

ВИДАННЯ
УКРАЇНСЬКОГО КАТОЛИЦЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМ. СВ. КЛИМЕНТА ПАПИ
EDITIONES UNIVERSITATIS CATHOLICAE UCRAINORUM
S. CLEMENTIS PPAE
ПРАЦІ ФІЛОСОФІЧНО-ГУМАНІСТИЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ
Том XIX Vol.

Проф. д-р МИХАЙЛО СОНЕВИЦЬКИЙ

ІСТОРІЯ ГРЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Другий том

Prof. Dr. MICHAEL SONEVYTSKYJ

LITTERARUM GRAECARUM HISTORIA

Vol. II

Рим 1977 Romae

ВИДАННЯ
УКРАЇНСЬКОГО КАТОЛИЦЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМ. СВ. КЛИМЕНТА ПАПИ
EDITIONES UNIVERSITATIS CATHOLICAE UCRAINORUM
S. CLEMENTIS PPAE
ПРАЦІ ФІЛОСОФІЧНО-ГУМАНІСТИЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ
Том XIX-XX Vol.

Проф. д-р] МИХАЙЛО СОНЕВИЦЬКИЙ

ІСТОРІЯ ГРЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Другий том

Prof. Dr. MICHAEL SONEVYTSKYJ

LITTERARUM GRAECARUM HISTORIA

Vol. II



Рим 1977 Romae



Проф. д-р МИХАЙЛО СОНЕВИЦЬКИЙ
(22.IV.1892 - 30.IX.1975)

Проф.д-р МИХАЙЛО СОНЕВИЦЬКИЙ

ІСТОРІЯ ГРЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Другий том

Рим 1977

HISTORY OF GREEK LITERATURE

Vol. II

Fifth Century B.C.

by

MYKHAILO SONEVYTSKYJ

Rome 1977

Ukrainian Catholic University Press

Library of Congress
U.S.A. Catalog Card Number
75-590113

ПЕРЕДМОВА

Видавмо з рамени УКУ другий том Історії Грецької Літератури. Перший том був прийнятий критиками як фундаментальний твір і зовсім слушно. Він знаний нині серед своїх і чужих по цілій кулі земській.

Михайло Соневицький — мій товариш з гімназійних часів у вищих класах перейшов до Коломиї, а я остався в Тернополі. Та все таки добра пам'ять мучила нас обох. Коли я в 1963 р. приїхав до Риму, дець небаром прийшов Михайло до мене, чим я надзвичайно врадувався — щоби попрацюватися, бо він збирався на смерть. Та я відповів: « Смерть сама прийде, а Ти ще берися до роботи і лиши щось по собі ». І справді він взяв собі це до серця і відновив свої студії. І напричуд, написав основний твір, який видав УКУ, і це зробило йому славне ім'я в науці. Хоч фізичні його сили слабли, та він дальше працював, і написав другий том, якого одначе не докінчив. Саме його ми друкуємо. На жаль смерть перервала цю працю, яка зробила його визначним українським науковцем.

Сам, як людина високоблагородна, остане зразком для потомства, і під оглядом наукової солідності, і високої творчости, та життєвої світлості і характерности.

✠ Йосиф
Патріярх і Кард.

У свято св. Йоана Дамаскина
4/17 грудня 1976 р.
при соборі Св. Софії в Римі.

1. Особливості аттицької трагедії

Аттицька трагедія, як також комедія, дали поштовх до створення модерної драми, вони мали посередній, а то й безпосередній вплив на її розвиток. Однак вигляд античної драми був значно відмінний від форми модерної, вона виникла на іншому ґрунті в далекій давнині, перед півтредя тисячами літ, розвинулася серед неповторних обставин у часі розквіту атенської демократії і перебула в своїй історії всякі трансформації завдяки постійним зусиллям її творців. Усі ці властивості аттицької драми вимагають з'ясування для повнішого її зрозуміння модерною людиною.

Хоч окремі драматичні твори мають відмінні технічні й мистецькі прикмети, проте існують для всіх тих античних творів, чи для окремих їх груп, також спільні риси, що відрізняють їх від модерної драми. Щоб не повторюватися при окремих випадках, збираємо всі важливіші особливості аттицької трагедії у вступному розділі, залишаючи індивідуальні новаторські почини до обговорення при діяльності їх ініціаторів.

А втім основні відомості про релігійний та державний характер театральних вистав, про їх час та місце і про вигляд античного театру подані в I томі на стор. 620-1.

Сучасна наука стоїть на тому становищі, що в добі розквіту аттицької драми сцени в нашому розумінні не існувало. Сцена *σκηνή* означала тоді приблизно наше поняття гардероби для акторів. Стіну намету-гардероби заступлено згодом задньою декорацією, що зображала звичайно палац володаря, евентуально іншу будівлю. В V і IV стол. актори виступали на оркестрі, де стояв теж і хор. Вже при кінці V стол. ставлено для акторів низький дерев'яний поміст на оркестрі. Але висока сцена для акторів *λογεῖον* появилася щойно в гелленістичній добі.¹

¹ Коли ми інколи в цій книжці вживаємо звороту про « виступ акторів на сцені », то робимо це в переносному значенні, тобто із становища теперішнього театру, бо зворот про « виступ акторів на оркестрі » чужий для сучасного читача.

Будова трилогії. На святах Великих Діонісій (опісля і Ленаїв) драматурги ставили підряд три трагедії, разом «трилогію» із додатком веселої «сатирової гри» на закінчення: тоді говоримо про «тетралогію» (пор. I, 620). В початках клясичної доби спостерігаємо тенденцію письменників писати всі три трагедії (інколи також і сатирову гру) на один сюжет. Майстром такої тематичної трилогії був Есхіл. І до нас дійшла тільки одна того роду трилогія в цілості, Есхілова т.зв. «Орестея», найміцніший твір поета. Хоч усі три трагедії трилогії черпають сюжет з однієї групи саг, з аргоських саг, кожна з них становить окрему, відрубну цілість: тема першої — вбивство Агамемнона жінкою Клітеместрою після його тріумфального повороту з-під Трої, другої — помста Агамемнонового сина Ореста на рідній матері, третьої — процес очищення Ореста. Ця складна форма трилогії відповідала б триактовій модерній драмі з перервою по кожному актові. Бо кожна окрема аттицька трагедія відбувалась без перерви і своїм об'ємом досягала величини приблизно половини модерної драми.

Проте не кожна сага давала відповідний матеріал для 3 трагедій, тим то вже й Есхіл писав інколи трилогії (в ширшому розумінні) на різні сюжети. Його наступники робили спроби творення суцільних трилогій лише в ранній добі своєї творчості і вже Софокл показав мистецтво в творенні трилогій з окремих трагедій, нез'язаних сюжетом з іншими.

Структура трагедії. Грецька трагедія зразу оформила свою структуру, що згодом дало основу до нашого розуміння будови драматичного твору. Формальні складові частини аттицької трагедії були: *π ρ ο λ ο γ π ρόλογος* (тобто «перед-мова»), *π α ρ ο δ (пародос)*² *πάρ-οδος* «вихід хору на оркестру», після чого йшли наперемінку *ε π ε ι σ ο δ ι ι*³ *ἐπ-εισ-ὀδιαι* — діалоги акторів та *σ τ α σ ι μ ι*⁴ *στάσιμα*, пісні, що їх хор виконував «стоячи» вже на оркестрі, у протиставленні до пароду, що його хор виконував, виходячи на оркестру. Кінцеву частину трагедії називали *ε κ σ ο δ*, *ἐξ-οδος*, тобто «відхід» з оркестри.

Пролог мав завдання познайомити публіку з сюжетом, тобто подати експозицію трагедії. Це була необхідна справа, коли зважимо,

² Складеного слова «пародос» (*παρα + ὀδος* «дорога») не слід мішати з подібнорозвучним словом «пародія» (*παρα + ῥῆδι* «пісня»).

³ Іменник «епейсодій» *ἐπ-εισ-ὀδιον* складений з *ἐπι + εισ + ὀδος*: *εἰσ-οδος* «вхід» + *ἐπι* — «новий вихід», розуміється акторів (не хору) на сцену. Слово мало теж значення «вставка», з чого вживане в європейських мовах слово «епізод».

⁴ Стасим *τὸ στάσιον* від *στάσιος* «стоячий» — у протиставленні до маршового виступу пароду. Слово означало пісню в спокійних ритмах.

що до античного театру публіка приходила, не маючи ближчих інформацій про виставу; адже ж не існували тоді ні друковані афіші, ні оголошення із списком дієвих осіб. Прологом міг бути монолог, що його виголошувала звичайно не головна дієва особа, але персонаж, зв'язаний якимсь робом із дією. Однак вже в Есхіла знаходимо зручнішу драматичну розв'язку, коли в пролозі виступає двох дієвих осіб (напр., «Прометей»), з яких розмови публіка довідується передісторію трагедії. Проте Евріпід вернувся до форми монолога, що його в деяких трагедіях виголошують у нього божества. Отже пролог ставав більше формальною справою: монолог виголошувала для інформації публіки непричасна до акції особа, т.зв. *πρόσωπον προταξιόν*, інколи алегорична постать або божество (приклади в новій аттицькій комедії та в римського Плявта). Але в класиків аттицької трагедії пролог не завжди обмежувався експозицією, тут часто бував вже зав'язок акції, а навіть зариси характерів (особливо в Софокла). Проте акція стояла в пролозі на спокійному рівні, емоції підносилися поступово в наступних сценах.

В пароді входив на оркестру хор, в Есхіла починаючи свій виступ часто маршовими анапестами *οὐρανός*. Далі переходив хор до ліричної пісні рівної величини; іноді вона досягала 200 рядків тексту (в Есхіла). Якщо хор представляв групу людей, добре обзнайомлених із ситуацією, тоді поет міг включити в пісню пароду ще й доповнення чи поглиблення експозиції. А головне, пісня пароду надавала трагедії відповідний емоціональний настрій.

Дві з-поміж збережених до наших часів Есхілових трагедій, «Перси» і «Благальниці», що їх зраховувано до раніших творів поета, починаються не прологом акторів, але зразу хоровою піснею пароду, що подає в основному експозицію. Завдяки цьому виринула була гіпотеза, що первісно трагедія, яка за теорією Арістотеля вийшла була з дитирамбу (пор. I,622-4), починалася виступом хору і щойно згодом додано пролог. Проте відомо, що ще «Фінікіянки» Фрініха, які дали поштовх Есхілові написати трагедію «Перси», починалися саме виступом актора, ямбічним триметром прологу (пор. I,637).

Після пароду нормально хор залишався на оркестрі аж до кінця трагедії. А дальші його пісні, стасими, зазначувано черговими числами: перший стасим, другий... Але зараз після пароду на сцені (тобто на оркестрі) з'являлась дієва особа, розпочинаючи чергу епейсодіїв. Отож перший епейсодій давав початок властивій акції, що поступала вперед далі в наступних епейсодіях, побудованих у класичній трагедії по-мистецькому як окремі фази драми. Акція ступнями доходить до кульмінаційної точки в перипетії *περί-πέτετα* «несподіваний зворот»,

зміна долі» (пор. Arist. Poet. XI, p. 1452 a), що становить перелім усієї трагедії. Вона не приходить у кінцевій частині драми, але перед останньою хоровою піснею, в якій хор має ще змогу зайняти своє становище до події. Після перипетії акція драми має тенденцію швидко спадати, зближаючись до кінця.

Стасими технічно становили межі, розділи між сценами діалогів. У модерних театрах після кожного акту спадав завіса. В античному театрі завіси не було, та й не могло її бути на широкому просторі на узбіччі гори, в театрі під голим небом. Отже лірична пісня розділяла епейсодії, піддаючи публіці відповідні настрої: вона насвітлювала пережиту драматичну сцену, або висловлювала сподівання, чи кидала натяки на майбутнє.

Але крім стасимів антична трагедія притягала хор ще до окремих жалібних пісень, що називались *κ ο μ ο σ α μ ι* і *κ ό μ μ ο ι*, виконуваних хором наперемінку з дієвими особами, передусім наприкінці трагедії. В Аристотелевій Поетиці читаємо таку дефініцію комосу: «Комос — це спільний плач хору та акторів».⁵

Кінцева частина трагедії після останнього стасима називалася ексо-дом «відходом» хору з оркестри. В ексоді часто приходило повідомлення вістуна про трагічну смерть героя, бо драстичні події автори звичайно льокалізували поза сценою, хор з акторами співали комос. А в Евріпіді відбувалася не раз розв'язка драматичного вузла появою бога на театральній машині, що оповіщав майбутнє, т.зв. «*deus ex machina*».

Роль хору в трагедії. Первісна аттицька трагедія головну вагу клала на хорові виступи, що мали вже свою традицію в Греції. Хорова лірика розвинулася пишню в другій половині VI стол. і дійшла до вершин в першій пол. V стол. Здавна дитирамб був величальною піснею для Діоніса, а чоловічі та хлоп'ячі циклічні хори в складі 50 співаків становили вступ до драматичних змагань на міських Діонісіях (пор. I, 624). Натомість хори до самої трагедії складались тільки з 12 співаків (пізніше, за почином Софокла, — з 15) з-поміж звичайних атенських громадян. Одначе були це вибрані особи, що визначались і добрим голосом, і сценічним хистом: адже хористи трагедій мусіли бути одночасно співаками, танцюристами та й акторами, а вироблена атенська

⁵ «*Κόμμος δὲ θρήνος κοινός χοροῦ καὶ τῶν ἀπὸ σκηνῆς*» Arist. Poet. XII, p. 1452b). Назва «комос» *κόμμος* походить від дієслова *κόπτω* — «б'ю»; Med. «бюся» (в груди або в голову) з великого жалю або розпачу.

публіка ставила високі вимоги до них із кожного боку. Тим то драматичні хори клясичної доби можна назвати професійними в порівнянні з іншими хорами всенародного характеру. Отож аттіцька трагедія становить зародок не тільки модерної драми, але й опери та балету. Під час своїх виступів хор виводив танцювальні рухи, під час діалогу акторів в епейсодах стояв групами на оркестрі. Пісні й танці виконувалися в супроводі флейти, інколи — ліри.

Хори бували чоловічі або жіночі, відповідно до пляну автора драми.

Одяг хористів, щоправда, — святковий, але зовсім відмінний від стилізованого одягу акторів. У протиставленні до акторів хористи виступали як звичайні люди, пересічного росту. Коли герої драми зображали величні надлюдські постаті саги, то навпаки, хор трагедії був представником народу, що іноді стояв понад пристрастями верхівки і ставився по змозі критично до акції володарів, осуджуючи не раз їх зухвалість, чи кровожадність (напр., в « Орестей » Есхіла). Тут хор виступає як « ідеальний критик ». Він виявляє в своїх піснях зерна народної мудрости та глибоких релігійних переконань. За ним ховається часто сам поет із своєю інтерпретацією саги; ми добачуємо тут поета в ролі виховника народу з його демократичним наставленням. Але рідко трапляються в трагедії випадки, де б поет зовсім виразно виявляв власні філософічні або політичні переконання, як це робили автори старої комедії (Арістофан).

Не раз роля хору зміняється: він промовляє від себе, не від поета, він замішаний більшою, чи меншою мірою в акцію драми. В рідких випадках (Есхілові « Благальниці » та « Евменіди »), хор заступає навіть місце головного героя, натомість дуже часто виступає в ролі довірених осіб, гарячих оборонців головних героїв. Тим то автор добирав чоловічий хор, коли головною особою драми була чоловіча постать, жіночий, коли жінка. Але трапляються й винятки, якщо характер протагоністів вимагав контрасту, не підтримки.

Проте становище хору не завжди було консеквентно переведене, хор не виявляв одноцільного характеру так, як герої драми. Навіть у тій самій трагедії поведінка хору була нерівна. Очевидно, драматурги не вирівнювали характеристики хору, може за винятком Есхіла в деяких трагедіях, вони не прикладали до хору тієї мірки, що до героїв, але використовували хор на те, щоб окремій сцені надати якнайбільше ефектовности. Тим паче, що хор не міг мати великого впливу на розвиток акції, складаючися здебільшого із старих, немічних чоловіків, або з дівчат, чи з жінок.

Хор брав теж деколи участь у діалогах. Тут, мабуть, нормально

заступав його провідник хору χορυφαῖος « корифей », ⁶ як співрозмовник з акторами. Одначе ця його функція була несуттєва, вона обмежувалася ролею дорадника, остерігача, часом опонента, а іноді бувала чисто формальною (випитування, інформування, відділювання промов персонажів). Від часів Софокла корифей заповідає появу нової особи на сцені: тоді, мабуть, цілий хор звертався до нової особи, зосереджуючи цим робом увагу публіки на неї.

З практичного боку хор заповнював прогалини в часі, коли на сцені не було жадного актора, отже між окремими епейсодіями, ми сказали б « актами » трагедії. Ця перерва в акції давала змогу акторам передягнутися, а для публіки зазначувала час, в якому доконувалась акція « поза сценою ». Але цей технічний засіб міг мати на увазі також важливі психологічні завдання: безперервна монотонність ямбічних триметрів у драматичній дії викликувала б перевтому слухачів. Якраз лірична пісня давала аудиторії відпруження від переважання емоціями драматичної акції і мистецьку насолоду, що її щиро переживала антична публіка. Зокрема хорові пісні Есхіла належать до перлин старогрецької лірики: музична вставка, пов'язана тісно з акцією на сцені, створювала поетичний настрій, потрібний до сприймання мистецьких задумів поета.

Одначе вже навіть ліричний геній Есхіла відчував, що основою трагічного жанру мусить бути драматична, не лірична форма, і вже Есхілові приписує Арістотель обмеження ліричних партій у трагедії. Дедалі роля хору все більше підпадає редуції. Зокрема постійна присутність хору на оркестрі викликувала деякі технічні незручності. Іноді дієві особи мусіли вимагати від хору присяги мовчанки про те, що дізналися на сцені. Отже поети приневолені були винаходити різні способи, щоб виминути перешкоди в акції, викликані постійною присутністю хору.

Цю прикмету трагедії уважали вже згодом кайданами для розвитку драми і Евріпід в останніх своїх творах збував хорові пісні будь-чим. Це підкреслює Арістотель у своїй « Поетиці »: « Хор слід уважати за одне з акторами, як частину цілоти, він повинен співдіяти (з акцією), як у трагедіях Софокла, не як в Евріпіда. А в пізніших поетів пісні так стосуються до даного сюжету, що могли б належати так само і до іншої трагедії. Тим то співають непов'язані >вставки< ἐμβόλιμα, а початок цьогому дав Агатон. Отож яка різниця, чи співати >вставки<, чи пере-

⁶ Корифей — « провідна особа », від іменника χορυφή — « вершина », « лоб » (пор. назву острова Корфу [Керкіри]: дві вершини з оборонними замками).

нести якусь промову або й цілий епейсодій з одної драми до іншої? » (Arist. Poet. XVIII, p. 1456 a).

Ролью хорових пісень у кінцевій стадії розвитку античної драми можна б порівняти з ролею інтерлюдій, вкладаних у середньовіччі між акти релігійної драми, або до нашої вертепної.

Завдання хору із свого становища накреслює Горацій в епістолі De arte poetica (Hor. Epist. II, 3, 193-201).

Актори та їх реквізити. Одночасно із зменшенням участі хору в трагедії зростало значення драматичного елемента, а з ним і виконавців трагічних роль, акторів. Акторів постачала держава, а оплачував хорег. У початковій стадії актором бував сам автор трагедії. Поки існував лиш один актор, розмова відбувалася тільки між тим актором і корифеєм хору; отже акція ранньої трагедії була дуже обмежена. За ініціативою Есхіла держава визнала потребу другого актора і щойно тоді міг розпочатися справжній розвиток трагедії. Вже Есхіл вимагав від актора не лиш рецитаційної вмільости, сильного, звучного голосу та доброї дикції (ці вимоги ставлено вже в VI стол. до рапсодів), але й співацького таланту та музикальності з уваги на участь актора в ліричних партіях трагедії. Комбінація цих прикмет не трапляється часто, отже поет підшукував доброго актора на головну роль, протагоніста *πρωταγωνιστής*, а той, мабуть, вже дальших, деутерагоніста *δευτεραγωνιστής* на другі і трітагоніста *τριταγωνιστής* на треті ролі. Бо саме на домагання Софокла (це могло статися після 468 р.) держава погодилася підвищити число акторів до трьох, з чого скористав також і Есхіл 458 р. у своїй трилогії « Орестей ». Проте слід підкреслити, що автори використовували ці побільшення складу акторів спершу обережно й оцадно, як показує аналіза їх творів. Число акторів в аттицькій трагедії ніколи не піднеслося понад 3 (в комедії Арістофана подибуємо 4) і акторами були виключно чоловіки, що грали теж жіночі ролі. А ці ролі впровадив був до трагедії, — за свідченням Свідаса — вже Фрініх (пор. I, 638).

Це обмеження числа акторів трьома може не мало своєї основи в мотивах оцадности, зокрема в добі економічного розквіту Атен за Перікла, але воно виникло просто тому, що численніший ансамбль був непотрібний корифеєм трагедії V стол., він навіть шкодив би зосередженню уваги на центральні постаті, чого вимагала клясична простота аттицької трагедії. В трагедії звичайно драматурги зображали конфлікт головної особи (протагоніста) з її противниками, що не виступали одночасно, а по черві в часі розвитку акції як деутерагоністи. Пізніше тре-

тій актор помагав оживленню акції, коли публіка могла обсервувати одночасну реакцію протагоніста і його суперечника на слова третьої особи. При кінці V стол. обставини змінилися, і з ними смак публіки; тоді придалось би було і більше число акторів, але після програної пелопонеської війни наступив економічний занепад Атен, до того ж не було вже авторитетного драматурга, що його слово мало б вплив на провід держави.

А втім слід пам'ятати, що число акторів не означало числа роль у трагедії. Актори, особливо девтерагоністи і трітагоністи виступали в кількох ролях по черзі, передягнувшись за сценою, як це діялось і в театрі Шекспіра. В раніших трагедіях Есхіла нараховуємо 3-4 ролі, в останній 7, у Софокла 5-8, в Евріпіда пересічно 8, але буває й 11, а всі виконувані особами спершу двох, а потім трьох акторів.

До того приходили ще т.зв. «німі особи» *κωφὰ πρὸσωπα*, тобто статисти, яких могло бути велике число. Напр., в пролозі «Закутого Прометея» з'являється бог Гермес із двома помічниками (Кратос і Бія), щоб прикувати Прометея до скелі. Але тільки Гермес і Кратос ведуть розмову, Бія є тихим статистом, та й Прометей ні словом не відзивається під час усієї сцени.

Зміну роль незвичайно облегшував звичай уживання масок, що його запровадив — за Свідасом — Теспіс (пор. I, 633). Цей звичай виник не тільки з потреби замаскування обличчя актора, не тільки на те, щоб пізнавав їх глядач із далеких місць із віддалі, що ділила глядачів від оркестри, але й для відрізнення акторів від хористів. Актори грали передусім ролі героїв прадавніх епох, що їх уявляли собі велетнями, і до зображення їх потрібні були маски. З тієї причини актори мусіли теж носити підвищені черевики на високих дерев'яних підшвах «котурни» *κόθυρος*, підбивку на груди і на черево, спеціальні прибрання голови для прикріплення буйного волосся. Також костюм героїв був незвичний: доземні й широкі шати з різноколірними мережками й довгими рукавами, що не дозволяли на швидкі, нагальні рухи, але відповідали серйозній, поважній поставі героя. Підкреслити слід, що в тогочасному мистецтві, особливо малярстві ваз, постаті героїв не мали цього театрального вигляду, а нормальний, людський.

Що торкається масок, то вони передавали передусім типічні риси дієвих осіб, як старий цар, або молодий, заповзятливий, або стара нянька-повірниця, так що пересічний глядач, навіть із далекого місця, сразу орієнтувався, яка це особа з'являється на оркестрі, а скріпляв його в цьому корифей хору або персонаж на сцені. Стандартні маски показували такі другорядні постаті, як рабів, пастухів, посланців. Часом

маска виявляла якусь окрему рису характеру або вислів якогось сильного почування, основного для даної постаті. Очевидно, почування змінялися і цієї зміни маска вже не могла поправити, вона не дозволяла обсервувати сміху, плачу, виразу обличчя тощо. Та ще й світло дня відбирало змогу передавати інтимні настрої. Так само вечірні сцени із смолоскипами, що приходять особливо в драмах Есхіла, не могли викликувати відповідного враження при денному світлі, або заклинання та поява духа, як от у « Персах » Есхіла. Всі ці зорові недоліки, з якими тодішня публіка мусіла рахуватися, компенсувалися слуховими враженнями. Тим то незрівнянне мистецтво слова грало вирішальну роль у античному театрі. Автор і актор були відповідальні за результат театральної вистави, уява публіки доповняла аксесуари.

Згодом, у IV стол., у часі занепаду драматичної творчості, актор висувається навіть на перше місце перед автором, як оперні примадонни минулих століть перед композиторами. Публіка ставить виконавче мистецтво вище творчого. Тоді самі актори починають підбирати собі ролі з репертуару корифеїв V стол., (зокрема з модного тоді Евріпіда) що появляються наново в театрі, не зважаючи на невдоволення тогочасних поетів, між якими могли бути теж визначніші таланти. До того ж химерні актори дозволяли собі змінювати текст класиків під свій смак, і цей зіпсований текст попадав до рукописів великих поетів.

Вірш і мова трагедії. Відмінно від модерної драми, писаної переважно прозою, античні драматичні твори мали не лише в хорових партіях, але й у діалогах віршову форму; немає ні одної аттицької трагедії, що була б написана прозою.

Однак основним віршем діалогу був найпростіший з усіх метрів, ямбічний триметр ---|---|--- (пор. I, 297); ямбічний ритм найбільше відповідав природному ходові розмови. Властивого епічній поезії дактилічного гексаметра аттицька трагедія уживала винятково, як напр., Софокл у декількох комосах, дарма що цей героїчний вірш уважався найвідповіднішим для опису поважної дії та для викликання урочистого настрою $\sigma\epsilon\mu\beta\tau\eta\varsigma$.

До літератури впровадили ямбічний триметр ямбографи, починаючи з Архілоха (I, 301); цієї формою користувався і законодавець Солон, перший атенський поет (I, 313). В ранішій добі класичної трагедії поети (Есхіл і Софокл) дотримувалися суворих законів Архілоха, після 420 р. будова ямбів стає вільніша, часто з'являються розв'язання довгої стопи в короткі, чим вірш наближається до ямбічного триметра комедії.

В найраніших трагедіях подибуємо в діалогах також каталектичний трохеїчний тетраметр $\text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—}$; користувався ним вже й ямбограф Архілох. Був він улюбленим метром Епіхарма (пор. I, 655). Арістотель підкреслюючи його танцювальний характер, уважав його навіть первісним віршем трагедії що — на його думку — вийшла з сатирової гри. « На місце тетраметра прийшов ямбічний метр. Бо спершу поети користувалися тетраметром, тому що поезія була сатировою і більше зв'язаною з танцем, а коли запанував діалог, сама природа знайшла собі відповідний метр » (Arist. Poet. IV, 1449 a). А втім тетраметр появляється наново в пізнішому етапі трагедії (в Евріпіда). Він має неспокійніший ритм від ямбічного триметра.

Ще також анапест $\text{—} \text{—}$ можна зарахувати частинно до метрів, уживаних у діалогах. Він подибується в Есхіла у введеннях до пародів, де його виголошував корифей, також у рецитативах. А втім анапест — це маршовий метр, що пізніше з'являється як « анапест лементу » в аріях та дуетах.

В хорових і сольових піснях трагічні поети відрізняються від мелічних. Ніколи не вживають строф еолійської монодійної лірики, ні алкаїської, ні сапфічної тощо. З асклепіядейських систем використовують часом такі складові їх частини, як гліконеї та ферекратії (зокрема Софокл). Трагедія ввела теж новий ритм *дохмій* $\text{—} \text{—} \text{—}$ для вислову найвищого хвилювання, особливо в комосах. Цей метр допускає розв'язання довгого складу на два короткі, але також і заступлення короткого складу довгим, отже будова дохмія дуже вільна. Робить він враження затинання. А втім кожний із драматургів на свій лад добрав метри відповідні до настрою ситуації, маючи до диспозиції безліч комбінацій.

Що торкається композиції пісень, драматурги в основному йдуть слідами хорових ліриків (пор. I, 411, 433, 458, 517), отже строго дотримуються засади респонсії, тобто віршової схеми, однакової для строфи і антистрофи, проте іншої для епод. Натомість не вважають необхідною тріядичної, тобто тричастинної композиції пісень (строфа, антистрофа, епода), якої дотримувалася хорова лірика, починаючи від Стесіхора, а вживають двочленної, діядичної (строфа, антистрофа). Еподу ставлять інколи по двох, трьох і чотирьох парах строф і антистроф, в Есхіла один раз навіть по сімох.

Відхилом від будови пісень хорової лірики в бік драматизму являється переривання ліричного потоку хорової пісні вставкою між строфу і антистрофу слів актора. Взагалі драматична хорова пісня з при-

роди речі шукала більше різноманітності та свободи руху, ніж мав її прототип: лірична хорова пісня.

Як у ліричній хоровій пісні (за винятком Піндара), так і в трагедії хід думок, отже кінець речення, сходиться із кінцем строфи.

Однак в діялові в'язання кінця вірша кінцем речення зразу відкинено, вживаючи засобу « анжамбманту » enjambment, тобто переходу частини думки до наступного рядка, що його знав вже Гомер (пор. I, 112). Але де йшла стихомітія, тобто словна контрверсія між двома дієвими особами, там вже речення ставало проти речення в суцільнім вірші проти вірша, евентуально в двовірші проти двовірша, ніби удар і протиудар. Така стихомітія появляється при гарячій дискусії, в напруженій атмосфері між схвильованими людьми, часом і для пожвавлення розповіді як низка відповідей на низку питань у катехетичній формі. Стихомітія піввіршами подибується щойно в Софокла.

Про музику довідуємося тільки з псевдо-Плутарха (16 р. 1136 а), що ліричні пісні трагедії в'язали поважну дорійську тонацію з патосом міксолідійської, але в мелодраматичних піснях акторів приходили теж гіподорійська та гіпофрігійська (пор. теж I, 396).

Хорові пісні, а також монодійні співали в супроводі флейти, монодійні часом у супроводі ліри.

В ранній добі грецької літератури не існувала спільна літературна мова. Панівною була спершу традиційна епічна, побудована на базі старого іонійського діалекту, з впливами інших, зокрема еолійського. Епічна мова завдяки великому виборі граматичних форм і лексичного матеріалу визначалася гнучкістю, але згодом ставала шабльоною.

Ця мова, пристосована до дактилічного гексаметра, ніяк не підходила до лірики з її новими віршовими формами, і вже ямбографи звернулися в бік народної іонійської мови (пор. I, 297). Солон, перший атенський поет, пішов ще далі: він використав до своїх ямбів та елегій аттицької говірки. Отож і атенські драматурги, йдучи за прикладом Солонна, почали писати свої твори мовою Аттики і завдяки ним аттицький діалект став літературною мовою V і IV ст. Очевидно, трагічні поети становили тільки перший етап на цьому шляху. Вони, напр., йдучи за іонійцями та за Солоном вживають ще дієсловного суфікса -σσ- замість аттицького -ῖ-, що згодом увійшов до літературної мови; отже пишуть, напр., πρᾶσσειν (прассейн) « робити » замість аттицького πρᾶττειν (праттейн). Іонійський вплив бачимо теж у лексиці, головню в Софокла.

Починаючи з Есхіла, росте все більше різниця між мовою діялогів трагедії і її хоровими піснями. В цих піснях трагічні поети наближаються до мови хорових ліриків, ніби йдучи їх шляхом. Найбільше

це помітне в фонетиці, а саме в уживанні довгої голосівки α , де в аттицькій мові було довге e (η). Це довге α вважалося впливом дорійського діалекту, хоч могло бути теж рефлексом старинного довгого α на терені Аттики.

А втім аттицька мова трагедії піднесена понад рівень будня. Не тільки герої, але навіть типи з нижчих шарів, що часом виступають у трагедії, як посланці, вартові, няньки, прислуга, тримаються цієї лінії, уникаючи вульгаризмів щоденної мови, як, напр., здрібнілих імен (частих у комедіях), звички клястися-божитися $\nu\eta \Delta\iota\alpha$, $\mu\alpha \Delta\iota\alpha$ (частої в діалогах Платона), дейктичного $-ι$, як $\nu\upsilon\iota$, замість $\nu\upsilon\nu$ ніби в нас «теперичка» (щойно в Евріпіда), $\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ замість $\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ «той-о», «тойво». Людей із нижчих шарів характеризує не мова, тобто не лексика або флексія, а стиль мови, як балакучість, ширина розповіді, що відрізняються від короткості і ясності вислову героїв.

Трагічні поети незвичайно дбають про багатство мови, добираючи все нові слова із мовної скарбниці в своїм змаганні не повторюватись. Всю увагу прикладали до сили слова, всю увагу присвячували красі мови, заступаючи ними всі тогочасні сценічні недоліки.

Сюжети трагедії. Характеристичною властивістю аттицької трагедії було черпання сюжетів майже виключно з героїчної саги.⁷ Це й не дивно, коли зважити, що аттицька трагедія була частиною релігійного культу. Отже релігійна настанова помітна в творах трагедії, передусім в творах обох старших її корифеїв: Есхіла та Софокла.

Сюжети фолклорної саги перейшли різні етапи в історії грецької літератури. Спершу використала була їх епічна поезія, зокрема циклічний епос, що задовольнялася широкою розповіддю легенди без будь-якої іншої мети, опісля використовувала їх хорова лірика, вибираючи такі епізоди саги, які підходили до настроїв та світогляду поета, що виступав у ролі вчителя. Новий етап опрацювання саги становить трагедія, що цим разом показує на сцені в драматичній формі, спершу дещо обмежений, події вибраних розділів легенди. В початковій стадії новонароджений жанр обмежується просто передаванням саги, виявляючи зацікавлення більш подіями, ніж особами, в добі свого розквіту трагедія зображала вже конфлікт героїв, спинаючись на їх характеристиці, вона теж додавала своїм сюжетам філософічної основи.

Грецька сага, як фолклорне явище, подавала різні версії легенди,

⁷ Про спроби використання історичної події для сюжету трагедії була мова при обговорюванні трагедій Фрініха (I, 637-8) і буде мова далі (Есхілові «Перси»).

інколи навіть суперечні, і лише деякі основні риси саги залишались незмінними. Це подекуди й облегувало становище поетів, що мали змогу вибирати таку версію, яка найкраще відповідала їх провідній ідеї, а то й додавати власні подробиці. Це діялось особливо в найбільш використовуваними мітами, як напр., із тебанського циклу. Те саме торкається і характеристики персонажів: не раз той самий автор зовсім інакше характеризував ту саму постать у різних своїх творах, як напр., Софокл особу Креонта. Так отже поети мали вільну руку не тільки снувати нитку драматичної акції, за винятком загально відомих, так сказати б, незмінних основ саги, але й довільно різьбити характери героїв, залишаючи зберігані традицією імена. Спостережено, що для головних персонажів драматурги ніколи не придумували нових імен. Імена постатей саги вважались історичними, але вже Арістотель признавав поетам право вільно поводитися з сюжетом. Він писав: «Історик і поет не різняться тим, що один оповідає віршем (метрами), другий прозою (без метрів)... вони різняться тим, що історик оповідає те, що справді сталося, поет те, що могло б статися» (Aristot. Poet., IX, 1451 b).

Поети часів найвищого розквіту трагедії вибирали передусім хвилюючі епізоди саги, події з наглою зміною долі, картини невимовних страждань за переступлення божих або й людських законів, взагалі такі міти з життя героїв, що визначались драматизмом тематики. Натомість не турбувались оригінальністю сюжету. Тим то тематика аттицької трагедії повторюється часто, що спостерігаємо з матеріалу збережених назв античних трагедій; а вже назви трагедій про Едіпа знаходимо аж у 12 різних аттицьких драматургів, також назву Медеї у 7. Отож, як видно, для атенського глядача клясичної доби вартість твору не залежала від новизни сюжету, а від його опрацювання. Кожний молодий драматург бажав дати нове, оригінальне наświetлення теми, щоб перевищити свого попередника. Маємо нагоду спостерігати це явище на трьох корифеях аттицької трагедії завдяки тому, що збереглися твори всіх трьох на сюжет Орестеї. Хоч усі вони пишуть на ту саму тему, проте кожний інтерпретує відмінно міт, і всі їх твори належать до перлин античної трагедії.

Найбільш улюбленими були теми з циклу троянської війни, як вказують назви трагедій: Гелена, Паламед, Ахілл, Філоктет, Телеф та багато інших, також із тебанської саги: Лай, Едіп, Антігона, Етеокл, Полінейк, Амфіярай, Епігони та й із саг про рід Танталідів: Тантал, Тіст, Агамемнон, Клітемистра, Орест, Електра. Інколи брали теж сюжети з циклу саги про Геракла. З циклу мітів про Аргонавтів особли-

во звертала увагу постать Медеї, з етолійської саги — постать Мелеагра, з саги про Персея — Андромеда. Сюжет про Діоніса заступлений постатями Лікурга і Пентея. Аттицька льокальна сага не постачала багато відповідних тем. Головна її постать Тесеї, пізнішого походження, становить ніби відбитку Геракла. Аттицька сага в Есхіла тільки легко заторкнена (напр. в «Евменідах»), у Софокла між назвами трагедій натикаємося теж і на аттицькі (Егей, Тесеї, Федра, Тріптолем тощо), але жадна з них не належала до шедеврів; між збереженими його трагедіями в останній («Едіп у Колоні») подибуємо патріотичне нав'язання до аттицької тематики (Тесеї). Найбільше використовував аттицьку сагу (особливо з циклу Тесея) Евріпід, він теж нав'язував чужі саги до Атен, м.і., такі відомі, як «Медею» (Егей) або «Іфігенію в Тавриді».

Використовуючи мотиви епосу, автори трагедій розгортали їх ширше, аналізували глибше. Найчастіше зверталися до сюжетів, що торкалися конфліктів між найближчими собі особами, друзями, чи рідними, а радила це й Арістотелева Поетика: «Коли в дружніх взаємовідношеннях (*ἐν τοῖς φίλοις*) наступлять болючі сутички (*πάθη*), як напр., коли брат уб'є чи наміряється вбити брата, син батька, мати сина, син матір, або чинять інше подібне, таких тем треба шукати» (Aristot. Poet. 14, p. 1453 b). Еротичні мотиви, вибухи пристрасти любови та задрощів висунув на перший плян у трагедіях щойно Евріпід. Його попередники зачіпали теми взаємин між статтями холодно, вживаючи їх звичайно як побічних, другорядних мотивів, що пригадує нам позиції епопеї (напр., Софокл — любов Гаймона до Антігони).

Йдучи слідами Гомера, драматурги старшого покоління (Есхіл, Софокл) зображали життя своїх героїв не тільки у зовнішніх формах (одяг маски), але і в їх поведінці та висловленнях етично-релігійних поглядів як істот вищого типу, що основно різнилися від щоденних людей, їх сучасників. Велич їх діл *μεγαλοφυχία* вважалась надлюдською, і не лише в доброму, але і в лихому розумінні, вона проявлялась не тільки шляхетністю вчинків, але не раз теж брутальністю сили. Поведінку героїв не слід було мірити мірою пересічних людей, для яких основною чеснотою уважалась розумна поміркованість «софросіне» *σωφροσύνη*. Отже тим світлішим виходив героїзм тих постатей саги, але й трагічнішим їх упадок із таких висот.

Для покоління, що пережило перемоги в перських війнах і світлі часи Періклової демократії, трагедія героїв саги була виховним чинником: коли герої такого масштабу так тяжко страждали за свої провини, чи за провини своїх предків, то як повинні почуватися і як діяти сучасники творців трагедії!

Тематика саг причинилася невимовно до пишного розквіту трагедії, але й носила в собі зародки занепаду; бож тих самих сюжетів не можна було використовувати в безконечне, особливо після появи архитворів трьох геніїв. Арістотель пише в «Поетиці», що поет Агатон показував шлях новаторства, вводячи сюжети з видуманими особами і подіями (Arist. Poet. IX, 1451 b). Арістотель неправильно не погоджується з цими спробами оновлення, бо вони могли були повести трагедію до нових вершин. А так вона в IV стол. зовсім виснажилась і заниділа, уступаючи передове місце другому жанрові драматичної поезії: комедії.

Аттіцька трагедія мала величезний вплив на модерні літератури різних європейських народів. Багато інформацій про впливи античної трагедії на пізніші століття та на нові часи можна знайти в студіях Гайнемана (Karl Heinemann, *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Bd. I-II, Leipzig 1920) і Шепарда (J.T. Sheppard, *Aeschylus and Sophocles, Their Work and Influence*, New York, 1927).

2. Есхіл

ЖИТТЯ І ТВОРЧИСТЬ

Доба найпишнішого розквіту аттіцької трагедії починається з появою Есхіла. Тим то не диво, що в старовині називали його « батьком трагедії » (Philostr. Vita Apoll. Туан. VI, 11, р. 220, 8 К).

І слушно G. Murray у своїй монографії, присвяченій Есхілові, додає підзаголовок « The Creator of Tragedy » « *творець трагедії* », вшановуючи його цим іменням у протиставленні до його попередників, яких називає « makers », тобто тільки « працівниками » на драматичному полі. Бо коли ці попередники, пишучи свої « трагедії » (в первісному значенні слова), мали на меті наново популяризувати міти, які досі появлялись у вигляді епічної розповіді або фрагментарно в формах хорової лірики, опрацьовуючи їх новою драматизованою формою, проте без глибшого підходу до свого завдання та ще й невикористаними технічними засобами, — то геній Есхіла, **поборюючи величезні труднощі** піонера справи, удосконалив сценічну техніку, надав примітивним мітам філософічний підклад, надхнув **життям** свої постаті і тим робом із своєрідної кантати-ораторії **попередників створив справжню трагедію**, підносячи її до незнаних висот.

Про життя Есхіла немає багато перевірених відомостей. Черпаємо їх передусім із біографії *γένος Αισχύλου*, що міститься в більшості збережених кодексів Есхілових творів, а опирається в основному на незбереженій монографії Хамайлеона, автора численних біографій, м.і. Піндара (пор. I, 460-1; 15, прим. 10), який писав їх на початку III стол. до Хр. Принагідно відомості про Есхіла подають також інші античні джерела.¹ Особливо важливим джерелом слід уважати Арістофанову

¹ Як згадана біографія *γένος* та збережений каталог Есхілових творів, так і весь інший важливіший матеріал найвигідніше доступний у більшому, критичному виданні Вілямовіца: Aeschyli tragoediae, edidit Udalricus de Wilamourtz-Moellendorf, 1914, стор. 3-18.

комедію « Жаби », виставлену 405 р., отже тільки в півстоліття по смерті поета, де, відкинувши зверхню поволоку, питому тому жанрові, знаходимо багато цінного матеріалу до характеристики особи поета та його творчості. Есхіл (Айсхил) Αἰσχύλος прийшов на світ в аттицькій громаді (демосі) Елевсіні Ἐλευσίς, 22 км на півн. захід від Атен, відомому з містерій центрі культу Деметери та Персефони. Рік його народження, усталений на основі дат Парійського Мармуру, 525/4 до Хр.

Есхіл походив з аристократичного роду, його батько Евфоріон Εὐφορίων був багатим землевласником. На багатство роду вказує факт, що-молодший родич поета, також на ім'я Есхіл з Елевсіни, займав у р. 440/39 уряд гелленотамія,² до якого атенці покликували людей із найвищої масткової кляси. Про найближчу родину поета знаємо, що його брат Кінегейр Κινέγειρος, як оповідає Геродот (VI, 114), згинув геройською смертю, належачи до групи тих воїнів, що після битви біля Маратону 490 р. переслідували персів аж до моря, де захопили і спалили деякі кораблі, а сестра, одружена за Філопейта, мала сина Філокла, що теж писав трагедії, пішовши слідами дядька.

Що торкається дальших відомостей про життя поета, важливішим від анекдот, подаваних біографами, буде погляд на історичні події, політичні й воєнні, що відбувалися в його молодих літах, а які мали вплив на вироблення поетового світогляду, і в результаті відбилися на його творчості. Отож 15-літнім хлопцем Есхіл пережив повалення тиранії в Атенах Пісістратового сина Гіппія, згодом спостерігав діяльність Клістена, нащадка аристократичного роду Алкмеонідів, що, не зважаючи на своє походження, став провідником молоді атенської демократії і, перевівши основні реформи, збудував базу для дальшого розвитку атенської демократії. Есхіл бачив позитивні осяги нового ладу в Атенах і став його прихильником. На його очах відбувались теж змагання Атен з Егіною та іншими сусідами за гегемонію в Саронській затоці, що її ще Піндар називав « дорійським морем » (пор. I, 463-4).

В часі воєн за грецьку незалежність проти наступу перського імперіялізму 35-літній поет відзначився в бою біля Маратону 490 р., де згинув згаданий вище його брат Кінегейр, напевне теж брав участь у бою коло Саламіні 480 р., як виявляє його докладний опис події в трагедії « Перси ». Біографія згадує теж його участь у битві біля Платеїв. Не диво, що виявлений у лютих боях патріотизм Есхіла проявився теж і в його творах. Проте надлюдську перемогу Атен у війнах із подавля-

² Гелленотамії ἑλληνοταμίαι завідували фінансами атенського морського союзу.

ючою масою азійських військ Есхіл уважав дієм божим, що й дало основу його вірі в божу справедливість.

Антична біографія подає вістку, що з нагоди грецької перемоги Есхіл написав елегію, з якою виступав до агону, мабуть, на якімсь святі в честь поляглих біля Маратону. В цих змаганнях переміг його старий Сімонід, для якого жанр елегії був ближчим, ніж для Есхіла (пор. ще I, 421).

Есхіл з юних літ мав нагоду приглядатись щорічним театральним виставам в Атенах і швидко почув у собі покликання до драматичної творчости. Цей факт, зодягнений у форму легенди, передав Павсаній (I, 21,2): Есхіл хлопцем заснув у винниці; у сні з'явився йому бог Діоніс і кавав писати трагедію. Як тільки настав день, хлопець поспробував виконати цей наказ і це йому дуже легко повелосся.

До літературної праці Есхіл був добре підготовлений: його трагедії, зокрема вибір сюжетів, вказують, що він був основно обзнайомлений із Гомером, Гесіодом та з циклічним епосом. Досліди над Есхіловими творами виявляють також впливи ліричних поетів, його світогляд, базований на вірі в панування Діке-Справедливости, дуже близький до поглядів його земляка Солона. Замилування до вплітання географічних та генеалогічних вісток зраджує обзнайомлення з книгами того роду письменників, як Гекатай із Мілету, Акусілай з Аргосу, атенець Ферекид. Не чужі були йому і думки філософів, але зараховування його до пітагорейців, як це робив Цицерон, покликуючись на якісь неподані джерела,³ нічим не виправдане. Не належав теж до секти орфіків, але про їх погляди чув. Хоч походив з Елевсіни, проте не був втаємничений в елевсініські містерії: його релігійний світогляд, далекий від містики, спирався на базу твердої віри в Зевса і його справедливе керування світом. Арістофан у «Жабах» вкладає в уста Есхіла слова: «Деметеро, ти, що виплекала мою душу, хай буду гідним участі в твоїх містеріях» (886-7). Одначе Радермахер у коментарії до «Жаб» уважає цей вислів тільки обов'язковим зверненням до богині рідного демосу. Можливо теж, що Арістофан взяв ці слова як цитату дієвої особи з якоїсь небереженої трагедії Есхіла, напр., з «Елевсініців» 'Ελευσίνιους. В старовині була поширена вістка, що проти поета йшов процес за безбожність, нібито він зрадив тасмниці елевсініських містерій. Але ця легенда додавала, що Есхіла звільнили від вини, нібито тому, що він

³ «Aeschylus, non poeta solum, sed etiam Pythagoreus; sic enim accepimus». (Cic. Tusc. disp. II, 23).

робив це невідомо: Есхіл виправдувався незнанням про заборону оповідати про ці речі, як це подає Арістотель і Клімент Олександрійський. А знову Гераклід із Понту оповідає, що судді звільнили Есхіла з уваги на його визначну участь у битві біля Маратону.⁴ Якщо ця вістка має історичну основу, то це був би ще один аргумент на те, що елевсінець Есхіл не належав до втаємничених в елевсіньські містєрії, бо ж їх зобов'язувала мовчанка і втаємничені добре знали про те.

Антична біографія зазначає, що Есхіл почав писати трагедії в молодому віці, а Свідас оповідає, що в часі 70 олімпіади, отже між рр. 499-6, маючи 25 років, брав участь в агоні із старшими драматургами, Хойрілом та Пратіном, але тоді ще не здобув нагороди (пор. I, 634 і 635). Першу його перемогу, невідомо, якою трилогією, зазначає Парійський Мрамур під р. 484, отже щойно в 40 році життя поета. Так довго не міг Есхіл добитися визнання атенської публіки в конкуренції із старшими драматургами, особливо з Фрініхом. Зате з того часу вибився на перше місце, здобуваючи ще 12 перемог упродовж решти свого життя. Отже 52 твори належали до відзначених тетралогій. Свідас подає навіть 28 перемог, але до них могли бути враховані хіба повторювані по його смерті, якщо число, подане в рукописах Свідаса не полягає на помилці.

Десь у часі після вистави «Персів», отже після 472 р., коли Есхіл був уже загально признаним драматургом в Атенах і коли грецька Сіцилія ще гордилася перемогою над грізним картагінським ворогом, сіракузький тиран Гієрон запросив Есхіла на свій двір, де в тому часі побували там такі світлі постаті грецької поезії, як Сімонід, Піндар, Епіхарм (пор. I, 425, 468-9, 647). Тоді Есхіл дочекався тієї чести, що його трагедію «Перси» з описом грецької перемоги біля Саламіні виконано вдруге за його життя, цим разом для західних земляків у далеких Сіракузах. Але головним приводом виїзду поета до Сіракузів було бажання Гієрона прославити заснування перед кількома роками (476і5) нового міста Етни (Айтни) у підніжжі вулкану, що відзначив також Піндар у першій пітійській епінікії (пор., I, 472). Отож Есхіл написав для сіцилійських земляків драму «Етнянки» *Αἰτνιαίαι*, що закінчувалася благословеннями для новозаснованого міста. Перебування Есхіла в Сіракузах було коротке, бо вже 468 р. він змагався в Атенах новою трилогією з Софоклом (цим разом без успіху), а наступного року здобув перемогу своєю тебанською трилогією (м.і. «Сім проти Теб»).

⁴ Джерела подані в більшому виданні Есхілових творів Вілямовіца, стор. 15.

Неясна справа з його другою подорожжю на Сіцилію, що її відбув при кінці життя, після поставлення трилогії « Орестеї », отже після 458 року. Гіврон помер ще 467 р., Сіцилія перестала бути атракцією для поетів. А втім Есхіл поїхав не до Сіракузів, а до Гели. Тим то вже в старовині підсували різні здогади про причину його виїзду з Атен. Дехто здогадувався, може й правильно, що це сталося в наслідку невдоволення Есхіла з атенської публіки, опираючись на слова Аяка в Аристофанових « Жабх » про Есхіла та Евріпіда:

« Бо находили завжди мудрих брак мужів.

Есхіл аж навіть від атенців бокував » (806-7, С.).

Інші в'яжуть цей виїзд із процесом у справі виявлення таємниць елевсіньських містерій, ще інші з політичними подіями в Атенах.

В Гелі на Сіцилії заскочила поета смерть. Поширена була анекдота, що нібито орел, несучи в кігтях черепаху, випустив її на лису голову Есхіла, уважаючи її за скелю, до якої хотів розбити тверду черепашку. Тим часом вона розбила Есхілові череп. Дехто здогадується, що цей наївний фолкльорний мотив, уживаний як приклад на випадковість, причеплено було кимсь до особи Есхіла. А втім не має він ні історичної, ні символічної основи.

Похоронено Есхіла в Гелі в р. 456/5. На його могилі, як передає життєпис, стояв напис елегійними двовіршами, що його може й сам поет приготував був перед смертю, як каже Павсаній (I, 14,5):

« Евфоріонів тут син, атенець Есхіл спочиває,

Серед пшеничних ланів Гели могила його.

Скаже про славу хоробрість його вам гай маратонський

Ще й буйногровий теж перс: знає його він гаразд » (С.).⁵

Безумовно одна прикмета цього напису кидається в очі: не каже він про славу великого поета, а підкреслює тільки його патріотизм. Краще не можна було схарактеризувати величної постаті Есхіла.

Його могила в Гелі зазнавала великої пошани, адепти драматичного мистецтва відвідували її обов'язково. А атенці вшанували його пам'ять постановою допускати і по смерті його трагедії до театраль-

⁵ Αισχύλον Εὐφορίωνος Ἀθηναῖον τόδε κεύθει
μνημα καταφθίμενον πυροφόροιο Γέλας,
ἄλλην δ'εὐδόκιμον Μαραθῶνιον ἔλκος ἂν εἴποι
καὶ βαθυφαιθέης Μῆδος ἐπιστάμενος.

них вистав, чим можна було б пояснити велике число перемог його драм, подане Свідасом. Проте відомо, що в пізніших часах не Есхіл, а модерний Евріпід був улюбленцем публіки, бо Есхілова драматична техніка видавалась тоді занадто простою, натомість його поезія занадто витонченою і тяжкою до зрозуміння.

Есхіл мав двох синів, обидва вони були драматургами: Евфоріон (з ім'ям свого діда), що 431 р. переміг Евріпіда з його славною «Медеою» та й Софокла, і відомий красень Евайон. Також Есхілів небіж Філокл Φιλοκλῆς писав трагедії і за одну трилогію здобув вище місце від Софокла, який виставляв тоді саме «Царя Едіпа», що його зараховують ще й нині до перлин драматичного мистецтва. Та й на цьому не кінець. Ще й Філоклів син Морсім був драматургом, і Морсімів син Астідам, і Астідамові сини: Астідам молодший і Філокл молодший. Діяльність одного з тих Астідамів атенці відзначили статуєю в театрі Діоніса. Можливо, що до того роду належав ще й Тімотел Τιμοτέλης, син Філокла, в другій половині II стол. до Хр. Характеристичний випадок з Есхіловим клянном, де мистецтво переходило з роду в рід через чотири або й п'ять поколінь, не був єдиний, подібне було і з Софокловими нащадками.

Свідах каже, що Есхіл написав 90 трагедій. Збережений у рукописах каталог подає 73 назви в поазвучному порядку, з яких одні «Етнянки» зазначені як неавтентичні. Але в нім пропущено 7 назв, засвідчених іншими джерелами. Отже до наших часів дійшли назви 79 драм (трагедій і сатиричних драм). Можливо, що не зазначено в списку ще декілька назв, так що подане Свідасом приблизне число 90 могло відповідати правді. Із тих 80-90 драм, написаних Есхілом, дійшло в рукописах із старовини під іменем Есхіла всього 7, отже навіть не 10 відсотків залишеної ним спадщини, що існувала ще в олександрійській бібліотеці.

Збереглися трагедії «Перси», «Сім проти Теб», «Гікетіди» Ἰκέτιδες, тобто «Благальниці», «Прометей закутий» і всі 3 трагедії з трилогії т.зв. «Орестей»: «Агамемнон», «Хоефори» («Жертвоносиці») та «Евменіди». Поміщені вони в рукописах, мабуть, за принципом їх популярності в старовині: наперед «Прометей», «Сім проти Теб», «Перси», опісля три трагедії «Орестей», наостанку «Благальниці». Вибір цей зроблено в перших століттях по Христі, а трохи пізніше, вже в візантійській добі, з тих сімох вибрано три перші («Прометей», «Сім проти Теб», «Перси»). Тим то ці три збереглися в більшому числі манускриптів, ніж чотири дальші, і з краще переданим текстом.

Загально поширене переконання, що найранішим із збережених

творів були «Благальниці», не виправдалось.⁶ Певно означені дати мають лише тетралогії, в яких склад входили трагедії: «Перси» — р. 472 (коли поетові було 52 роки), «Сім проти Теб» — р. 467 (в 58 році поетового життя) і трилогія «Орестея» — 458 р.

Наше знання про творчість Есхіла базується передусім на збережених сімох трагедіях, що дійшли до нас шляхом традиції. Бо для докладнішого і глибшого розуміння втрачених драм не залишилось доволі матеріялу.

Навк у своїм виданні фрагментів (2-ге вид. 1889 р.) зібрав був 451 фрагментів із творів Есхіла (та ще 13 непевних), але багато з них — це окремі, відірвані слова, записані лексикографами. Важливіші, де принаймні один повний рядок зберігся, зібрав Н. W. Smyth (разом — 233 і 35 непевних) і помістив у своїм виданні Есхіла.⁷

В цих виданнях знаходимо цитати, взяті з різних античних авторів, і тільки один, найраніший фрагмент із папірусів Дідо: це 23 рядки в трагедії «Карійці або Європа» (в Навка фр. 99, в Smyth-a 50), опублікований уперше 1879 р.⁸ У виданнях папірусів, опублікованих на початку ХХ стол., поміщено багато і більших (як Софоклові «Гончі пси» 'Γυνευτάι, віднайдені 1911 р., або комедії Менандра), і менших фрагментів із творів аттицьких драматургів, але з Есхіла — нічого. Навіть Вілямовіц нарікав 1914 р.: Єгипт досі не зберіг ні одного клаптика (Intergr., стор. 234). Виявлення цього явища — зрозуміле: Есхіл не мав у пізніших століттях тієї популярності, що Софокл та Евріпід, його рідше переписувано.

Отож до часів першої війни скептично задивлювались на можливість відшукання папірусів із фрагментами текстів з Есхіла. Проте 30-і роки принесли зміну на краще. Італійці відкрили між літературними папірусами фрагменти драм, що виявилися творами Есхіла: Brescia 1932 р. віднайшов в Оксірінхос фрагменти Есхіла, що їх опубліковано в найближчих роках, а разом 1935 р.⁹ Ще в рр. 1902-3 англійські дослідники (Greenfell і Hunt) відшукали в Єгипті папірусовий матеріял, що його опублікував Edgar Label у виданні Оксірінхських Папірусів щойно 1942 р. (том XVIII) і 1952 (том XX). Так наше знання Есхілових творів дещо поширилося в ХХ стол.

⁶ Про це нижче, при обговоренні тієї драми.

⁷ The Loeb Classical Library, *Aeschylus*, vol. II, London, New York, 1926, стор. 373-518.

⁸ Н. WEIL, *Un papyrus inédit de la bibliothèque de M. Ambrois Firmin-Didot*, 1879.

⁹ Pubblicazioni della Società Italiana per la Ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto, ed. G. Vitelli, M. Norsa, vol. XI, 1935.

У папірусових фрагментах, опублікованих італійцями, міститься фрагмент з Есхілової трагедії «*Ніоба*» Νιόβη, написаної на основі легенд, знаних уже Гомерові (пор. I, 58-9 і 160), як також авторові історії Лідії Ксантові (пор. I, 614). Найприступніше ця тема опрацьована Овідієм у *Метаморфозах* (Ov. Met., VI, 146 sq.).

Ніоба, визначна красуня, дочка царя Фрігії Тантала, дружина тебанського царя Амфіона, мала численне потомство: 7 синів і 7 дочок. Отож чванилась цим гарним потомством, а в виявах гордості провокувала богиню Лятону (Лето), що мала тільки одного сина (Аполлона) і одну дочку (Артеміду). Ці боги болюче покарали її зухвальство: вони вбили стрілами з лука по черзі всі її діти (це фолкльорний відгомін первісного розуміння родової солідарности). В розпачі по втраті дітей Ніоба довго ридала над їх трупами, поки не обернулась у камінь, із якого пилили сльози. Кам'яну постать, що мала вигляд жінки, показували на горі Сіпілю в Лідії, її оглядав ще Павсаній (Paus. I, 21,3).

В Есхіловій біографії (§ 6) читаємо, що в трагедії «*Ніоба*» ця цариця «до третини драми сидить на могилі дітей і, закутана, ні словом не відзивається» (подібна також поведінка Ахілла у «*Поверненні Гекторового тіла*»), чим автор хотів передати повагу βίρος трагічної постаті, що сидить у смутку непорушна, наче закам'яніла.

Трагедія «*Ніоба*» належала до славніших творів Есхіла, її згадує Арістофан у «*Жабах*» (в. 912, 920), її цитує Платон. Проте цитати з «*Ніоби*» не дають основи навіть до приблизного відтворення акції драми. Із цитат у Страбона довідуємось тільки, що в Есхіловій трагедії виступав батько Ніоби Тантал; у цитованих ним словах Тантал згадує свої багатства, безмежні простори землі, що до нього належать: «Засіваю землю, що простягається на дванадцять днів дороги...» (Nauck, Aesch. fr. 158). Він далі каже про свою долю, що впала на нього з неба, ніби для науки: «Зрозумій, що не слід перецінювати людські речі» (Plut. de exsilio і Nauck, fr. 159). Можливо, що в Есхіловій трагедії виступала теж нянька, яка оповідала про своє піклування Ніобиними дітьми, тільки ж Плутарх, цитуючи 3 рядки слів тієї няньки, не зазначає імени автора трагедії (Plut. Symp. VI, 6,2). В багатьох авторів цитується сентенція з Есхілової «*Ніоби*»: «Бо єдиний із богів Танатос-Смерть не любить дарів, ні жертвами, ні зливаннями його не досягнеш, йому не співають пеанів. Від нього, єдиного з богів, тримається оподаль Пейто-Намова» (fr. 161). Так само загальною є сентенція, що з нею полемізує Платон (Plat. R.p. II, 380 a). Отож не знаємо навіть, чи трагедія кінчилась переміною Ніоби в скелю, не знаємо теж, чи вона була частиною трилогії з одного сюжету.

Опублікований італійцями фрагмент оксирінського папіруса дуже пошкоджений, бракує перших кількох букв у кожному рядку, а через те не можна напевно означити, чи ці слова говорить сама Ніоба в першій особі, чи хтось інший про Ніобу в третій особі. Отож думки поділені, одні видавці приписують їх Ніобі, інші няньці тощо. З фрагменту виходить, що вичікують прибуття Ніобиною батька Тантала. Ніоба вже три дні плаче над могилою дітей, а «людина, побита нещастям, — це вже тільки тінь людини». Феб Аполлон у гніві на Амфіона (Ніобиною чоловіка) «обезлиствив і викоринив» його рід. Звертаючись до хору, що співчуває Ніобі, персонаж (Ніоба, чи нянька) каже: «Бог засаджує в людях привід до гріха, коли хоче безпощадно знівечити його дім». (Ці саме слова цитує Платон, як згадано вище, осуджуючи їх). Але людина не повинна зловживати язика.

Есхіл написав тільки одну трилогію, що спиралась на сюжеті Іліади, трилогію про Ахілла, що її високо цінили в старовині. Перша трагедія трилогії «*Мірімідонці*» Μυρμιδόνες (назва від хору Ахіллових мірімідонців) описувала виступ Патрокла в Ахілловій зброї проти троянців, його боротьбу і смерть у бою, базуючись на IX, XI, XII, XV і XVI книгах Іліади, друга трагедія «*Нереїди*» Νηρηίδες (назва від хору Нереїд), оперта на XVIII-XXIII книгах Іліади, — виступ Ахілла та його перемогу над Гектором, третя «*Фрігійці* (теж від назви хору) або Повернення Гекторового тіла» Φρύγες ἢ Ἔκτορος λῦτρα — повернення Гекторового тіла Пріямові (сюжет XXIV кн. Іліади).

В цитатах, переданих старовиною, небагато такого матеріалу, що вказував би на будову трагедії «*Мірімідонці*», або на персонажі, що виступали в ній. В одному фрагменті (Nauck, fr. 138) читаємо слова: «Антилоху, радніше оплакуй мене живого, ніж його померлого. Бо все мове я втратив». Це, очевиднож, слова Ахілла, звернені до Антилоха, що приніс йому страшну вістку про смерть у бою його єдиного приятеля, Патрокла. Приписування педерастичних мотивів у взаєминах Ахілла та Патрокла цитоване в інших фрагментах (135-7).

В Арістофанових «*Жабах*» Евріпід критикує цю трагедію, не називаючи її по імені, (але схолії подають джерело цитат); «*Мірімідонцям*» присвячено тут багато місця (Aristoph. Ran. 911-38 і далі).

І «*Жаби*», і схолії до них, і Гарпократіон подають початкові слова трагедії: «Ось бачиш, славний Ахілле, горе данайців, завдане їм ратищами...». До цих слів нав'язують фрагменти, опубліковані в XVIII і XX томах оксирінських папірусів, але вони дійшли до нас у незвичайно пошкодженому стані. Можна тільки зрозуміти, що якась особа промовляє до Ахілла. Небагато довідуємося також із 9 рядків дещо

краще збереженого папірусу ч. 2253 (з ХХ тому). Натомість довший фрагмент зберігся в опублікованих італійцями папірусах (Pap. Soc. Ital., vol. XI, 1211). Але й тут із 36 рядків лише половина менше пошкоджена і хід думок у словах Ахілла можна тут відтворити: «...Невже вкаменують мене? Не думай, що побиття камінням Пелесового сина принесе без ужиття зброї загибель троянцям... Чи заради переляку ахайців піднесу по списа руку, що палає гнівом через поганого пастиря?»¹⁰ Але коли я сам один, як кажуть товариші зброї, був причиною їх утечі, тому що не брав участі в бою, то я є всім для ахайського війська. Сором не спиняє щиро сказати це слово».

До сюжету Іліяди, а навіть до сюжету «Мірмідонців», нав'язувала Есхілова трагедія, відома під назвою «Карійці або Європа» *Καρίεις ἢ Εὐρώπη*, з якої суцільний фрагмент зберігся у згаданому вище папірусі Дідо. Цей папірус знайдено в доброму стані; однак він, погано переписаний малописьменним копіїстом, містив багато помилок, що їх філологи мусли виправити. Основою сюжету трагедії була смерть володаря лікійців Сарпедона, союзника троянців, якого вбив Ахіллів приятель Патрокл в останній своїй боротьбі. Сцена двою Сарпедона з Патроплом описана в Іліяді (XVI, 419-505).

Есхілова трагедія взяла назву від хору «карійців», що означало б підданців Сарпедона. Насправді Карія тільки сусідувала з півн. сходу із Сарпедоновим царством, Лікією, але драматурги, як писав географ Страбон (XIV, 665), часто змішували назви народів, особливо сусідніх. А побічну назву «Європа» взято з імени протагоніста трагедії, яким була Сарпедонова мати Європа. Щоправда, Гомер називає Сарпедона сином Зевса і Беллерофонтової дочки Лаодамеї (Іл. VI, 196-7), однак Есхіл іде за іншою версією, що її тримався Гесіод в Егеях, як з'ясовують схолії Ven. A і B до Іліяди, XII, 292.¹¹

Міт про долю Європи був поширений у старовині, а найдокладніше переданий Овідієм (Ovid. Met., II, 843 squ.). Чарівна Європа була дочкою Агенора, царя Тіру в Фінікії (за Гесіодом — дочкою Агенорового сина Фінікса, епоніма Фінікії).¹² Зевс, захоплений її красою, перемінився в гарного білого бика, такого ласкавого, що Європа сіла на його хребет. Але бик погнав до моря і переплив із нею на острів Крит. Есхіл

¹⁰ «Пастир народів» — Агамемнон.

¹¹ Hesiodi carmina, ed. Rzach, fragm. 30.

¹² В I томі, стор. 410, ряд. 19 згори через недогляд надруковано про «Європу, дочку Кадма»; має бути «сестру Кадма». Просимо виправити.

ушляхетнив сагу, подаючи, нібито бик з волі Зевса викрав Європу і приніс Зевсові на своїм хребті.

Натяк на це читаємо саме в вище згаданому фрагменті. Тут Європа оповідає про свою долю: Вона породила Зевсові трьох синів: Міноса, царя Кріту, Радаманта, що дістав від батька безсмертність, і третього, Сарпедона, при яким вона жила в Лікії. Але його «привабило ратище Ареса» і він вибрався на троянську війну, щоб захищати Трою перед «цвітом Геллади». Мати тремтить за долю свого сина, бо він у неї тепер одинак і з ним вона втратила б усе, що її тримає при житті. А вона знає добре, що «Арес любить зривати завжди найкращі квіти з-поміж війська», як висловлюється Есхіл в іншому вірші (цитованому Стобеєм в Антології, Nauck, fr. 100).

На цьому кінчається фрагмент папіруса і не знаємо, як далі розвивалася акція. Здогадуватися треба, що драматург використав даліше оповідання Іліади (XVI, 666-83): Коли йшла боротьба за Сарпедонове тіло, на Зевсове доручення Аполлон видістав тіло Зевсового сина, а боги Гіпнос-Сон і Танатос-Смерть занесли його до його царства в Лікії.

З жанру сатирової драми традиція передала нам тільки одну того роду драму: Евріпідового «Кіклопа». Отже великою сенсацією в світі дослідників грецької драми було відкриття 1911 р. в папірусах більшої частини Софоклової сатирової драми «Гончі пси» Ἰχνηταί. Алеж перше місце між авторами сатирових драм признавано в старовині Есхілові, а про них у нових часах було глухо. Отож із радістю привітав науковий світ 1935 р. появу XI тому італійського видання папірусів, де поміщено 20 задовільно збережених рядків (крім декількох рядків із відірваними словами), а 1941 р. появу XVIII тому англійського видання Оксирінхських папірусів, де опубліковано понад 60 рядків, здебільшого добре збережених, сатирової гри Есхіла «Тягнуть сіті» Διχτοούχοι.¹³ Хоч кількість віднайденого тексту цього твору ніяк не дорівнює величині фрагментів Софоклових «Гончих псів», проте дав деякий матеріал до оцінки Есхілової творчості в цій ділянці, особливо завдяки тому, що італійський папірус належить до початку драми, англійський до частин ближче кінця. Тут зазначено було, напр. число вірша 800, а це вказує, що сатирова драма своїм розміром дорівнювала коротшим трагедіям.

Сатирова гра «Тягнуть сіті» становила веселе закінчення тетра-

¹³ Також у XX томі поміщено ще деякі фрагменти цього твору, але це відірвані слова, навіть окремі букви, що збереглися.

логії з сюжету саги про Персея.¹⁴ Вона з гумористичного боку заторкує тему, знану вже з високомистецької поеми Сімоніда (пор. I, 430, де й подано коротко зміст міту). В каталозі Есхілових творів знаходимо ще дві назви трагедій, що напевне входили в склад цієї тетралогії, а саме «Форкіді» і «Полідект».

Версія саги подавала, що рибалка Діктіс, віднайшовши в морі скриньку з Данаєю та її сином Персеєм, забрав матір із дитиною до свого дому, а згодом передав їх своєму братові Полідектові, цареві острова Серіфу, де Персей виріс на юнака. Тим часом цар закохався був в Данаю, але без взаємности. А тому що боявся дорослого юнака, щоб не заступився за матір зажадав від нього виконання небезпечного діла: принести йому голову Медузи, дочки демона Форкіса,¹⁵ однієї з трьох сестер Горгон. Її погляд був такий жахливий, що, хто глянув на неї, обертався в камінь. Але боги були ласкаві для Персея. Гермес, за іншою версією — німфи, дали йому чарівну торбу, що поширювалася відповідно до потреби, також такі магічні засоби, як окрилені сандалі, при помочі яких він літав, шапку-невидимку Гадеса, крім того мідний щит, що в нім відбивалось усе, немов у дзеркалі, і меч у вигляді серпа *ἄρπη*. Його опікунка Атена порадила йому спершу поладнати справу з трьома сестрами, змалку сивими Граями *Γραῖαι* (ніби «бабусі»), що теж були дочками Форкіса, як і Горгони, берегли доступу до них *προφύλαξες*, а всі три мали лиш одне око і один зуб, якими мінялися по черзі. Персей викрав їм те око і той зуб, тим то вони не могли перешкодити йому дістатися до Горгон. Ніким неспостережений, одягнений у шапку-невидимку, за вказівками Гермеса потрапив на сплячу Медузу і, не дивлячись на неї саму, а на її відбитку на щиті, вбив її, а голову її сховав у чарівну торбу.

Цю частину саги Есхіл використав у трагедії «Форкіді» *Φορκίδες* (дочки Форкіса), але невідомо, як він справився з фолклорним матеріалом. Невідомо теж, як він поставився до міту про чарівну красуню, етіопську царівну Андромеду, яку, приковану до скелі, Персей побачив у своїй поворотній дорозі. Він убив потвору, що загрожувала Андромеді смертю, звільнив царівну і одружився з нею, поборовши військом її попереднього жениха.

Натомість у трагедії «Полідект» *Πολυδέκτης* поет напевне використав дальшу частину саги: Переслідувана Полідектом Персеєва мати

¹⁴ Трагедію «Персей» написав був уже один із попередників Есхіла, Арістій, Пратівів син, (пор. I, 635), але про неї нічого нам більше невідомо крім заголовка.

¹⁵ Форкіс був сином Понта-Моря і Гаї-Землі (Hes. Theog., 237-8).

сховалась до храму Зевса. А тим часом Полідект бенкетував гучно з товариством, ні трохи не сподіваючись повернення Персея з надмірно небезпечної авантюри. Коли ж Персей зненацька з'явився і заявив, що виконав доручення, вбивши Медузу, Полідект не повірив цьому, а почав глузувати з нього. Тоді Персей добув із чарівної торби голову Медузи, а коли цар і його товариство глянули на неї, всі обернулись у камінь. Про вбивство Медузи згадував уже Піндар у десятій немейській епінікії (пор. I, 492), а про покарання Полідекта в десятій пітійській (I, 502).

Отож сатирова гра «Тягнуть сіті» Διττοουλμοί завертала до початку саги про Персея. Перші рядки опублікованого італійцями папіруса передають початкову сцену драми: Два рибалки, один із них Діктіс Δίκτης, наставили сіті на морському побережжі, але не можуть нічого зловити. Аж раптом один із них скрикує: «Гей, що це бачу? Молот-риба, кит, чи що? Володарю Посейдоне і морський Зевсе, який це дарунок моря посилаєте нам?» Довго мучаться над витяганням перевантаженої сіті, наостанку кличуть на поміч: «Гей, сюди, всі хлібороби, винороби, пастиухи, всі, хто тут є!»

На жаль, на цьому фрагмент вривається і не знаємо, як поет зображував сцену, коли кінець-кінцем сіті витягнуто, але замість сподіваної великої риби присутні (мабуть хор сатирів, які збіглися замість призиваних на допомогу людей), побачили скриньку, а в ній знайшли жінку з немовлям (Данаю з Персеєм).

Натомість XVIII том Оксирінхських Папірусів приніс довший фрагмент з дальшої частини цієї сатирової гри, де, як здогадуються, старий Сілен, комічна постать розбещеного батька сатирів, залицяється до Данаї, а вона, перелякана виглядом сатирів, дорікає богам, що видали її на поталу диким потворам. Тим часом комічний Сілен, щоб приподобатись матері, заходитьсь ніби нянька, коло немовляти, що сміється з його вигляду, приговорює до дитини здрібнілими словами, обіцяє, як трохи підросте, показати йому лісні дива, оленята, куниці, їжаки, постачати йому здорові харчі, а як доросте до літ, навчити полювати, — коротко: Сілен представляє себе його батьком. Хор сатирів співає пісню, ніби підготовляється до весілля. Сатирам здається, що молода жінка рада з їх приязні; це, мовляв, і не дивно, бо довго самітня скиталася по морі, а тепер бачить веселе товариство.

На цім фрагмент вривається і невідомо, яку розв'язку автор давав цьому трагікомічному епізодові. Проте вже ці короткі фрагменти вказують на високі прикмети драматурга, що вмів із мітичного матеріалу створити комічні ситуації і блиснути гумором.

У XVIII томі Оксірінхських Папірусів опубліковано також під ч. 2164 фрагмент із Есхілової трагедії «*Семела або Водоносиці*» Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι в циклі Діонісійських драм. Семела, мабуть, відгомін фригійської богині землі, Земело, в тебанських сагах була дочкою засновника Теб Кадма, що її сам Зевс уподобав собі. Заздрісна Гера, прийнявши постать бабусі, намовила її випробувати силу Зевсової любови. Семела за радою тієї бабусі вимогла у Зевса обітницю, що виконає всяке її прохання. Коли Зевс приобіцяв їй, склавши присягу богів на воду Стіксу, Семела зажадала, щоб з'явився їй у всій своїй величі. Зевс не міг зламати присяги, отже показався в своїм маєстаті серед громів і блискавиць, що палили все довкола. Від блискавиці згоріла й Семела, але Зевс в останній хвилині потрапив ще врятувати з її тіла плід, з якого чудесним способом народився йому син, бог Діоніс. І Семела по смерті стала богинею, як оповідає Піндар у другій олімпійській епінікії (пор. I, 500).

Трудно уявити собі, як Есхіл опрацював міт про Семелу, бо на це нема подостатком матеріялів. У згаданому вище фрагменті папіруса (30 рядків, частинно пошкоджених) дійшов кінець пісні німф, де згадується ім'я Семели, її батька Кадма та любов Зевса. Опісля виступає Гера, прийнявши подобу старої жрекині, що нібито збирає милостиню на культ німф, до яких звертається гексаметрами: «Німфи правдомовні, славетні богині, для яких пожертви збираю, життєдайні дочки бога арголідської річки Інаха, що помагаєте всім людям при їх працях...».

До цієї сцени скеровані слова Платона в «Політеї» (Pl. R.p., II, 381 d), де він осуджує поетів за зображення богів, що, приймаючи чужу подобу, обдурюють людей, при чому цитує вірш, знайдений у згаданому папірусі: «життєдайні дочки арголідської річки Інаха».¹⁶ На жаль, не збереглися дальші вірші, отже не знаємо, з якою пропозицією Гера зверталася до німф. Також у XX томі опубліковано 40 рядків, зовсім пошкоджених (фрагменти 356-7 у вид. Метте).

XVIII том Оксірінхських папірусів приніс ще також доволі великий фрагмент¹⁷ із іншої, згадуваної в каталозі гри «*Глядачі або сатири на істмійських ігрищах*» Θεωροί ἢ Ἰσθμιασταί (scil. σάτυροι), тобто сатири учасниками при заснуванні істмійських ігрищ на честь Посейдона.

¹⁶ Схολіяст до Арістофанових «Жаб» (до в. 1344) неправильно приписує ці вірші дальшій частині цієї самої Есхілової трилогії «Чесальницям вовни» (Nauck, fr. 168).

¹⁷ Ох. Рар. 2162-92 рядки; крім того дрібніші фрагменти в XX томі, разом у Mette 17-19.

Сага зв'язувала заснування істмійських ігрищ із переказом про орхоменського царя Атаманта 'Αθάμας, -αντος, що був одружений із дочкою тебанського царя Кадма Іно, сестрою Семели. Атамант та Іно взяли на виховання Діоніса, сина Зевса та поразеної громом Семели, за що їх переслідувала заздрісна Гера, що наслала на Атаманта божевільня. Збожеволілий Атамант убив сина Леарха і погнався за другим сином Мелікертом, що його несла Іно. Вона добігла до моря, а, не маючи можливості втекти перед божевільним, кинулась із дитиною в морську глибину. Тіло Мелікерта виплило на берег на тому місці, де опісля відбувались істмійські ігрища. Інша версія подавала, що морські німфи врятували матір і дитину і вони обоє стали безсмертними: Іно дістала назву Левкотеї «білої богині», вона вирятувала Одиссея від смерти з морських хвиль, кинувши йому серпанок (Од. V, 333-5, пор. I, 173). А морського демона Мелікерта, якого ім'я вказує на фінікійське походження, хоч греки виводили для нього грецьку етимологію «вибирач меду», почитали теж під іменем Палаймона «Борця». А втім Атамант від першої жінки Нефели-Хмари, мав двох дітей, Фрікса та Геллу, переслідуваних мачухю Іно, а цей переказ в'яжеється знову з сагою про похід Аргонавтів по золоте руно.

Отож у списку Есхілових творів є трагедія *Атамант*, однак нечисленні цитати з неї не подають навіть найменших натяків на використання фолклорного сюжету в драмі. Але в зв'язку з нею стояла напевно сатирова гра «Глядачі або сатири на істмійських ігрищах», що нав'язувала до заснування тих ігрищ із культом Атамантового сина Мелікерта-Палаймона. Із збережених у папірусах фрагментів довідуємося, що головну роллю в цій сатировій грі мав хор сатирів і їх провідник Сілен, а виступав теж бог Діоніс, якому вони служили. З розмови Діоніса з сатирами виходить, що сатири з Сіленом крадькома покинули свого пана і прибігли на Істм, щоб не тільки приглядатися новим ігрищам, але й брати в них участь. Очевидно, ця тема давала можливість до зображення безлічі комічних ситуацій для необзнайомих із спортом сатирів на втіху атенцям, добрим знавцям спортових змагань.

Ще дрібніші фрагменти в виданнях папірусів розпізнано як уривки з інших Есхілових драм.¹⁸

Окреме становище між Есхіловими трагедіями займає драматичний твір «*Етнянки*», чи пак «*Етна*». На запрошення Гірона Есхіл при-

¹⁸ Такі фрагменти належать до трагедій: «Геракліди», «Лев, сатирова гра», «Іфігенія», «Філоктет» та інших, про які згадка буде в дальших розділах.

був на Сіцилію коло 470 р. і там для відзначення заснування Гіроном нового міста Етни (про мотиви його заснування див. I, 472) виставив довшу драму в стилі святкової кантати «Етнянки» Αἰτναῖαι (хоч у більшості джерел подибуємо назву «Етна» Αἴτνη, чи навіть Αἴτνα). Впадає в очі, що автор каталогу Есхілових трагедій уважав за потрібне помістити цю драму під двома позиціями: Αἰτναῖαι γῆσιος, тобто справжні, автентичні Етнянки, і Αἰτναῖαι νόθοι «незаконні», тобто підроблені, неавтентичні. Були думки, що зазначено це тому, що тексту автентичних «Етнянок» вже не існувало в Олександрійській бібліотеці. Однак ХХ том Окс. Папірусів приніс несподіванку. Там опубліковано фрагмент папіруса, якого доволі добре збережений кінець виглядає на гіпотезу «Етнянок». Виходить із цього фрагменту, що перша частина цього драматичного твору відбувалася під Етною, друга в Ксудеї, третя знову під Етною, далі в Леонтинах, потім у Сіракузах. Це торкалось би скоріше автентичної драми, ніж неоригінальної. А про сіцилійський фон драми кажуть цитати з різних авторів, здебільшого лексикографів (Nauck, Aesch. fragm., 6-11).

Крім фрагментів, як із цитат, так і з папірусів, де крім імени автора заповнена теж назва твору, існує чимало цитат, при яких автори книг не подали були назви поетового твору, тільки саме ім'я Есхіла. Таких фрагментів із неозначених трагедій у Навка — 169 (на всіх 451), у Метте, де до уваги взято теж і папіруси, — 277 (на всіх 769). Між цими фрагментами у Метте існує доволі добре збережений фрагмент 530 на 33 рядки (з ХХ тому Окс. Папірусів), в якому промовляє Діке-Справедливість, дочка Зевса і Теміди-Правосуддя, після чого йде стихомітія з провідником, чи провідницею хору. Діке з'ясовує своє становище у царстві батька Зевса, що посилав її до людей, яким сприяє, щоб прийняли її для свого добра. Едвард Френкель піддав думку, що ця сцена могла б дуже добре належати якраз до Есхілових «Етнянок», написаних з нагоди заснування міста.¹⁹ І справді цей фрагмент краще підходить до цієї драми, ніж до інших, званих нам із назв, проте Френкелева гіпотеза залишається покищо здогадом, як і він сам називає її «eine waghalsige Vermutung».

Що торкається поділу Есхілової спадщини за сюжетами, то з троянського циклу саг крім обговореної вище «Ахіллеїди» (Мірмідонці, Нерейди, Фрігійці) Есхіл написав був ще трагедії про долю Аяса Тела-

¹⁹ EDUARD FRAENKEL, *Vermutungen zum Aetna-Festspiel des Aeschylus*, Eranos 52, 1954, стор. 61 squ.

монового. Цей сюжет поет взяв не з подій, описуваних в Іліяді, але з циклічної епопеї « Мала Іліяда », або з початкових частин « Збурення Іліону ». Після смерти Ахілла від стріли з Парісового лука відбувався суд, кому з греків призначити Ахіллову зброю. Найхоробрішим після Ахілла вважали Аяса Теламонового і він сподівався дістати це відзначення. Одначе зброю присуджено Одиссеві. Судова розправа в цій справі була сюжетом Есхілової драми « *Присуд зброї* » « *Ὀπλων κρίσις* ». Цю кривду Аяс взяв собі так дуже до серця, що, збожеволівши, покінчив життя самогубством. Отже ця подія була темою другої трагедії циклу: « *Тракійки* » « *Θρηάσαι* », названої від хору з полонених тракійок. Третя трагедія трилогії « *Саламінки* » « *Σαλαμίνας* », що дістала назву від хору жінок із Саламіни, оповідала про долю Тевкра, Аясового брата по батькові, що його батько Теламон прогнав із Саламіни після його повороту з троянської війни за те, що не привіз із собою Аяса, як був колись зобов'язався. Про божевілля та самогубство Аяса збереглася трагедія Софокла, цю тему порушив був теж гарячий прихильник Аяса Піндар у восьмій немейській (пор. I, 498,509).

Сюжет Одиссеї Есхіл використав тільки до одної тетралогії; до неї ввійшли драми « *Викликувачі душі* » « *Ψυχαγωγοί* » (на сюжет XI книги, « Некії »), « *Пенелопа* » « *Πηνελόπη* » і « *Збирачі костей* » « *Ὀστολόγοι* », тобто жебраки на бенкеті в Итаці, як вказують фрагменти (Nauck, fr. 179-180). До цієї трилогії могла належати сатирична гра « *Кірка* » « *Κίρκη σατυρική* ».

До троянського циклу нав'язує теж збережена трилогія « Орестея », якій присвячуємо багато місця нижче. Існувала теж Есхілова драма про *Іфігенію* « *Ἰφιγένεια* ».

На базі циклічних епопей побудовані були трагедії « *Телеф* » « *Τηλέφος* », « *Місійці* » « *Μισοί* », до одної трилогії належала трагедія « *Філоктет* » « *Φιλοκτήτης* », якої сюжет знаний нам із збереженої Софоклової трагедії, і « *Паламед* » « *Παλαμήδης* ». На циклічних епопеях базувались теж Есхілові трагедії « *Мемнон* » « *Μέμνων* » і « *Важення душі* » « *Ψυχοστασία* », де Зевс важив душі Ахілла і Мемнона в присутності їх матерів: богині Ранньої Зорі Еос і Тетіди (про подібне важення долі Ахілла і Гектора, кому з них припаде смерть, читаємо в Іліяді, XXII, 210-3).

Із циклу саги про Аргонавтів існували Есхілові трагедії « *Арго* » « *Ἀργώ* », « *Лемнійки* » « *Λήμναια* », « *Гінсіпіла* » « *Ἰψιπύλη* » та, мабуть, сатирична гра « *Кабіри* » « *Κάβειροι* ».

Трагедія була присвячена богові Діонісові, отже не обійшлося без драм із циклу Діоніса. Ми згадали вище про трагедію Семели, Діонісової матері. Мабуть, до трилогії разом із « Семелою » належали трагедії « *Пентей* » « *Πενθεύς* » і « *Чесальниці вовни* » « *Ἐάντριάς* », до чого могла

належати як сатирична гра, зазначена в каталозі драма «*Няньки*» (розуміється, Діонісові) *Τροφοί*. Трагедія запеклого ворога Діонісового культу, тебанського царя Пентея, роздертого у приступі екстази навідженими бакханками під проводом його рідної матері, була темою збереженої до наших часів знаменитої драми Евріпіда «*Бакханки*». В списку Есхілових творів є теж трагедія під назвою «*Бакханки*» *Βάκχαι* невідомої тематики, з якої залишилася тільки одна цитата загального характеру. Також трагедія «*Чесальниці*» оповідає про долю опонентів Діонісової релігії, про дочки орхоменського царя Мінія *Μινύας*, що нехтували святкуванням Діоніса на Кітероні (пор. Ovid. Met. IV, 1 sq.).

Але існувала ще й друга Есхілова трилогія з Діонісової тематики, засвідчена схоліястом до Арістофанової комедії «*Тесмофоріязуси*», «*Лікургія*». Цар тракійських едонців Лікург активно переслідував Діоніса та його «няньки», про що згадувала вже Іліяда (VI, 130-40, пор. I, 168, де й подана версія саги за словами Іліяди). Перша драма трилогії називалась «*Едонці*» *Ἰδῶνοί*, напевно від хору едонців, підвладних Лікурга. З неї залишилися фрагменти з цитат у Страбона та інших, що малюють яскраво нову Діонісійську музику:

«...Один, тримаючи в руках сопілку, твір токарського верстату, відтворює пальцями звуки мелодії, пісню, що побуджує до шаління. А другий шумить на міддю окутих цимбалах... мелодія звучить пронизливо. Звідкись, із невидного, гудуть голосом бичків страшні наслідувачі, ніби відгомін підземного грому несеться звук бубна, наводячи глибокий жах» (Nauck, fr. 57).

Друга трагедія з цієї трилогії називалась «*Бассарійки*» *Βασσαίραι*, що означало б тракійські бакханки, бо вони носили лисячі шапки, названі від слова «бассара» *βάσσαρα* «лис», мабуть, із фрігійської мови. Ератостен (Eratosth. Catast. 24, р. 140) оповідає легенду про Орфея, що ігнорував Діоніса, а вважав Аполлона найбільшим богом, ідентифікуючи його з Геліосом-Сонцем. Коли раз, збудившись уночі, продістався на вершину гори, щоб поклонитися Сонцю з його сходом, Діоніс послав на нього розшалілі бакханки, що розірвали його на шматки (пор. I, 59-60). Ці драми зображали, мабуть, контраст між Діонісовою та Аполлоновою релігією.

Третя частина трилогії називалась «*Юнаки*» *Νεανίσκοι*. Сюжет цієї драми невідомий. Здогадуються, що темою було замирення.

Тетралогію закінчувала сатирична гра «*Лікура*» *Λυκοῦρος σατυρικός*. Цитата в Атеная подає слова: «Опісля пив брітос βρῆτον», що означало «ячмінне вино», тобто свого роду пиво, і «хвалив його». Мабуть, робив це в опозиції до Діонісового напитку, вина.

З циклу про Геракла відомі заголовки «*Алкмена*», «*Геракліди*»; може й сатирична гра «*Лев*» Λέων належала сюди. Аттицьку сагу (особу Тесея) Есхіл заторкнув в «*Елевсінцях*» Ἐλευσίνοι.

Про трилогію Персея була мова вище. Про тебанську трилогію буде мова далі при обговорюванні збереженої трагедії «Сім проти Теб», про Прометееву при «Прометей закутім», про аргоську при «Благальницях»; єдину збережену в цілості трилогію «Орестею» проаналізуємо нижче.

Але крім суцільних трилогій, на один сюжет, Есхіл писав трилогії, з яких кожна частина торкалась іншого предмету. Особливо знана того роду трилогія, в якій склад входила трагедія «Перси» (про це при обговорюванні «Персів»). Таких відокремлених назв окремих драм наводимо в каталозі чимало.²⁰

Досі була мова про ті твори Есхіла, що не дійшли до наших рук у цілому, а знані нам лише з довших, чи коротших фрагментів, інколи тільки з назв. Вони можуть правити лише для доповнення силуети великого поета, а глибше зрозуміння його світогляду і мистецтва його слова можемо знайти головню в збережених сімох творах, яким присвячуємо наступні окремі розділи.

²⁰ Список назв трагедій каталогу можна знайти, напр., у критичному виданні Есхілових трагедій Вілямовіца, з 1914 р. (стор. 7-8), список усіх знаних назв трагедій у виданні фрагментів Метте, стор. VIII-IX.

ПЕРСИ

З античних вступних інформацій, т.зв. гіпотези (ὁπότεσις, лат. argumentum), до Есхілової драми «Перси» Πέρσαι знаємо, що ця трагедія була виставлена 472 р. до Хр. як середня частина трилогії, в якій склад першою входила трагедія «Фіней» Φινεύς, третьою «Главк із Потніїв» Γλαῦκος Ποτνιεύς, а закінчення становила сатирична гра «Прометей — підпалювач» Προμηθεύς πυρκαεύς. Хоч у списку Есхілових творів у Медічеському манускрипті не знаходимо назв цих трагедій, проте вони напевне існували: це не лише зазначено в «гіпотезі» до «Персів», але також збереглися фрагменти, цитовані різними античними авторами із зазначенням назв трагедій.

Героєм першої частини трилогії був Фіней, цар Салмідессу, тракійського міста над Чорним морем, відомий із циклу саг про аргонавтів. Ці саги опрацьовані і Аполлонієм із Родосу в його епопеї «Аргонавтіка» (з додатковими поясненнями в схоліях), і в псевдо-Орфеевих «Аргонавтіках»; про них згадується і в інших джерелах. Про Фінея псевдо-Аполлодора «Бібліотека» подає такі інформації: «Аргонавти причалили до Салмідессу в Тракії, де жив віщун Фіней, що втратив був зір... Боги послали на нього ще й гарпії. Це були крилаті жіночі створіння і, коли застелено було стіл для Фінея, вони злітали з неба і хапали більшість страви, а залишки так гидко воняли, що ніхто не міг підступити ближче. І коли аргонавти бажали довідатись про свою дальшу дорогу, Фіней сказав, що він подасть їм добру раду, якщо вони визволять його від гарпій» (I, 9,21). Далі оповідається, що аргонавти погодилися на цю умову. Двох із них, Зет і Калаїс, сини бога північного вітру, Борей, що були теж окрилені, як тільки побачили гарпії при накритому столі Фінея, добули мечів, полетіли за ними і звільнили Фінея від них. За те Фіней подав аргонавтам раду, як перепливти Сімплегади, дві скелі, що стикалися одна з одною, коли наближався якийсь корабель, і розторошували його.

З-поміж нечисленних збережених фрагментів з Есхілового «Фінея» знаходимо в Атенасових «Дейпносфістах» (X, 18, р. 421 f) два рядки: «і багато обманних страв (гарпії) вихоплювали при першому смакуванні в роті жадібними щелепами». Цей фрагмент підказував би,

що якраз ця частина саги дала основу для Есхілової драми. Одначе сага про Фінея мала різні версії, особливо про причину його осліплення богами і наслання гарпій, що також могли бути піддати сюжет Есхілові. Та на основі нечисленних фрагментів не можна нічого певного сказати на цю тему. Сюжет переказів про Фінея використав був також Софокл, що написав на цю тему три драми: «Фіней» (перший і другий) та «Бубнарі» *Τυλπισταί*. Та й і в Софоклової «Антигоні» хор згадує в стасимоні осліплення синів Фінея їх мацухою (*Soph. Ant.* 966-87).

Героєм третьої трагедії був Главк із Потній у Беотії, де він мав дві кобили, що їх привчив їсти людське м'ясо, нібито щоб завзятише кидалися на ворогів. Але коли не стало їм харчу, вони пожерли свого пана на похоронних ігрищах, влаштованих для Пелія. Цю версію подає Пробус (у коментарії до Вергілієвих Георгік, III, 267), відмінну Сервій: як кару Афродіти. А втім сам сюжет був зв'язаний також із іншими постаттями саг, як із Діомедом, сином Ареса та Кірени, згаданим і в Евріпіда, і в Діодора, і в Аполлодора. Інша версія (у схоліях до Евріпідового «Ореста» в. 318) передавала, що Главкові коні з'їли траву з отрутою, від якої ошаліли, і кинувшись на свого пана, розірвали його. Мотив розірвання власними кінями подибуємо і в сазі про Гіпполіта. Ця саме версія могла становити основу Есхілової драми, якщо приймемо Германову гіпотезу, що збережені схоліястом Іліяди два Есхілові вірші: «тягли його, як два вовки, що несуть оленя на хребтах» (*Nauck, Aesch. fr.* 39), — справді походять із цієї трагедії «Главк». А втім шматки фрагментів із папірусів, опублікованих італійцями (пор. *Melte, fr.* 441-4), підтверджують таке розшарпування на змаганнях.

Слід зазначити, що існувала ще інша трагедія Есхіла «Главк із моря» *Γλαῦκος πόντιος* про іншого Главка,¹ Главка-рибалку, що, «з'ївши траву *πόαν*, обернувся в морського демона і пророчить людям майбутнє» (*Paus., IX, 22,7*). З цієї драми теж збереглися дрібні фрагменти (*Nauck, 26-34*), також два фрагменти в папірусах (*Mette, fr.* 55-6).

З вище наведеного виявляється, що трилогія, в якій склад входили «Перси», не мала такого безсумнівного тематичного зв'язку, як тебанська трилогія, як «Благальниці» з «Данаїдами», або «Орестея». Проте були спроби пов'язати ці трагедії зовнішніми мотивами: Фіней,

¹ Ім'я Главк часто подибується між грецькими іменами. Прикметник *γλαυκός* означав «синій», «ясносиний», «ясний», «світлий». В Іліяді виступає лікійський герой Главк у відомій сцені зустрічі Главка з Діомедом (Іл. VI, 119-236, пор. I, 71). На основі мітологічної генеалогії Гомерів Главк є сином Гіпполоха, внуком Беллеронфа, отже правнуком Главна із Потній.

мовляв, сватав Андромеду, але його перемиг у бою Персей, що одружився з Андромедою, а їх син Перс став царем персів (етіологічна сага, що використовує подібність імен), отже Фіней, сліпий пророк, міг був пророчити аргонавтам інвазію персів на Грецію. Адже Геродот (I, 2) уважав похід аргонавтів за атаку Європи проти Азії, а перські війни контраакою Азії на Європу (Муггау). Щодо третьої трагедії (Главк із Потній) вказують, що коло тієї місцевості згинув Ксерксів полководець Масістій, упавши з пробитого стрілою коня (отже власний кінь причиною смерти, як і для Главка).

Але ці дрібничкові спроби не дають підстави для доведення глибокого зв'язку драм у трилогії. Хоч Есхіл був творцем і майстром тематично зв'язаних трилогій, він мав вільну руку писати окремі частини трилогії, незв'язані тематично, як це робили його сучасники. А для трагедії «Перси», написаної на основі особистих переживань автора, справді тяжко, а то й неможливо було підшукати відповідні аналогічні сюжети. А втім загально підкреслювано, що саме завдяки трагедії «Перси», центральній частині трилогії, поет здобув першу нагороду.

Есхілові «Перси» оспівували той самий сюжет, що Фрініхові «Фінікіянки». Підкреслює це й автор «гіпотези» до «Персів»: «Главк² у книгах про Есхілові твори каже, що він переробив Персів із Фрініхових Фінікіянок». Учасник битви біля Саламіни був, очевидно, невдоволений спробою свого попередника, дарма що вона здобула була першу нагороду своєму авторові. Він поставив по чотирьох роках свою драму на ту саму тему, може бажаючи поправити недокладності Фрініхової розповіді точнішим описом події, дати правильніше наświetлення, чи поглибити сюжет, надаючи йому теософічну основу.

Проте не цурався деяких влучних драматичних засобів Фрініха. Коли Фрініх спостеріг, що своєю першою історичною трагедією «Здобуття Мілету», яка оспівувала грецьку поразку, розгром іонійського повстання проти персів, не здобув собі похвали земляків, то вирішив направити свою репутацію новою історичною трагедією, що оспівувала б світлу грецьку перемогу, битву біля Саламіни. Але грецька радість із перемоги не надавалася на сюжет трагедії, з природи сумної дії. Це розумів Фрініх і відвернув проблему: Саламіна була нещастям, трагедією для персів. Отож акція Фрініхової трагедії «Фінікіянки» відбувається в перській столиці Сузах, чи пак Сусах τὰ Σούσα, коли персів досягає страшна вістка про небувалий розгром їх фльоти. Есхіл

² Главк із Регіону — автор праці «про давніх поетів і музик», написаної при кінці V стол. до Хр.

пішов за цим вдалим прикладом свого антагоніста і прийняв також Сузи за місце дії своєї трагедії. Але коли Фрініх вибрав на хор екзотичні фінікіянки, тобто жінки тих фінікійців, що як підданці перського царя поплили в похід на Грецію, то Есхіл хором перських senatorів заступив цю Фрініхову вигадку. А втім нам невідомо, чим саме Фрініх аргументував появу фінікіянок у столиці Персії, віддаленої від Фінікії на малоощо не дві тисячі км. Очевидно, поетова уява, як у казці, не мусіла рахуватися з географічними фактами.

Есхіл перейняв теж від Фрініха зав'язок акції, приготування до засідання ради старших, тобто людей із знаті в позавійськовому віці, що їх Ксеркс призначив для керування справами держави на час своєї неприсутности. Але в Фрініха вже на вступі в прологі євнух, що прибирав кімнату для засідання, подавав трагічну відомість про перську поразку. Цей невдалий засіб відбирав авторові змогу розвивання драматичної акції і залишав місце хіба на ліричні вислови жалів та нарікань при оповіданні подробиць. Геній Есхіла перевів основну зміну: на початку його трагедії відомість про поразку ще не дійшла до столиці. І для прологу поет не вживає актора, в «Персах» експозицію драми подає хор, що тут складається з «довірених» тистої членів державної ради. А втім перші слова хору в трагедії Есхіла пригадували перший рядок слів євнуха, цитований автором гіпотези.³ Есхіл хотів, мабуть, підкреслити цим свій визов Фрініхові.

У вступних анапестах (1-64) хор «Персів» ніби представляється глядачам і з'ясовує причину своєї появи: це журба, що від довгого часу нема вісток про стан походу, не приходить ніякий посланець від царя. А в похід вирушила могутня армія. Хор засипує глядачів іменами полководців (нараховують 55 тих імен!); є вони і з центра перської держави, і з Сузів та Екбатанів, і з її периферій: з-над єгипетського Ніла, з святого Мемфісу і прастарих Тебів, із золотих Сардів, і з Вавилону.⁴ «Такий то квіт перської країни пішов із царем. Вся азійська земля, їх годувальниця, плаче за ними в тяжкій тузі. Батьки й жінки дрижать, лічачи дні та години». Тут хор переходить у ліричну пісню (64-139), що строфами з іоніків розмальовує могутність нищівної перської армії.⁵

³ В Есхіла: Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων..., у Фрініха: τὰδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.

⁴ Фахівці кажуть, що 42 імена полководців — дійсно іранського походження, інші здебільшого ззелленізовані.

⁵ В цьому місці поет вживає гри слів: назви народу «перси» і прикметника «персептоліс» *περσέπτολις* «що нищить міста» від дієслова *πέρθειν* «нищити».

Вже царська армія, використовуючи чуда тогочасної техніки, на понтонах із човнів перейшла сухою ногою Геллеспонт з азійського берега на європейський, уявивши море. А молодий цар, « поривчастий володар велелюдної Азії » « із загрозливим поглядом кровожерного дракона », « гонячи на сирійському бойовому возі, везе своїх метких стрільців із луків проти славних ратищами бійців ». « Ніхто, який би він не був випробуваний воїн, не опреться могутньому потокові мужів, ніхто не зупинить непоборні морські вали. Бо нестримні є перські лави і безстрашний нарід ». Так, не захлинаючись, хор, огорнений вірою в певну перемогу, величає могутність царської армії. І далі ще вислів його переконання: Така вже воля богів, щоб перси перемагали всі ворожі сили і здобували їх міста. Навіть море не ставить їм тепер перешкод.

Але в цьому моменті приходиться на думку рефлексія: алеж сила Божя незабгненна. Може перський нарід попадає в сіті засліплення (ἄτη), з яких немає виходу? Бож таку обманну полуду посилав не раз божество людині.

І в останній частині парода (вв. 115-39) видно вже зміну настрою, що зазначається теж зміною ритму пісні (перехід із іонічних віршів на трохеї). « Тим то моє серце, огорнене хітоном темряви, рветься із страху за долю перського війська, щоб не обезлюдніли великі Сузи ». Бо всі збродзатні мужі « залишили місто, як рій бджіл » із своїм верховодою. А жінки сльозами зрошують постіль у тузі за своїми дружинами.

Перські старшини вже готові розпочати наради, коли на сцену входить із великим почтом Ксерксова мати, цариця Атосса, вдова по Дареві, дочка засновника перської імперії Кіра, яку хор вітає з орієнтальною церемонією, припадаючи до землі. Цариця прийшла шукати поради у старшин, її ровесників, бо тривожать її сумніви з приводу довгої неприсутности її сина. Дарей залишив величезні багатства, але багатству бракує очей; тими очима — присутність пана дому. А ще лякають її сонні примари. Останньої ночі приснились їй дві гарні й високі, добре зодягнені жінки, дві сестри одного роду, одна в перських шатах, друга в дорійській одежі. Вони пересварились одна з одною, а син Ксеркс заспокоював їх, задобрював, наостанку запряг до воза в ярмо, наклав на шиї повіді. І тоді персієнка запишалась гарною упряжжю, натомість грекиня вихопилась, порвала упряж, поламала ярмо. Ксеркс випав із воза, до нього приступив батько Дарей, а Ксеркс, побачивши його, почав рвати на собі одежу. А коли цариця збудилась із сну і бажала скласти жертву богам, щоб відвернули лихо, побачила орла біля вівтаря Аполлона. Зі страху вона не могла промовити слова. Тим часом нагло надлетів яструб і кігтями почав скубати голову орла,

а той не потрапив боронитися. Ці страхіття стривожили стару царицю, хоч вона певна того, що, якби навіть її синові не повелось на війні, він все таки залишиться царем великої держави.

Члени державної ради не вміють подати розв'язку. Вони тільки закликають царицю благати богів, щоб усе на добро звернули. Слід теж складати жертви підземним силам, а зокрема просити допомоги в її померлого чоловіка, царя Дарея. Цариця дякує за заспокоєння і в короткій стихомітіі хоче довідатись подробиць про місто Атени, на яке пішов походом її син. На питання Атосси: « хто в них володар, хто наказує військові? » — хор відповідає: « Нічії вони раби, нікому не підвладні ». Ці слова напевно гордістю наповняли серця атенських слухачів. Цариця дивується, що проте атенці перемогли війська Дарея.

Та в цій хвилині хор звертає увагу, що саме надбігає посланець перського війська; він напевне з'ясує всю правду, чи добра вона, чи зла.

І справді задиханий посланець звіщає спершу непов'язаними вигуками:

« Ох ви, усі міста азійської землі,
Країно перська, славна пристане багатств!
Як за одним ударом щастя все щеза,
як падає і гине марно перський квіт!
Ой, лихо бути лиха першим вістуном.
Проте доконче мушу весь відкрити біль...
О перси, знайте: військо все пропало нам! » (249-255, С.).

Останні чотири слова громом із ясного неба спадають на присутніх, що ще недавно леліяли надії світлих перемог. Хор ліричними вибухами розпачу перебиває слова вісника, що як наочний свідок, врятувавшись від загибелі, бажає подати докладніші інформації. З його уст падають слова « Саламіна », « Атени ». Аж Атосса стримує виливи болю сенаторів і дипломатично ставить питання до посланця, хто з перських провідників вийшов живим із битви. Посланець зразу спостеріг, що повинен був подати відомість передусім про долю царя, отже коротко інформує:

« Отож сам Ксеркс живе і бачить світло дня » (299, С.).

Почувши цю вістку, цариця відіхнула вільніше:

« Моїй родині світлом те, що ти сказав,
І білий день мені по темряві нічній » (300-1, С.).

Тоді вже вістун називає по імені полководців, що згинули в морській битві, персів, бактрійців, єгиптян, лідійців, місійців, кілікійців... Іме-

на сипляться без кінця, проте вісник зазначає, що це тільки дрібна частина з тих, що лежать на морському дні біля острова Саламіні. Це звідомлення з безліччю імен вождів мусіло робити незвичайне враження на слухачів. Атосса ставить питання, скільки ж було тих ворожих кораблів, що зуміли завдати поразку могутній фльоті перського царя. Посланець інформує, що грецьких кораблів було небагато понад три сотні, а Ксеркс мав більш тисячі. Отже за людським підрахунком перська перемога була запевнена. «Тільки якесь божество, якийсь демон міг так знищити перське військо, навантаживши терезки нерівною вагою. Боги спасають місто богині Паллади».

Опісля вісник подає вже докладніший опис битви (353-432): Якийсь атенець⁶ розповів Ксерксові, що греки, зібрані на кораблях біля Саламіні, перелякані величезною перевагою перської фльоти, чекають тільки ночі, щоб утекти від небезпеки оточення, рятуючи життя, і що єдина знаменита нагода для царя — оточити острів і розчавити всіх укупі. Цар, не передчуваючи підступу, радісно приймає цю вістку і наказує своїм навархам-адміралам під загрозою кари смерти негайно з приходом ночі цілком зачинити кораблями всі виходи на повне море й берегти, щоб ні один грецький корабель не просунувся покрадьки і не втік. Тим часом грецька фльота спокійно провела ніч, приготувавшись до бою, не до втечі. А коли почало дніти, греки заспівали бойовий пеан, а прибережні скелі острова понесли гримкий відгомін. Зразу страх огорнув персів, бо вони сподівалися втечі ворога, не його наступу. А тим часом грецькі кораблі наближались і почувся

«Могутній поклик: Гей, сини Геллади, йдіть

І визвольте враз рідну землю, визвольте

Діток, жінки, храми богів, доми батьків,

Могили предків, бо в цю мить за все йде бій!» (402-5, С.).

Відповіли криком і перські моряки і негайно розпочалася битва. Першим напав грецький корабель, що розбив зад фінікійського корабля, і швидко судна стали одно проти одного. Спершу зароїлася маса перської фльоти, але в тісній протоці не могла розвинутися, натовп перських кораблів не помагав, а шкодив, не даючи місця вільним рухам. Навпаки, серед хаосу і в метушні один перський корабель ударяв об

⁶ Геродот (VIII, 75-6) оповідає, що це Темістокл послав крадькома човном до перських полководців учителя своїх дітей Сікінна, щоб він обдурив персів, удаючи прихильника перської гегемонії.

інший і ушкоджував його. А грецькі кораблі, вільно порушаючись, пляново вдаряли в слабі місця ворогів. І незабаром не можна було й бачити море, бо воно покритось розбитими частинами кораблів і перськими трупами. Наостанку розпочалась панічна втеча решти перських кораблів. Але греки били їх, добивали відламками весел, снастю розбитих суден «ніби тунців або інший улов риби». Скрізь на морі чути було пронизливі крики і зойки, поки темрява ночі не покрила море. Зокрема вісник зупиняється на жалюгідному становищі найхоробріших і найвірніших цареві юнаків із знатних родів, що їх Ксеркс поставив на острівці, присвяченому Панові, між Саламіною і суходолом⁷ з тим розрахунком, щоб нищити тих грецьких недобитків, що допливуть із розбитих кораблів, а рятувати своїх персів. Тим часом сталося інакше. Розбивши флоту, озброєні грецькі воїни вискочили на острівець із усіх сторін, оточили персів і повбивали всіх до одного стрілами й камінюччям.

Це особливо був страшний удар для Ксеркса, що приглядався ходові битви з високого місця на аттицькому побережжі. Він рвав на собі шати, ридав, а далі дав знак сухопутньому війську до відступу, що кинулося до безладної втечі.

Розповідь посланця про битву майстерно розчленована. Наперед коротко подана вістка про справи, що найбільше хвилювали царицю: про долю її сина і найвизначніших його помічників (299-349), описля детальна розповідь про хід битви (350-434), наостанку поза хронологією битви вибраний епізод, що був найтяжчим ударом для Ксеркса (435-471), і тим становив кульмінацію трагедії.

Атосса, слухаючи цього звідомлення, дорікає ненависному демоні, що обманув персів: син, хочаби відплатити Атенам за поразку біля Маратону, завнав ще тяжчого розгрому і стягнув страшне нещастя на перську державу. На її питання про Ксерксів відступ вісник із географічними подробицями описує шлях відвороту, поминаючи мовчанкою історичний факт, що Ксеркс залишив головну силу свої сухопутньої армії під Мардонієм на зимових квартирах у Тессалії. Описуючи відворот, посланець згадує нові страхіття: виснаження, спрагу, голод, передчасну зиму в Тракії.

Цариця, пригноблена розповіддю вісника, зрозуміла, що її поганий сон здійснився. Вона відходить, щоб за радою хору приготувати жертви для підземних богів і благи ласки богів принаймні на майбутнє.

⁷ Геродот називає його по імені: Псітталей Ψιττάλεια (VIII, 76).

В пісні стасима хор ще раз переживає страшну поразку перської імперії і зразу осмілюється на гіркі докори молодому цареві:

« Бо тепер уся земля ридає,
Азія вся без людей.
Бо Ксеркс і попровадив... ох!
І Ксеркс звівечив теж... ох, ох!
І Ксеркс засліплений все довершив
Суднами морськими » (548-553, С.).

І далі в ліричних строфах оспівується саламінська трагедія: знічення кораблів, смерть серед морських хвиль, смуток і розпач батьків, жінок, дітей удома. А далі сенаторам привиджуються небезпеки для майбутности захитаної невдачами перської імперії: відмова плачення данин-податків, відмова послуху царям (« Вже не падатимуть на землю в пошані, бо щезла царська сила. І люди не триматимуть язика на припоні, бо народові настав час говорити свobodно, тоді як поламалось ярмо сили. Кров'ю зрошена земля морем облитого Аяксового острова ⁸ ховає могутність Персії », 588-696).

Цариця Атосса вертається з палаців вже не на парадній повозці, як раніше, а сама без пишноти почту, несучи на могилу Дарея жертву зливання з молока, меду, джерельної води та вина, а в додатку плід оливного дерева та вінці з квітів. Вона закликає старшини, щоб під час складання жертви померлим на могилі Дарея заспівали гімн чолобитні і викликали духа Дарея. Хор анапестами просить богів підземелля Гаю, Гермеса і Гадеса-Айдонея, щоб відпустили душу Дарея з підземелля, бо лиш він міг би подати їм спасенну раду в хвилині нещастя. Опісля новою ліричною піснею звертаються до духа померлого царя. Хор закликає « богорівного царя » Дарея, щоб з'явився в цю хвилину нещастя й допоміг їм, вкладаючи в свої звернення чужі, незрозумілі слова (напр., фрігійське « бален » βαλήν замість « басілевс » βασιλεύς — цар, Даріян замість Дарей, Айдоней замість Гадес) та відповідні формули заклинань: « Царю, старий наш царю, прийди, прибудь », « Пане нашого пана, з'явись! », « Добрячий батьку Даріане, прилинь! ».

І в тім моменті на верху могили з'являється дух Дарея в царських шатах, у шафранових чобітках, у тіярі на голові, і звертається до хору словами: « О вірні з вірних, ви мої однолітки, які це муки мучать город наш? » Хоч боги підземні не випускають нікого з свого царства,

⁸ Саламіні.

цареві персів вони дозволили на короткий момент оглядати світло дня. Тому Дарей вимагає швидкої відомості, яке нещастя спонукало їх викликати його на цей світ. Але старшини з переляку і традиційної пошани для старого царя не сміють поглянути на нього, не сміють слова промовити.⁹ Отже Дарей звертається до своєї дружини і вона трохеїчним тетраметром, яким відбувається діалог Дарая з Атосою (697-758), в стихомітії повідомляє його (715-738) про нещастя, що постигло персів. Дарей пригадав собі старовинне пророцтво; воно здійснилося небагато швидше, ніж він собі уявляв. Спало воно вже на його сина і на найдорожчі йому особи. Але завинив таки його син, бо він посмів святий Геллеспонт закувати в кайдани ніби раба і, будучи смертним, забажав перевищити безсмертних, як ось Посейдона. « Чи не хвороба розуму огорнула мого сина? — приходять на думку Дареві. — Боюся, щоб великі багатства, що я їх здобув великими зусиллями, не стали здобиччю грабіжників ». На це у відповідь заявляє Атосса, що якраз справа багатств дала спонуку Ксерксові до походу. Бо погані дорадники закидували молодому цареві брак хоробрости, мовляв, він не потрапить поширити межі імперії і помножити багатства, здобуті батьком. Тут Дарей підкреслює, що це воля Зевса, щоб один цар панував над усією Азією (в. 763) і переходить історію своїх попередників. Він сам відбував великі походи, проте ніколи не довів держави до такого нещастя, як його молодий, невгамовний син. Отже на питання, як повинні поводитись перси в майбутньому, щоб жити щасливо, заявляє:

« якщо не підете вже на Гелладу більш,
Хоч бї ще й більше перських воїнів було,
Бо вже сама земля допомагає їм »...

« Що голодом вбиває надмір ворогів » (790-2, 794, С.).

Хорові приходять на думку, чи не було б можливо меншим числом, але самими вибраними бійцями покорити Гелладу. Але Дарей наводить інше пророцтво, з якого виходить, що й теперішнє добірне перське військо, яке ще залишилося в Греції, буде розгромлене. Так поет устами Дарая звіщає поразку Мардонія біля Платеїв, що сталася наступного року після Саламіні. Це буде « кара за гордість і безбожні думки » (808). Бо перси, прийшовши до Геллади, не пошанували богів чужої країни, а бурили їх ідоли і палили святині, нівечили вівтарі, скидали божі статуї в їх баз. За такі злочинства чекає їх тяжка кара.

⁹ σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,
σέβομαι δ' ἀντὶα λέγειν (694-5, іонічні вірші).

« І гори трупів вкажуть людям це без слів
Ще й третє покоління знатиме про те,
Що смертним через край виноситись не слід.
Бо гордість, як розквітне, видає свій плід
Засліплення, що жне багате жниво сліз » (818-22, С.).

Сам Зевс карає за зухвальства.

Дух Дарея ще звертається до Атосси, щоб приготувала відповідну одягу для нещасного сина, ще прощається з вірними і сходить у могилу. І цариця відходить, щоб виконати доручення покійного і більше не вертається на сцену. А хор в останньому стасимоні (852-908), написаному здебільшого дактилічними та близькими їм ритмами, з меланхолією згадує щасливе панування Дарея, його численні перемоги, поширення кордонів, спиняючися зокрема на грецьких островах Егейського моря, прилучених до перської держави за Дарея, а втрачених після невдатного походу Ксеркса.

В гострому контрасті до цієї пісні стоїть остання сцена. Перед публікою з'являється без попереднього заповідання, як водилося в тогочасній трагедії, без більшого почту, в дранім лахмітті в упокоренні перед своїм народом — цар царів, Ксеркс. Очевидно, цар міг мати нагоду змінити своє лахміття на відповідний одяг у довгій дорозі по території своєї держави від Геллеспонту до столиці, але поет бажав показати на сцені розгромленого царя в найбільш жалюгідному вигляді, щоб тим яскравіше підкреслити контраст між ідеалізованим царем-батьком, якого дух з'явився був у попередній сцені, і пониженим сином. Ксеркс вже в перших словах виявляє жаль, що не згинув на полі бою, відчуваючи, як дуже провинився. І хор не щадить слів докору за те, що цвіт перського народу пропав намарно. Хор питається: « Де ж твої приятелі, де твої полководці? », називаючи раз-у-раз низку імен вождів, а Ксеркс має лиш одну відповідь: Усіх їх я залишив вбитими, мертвими при стрімких берегах саламінських.

Дедалі пісня-комос, в якій бере участь наперемінку хор і Ксеркс, переходить у свого роду похоронне голосіння з рясними сльозами, риданням, з биттям у груди, вириванням волосся. Серед жахливого плачу і цар, і всі присутні ніби в похороннім поході залишають сцену.

Додати слід, що поет для яскравішого змалювання контрасту між старим « добрим » царем-Дареем і молодим, гордим та засліпленим, Ксерксом свідомо промовчує з уваги на мистецький ефект поразку Дарея, чи пак Дареевих полководців Датіса та Артаферна, біля Маратону, або його невдалий похід на Скітію.

Есхілові «Перси» мають ще чимало архаїчних рис техніки і стилю, як брак осіб на сцені в важливіших моментах, спричинений обмеженістю числа акторів (напр., Атосси наприкінці драми), неясності в означенні місця дії, і в розповіді, і в хорових піснях надмір географічних назв та імен полководців, типовість дієвих осіб (добрий і поганий цар, любляча мати), а навіть хору (вірні підданці). Виступи хору становлять ще половину драми, часто вживається ще трохеїчного метра, хоч він не раз чергується з ямбічним триметром в тій самій сцені для мистецького ефекту. Трагедія не має також помітного конфлікту. Що торкається будови драми, Вілямовіц доволі суворо скритикував був «Перси» як недорозвинену ще трагедію:¹⁰ «Вони складаються з трьох актів, з яких кожний для себе міг би бути окремою драмою, тобто закінченою акцією хору і одного-двох акторів; зв'язок між цими частинами не лиш зовсім вільний (lose), але й недостатній» (Int., стор. 42). Вілямовіц мислив навіть, що ця драма заступає трилогію, тобто три трагедії, бо — на його думку — ці акти вкупі не становлять єдності дії, потрібної для суцільної трагедії (стор. 48). Погляди Вілямовіца непереконливі. Новіші аналітичні праці¹¹ підкреслюють у цій драмі високу майстерність драматичної побудови в поступневому розвитку настроїв трагедії, що бере свій початок від почувань самовпевненості перемоги (у вступних анапестях хору). Але вже в пародосі зарисовуються сумніви, спричинені браком вісток з фронту та журбою про долю рідних. Цей неспокій передчуття скріплюється виступом цариці з розповіддю її прикрого сну та зловіщого знаку (яструб перемагає орла!). Переломову точку в розвитку почувань становить звідомлення вісника про розгром перської фльоти при берегах Саламіни, що викликає заломання серед перської верхівки. Макабрична сцена заклинання духа покійного царя Дарея та його примарна поява з-поза могили викриває вину Ксеркса, а його віщування розгрому перської армії біля Платеїв доповняє образ катастрофи. Наостанку поява на сцені обідраного та пониженого Ксеркса показує наочно безмір нещастя, що спало на перську імперію, а виявляється воно голосінням кінцевого комосу. Отож драматичний розвиток іде по лінії загрози страхіття, що наближається з немилосердною послідовністю, проявляючись від неясних передчуттів через розповідь посланця до наочного показу упокореного

¹⁰ В окремій статті в журналі *Hermes* 32, 1897, 382 sq. і в праці *Aischylos, Interpretationen*, Berlin, 1914.

¹¹ Особливо цінною є стаття Дайхґребера: *K. DEICHGRÄBER, Die Perser des Aischylos*, *Nachr. Gött. ph.-h. Kl.* I/4, 1941, 155.

царя. Отже трагедія становить мистецьку єдність і своїм змістом, і ходом настроїв.

Грецькі глядачі переживали трагедію перського народу, що була одночасно їхнім тріумфом. Проте близький їм сюжет був поданий у понадчасовому аспекті без будь-якого сліду чванькуватого шовінізму, перська нація називається навіть сестрою грецької. Як колись грек Гомер вирізняв величну постать героя з ворожого табору, Гектора, так і Есхіл не відмовляє геройських рис своїм ворогам, вони в нього — браві, горді лицарі. Екзотика їх імен підносить їх на рівень постатей героїчної саги. Цариця-мати Атосса — маєстатична постать, і Дарей зображений як добрий батько народу; тільки Ксеркс — завзятий і необачний, що пригадує деякі риси Ахілла з Іліяди. Він, цар-автократ, єдиний носить клеймо винувника катастрофи свого шляхетного народу, і ніяка інша постать у збережених драмах Есхіла не знаходить такого безпощадного осуду за свої вчинки, як Ксеркс у «Персах». А покарання його зухвалости-гібріс становить основу теософічного світогляду поета, при чому вражає уявлення про свовірідний обман із боку божества, викликування ілюзії, що веде людину до засліплення (93-100 = 107-114), дарма що це не поменшує вини людини.

Навпаки, великі грецькі індивідуальності, що виявилися в добі перських воєн, не згадані ні словом у трагедії: не знаходимо тут славних історичних імен Темістокла, Арістіда, Павсанія. Так і видно, що поет не відважився модернізувати трагедії; вона ж тількищо з'явилася в літературі і була ще тісно зв'язана з релігійним культом. І хоч поет прагнув звеличати найсвітлішу подію грецької історії, пережиту ним самим особисто, підносячи її до рівня легендарної величі, проте не думав давати почину до творення історичних драм, що легко зійшли б до тематики буденщини: для нього ідеалом творчості були надлюдські постаті саги. Тим то на «Персах» кінчиться спроба історичної драми в Есхіла. Не писали їх і два інші велетні аттицької трагедії.

Блискучим епізодом драми вважається розповідь вісника про хід саламінської битви. Ставлять її навіть вище опису історика Геродота (VIII, 83-95, Murray подає таку оцінку: «...Це не тільки драма: це — прямий історичний документ однієї з великих подій, що вирішили були історію Європи, який передає детальне звітлення славної морської битви з-перед 2400 років людиною, що була не тільки свідком, але й комбатантом, що мала не лише грецьке відчуття поезії, але й спеціальний грецький хист описувати те, що бачила» (Murray, Aeschylus, стор. 114).

Не зважаючи на відсутність вузького шовінізму, пересічний гро-

мадянин відчував патріотичний ентузіазм у цій драмі Есхіла. Це підкреслив Арістофан у комедії «Жаби», де вивів на сцену в підземеллі давнопомерлого Есхіла, що, захищаючись перед закидами Евріпіда, вказує на патріотично-виховну сторінку своєї творчості (анапестами):

« Ще трагедію >Перси< поставив я вам,
громадян наставляючи наших
Перемоги над ворогом завжди жадать, —
я прекрасний оспівував подвиг! » (1026-7, Т.).

А Діоніс, згадуючи ту виставу, каже про її враження:

« Невимовно радів я, почувши тоді
вже померлого Дарія голос »,

коли хор ламав руки

« і почав голосити: Ой, леле! » (1028-9, Т.).

Сценерію « Персів » творив Есхіл довільно, в уяві. Так у 141 в. хор плянує засісти в « старовинній будівлі » *στέρως ἀρχαῖον* (чи може на її сходах), щоб нарадитися над ситуацією, але саме (в. 150) надходить цариця Атосса. Неясно, чи це поет мав на думці урядову будівлю недалеко царського палацу, де цариця сподівалася знайти сенаторів. А в дальшій сцені тут таки некрополь Дарая, заблизько палацу чи інших будівель. До того ж Дарезва могила була не в Сузах, а в Персеполі, чого Есхіл міг не знати. Очевидно, поет не дбав про докладність топографічних довідок про екзотичну Персію, а писав так, як йому диктувала поетична уява. Публіка в тих часах не прикладала ваги до того роду подробиць. А постулять єдності місця казав йому сконцентрувати події в уявленім центрі перської імперії.

Т.зв. гіпотеза « Персів » інформує, що сатировою грою тетралогії був « Прометей », не подаючи ближчого прикметникового означення. Тому, що Есхіл написав також трагедії про Прометей, приймається, що назва сатирової гри була « Прометей — підпалювач » *Προμηθεὺς πυρκαεὺς*, як подає Поллюкс (9,156 і 10,64); в медіцейській манускрипті цієї назви немає, як нема назв інших драм із тетралогії (Фіней, Главк із Потніів).

Про сюжет сатирової драми « Прометей підпалювач » буде мова при обговоренні трагедії « Прометей закутий » (нижче, стор. 155).

СИМ ПРОТИ ТЕБ

467 р. до Хр. Есхіл виставив трилогію на сюжет, взятий із тебанських мітів, що своїми трагічними моментами найбільше підходили для творчості драматургів. Свою трилогію Есхіл здобув перше місце, перемігши синів колишніх своїх антагоністів Пратіна і Фрініха (пор. I, 635 і 638).

Якщо справді Есхіл називав свої твори « крихтами з великих бенкетів Гомера », як подає Атеней (Ath. VIII, 347 e), то напевне мав на думці тебанську трилогію, якої сюжет опрацювала була епопея « Тебаїда », приписувана Гомерові (пор. I, 256). Тебанська сага, що передавала перекази про мітичного засновника Теб Кадма та про долю його дочок, концентрувалась передусім на мітах про наступну тебанську династію Лабдакідів.¹ Лабдак помер, залишаючи однорічного сина Лая (Лайоса) Λάϊος. Отже малого царя заступали вельможі з родів легендарних « спартів »,² а коли підріс, прогнали його з Теб. Заопікувався ним щиро приятель роду Пелопс. Однак Лай погано віддячився йому. Захоплений красою Пелопсового сина Хрісіппа, викрав хлопця і втік із ним. За цей злочин стягнув на себе та на своїх потомків прокляття, яке приніс з собою до Теб, коли повернувся йому престол у батьківщині. Він одружився з Іокастою, але Аполлон остеріг його, що, коли вона породить йому сина, той син уб'є його. Проте Лай не турбувався цим, а коли Іокаста породила йому сина, казав проколоти йому ноги і передав пастухові, щоб викинув його в гірські нетрі. Пастух виніс немовля в гори Кітайрону, де сходилися границі Теб та Корінту, і залишив його в нетрях на поталу звірятам. Але викинене дитя знайшов пастух царя Корінту Поліба і заніс його до цариці. А тому, що цар був

¹ Сагу дому Лабдакідів вичерпно насвітлив Роберт у своїй праці: K. ROBERT, *Oedipus, Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, 2 Bde, Berlin, 1915.

² Пор. I, 486. Сюди входили перекази про Ліка, Антипу, Діркe та її синів Амфіона та Зета, що одружився з німфою Тебою, від якої нібито пішла назва міста Теб (пор. I, 461).

бездітний, обоє прийняли підкинене дитя за своє і виховали, а назвали « Ойдіпусом » *Oιδίπους*, тобто « пухлоногим », нібито від проколених ніг.³

Мотив викинення « небезпечного » немовляти та щасливого його врятування дуже частий, особливо в античному фолкльорі: пор., напр., римську легенду про викинення близнят Ромуля та Рема, майбутніх засновників Риму, вигодуваних вовчицею і вихованих пастухом, або майбутнього засновника могутньої перської держави Кіра (Her. I, 107 sq.).

Коли Едіп доріс до юнацьких літ, одного разу на бенкеті хтось закинув йому, що він не царевич, не рідний син, а знайда. Це незвичайно вразило юнака, що досі не знав правди, і він поїхав негайно до Дельф, щоб розвідати в Аполлона. Та оракул не дав безпосередньої відповіді, а лише заявив, що Едіп уб'є рідного батька і одружиться з матір'ю. Це так пригнобило юнака, що він вирішив не вертатись більше до Корінту, де жили — на його думку — батьки, а йти далі в світ. Мандруючи в сторону Беотії, на роздоріжжі зустрівся з повозкою, якої слуги зажадали, щоб уступився з дороги. Прийшло до гарячої перепалки і в бійці Едіп убив власника повозки, не знаючи зовсім, кого вбиває, і не передчуваючи, що це якраз його батько Лай, цар Теб. По дорозі Едіп поступив до Теб і застав там велике замішання і велике горе. Бо перед містом появилася страшна окрилена потвора з обличчям жінки і тулубом лева, Сфінкс,⁴ що задавала зустрічним загадки і вбивала кожного, хто загадки не розв'язав.

Креонт, — брат цариці Іокасти, що після вбивства царя Лая діяв як регент, проголосив, що передасть царську владу над Тебами і свою сестру, повдовілу царицю, за жінку тому, хто звільнить місто від грізної потвори. Едіп, що потрапив під ту пору до міста, піднявся цього завдання. Сфінкс подала йому загадку: **Як називається звір'я, що єдине з усіх тварин, які живуть на землі, в повітрі, чи в воді, змінює спосіб руху, бо часом ходить на двох ногах, часом на чотирьох, а часом на трьох. І коли спирається на найбільшому числі ніг, тоді воно найслабше.** Едіп відповів: « Ти кажеш про людину, що кволою дитиною лазить рачки по землі на чотирьох ногах, як підросе, — на двох, а на старості літ, підпираючись ціпком, — на трьох » (cf. arg. Soph. Oed. Tyt.).

³ *Oιδίπους*, gen. *Oιδίποδος* (лат. *Oedipus*, *Oedipodis*) від *οἰδέω* та *οἰδάω* « набрякати » і *πούς*, *ποδός* « нога ». Наше скорочення (як і в інших мовах) на « Едіп » — неfortunне: воно « ампутує ногу », залишаючи з « нога » *πούς* усього одну букву π. Нормально відкидаємо від грецьких іменників тільки закінчення -ος (-ας, -ης), а тут справа не в закінченні, а в основі слова *ποδ-* (як лат. *pes*, *ped-is* « нога »).

⁴ *Σφίγξ* — ніби « душителька », від *σφίγγειν* « душити ».

Посоромлена влучною розв'язкою, Сфінкс кинулася в безодню, а тебанці привітали незнайомого юнака як свого визволителя і окликали своїм царем. Едіп оженився з царицею-вдовою, з якою мав четверо дітей: двох синів, Етеокла та Полінейка, і дві дочки, Антігону та Ісмену.

Їх життя плило щасливо, аж по довгих роках жахлива правда виявилася. Едіп, як винуватець двох найстрашніших злочинів, батьковбивства та кровозмішання, дарма що dokonаних у невідомості, з розпачу виколов собі очі, а Іокаста повісилася.

Ця сага відома була вже авторові Одиссеї, що, оповідаючи про зустріч Одиссея в підземеллі з відомими з переказів жінками, згадує теж Іокасту, що в Одиссеї називається Епікастою:

« Матір Едіпову там, Епікасту, я бачив прекрасну.
Діло страшне невідомо вчинила вона, — за дружину
Рідному синові стала; отця свого вбивши, із нею
Він одружився » (Од. XI, 271-4, Т.).

У дальших рядках Одиссея тримається дещо відмінної версії саги: вона, щоправда, оповідає про самовбивство Епікасти, але не згадує осліплення Едіпа. Він далі панує в Тебах, хоч і « зазнаючи лиха », бо Епікаста

« ...йому залишила нещастя численні,
Скільки за матерню кривду Ерінії їх приділяють » (XI, 279-80, Т.).

Софокл знав, чи створив, іншу, так сказати б, аттицьку версію: Після розкриття правди Креонт, що перебирає владу як регент за малолітніх Едіпових синів, проганяє Едіпа з Теб. Його супроводить на вигнанні дочка Антігона і він кінець-кінцем знаходить пристановище в Колоні біля Атен, де й кінчаться його життєва мандрівка.

Інша версія передавала, що Едіпові діти походили не від Іокасти, але від наступної його жінки, Евріганеї (Paus. IX, 5,10-11); цю версію взяв за основу автор циклічного епосу « Ойдіподеї » (пор. I, 256). Драматурги не приймали цієї версії: вона давала б менше трагічного нерву, коли б поет героїв своїх драм не вважав дітьми злочинного подружжя.

Була теж версія, що Едіп не пішов на прогнання, але доживав віку, замкнувшись у кімнатах царського палацу в Тебах, а тим часом його сини піросли і перебравши від Креонта владу. Але вони зневажили свого батька і він прокляв їх обох, ніби передав прокляття, що лежало на нім. І справді сини швидко пересварились за владу. Наостанку домовились, що панувати будуть напереміну, один рік один, наступний

рік — другий, при чому брат без влади перебуватиме за межами країни.

Перший рік панування припав Етеоклові. Полінейк від'їхав до Аргосу і там одружився з дочкою царя Адраста Аргеєю. А коли по році Етеокл заявив, що не передасть влади над Тебами ні Полінейкові, ні взагалі комунебудь, покривджений Полінейк звернувся до свого свекра і при його допомозі zorganizував похід на Теби під проводом сімох полководців, щоб відібрати владу від брата. Битва за Теби становить саме сюжет збереженої трагедії Есхіла «Сім проти Теб». Аргосці не здобули Теб, усі їх полководці (крім Адраста) впали під мурами міста, а в братовбивчому двобою згинули, як здійснення батькового прокляття, також обидва сини Едіпа, Етеокл, що захищав Теби, і Полінейк, що наступав на рідне місто. З уваги на те Креонт, що знову перебрав був владу в Тебах, казав поховати Етеокла з усіма почестями, а заборонив похорон Полінейка. Цієї зневаги і порушення божих законів не могла стерпіти сестра Антігона, вона принаймні символічним способом приоспала труп Полінейка землею, за що Креонт засудив її на смерть.

Ці саги про облогу Теб використав був циклічний епос у високо оцінюваній епопеї «Тебаїді» (пор. I, 256). Але цикл тебанської саги на цім не кінчився. Сини вбитих під Тебами аргоських полководців «епігони», дорісши до літ, помстилися за батьків і здобули Теби. Про цю відплатну війну існував теж окремих епос «Епігони» (пор. I, 257).⁵

Атенські драматурги часто використовували тебанські саги, що постачали їм пригідну тематику. І вже в переказах червоною ниткою тягнулась ідея, що за гріхи батьків покутують діти, що прокляття роду досягає і дальших потомків.

Есхіл утворив із тебанського сюжету суцільну трилогію: «Лай», «Едіп», «Сім проти Теб». Та й сатирична гра «Сфінкс» нав'язувала до цієї самої теми. На жаль, із цієї тетралогії збереглася тільки кінцева трагедія, а з інших частин лиш незначні фрагменти. На їх основі не можна багато довідатися про будову перших двох драм.⁶

Першою частиною трилогії була трагедія «Лай» *Λαῖος*. Нема слідів, щоб Есхіл ужив мотиву викрадення Лаєм Хрісіппа як причину прокляття; цю версію саги використав Евріпід в одноіменній драмі. Есхіл прийняв іншу версію, чи пак пристосував до особи Лая інший

⁵ У збереженому списку заголовків Есхілових драм знаходиться теж і назва «Епігони».

⁶ Фрагменти зібрані в Навка (fr. 121-2, 173, 235-7), в Мерге стор. 57-61, також в більшому виданні Вілямовіца, стор. 126-7.

мотив, що часто приходиться у фолкльорній традиції, мотив вини, який відповідав його теодицеї. В нашій драмі «Сім проти Теб» у пісні хору (742-52) йде мова про «давню провину», якої наслідки переходять вже на третє покоління: Аполлон тричі накликав Лая пітійським оракулом, що він не повинен мати дітей, якщо хоче врятувати батьківщину від нещастя, що їй загрожують. Але Лай не послухався бога, він одружився і мав сина, який і вбив його. Очевидно, цей мотив, на який намагає пісня, був основою першої частини трилогії.

Можна здогадуватись, що драма «Лай» починалась відомістю про народження сина (Едіпа). Оpubлікований 1952 р. фрагмент із папірусів⁷ вказував би, що сам Лай виголошував пролог. Він, боячись загрози бога Аполлона, в порозумінні з Іокастою постановляє викинути немовля. Як далі розвивалася акція, нелегко вирішити, але кінчилась напевно насильною смертю Лая, може далі ще звільненням Теб від Сфінкса і подружжям Едіпа з Іокастою. З фрагменту⁸ виходило б, що Едіп звичаєм убивників сьорбнув крові вбитого незнайомого і виплював її — для очищення від вини (сліди примітивної магії!)

Друга частина трилогії «*Edip*» Οἰδίπους подавала напевне викриття несвідомо dokonаних злочинів Едіпа та його самоосліплення. Коли Едіпові сини з насміху поклали перед сліпим батьком дорогоцінний посуд Кадма, що його він виразно заборонив уживати, то знову іншим разом маловарті шматки жертвовного м'яса, він кинув на них прокляття, щоб пересварилися за царську владу — і згнули в братовбивчій подинку.

Остання частина трилогії — це драма «Сім проти Теб» «*Ἑπτὰ ἐπὶ Θύβας*». Вже на вступі читач відчуває загрозливу воєнну ситуацію: Теби оточені звідусіль ворожими арміями сімох полководців, Полінейка, його свекра Адраста та їх союзників. Відмінно від «Персів» трагедія починається прологом (1-38) головної дівчої особи драми, молодого царя Етеокла, що з'являється на оркестрі в оточенні численних тебанських громадян, не лише представників озброєної сили, але й dorостаючої молоді та й найстаршої генерації. Цар у почуванні своїй відповідальності звертається до них словами:

«Громадо Кадма, вчас казати мусить той,
Хто береже всіх справ, бо при стерні стоїть
Судна й не закриває він повік до сну» (1-3, С.).

⁷ Ox. Pap. XX, 2256, fr. 2 (Mette, fr. 169).

⁸ Cf. Wilamowitz, fr. 122 a, Mette, fr. 173.

Так само кожний громадянин у критичному моменті повинен стояти на своїм пості із вдячності для країни, що його виростила. Цей критичний момент надійшов, бо, хоч облога міста триває вже деякий час, на сьогодні ворог визначив вирішальний штурм міста, як пророчить віщун. Цілу ніч нараджувались ворожі полководці. Отже всі озброєні на свої становища на мури міста! Не слід боятись ворогів, а треба вірити твердо в божу поміч.

Етеокл вислав був на розвідку відповідних людей. Саме надходить розвідач, наочний свідок подій у ворожій таборі і звітує: сім ворожих полководців зобов'язалися урочистими присягами або знищити місто Кадма до ґрунту, або власною кров'ю скропити тебанську землю; вони залишили на Адрастовім возі пам'ятки по собі своїм батькам і родині. Розвідач бачив ще також як полководці приготувлялись жеребами вирішити, кому котру браму буде призначено здобути. І вже аргійське військо шикується до бою, здіймається курява, чути наближення кінноти. Розвідач швидко відходить, щоб стежити далі за подіями і подати відомість цареві (39-68).

Сцена прологу кінчається молитвою Етеокла до Зевса, Гаї та всіх богів міста, щоб вони не допустили до його зруйнування і поневолення в ярмо рабства громадян, що говорять грецькою мовою. Тільки щасливі міста шанують своїх богів (77). І хоч у цій молитві домінує патріотична нота, що закликає до рятунку міста і оборони батьківщини, проте всувається до неї теж і короткий натяк на Ерінію батька та його проклін, кинутий на синів.

Після молитви і заклику до боротьби Етеокл відходить із усім почетом. Так пролог дає експозицію трагедії. Читач довідується з нього про становище міста і про події в ворожому таборі, а одночасно спостерігає характеристичні прикмети головного персонажа. Але будова прологу в цій трагедії має ще дуже архаїчну форму. Цар промовляє до народу, однак нарід не забирає слова, це — мовчазні статисти. Розвідач приходить із звідомленням, цар вислухує його, але ні одним словом не звертається до нього. В пролозі немає жадного сліду діалогу. Почет у мовчанці прийшов, і в мовчанці відходить.

Щойно після цього вбігає на оркестру хор тебанських дівчат у великій паніці з словами на устах: « Кричу, сполохана великим горем. Вороже військо пускається до наступу. Залишивши табір, пливе потік народу, попереду женеться кіннота. Знаю це, бо бачу високо в повітрі хмару куряви, цього безмовного, але певного й правдивого посланця » — повідомляє, спостерігаючи ситуацію з підвищеного місця оркестри. Цей парод, скомпонований переважно дохміями (ο---ο) з частим роз-

в'язанням довгих складів, тим неспокійним ритмом, що найкраще передає настрій переполоху.

Далі вже чути тупіт кінських копит. « Боги й богині, відверніть надходяче нещастя! » Вже з'являються ворожі піхотинці з білими щитами. « Хто з богів прийде нам на допомогу? » « Це крайня пора припасти до статуй богів! » « Чуєте двенькіт щитів? » « Тепер пора складати вінки й дорогі шати для ублагання богів! » « Чую стук, не одного це ратища удар... ».

І починаються благальні молитви: « Що чиниш, Аресе? Покидаєш твій город? Зглянься, зглянься, золотополомний боже, над містом, що його колись ти дуже любив! » І далі пливуть молитви до Зевса, до Атени-Паллади, до Посейдона, Ареса, Афродіти, Аполлона, Гери, Артеміди, щоб усі вони рятували місто перед « чужомовним військом ». Але коли початок пароду йшов у невпорядкованих ритмах, спокійніший кінець пісні у скупченім молитовнім настрою побудований строфами й антистрофами в правильній респонвіі.

Пісня-парод (78-180) становить закінчення експозиції. Після вступних слів героя драми і розповіді шпигуна, що оглянув був ситуацію в таборі ворогів, поет використав із знаменною вмілістю пісню пароду, щоб зобразити настрої міста, передаючи патос схвильованого жіноцтва, що з тривогою очікує висліду битви, від якої залежить уся дальша особиста доля кожної з них. Та зараз таки наступає епейсодій (181-287), що становить повний контраст до панічного настрою хору.

В цій сцені холодний розум провідника, що уважав своїм обов'язком не лиш керувати воєнною акцією, але й панувати над настроями запілля, гострими словами вгамовує вибухи гістерії:

« Питаю вас, нестерпні створіння ви,
Чи добре це для міста, чи спасенне це,
В облозі заохота це для воїнів,
Припавши до ікон богів-опікунів,
Кричати й вити? Це ж гідота мудрим всім! » (181-6, С.).

Війна — діло чоловіче, а жінки не повинні своєю поведінкою знесилувати безздатність мужів. Етеокл загрожує неслухняним навіть укаменуванням. Нарешті хор, цей представник запілля, заспокоюється і його провідниця заявляє:

« Мовчу вже. З іншими, що доля дасть, знесу » (263, С.).

Етеокл зазначає, що молитись до богів треба, але дівчата повинні робити це спокійно, без вибухів плачу та зайвого ридання, обіцяючи богам щедрі жертви за порятунок.

Після відходу Етеокла до бойових частин хор співає вже більш зрівноважено свою пісню-стасімон (288-368), хоч і відчуває, що « від страху серце не може заснути », бо « журба, сусідка серця, розпалює турботу перед наступом ворога, як у голубки, що тремтить за свої діти із побоювання, щоб гадюка не вповзла до її гнізда ». Отож хор звертається до богів із благальною молитвою по допомогу, щоб боги кинули страх на ворогів і дали славу оборонцям. Бо якби це старовинне місто впало, стаючи здобиччю лютих ворогів, тоді горе!

І перед очима дівчат пересуваються картини руйнування здобутого міста. Воїн убиває воїна, ворог підпалює доми, місто вкривається димом. По попелищах снуються переможці. Довкола — руїна, грабіж: « грабіжник, що несе загарбане, зустрічає іншого грабіжника, а хто ще з порожніми руками, шукає іншого такого, щоб мати компаньйона до грабежу ». Топчеться розсипане всуміш по вулицях зерно, найцінніший дар землі. Крики, войки. А яка гірка доля чекає кожну з дівчат і жінок! Ось нищать їх дорогі шати, волічуть їх за волосся з рідних домів у полон. Молоді матері скривавлені голосять, тримаючи свої немовлята при грудях. Молоді дівчата, що не діждались ще законного шлюбу, попадають у руки випадкових вояків ворогів.

Пісню стасімону кінчаться ефектні вступні сцени драми, що завдяки своїй природності належить до перлин аттицької трагедії. Зовсім інший характер має наступна частина драми. Після ліричного епізоду, що тонко передає тривожні переживання хору дівчат, поет на центральному місці драми вставляє довгу сцену епічного характеру (вв. 375-652), базовану напевно на оповіданні циклічного епосу. Він не подає тут перебігу битви, як можна б сподіватися і як подавав у « Персах », а креслить характеристику сімох ворожих полководців: адже від них і пішла назва трагедії. Робить він це коштом стримання драматичної акції, очевидячки свідомо, коли виправдує припинення боротьби негативним віщуванням з тельбухів убитого на жертву звіряти (вв. 378-9).

Отож після пісні хору з'являються на орхестрі одночасно Етеокл і шпигун-розвідач, що починає свою розповідь словами:

« Скажучі, що в таборі ворожим бачив я,
Як кожний жеребком при брамі пост дістав » (375-6, С.).

Так при Пройтовій брамі стоїть Тідей Τυδείης,⁹ вять аргоського царя Адреста, так само як і Полінейк. Він, нетерплячка, лютує, що віщу-

⁹ Тідей, батько Діомеда, знаного героя Іліади.

вання Амфіярая спиняє його буйне завзяття, не дозволяючи перейти річку Ісмен і розпочати штурм на браму. Чваниться особливо своєю зброєю, а на його щиті видніє зображене небо із зорями та місяцем, « оком ночі ». Розвідач, збентежений очевидячки самовпевненою поставою Тідея, схвилювано ставить питання до царя:

« Кого поставиш проти нього? Хто такий,
Що мав би провід, як за браму йтиме бій? » (396-7, С.).

Але Етеокла не лякає описана розвідачем пишна зброя, ні чванливість її власника. А зображене знамено на щиті він пояснює на шкоду власника: Ніч — символ смерті, яка й чекає Тідея. І на оборонця тіві брами визначає тебанця Мелаліппа, хороброго нащадка з роду Спартів.

Після звідомлення шпигуна та призначення оборонця брами йде ще коротка лірична строфа, в якій хор виявляє свою реакцію на почуті слова. Так само збудована вся ця частина епічного характеру: при кожній брамі наступають по черзі розповідь розвідача, відповідь і рішення Етеокла, строфа хору. Особливо по-мистецькому виведені індивідуальні характеристики кожного з сімох ворожих полководців, дарма що імена більшості з них не приходять частіше в сагах. Ще менше згадуються в сагах імена тебанських оборонців, яким Есхіл присвячує теж здебільшого короткі натяки.

При наступній Електричній брамі ворожим військом проводить велетень Капаней, ще більш чванькуватий, ніж Тідей: він заявляє, що навіть Зевс із своєю блискавкою не здужає скинути його з мурів міста, як тільки він туди дістанеться. На його щиті зображений голий муж, що несе в руці запалений смолоскип, а під ним підпис золотими буквами: « Я спав місто! » Отож Етеокл певний, що Зевс покарає богохульника — сага передавала, що Зевс громом убив Капанея — а проти нього призначає також визначного силою Поліфонта, яким опікується Артеміда й інші боги.

Так пересуваються також інші постаті: Етеокл (Етеоклос)¹⁰ пишасться кіньми; на його щиті зображений гопліт, що пнеться по драбині на ворожі мури, а під ним підпис: « Навіть Арес не скине мене з мурів! » Проти нього цар Етеокл ставить Креонтового сина Мегарея.

При брамі Атени-Онки стоїть крикливий забіяка Гіппомедонт, си-

¹⁰ Цього аргівця Етеокла-Етеоклоса Ἐτεόκλος не слід плутати з головним героєм драми, тебанцем Етеоклом-Етеоклесом Ἐτεόκλης. По відкиненні грецьких закінчень у нас нема різниці в звучанні їх імен.

лач, що обертає тяжким щитом, ніби забавкою: на своїм щиті має знамено Тіфона, бунтівника проти Зевса, що з рота дме димом. Проти нього Етеокл вибирає Гіпербія, що на щиті має якраз зображення Зевса: Зевс завжди переможе Тіфона. Та ще й Атена, сторож брами, ненавидить зухвалих.

Далі — син Мелайніона та відомої із саг ловкині Аталанти, молоденький аркадієць Партенопай, що спис має в більшій пошані, ніж богів, і присягає здобути місто проти волі Зевса. А на щиті провокаційно кавав зробити як знамено Сфінкса, що пожирає тебанця живцем. Так усі ці ворожі полководці виявляються чваньками й богохульниками. А така нахабна зухвалість-гібрієς ἕβρις викликає божу кару.

Інакша справа з шостою брамою. На полководця проти неї вороги призначили Амфіярая Ἀμφιάραος, більш відому постать саги, віщунна в роду Меламподідів, згадуваного вже в Одиссеї (XV, 244-7). Він не тільки визначався силою (ἀλκὴν ἄριστος), але й розумом перевищав усіх (σωφρονέστατος, 568), тобто не було в нього «гібрієς», що розум затьмарює. Зближуючись до кульмінаційної точки розповіді, поет випровадив цю трагічну постать героя, що проти своєї волі і проти своїх переконань, зв'язаний присягою, бере участь у поході. Своім пророчим даром він передбачував невдачу походу, передбачував теж, що й сам ніколи не вернеться додому.¹¹ Амфіярай не раз виступав проти спрчинників походу, Тідея та Полінейка. Вказуючи на зловісне ім'я Полінейка «багатосварливого», чи «великого заколотника»,¹² він звертався до нього словами:

« Чи діло це таке, що миле в богам,
Чи варто слухати й потомкам передать,
Що рідне місто нищиш, ще й твоїх богів,
Привівши тут під мури вояків чужих? » (вв. 580-3, С.).

Проте почуття лицарської чести кавало Амфіяраві битись за чужо йому справу. І на щиті в нього не було ніякого знамени, ніякої ознаки чванливості, бо він

« З да в а т и с ь б р а в и м н е х о т і в , а б у т и н и м » (592 С.)¹³

¹¹ Легенда передавала, що після поразки «сімох» біля Теб, у часі втечі під возом Амфіярая розступилася земля і проковтнула його живим. Це місце вславилось пізніше своїми оракулами, що їх віщун подавав по смерті, як колись за життя.

¹² Ім'я «Полінейк» Πολυνεΐκης складене із слів πολὺ «багато» та νεΐκος «сварка», «колотеча».

¹³ οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλεις

каже про нього Есхіл висловом, що пригадує нам Сократові дискусії в Платона. А втім вже Парменід протиставив поняття справжнього буття ть εἶναι і позірнього уявлення ть δοχεῖν (пор. I, 561).

Етеокл уболіває в долі чесного мужа, що потрапив у товариство негідників, але він свідомий того, що навіть, коли праведник попаде на судно мерзенних моряків, мусить згинути разом із ними.

Наостанку приходиться розвідачеві подати до відома Етеокла, що при сьомій брамі стоїть його рідний брат Полінейк, спраглий помсти на тебанцях. Він заявляє готовість стати до смертельного бою з рідним братом. На щиті Полінейка зображена богиня справедливости Діке, що веде озброєного мужа, а поруч напис: « Я приведу цього мужа, він матиме батьківщину і вернеться до рідного дому ». Передавши цю останню вістку, розвідач мерщій відходить непомітно, сповнивши свою повинність і не чекаючи на вирішення царя.

Бо досі глядачі звертали всю свою увагу на долю обляганого міста і на результат битви; в цім пункті висувається на перший плян головна тема трилогії: трагічна доля роду Лабдакідів. Після виклику Полінейка ждемо відповіді Етеокла. Проте і з саги, і з характеристики героя, зображеної Есхілом, публіка знала, яка розв'язка наступить.

О, богами зненавиджений, нещасний наш роде Ойдіпа! — кличе. Етеокл — Горе нам! Вже здійснюється батькове прокляття. Але не личить тепер ні плакати, ні ридати.

Етеокл не вірить, щоб богиня справедливости на Полінейковім щиті допомогла тому, хто привів вороже військо на зруйнування батьківщини. Тим то його постанова ясна:

« Я вірю в це і стану я віч-на-віч сам,
Бо хто ж би інший виконать повинен це?
Я стану на вождя як вождь, на брата брат,
На ворога як ворог... » (672-5, С.).

Хор намагається спинити цю постанову свого провідника: адже доволі є громадян, що готові стати до бою з Полінейком, а пролиття братньої крові спричинить незатерту пляму (677-82). Але Етеокл, передчуваючи смерть, прагне втримати добру славу воїна, бо це становить єдине добро, що лишається для померлих (682-5).

Коли героїв античної драми відзначувала простолінійність їх характерів, то хор, що нормально передавав лише почування сторонніх людей, міг змінити свій тон. На початку нашої драми він репрезентує юрбу стривожених дівчат, що спостерігали події з точки власних проблем, а на Етеокла дивились як на найвищий авторитет, тепер хор так

перейнятий долею царського роду, що звертається до Етеокла з порадами та й із співчуттям, ніби мати до дитини. Переходячи на ліричну строфу комосу, каже: За чим женешся, дитино? Хай засліплення вогним шаленством не пориває тебе з собою! (686-8).

Але на думці в Етеокла тепер тільки батьковий проклін. Його вже не зворушають дальші аргументи хору: Не приспішуй своїй долі! Бог може повернути все ще на добре... Не йди, не йди до сьомої брами! Як прийде перемога, то бог її вшанує без уваги на те, чи вона здобута лицарськими принципами.

Останній вислів вражає честь героя. Із словами на устах:

« Гопліт такого слова не стерпить ніяк! » (717, С.).

він вибігає до сьомої брами.

В наступнім стасимі (720-91), що має завдання заповнити перерву, час вирішальної боротьби біля мурів, хор, ніби забувши про власне критичне становище, повністю перейнятий долею свого провідника. Пісня передає побоювання дівчат, щоб батькова Ерінія не здійснила прокльону, що він його кинув на синів. Чужоземний метал, халібське залізо, може вирішити, кому бути паном Кадмового міста. Але коли обидва брати згинуть у поєдинку і « земний порох нап'ється чорної, заціпенілої крові », не буде кому принести жертви очищення. І ось хор пригадує попередні етапи родинної драми Лабдакідів, починаючи з непослуху Лая Аполлонові, і спиняючись на Едіповій трагедії. Але хвиля котиться за хвилику, одна опадає, друга підноситься тричі вище. Дівчата виявляють побоювання, щоб разом із царськими синами не впало й місто. Надмірне щастя приносить загибель. Ніхто з людей у Тебах не знайшовся на такій вершині життєвого успіху, як Едіп, коли звільнив місто від Сфінкса, а покінчилася його доля виколенням очей, що є ціннішим для людей даром від рідних дітей. Едіп залишив синам проклін і дівчата бояться, щоб Ерінія не довершила цього прокльону.

Ці останні зловісні слова підготовляли глядача до катастрофи, що саме сталася під мурами міста. Бо ось вісник, що входить на сцену, починає своє звідомлення радісною вісткою про перемогу:

« Радійте вже, дівчата, втіхо матерів!
Бо вільний город наш від рабського ярма.
Зухвальство велетнів повалене лягло,
Погідний час настав для міста. Буруни,
Хоч били раз-у-раз, не залили судна.
Стоять ще міцно башти: оборонці брам
В боях зуміли вірно захистити їх » (792-9, С.).

При шістьох брамах перемога певна, але перед недоброю вісткою про сьому вісник спиняється і тільки неясно звітує: « а сьому Аполлон сам взяв на себе, щоб сповнилось на Едіповому роді старе безглуздя Лая ». Аж по кількох рядках стихомітіі каже вже недвозначно про долю Едіпових синів:

« Мужі ці згинули один в рук одного » (810, С.).

Отож держава врятована, але обидва царські сини впали в двобою. Замість володіти всією землею Кадма, кожний дістане стільки тієї землі, що треба на могилу.

І знову спостерігаємо, що коли початкові сцени Есхілової драми широко розмальовували ситуацію, кінцеві події подані лаконічно, якомога коротко. Коли при оповіданні про виступ шістьох полководців публіка ознайомлювалась із довгими їх характеристиками, то після битви Есхіл не згадує ні словом про їх долю; нема опису боїв, навіть поединку братів.

Після звітування вісника хор не знає, чи радіти перемогою, чи плакати над трагедією царського роду (827-33). Поправді він зовсім забуває про власні переживання і починає пісню-комос (833-47), де оплакує долю Едіпового дому. Під час цього комосу похоронний похід приносив на оркестру тіла вбитих братів, як можна здогадуватися з дальших слів хору (848-9) в частині, писаній здебільшого ямбічними триметрами. Хор співає: « Серед зойків, подруги, власними ж руками бийтесь у голови, як завжди б'ють весла, гребучи по Ахеронті¹⁴ на чорновітрильнім злочаснім судні, для всіх гостиннім, у дорозі на невидиме побережжя, безсоняшне, чуже Аполлонові » (855-60).

Хор ніби виправдується, що розпочав своє голосіння, бо мають на нього право сестри вбитих, Антігона та Ісмена, що їх хор називає « найнещасливішими через своїх братів » *δυσαιδέφωταται* (871). А втім і в Іліяді треносом прощають Гектора наперед аойди, а за ними починаються голосіння жінок, зокрема найближчих, Андромахи, Гекаби, Гелени (XXIV, 720-2 і далі). Кінцевий ліричний комос над тілами братів продовжується (875-956 = 874-960 у вид. Вілям.), що, очевидно не посуває акції, а є лише виявом жалібних настроїв. Закінчення треносу, приписувано обом сестрам, що стояли при тілах своїх братів, Ісмена при Етеокловім, Антігона при Полінейковім, хоч могли це співати і півхори дівчат. Скомпонована ця частина голосіння антифонічно:

¹⁴ Ахеронт — ріка підземного світу.

Антигона. Вражений ти вразив.
Ісмена. Ти був убитий, убивши.
Антигона. Ратищем ти вдарив.
Ісмена. Від ратища ти згинув.
Антигона. Нещасний ти в діянні.
Ісмена. Нещасний ти в стражданні.

Кінчається голосіння словами:

Антигона. Ох, ох! Де їх покладемо в землю?

Ісмена. Ох! Там, де місце найпочесніше.

Антигона. Ох, ох! Щоб спочили біля батька, його гривота.

Виходило б, що сестри, а за ними хор дівчат, погоджуються поховати обох братів рівнорядно, забуваючи в хвилині смутку, що один із них, Полінейк був причиною нещодавно пережитої ними тривоги за їх майбутнє, бо ж він привів ворожі війська під мури міста. Тепер їх трактують як членів однієї родини, побитих лихом.

Але в цьому моменті, в кінцевій сцені трагедії, наступає наглий зворот. З'являється вісник, що повідомляє присутніх про постанову колегії пробулів *πρόβουλοι*, тобто членів керівної Ради, щоб похоронити Етеокла з усіма почестями як героїчного оборонця Кадмового міста, і навпаки, тіло Полінейка, що привів ворогів на місто, залишити непохороненим на поталу голодним собакам, вовкам і птаству. Тому пробули забороняють голосіння над тілом Полінейка і його похорон, кому б то не було. Але Антигона зразу заявляє посланцеві кадмейської влади, що, коли ніхто інший не похоронить Полінейка, вона сама це зробить, бо до цього зобов'язує її спільна кров. Вона несе в складках одязі землю на похорон. Вісник відгрожується, повторяючи заборону, але Антигона не відступає від свого наміру. В останній пісні (1060-71) хор вагається, по чий стороні йому стати, наостанку (1072-84) ділиться на дві частини. Одна рішається піти за Антигоною і похоронити Полінейка, бо провідники не раз помиляються та й не завжди уважають те саме справедливим, друга половина йде за тілом Етеокла, щоб похоронити його вгідно з наказом влади.

На цьому кінчиться драма. Ситуація неясна, новий конфлікт наростає, чекаючи розв'язки.

Це й спонукало численних дослідників поставити гіпотезу, що кінець драми неавтентичний, що його не міг написати Есхіл. Дискусія триває вже сто років (порушив це питання ще Берік Bergk у своїй історії літератури 1872 р., III, 302), при чому за атетезою заявили такі

авторитетні вчені, як Вілямовіц, Мері (Mugtau), Поленц.¹⁵ Мугтау вказує, що останні сцени не в'яжуться з рештою драми і поява двох сестер має джерело, як здається в Софокловій «Антигоні». В Есхіла сюжет прокльону Лабдакідів здійснений і вичерпаний: два брати, останні нащадки роду, ділять свою спадщину рівно в спільній могилі.¹⁶ Вілямовіц у своїх інтерпретаціях Есхілової творчості присвячує цьому питанню стор. 88-95 в розділі «Неавтентичне закінчення» («Der unechte Schluß»), де в підсумках каже, що кінець драми — «діло кепського поета», висуваючи крім речових ще й мовні та стилістичні спостереження. Наостанку пише: «Нема нічого дивного в тому, що режисер, який ставив <Сімох> у IV стол., хотів випровадити більше число персонажів, поставив сольоспіву побіч хороших пісень, притягаючи тоді вже загальновідому історію Антигони». На думку Вілямовіца олександрійські видавці могли мати лише цей перероблений текст або, посідаючи обидва тексти, вибрали поширений, отже перероблений (стор. 95). Також Поленц вважає закінчення драми переріркою, підкреслюючи передусім естетичні мотиви: введена на самім кінці проблема спротиву Антигони розбиває єдність акції і перечить істоті Есхілової трилогії, що має завдання з'ясувати ідею святої історії, а якраз жертвенна смерть Етеокла давала знамените закінчення цілості. Поленц думає, що аж перерібка вивела пару сестер, вставивши теж заздалегідь згадку про них у віршах 861-5; а в Есхіла ці голосіння співали два півхори. Потім — на думку Поленца — йшло коротке закінчення, що його перерібка усунула. Мугтау кладе кінець первісної Есхілової трагедії перед в. 1005 збереженого тексту, хоч його можна б покласти і на 860 вірші, на що натякає Вілямовіц (85) і як приймає Говальд.¹⁷

Проте автентичність закінчення знайшла теж чимало оборонців між дослідниками, згадати б тільки Снелла, Флікінгера, а зокрема Шміда, що в своїй історії літератури (II, 215-8) заступається за автентичністю

¹⁵ Література до цієї проблеми подана в історії літератури Шміда т. II, 215-16, новіша в праці Лескі (LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, ст. 65, пр. 1) і в його історії літератури доведена в другім виданні до 1963 р. Аргументи за атегезою зібрані в праці Н. МЬУЕР БЕНФЕУ, *Sophokles Antigone*, Halle 1920, 14 squ., критично обговорені в праці Н. LLOYD-JONES, *Class. Quart.* 53, 1959, 80.

¹⁶ Есхіл не бере тут до уваги версії саги та циклічної епопеї «Епігони» (пор. I, 257), де оповідається про існування Полінейкового сина Терсандра та Етеоклового Лаодама, хоч мусів їх згадувати в своїй трагедії «Епігони» 'Επιγονοί зазначеній у списку його творів, де напевно описував відплатне здобуття Теб синами «Сімох» (пор. I, 257).

¹⁷ E. HOWALD, *Die griechische Tragödie*, 1930, стор. 74.

закінчення. Прихильникам атетези закидується, що вони, думаючи модерними естетичними категоріями, не виявляють розуміння психіки античної публіки, що чекала в закінченні на похорон головних героїв. Це видно не тільки в Іліяді, де описові таких похоронів присвячені останні книги, але більшою чи меншою мірою порушують цю справу всі збережені трагедії, що кінчаться смертю героя, на що вказує Шмід (II, 211, пр. 2). Похоронення Полінейка Антигоною було вже темою саги, яку використав Есхіл до закінчення трагедії «Сімох», а Софокл, спостерігши цікавий драматичний сюжет, доповнив і розробив його у своїй геніяльній драмі «Антигона». Отже коли в Есхіла заборону похоронити Полінейка видає анонімна колегія пробулів, то в Софокла робить це Креонт, якому Софокл надає визначних індивідуальних рис як протагоністові Антигони. Есхіл взагалі не згадує особи Креонта, тільки його сина Мегарея, оборонця третьої брами (в. 474). Традиції саг про існування сестер Есхіл не міг поминути, тому згадує наступаючу хмару дальшого конфлікту. Очевидно, новий конфлікт не міг бути широко опрацьований, бо він виходив поза головну тему трагедії чоловічих нащадків роду. А втім передане традицією закінчення визначається драматичністю, що й є прикметою Есхілової техніки. Нам здається, що оборонці автентичности мають рацію, тим паче, що тяжко повірити, щоб олександрійські філологи могли не мати оригінального твору Есхіла, хоч зібрали майже всі його твори, або щоб, маючи в руках оригінал і перерібку, вибрали перерібку для повного видання його творів.

Єдиною дійовою особою драми, єдиною виразною індивідуальністю вирізьбленою поетом із незвичайною любов'ю є герой трагедії, Етеокл. Це не пересічний тип «доброго володаря», а живий характер героїчної людини, що пригадує нам постать Гектора в Іліяді. Отже ідеал простолінійного героя, всією душею відданого справі патріота, що зовсім не бере до уваги власної справи, йдучи на бій із рідним братом, хоч знає добре, що не вернеться живим. Трагедія цього Есхілового героя в тім, що він покутує за вину предків, зокрема егоїста Лая. Щоб показати такого героя, поет затирає деякі примітивні риси саги, що оповідала, наприклад, про вину обох синів супроти батька Едіпа. Дрібні, наївні дошкулювання синів батькові зовсім не підходили до величного характеру Есхілового героя. З тієї причини поет також не згадує про умову між братами щодо поділу влади, що її передавала сага, отже ігнорує мовчанкою правну сторінку сюжету, чи Полінейк, покривджений Етеоклом, не мав рації йти походом, щоб відібрати собі силою батьківщину. Поет, воїн з-під Маратону й Саламіні, мислить, що людина ніяким робом не повинна при допомозі ворогів наступати на рідне місто. А при-

клади такої поведінки існували в тому часі: атенський тиран Гіппій, прогнаний з Атен 510 р. до Хр., нав'язав із персами, цькував їх до війни з Атенами і з'явився з перською армією біля Маратону в надії досягнути давнє становище в Атенах. Темістокл, переможець з-під Саламіни, остракізмом прогнаний із невдячних Атен, саме в часі писання драми обвинувачений за зв'язки з Персією. Отож Есхіл категорично осуджує Полінейка, зокрема словами його союзника Амфіярая, при чому допомагає йому сага, що надала цьому Едіповому синові ім'я « великого заколотника », тоді як ім'я « Етеокл » вказує на носія « справжньої слави ».

Есхіл так дуже був перейнятий настроями недавньої загрози персів і спогадом про спалення Атен перед 12 роками, що при описі облоги в своїй драмі, переноситься духом у тодішнє становище рідного міста і називає напасників « чужомовним військом » (хор у пароді в. 170: « боги, не видайте місто в руки чужомовному ἑτεροφώνῳ війську!), хоч насправді напасниками були греки з Арголіди. Слова « люди іншої мови » ніяк не можуть означати іншого грецького племені, чи іншого діалекту, як дехто намагався інтерпретувати вислів поета.

Вже давно помічено було також, що поет ніде в драмі не вживає назви « тебанці », « Теби », хоч уся акція відбувається в Тебах. Ім'я тебанців було тоді зовсім непопулярне, бо Теби в війні з Ксерксом перейшли були на бік персів і в битві біля Платеїв билися пліч-о-пліч із персами проти грецьких патріотів, отже вважалися зрадниками Греції. Натомість Есхіл уживає з першого слова назви « кадмейці », « місто Кадма », мітичного засновника Теб Κάδμου πόλιται, не тільки щоб перенести слухача в героїчну добу і надати творові поетичнішого кольориту, але також щоб уникнути згадки про осоружних тебанців. Передісторичний замок Кадма в тих часах вже не існував, отже тогочасних тебанців можна було вважати новими оселенцями.

В Арістофанових « Жабах » на запитання бога Діоніса, якими творами Есхіл додавав атенцям лицарського духа, він на першому місці подає драму « Сім проти Теб », як « драму повну Ареса » δράμα Ἄρεως μεστόν тобто воєнного зав'язання, якої вистава спонукувала кожного мужа ставати сміливішим до бою (Aristoph. Ranae 1019-22). Проте як у « Персах », так і в « Сімох » Есхіл прославляє лише війну для захисту батьківщини перед поневоленням чужинців, саму війну з її наслідками осуджує гостро в пісні пароду хору.

Хоч драма належить до пізніших творів поета, проте має ще багато архаїчних рис драматичної техніки: вимагає лише двох акторів, якщо не враховувати кінцевої сцени, де крім вісника та Антігони мала

б виступати в невеликій ролі Ісмена (чи пак у треносі безпосередньо перед появою вісника). Але в пролозі навіть діві особи не ведуть діялогу безпосередньо одна з однією. А далі драматична акція відбувається поза сценою і про її перебіг глядач довідується тільки з розповіді. Прихід і відхід осіб здебільшого подаваний без мотивування. А форму 7 пар звідомлень і реакцій на них уважають за найраніший етап в розвитку драматичної техніки. Головну вагу клав поет на красу вислову, на слово.

БЛАГАЛЬНИЦІ

Трагедія « Благальниці » *Ἰκέτιδες* (Гікетіди) становила першу трагедію в трилогії Данаїд, а взяла назву від хору благальниць, дочок Даная, що прибули до Аргосу в благаннями дістати азиль у тій країні.

Сюжет до трилогії Данаїд давала саґа, що її в ранній добі опрацюувала епічна поезія (пор. I, 257), Есхілів попередник Фрініх (пор. I, 637), а « поправляв » логограф Гекатай (пор. I, 611), щоб зробити її імовірною для історика. Генеалогічна література в'язала рід Даная з історією праматері Іо, яку опрацював був хоровий лірик Бакхілід (пор. I, 453, де й подано цей міт); на сина Іо, Епафа, натякав і Піндар (I, 492), Аргоса згадував логограф Ферекід (I, 613).

Перемінена в корову і переслідувана заздрощами Гери Іо втекла з Аргосу і забрела аж до Єгипту, де, повернувши до людської подобі, породила від Зевса сина Епафа, мітичного царя Єгипту. Його нащадок (звичайно внук) Белос мав двох синів: Єгипта (Айгіпта) *Αἴγυπτος*, епонімного царя Єгипту, і Даная. Вони посперечалися за владу. Саґа передавала, що Єгипт мав 50 синів, Данай 50 войовничих дочок. Переміг міцніший Єгипт, і тоді Данай утік із своїми дочками до Аргосу, звідки колись вийшов був їх рід (Іо). Але й тут досягли їх сини Єгипта і Данай врятувався тим, що віддав дочки заміж за синів Єгипта, що було й мотивом погоні. Проте в душі він не погодився в програнням справи, а намовив дочки, щоб пошлюбної ночі повбивали своїх чоловіків. Усі вони довершили те криваве діло, лиш єдина Гіпермнестра *Ἵπερμνήστρα* з любови до свого чоловіка Лінкея *Λινκεύς* не послухала батька і пощадила Лінкея (пор. I, 492; I, 440). Завдяки цьому вони стали засновниками царської династії в Аргосі.

Щойно після Есхіла пізніша саґа, мабуть, під впливом орфічної релігії оповідала ще про кару, що її стягнули на себе Данаїди за вбивство чоловіків: вони черпають в аді ситами воду, чи пак наповняють водою бочку без дна (напр., Горацій: *Horat. Carm. III, 11, 23 squ.*).

Таке оповідала примітивна саґа. І цей сирий матеріял саґи Есхіл перетворив відповідно до свого поетичного задуму, а в основі трагедій поклав глибші проблеми.

Коли інші збережені Есхілові трагедії починаються прологом дієвих

осіб, де з'ясовується ситуація драми, то на початку трагедії « Благальниці » (як і в « Персах ») виступають не актори, а хор, що виконує те саме завдання.

На оркестрі глядач бачив мальовничу картину: перед його очима стояв хор, може з 50 дівчат,¹ обсмалених гарячим сонцем Єгипту, що їх вигляд облич стояв у контрасті до білих, льняних орієнтальних костюмів. Із ними була їх численна дівоча прислуга, що на кінці драми виступав як побічний хор.

Автор не вважав за потрібне поправляти, як це робив раціоналіст Гекатай, неймовірне число 50 дочок Даная, всіх дорослих до подружжя, та ні одного сина і однакове число синів (50) Єгипта, також усіх дорослих і ні одної дочки, що можливе тільки в казці фолкльору. Сага була всім відома і вказувати в поетичному творі на її нереальність означало б зайве нівечення фантастичної основи.

Зараз у вступних анапестях хору, чи може його провідниці (вв. 1-39), слухач знаходив релігійний настрій: « Хай Зевс, опікун скитальців, ласкаво спогляне на нашу ватагу... ».

Дівчата втекли з їх рідної землі, з піскуватої дельти Ніла, не тому, що провинились якимсь кривавим злочином, як звичайно бувало, але з відрази до подружжя з нахабними кузенами. « Це батько Данай, наш дорадник і провідник, обміркувавши справу, вирішив утікати мерщій по морських хвилях, щоб причалити до аргоської землі, звідкіля виводиться наш рід... До якої ж іншої країни було нам звертатись з оцими вітками благальниць у наших руках, обвитими вовняними стьожками? »

Молитвою дівчата звертаються до небесних богів, до могил місцевих геросів, наостанку ж до Зевса, щоб ваяли їх під свою опіку. А своїх безбожних напасників клянуть, хай би згнили вони в морській бурі щоб не досягли своїх жертв на грецькому суходолі і не примушували їх до подружжя, « на яке не дозволяє справедливість ».

Після цих анапестів вступу хор співає довшу ліричну пісню пароду (40-175), що лиш поглиблює попередню експозицію і передає настрої непевності та тривоги. В поетичних образах дівчата покликаються на свого пращура Епафа, сина Іо, згадуючи її страждання. В серцях дівчат, що прибули з-над Ніла, тліє надія, що в батьківщині Іо знайдуться приязні люди, які дадуть їм допомогу. Далі йдуть їх благання до

¹ У циклічних хорах дитирамбів виступало 50 хористів і таке число подає Поллюкс для первісних хорів трагедії. Насправді в трагедіях Есхіла виступало 12 хористів (пор. I, 624). Чи в « Данаїдах » виступало аж 50 хористок, чи тільки 12, — справа контрверсійна.

богів Аргосу, що при їх вівтарях переслідувані шукають захисту, щоб допомогли їх справедливій справі, рятуючи їх від насильного подружжя. Зокрема Зевс, опікун усіх скитальців, повинен зглянутись над ними, його нащадками через сина Іо. Бо Зевс — могутній. Та думки Зевса нелегко схопити. І всюди сяє світло його, і в пільмі чорній для смертних людей. « Та й із високих башт надій він скидає смертних у загибель, жадному насильству не дає зброї. Сидячи на священному троні, з того ж таки місця дивним якимсь робом переводить у діло задуми свої. Хай же гляне на пиху людей, що в погоні за нами » (96-105). А далі ще молитва: « І хай теж Зевсова доня, непорочна Артеміда, захистить непорочних ». Але наостанку наступає вибух розпуки дівчат, що готові покінчити життя самогубством перед вівтарями: Якщо ти, Зевсе, не поможеш нам, тоді пошукаємо захисту в іншого Зевса, в бога аду, що в свій дім приймає всякого (154-61). Але тоді казатимуть про Зевса: несправедливо видав він власну кров на поталу ».

Та тут встряває батько Данай (176), що досі стежив за рухом в околиці, стоячи десь на підвищеному місці орхестри. Він нагло спиняє розбурхані емоції дочок, накликаючи їх до розумної поведінки: « Діти, треба мати розум. Адже ви прибули сюди з розумним батьком, із вірним, старим керманичем ». А він тепер саме побачив здалека куряву, того « безголосого посланця армії », і вже почув скрип коліс, а далі спостерігає юрбу людей та й вози бойові. Це напевно йдуть вожді країни, дізнавшись від вісників про причалення чужинців. Отож благальницям треба триматися близько вівтарів і статуй богів, бо « від башти кращій вівтар, оцей незламний щит » (190). А далі, як щирий дорадник своїх дочок, Данай уважає своїм обов'язком подати вказівки відповідної поведінки. Бо зближається хвилина, коли вирішиться доля Данаїд: або тутешні люди візьмуть їх під опіку, або залишать на поталу переслідувачів. Отож, помолившись до Зевса та до інших місцевих богів, дівчата повинні чекати спокійно, як зграї голубок, що сховались перед погонею шулік.

І вже входить цар Аргосу Пеласг Πελασγός із прибічною дружиною (епейсодій, 249-423). Не завважуючи Даная, він звертається до дівчат, здивований, що вони без зв'язків гостинності, без провідників, з'явилися на чужій землі, бо їх одяга і вигляд вказує на те, що вони не з грецьких земель. Проте їх поява з вітками благальниць виявляє знання грецького звичаю і це мило вражає, але й дивує царя. Речниця хоруготова все оповісти, але рада б знати, до кого промовляти має, чи перед нею стоїть рядовий громадянин країни, чи посол, чи може провідник. Пеласг у відповіді заявляє, що він — цар країни, від якого й нарід на-

живається пеласгійським, описує межі свого великого царства і пропонує дати йому коротку і стислу відповідь, бо « довгої промови наша громада не любить ».²

Тоді речниця хору признається, на велике здивування царя, що їх рід виводиться саме з Аргосу. Вона натякає на Іо і в стихомітії переходить до ставлення питань, так що сам цар дає відомості про долю Іо, переміненої в корову, аж до її втечі до Єгипту, а далі вже речниця хору, засипувана питаннями Пеласага, подає свій родовід, починаючи від Іо і доходячи до свого батька Даная та його брата Єгипта. А з'ясувавши причину втечі дівчат з Єгипту і тим робом закінчивши експозицію драми, звертається до дразливої точки, до прохання признання їм захисту перед погонюю. Тут цар зжахнувся:

« Важке рекла ти слово: це ж для нас війна! » (342, С.).

Дати захист утікачам і боронити їх — це початок війни з єгиптянами.

Речниця хору покликується на Діке-Справедливість, на храми богів (але цареві приходить на думку, що якраз війна може зруйнувати ці храми!), наостанку на тяжкий гнів Зевса, опікуна благальників. І тут починаються словні змагання за вирішення справи. Досі представниця дівчат зверталася з своїми проханнями в спокійному ритмі діалогу (ямбічними триметрами), тепер увесь хор переходить до наступу: в пристрасних ліричних строфах переважає ритм неспокійних дохміїв $\text{---}\text{---}\text{---}$, де до того ще довгі склади часто бувають розв'язувані короткими, що додає пісні ще більше бурхливого настрою.

Цар звертає увагу, що благальниці сидять не при вогнищі приватнім його дому, а перед святинями міста, та хор заявляє: « Ти esi місто, ти — нарід, ти — провідник, що не має судді над собою, ти — володар над вітварями, над вогнищем країни » (370-2). Це орієнтальний погляд на владу абсолютного володаря; аттицька демократія V стол. уявляла собі своїх мітичних царів володарями з дещо обмеженою владою. Тим то Пеласг може остаточне вирішення справи передати народові: « Нелегко вирішити справу, не бери мене за суддю ». Якби в результаті його постанови на державу спало нещастя, народ мав би право сказати:

« Ти вшанував чужих, та знищив гóрод свій » (401, С.).

Він ще підносить сумніви, чи часом на основі єгипетських законів найближчі крeвні не мають права на подружжя з Данаїдами.

² μακράν γε μὲν δὴ ῥῆσιν οὐ στέργει πόλις (273).

В кінцевих строфах пісні хор ще раз покликується на справедливість свої справи, а нещасних вигнанців не слід видавати в руки напасників перед статуями богів. За таку їх зневагу прийшлося б покутувати його дітям та всьому родові.

Цар довго вагається. Перед його очима стають страхіття війни і він вже готовий за всяку ціну відвернути небезпеку пролиття крові своїх близьких. Але в тій хвилині речниця хору в стані розпачу кидає останній аргумент на вагу: дівчата заявляють своє рішення повіситися на статуях богів (465). Ця погроза вдаряє, ніби бич, його серце і становить перелім у його ваганнях: цар бачить перед собою « бездонне й непрохідне море прокляття і ніде пристані від нещастя ». Із двох тих нещастя більшим було б стягнення гніву Зевса, опікуна благальників.

Він щойно тепер зазримічує батька дівчат, Даная, що стояв досі осторонь, пропонує йому занести вітки благальниць до храмів у місті, щоб народ довідався про їх кривди, змилювався над ними і зненавидів переслідувачів, бо

« до слабших мають люди більше співчуття » (489, С.).

Данай радий виконати це завдання, прохає тільки дати йому провідників, що вказали б дорогу до святинь міста і охороняли б серед чужого оточення (490-9). Отримавши супровідників, відходить. А дівчатам цар Пеласг каже перейти до загальнодоступної частини святої округи. Сам він іде до міста, щоб скликати громаду для остаточного вирішення справи (517-23).

Так кінчається перша частина драми, де поет мусів дати експозицію не лише до цієї драми, але й до дальших частин трилогії. Тому акція йшла тут повільно. Інший характер має друга частина драми, де дія поступає жвавіше, хоч інколи акція натрапляє на перешкоди. Бо після переламання довгих вагань царя, що кінець-кінцем сам особисто рішився допомогти благальницям, наражаючи громаду на риск зайвої війни, дальша доля залежить від затвердження громади.

На підвищеній частині оркестри залишився хор дівчат. Його пісня-стасим (524-99) відзначає перерву, час зібрання народу в Аргосі. Хор, заспокоєний частинно словом Пеласга, та все ще затривожений небезпекою від єгипетських переслідувачів, звертається в цій пісні до найвищого божества: « Володарю володарів, найщасливіший з усіх щасливих, найдосконаліша сило з усіх досконалих, блаженний Зевесе, вислухай нас і відверни від твого роду осоружну гординю мужів. У темну безодню моря скинь це прокляття чорних лавок із гребцями! Зглянься над нами, дівчатами з старовинного покоління Іо! »

І в дальшій частині пісні хор співає про долю Іо, згадує всі країни, через які вона тікала, переслідувана Герою, поки не прибула над води Ніла. Аж там Зевс самим доторкненням руки і подихом божим визволив її від страждань. Поет, у протиставленні до традиційної саги, натякає в «Прометейі закутім» (849-51) на чудесне, дівиче народження сина Іо, спричинене самим доторкненням руки найвищого бога.

Пісня кінчається найвищим величанням Зевса: «Не сидить він на троні в чийогось наказу, не має він сили з ласки могутніших, не поклоняється міцнішому, що сидить вище нього. Ділом стається його слово нехайно, як тільки задум його розум подасть» (595-9).

В цьому моменті в'являється на сцені батько Данай із радісною вісткою:

«Серця угóру, діти! Добра вістка нам:

Народ тутешній в нашу користь вирішив» (600-1, С.).

Жителі Аргосу прийняли їх до себе як вільних громадян із правом азилю.³

Ця радісна вістка викликує в дівчат почуття безпеки, а вслід за цим лунає нова пісня (630-709), пісня подяки для громадян Аргосу та молитва до богів, щоб благословили «пеласгійську землю»: щоб ніколи шалений Арес, що «збирає людське жнливо на інших нивах», не нівечив їх вогнем, щоб ніколи пошесть не спустошила міста, щоб братовбивчі чвари не окривавили землі, щоб держава добре правила, шануючи великого Зевса, опікуна гостинності, що стародавнім законом веде долю до пуття, щоб родилися все нові захисники країни, щоб Артеміда й Геката піклувались роділлями, щоб безпросвітний рій недуг не наближався до міста, а лікейський Аполлон був ласкавий для молодих поколінь, щоб Зевс дарував землі багаті плоди в кожній порі року, щоб плодилася худібка на буйних пасовиськах, щоб співали аойди чистими устами пісні подяки при вівтарях, граючи на кітарах. І хай дбайлива про добро громади народна влада зберігає лад у державі, вільна від страху, хай повсякчас віддає честь богам, опікунам батьківщини.

Та з цього піднесеного настрою, з блаженного почування безпеки, будить дівчат батько Данай, що з підвищеного місця спостеріг небезпеку від сторони моря:

«Хвалю я, доні, ваші мудрі молитви.

³ μετοικεῖν τῆσδε γῆς ἑλευθέρουσ... ξὺν τ' ἀσυλίᾳ βροτῶν (609-10). Термін «асиль» — від грецького прикметника ἀσυλος, первісно «непограбований», отже в дальшому значенні «безпечний».

Та не злякайтесь слів, що батько скаже вам,
Немила це й тривожна дуже новина » (710-2, С.).

Данай побачив корабель, що наближається до берега. Він пізнав його, це єгипетський корабель. А далі на овиді інші допоміжні судна. Данай закликає дочки зберегти спокій духа, він сам поспішить щомога до міста, щоб повідомити місто про наближення єгиптян і привести поміч. Дівчата злякались, короткими ліричними вставками виявляють свою незвичайну тривогу, просять батька залишитися з ними. Але батько мусить дати знати цареві Аргосу про небезпеку. Він заспокоює дочки, що причалення корабля забирає багато часу, а він швидко прийде з відсічю.

Після відходу Даная — нова пісня хору (776-824), що відзначає нову перерву в акції на сцені. Ця пісня передає тривогу дівчат, що бачать близькість небезпеки. « Куди нам тікати, де є ще для нас захист на землі? » Вони раді б перемінитись у дим і щезнути. Вони раді б дістатись на хмари, з яких іде сніг, або на недоступну, стрімку скелю, куди тільки супи залітають, вони готові на самогубство, аби лиш не потрапити в руки нахабним напасникам. Їх ненависть до синів Єгипта, сильніша від смерті, виявляє себе особливо в цій пісні, що кінчається пристрасним благанням до Зевса. « Бо тільки в твоїх руках коромисло терезів людської долі. І що може статись людям без твоєї волі? »

Та в цім моменті вбігає на сцену посланник з єгипетського корабля, а з ним озброєна ватага. На очах глядачів пересувалася сцена, найбільш драматична з усієї трагедії (825-910). Але тому, що в замішанні акції приходили відірвані слова й непов'язана мова, що, мабуть, відповідала Есхіловому уявленню варварського народу, текст став незрозумілим для пізніх століть, переписувачі допустились багатьох помилок і ця частина трагедії дійшла в попсованому вигляді.

Дівчата піднімають крик: Ось дикуни, бешкетники, горлорізи! Рятуйте нас, боги! А єгипетський окличник кричить: Геть звідсіля, геть, на судна! А то поб'ємо до крові. Дівчата перелякані, тримаються цупко вітварів, заявляють, що це їх земля, що звідсіля їх рід. Але окличник свос: Гей, забирайся на корабель, на корабель! Швидко, швидко, хочеш-не-хочеш, силою візьмемо. Вий і кричи, від єгипетського судна не втечеш... Дівчата: Горе, горе, батеньку! Допомога святилища не охороняє мене. Тягне мене до моря, ніби павук. Снице, чорне снице! Ох, ох! Земле, матінко Земле, відверни цей страшний крик. Сину Землі, Зевесе! На те єгиптянин: О, я не боюсь тутешніх богів. Вони мене не живили, вони мене не ховали... А коли дівчата далі бороняться, ніби

перед гадюкою, що кусає ногу, заявляє брутально, що насильно відірве їх від статуй богів, що волітиме за коси.

В цьому критичному моменті (911) з'являється цар Пеласг з відділом озброєних. Він гостро виступає проти єгиптян за те, що брутально поводяться з жінками та ще й на чужій території; варвари легковажно ставляться до греків і цим допускаються великої помилки. На те окличник заявляє, що єгиптяни беруть лиш те втрачене, що віднайшли, а чужі боги не мають для них значення. Після дальшої гарячої суперечки цар Пеласг підкреслює, що він звернув би дівчата тоді, якби вони згодились на те, але насильно забрати не дозволить, бо народ Аргосу признав їм право азилю. Кінець-кінцем окличник обіцяє переказати синам Єгипта ці слова і загрожує аргівцям війною, після чого відходить (950-3).

Тоді Пеласг запрошує Данаїди та їх прислугу до міста, де для них будуть приділені доми, які вони виберуть собі до вподоби. Пеласг відходить серед співів подяки і благословення хору (966-76). Щойно по відході Пеласга вертається Данай у супроводі призначеного для нього відділу дружинників. З ентузіазмом висловлюється про гостинність Аргосу і як батько та дорадник дає вказівки, як повинні його дочки та їх прислуга поводитись в Аргосі, зберігаючи жіночу скромність.

Але після цих слів батька (980-1013) в епілозі (1018-73) настає несподіваний зворот. Кінцева пісня Данаїд звеличує богів Аргосу, відмовляючись колинебудь більше згадувати піснями ріку Ніл, і звертається до непорочної Артеміди, щоб далі опікувалась ними і не допустила до ненависного їм подружжя. Одначе, ніби у відповідь на ці слова побічний хор дівочої прислуги ударяє в інший, новий тон (1034-51): Пісня не повинна нехтувати богині Афродіти, якої сила та влада велика, поруч Гери. Призначенням жінки було і є подружжя. Людям невідомі задуми Зевса, невідомо теж, як він покерує далі справою.

І хоч хорова сцена кінчається спільною молитвою до Зевса, щоб дав перемогу слушній справі Данаїд, як колись наостанку прославив був Іо, проте пісня побічного хору внесла нову проблему, якої зовсім не вимагала ця драма. Тим то рацію мають критики, що вважають пісню побічного хору важливим містком, який сполучав першу драму трилогії з дальшими її частинами.

На жаль, із тих частин трилогії залишилися лише дрібні фрагменти в цитатах пізніших авторів. Отже здогадуватись про їх тематику та будову можна головню на основі саги, що її залишки збереглися в таких античних джерелах, як псевдо-Аполлодорова «Бібліотека» (Apollod. II, 11 sq.), або псевдо-Гігін (Hugginus, Fabul. 168-70).

Із збережених у списку заголовків Есхілових трагедій підходять

до тематики трилогії назви « Єгиптяни » Αἰγύπτιοι і « Данаїди » Δαναΐδες.⁴ Здебільшого приймають як назву другої частини трилогії трагедію « Єгиптяни ». Трудним до розв'язки стоїть питання, чи ця трагедія взяла свою назву від хору, що складався з синів Єгипта або їх єгипетських вояків-дружинників, які прибули до Аргосу, щоб силою добитись видачі втікачів, чи головний хор далі складався з Данаїд, а заголовок пішов від їх антагоністів: вони могли становити хіба тільки побічний хор на початку драми. бо інакше не можна було б допустити, що сюжетом цієї драми було їх убивство, dokonane Данаїдами, а навіть його плянування. Драма могла починатися з того, що сини Єгипта прибували з військом до Аргосу. Але щодо дальшого розвитку дії нема згоди між дослідниками. Можливо, що були там заходи замирення, в наслідок чого Данаїд був приневолений віддати свої дочки заміж за синів Єгипта, можливо теж, що Пеласг згинув у бою з єгиптянами, бо більше ніколи нема згадки про нього, а переможений Данаїд мусів погодитись на подружжя, але спонукав свої дочки до кривавої розправи пошлюбної ночі. До нас не дійшли жадні фрагменти, що могли б дати підставу до позитивної розв'язки питання.

Натомість із третьої трагедії « Данаїди » зберігся цінний фрагмент,⁵ що його Атеней (XIII, р. 600 В) взяв із промови богині Афродіти в цій трагедії:

« Священне Небо прагне Землю підкорить,
Земля й собі жадна подружжя осягти.
Ідучи струмками з неба, дощ запліднює
Цю землю, а вона вже родить для людей
Прожіток Деметери й пашу для овець;
Із зрошенням дощів пора теж настає
Для плодкових дерев. Причина ж — я всьому » (С.).

— каже про себе богиня любови в космічному масштабі.

Отож цей фрагмент вказує, що в останній частині трилогії виступала особисто Афродіта як захисниця подружжя. Але далі інтерпретації критиків різняться дуже одні від одних. Дехто думає, що темою кінцевої трагедії була справа Гіпермнестри, єдиної дочки Данаї, що не послухала батька і не вбила свого чоловіка. Тоді при розсуді жалів Данаї на неслухняність дочки в її обороні виступила Афродіта і, вка-

⁴ Поза списком Поллюкс цитував ще « Прибиральники шлюбної кімнати » Θαλαμοποιοί, що її деякі дослідники ідентифікували з « Єгиптянами » ((Herzmann, Welcker).

⁵ NAUCK, *Tragic. Graec. fragmenta*, п. 44.

зуючи на природне призначення жінки в подружжі, досягнула її виправдання. Інші мислять, що, навпаки, темою третьої драми трилогії, яка має заголовок «Данаїди», був саме суд над ними за вбивство чоловіків, як в останній трагедії Орестеї суд над Орестом. При кінці трагедії приходило б очищення Данаїд від злочину чоловіковбивства, як акту самооборони, а по промові Афродіти перемога принципу природного порядку життя, якого результатом було б відзначення Гіпермнестри, що опісля стала праматір'ю династії аргоських царів. Отже трилогія кінчилася б замиренням, як трилогія Прометея.

Існує й така думка, що в останній трагедії відбувався словесний агон, як опісля в Евріпідовому «Гіпполіті», між богинями: непорочною Артемідією, покровителькою вірних їй Данаїд, і Афродітою, заступницею принципу подружжя, що вийшла з агону переможницею.⁶

Додати тут треба, що закінчення тетралогії становила сатирична гра «Амімона» Ἀμιμόνη, якої головною дівою особою була одна з Данаїдів дочок. Есхіл використав епізод саги про те, як Данаїд послав дочки шукати джерел води в посушливій околиці Арголіди.⁷ Одна з них, Амімона побачила оленя і пустила в нього стрілу з лука. Але не влучила в оленя, тільки в сплячого сатира. Сатир, схопившись, запалав жадобою і кинувся до дівчини. Вирятував її від сатира бог Посейдон. Але сам сподобав собі Амімону. Зберігся один рядок із цієї жартиливої сатиричної гри. Це слова Посейдона: «Твоє призначення — віддатись, моє — женихатись» (Nauck, fragm. 13). Сином Амімони і Посейдона був Навплій, засновник надморського міста Навплії.⁸ Отже сага мала етіологічний підклад. Посейдон показав також Амімоні джерела Лерни та Амімони, що було назване в її честь. Есхіл справді зручно вмів використати цей епізод і включити його в одну цілість із рештою тетралогії.

Недостача фрагментів з двох останніх трагедій трилогії не дозволяє вирішити остаточно проблему будови цієї трилогії, а в наслідку цього залишає неясним також питання мотивів діяння Данаїд у першій трагедії. Дискусію дослідників тексту викликавав передусім 8 вірш «Благальниць». Бо він дійшов до нас у зіпсованому вигляді: переда-

⁶ Новіша література до цієї й наступної проблеми «Благальниць» подана в праці ALVIN LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, стор. 66 і 69-70.

⁷ З того здогад, що Данаїди — первісно в мітології мали б бути водні німфи.

⁸ В Навплії знайдено сліди мікенської культури. А втім Навплія в класичній добі нічим не визначилася, але стала завдяки Венеції відомим портом у пізньому середньовіччі і є ним в модерній Греції.

ний у рукописах текст цього рядка не має зовсім сенсу, нема також у ньому анапестичного ритму, яким написані всі 39 рядки вступу. Очевидно, в ході століть хтось із писарів зробив помилку. З-поміж коньктур теперішні видання приймають найбільше правдоподібну поправку філолога Бамберґера: *αὐτογενεῖ φῦξανορία*, що її переважно перекладають «із вродженої нам відрази до чоловіків», а з цього роблять висновок, що Есхіл уявляв собі Данаїди жінками аномального типу, що мали вроджену ненависть до чоловічої статі, як свовісні амазонки. Тоді їх поведінка, вбивство чоловіків, заслуговувала б на осуд Афродіти на кінці трилогії та на необхідність очищення від вини. Алеж у «Благальницях» помічаємо симпатію поета до переслідуваних Данаїд і рішучий осуд брутальної поведінки єгиптян. До того ніде більше в «Благальницях» не знаходимо підкреслення спеціально вродженої Данаїдам аномальної прикмети.

Філолог Герман інтерпретував згадану коньктуру як «уникання чоловіків із того самого роду», тобто з недалекого споріднення. Одначе в Греції не було замітів проти подружжя кузенів. Навпаки, коли, напр., батько вмер без заповіту, не залишаючи сина, то для втримання маєтку в руках роду за атенським законом найближчий родич по батькові повинен був одружитися з дівчиною, але коли вона не мала маєтку, повинен був дати їй принаймні посаг, щоб могла вийти заміж.⁹ Тільки ж на основі атенського закону сини Єгипта не могли б висувати претенсій, бо батько Данай був ще живий. Проте атенець V стол., не знаючи єгипетських правових норм, міг мати сумніви щодо юридичної сторінки, висловлені тут устами царя Пеласага (387-91). В такому випадку виринала б ще інша проблема. Поведінка Данаїд означала б протест жінок проти несправедливих законів ендогамії, а може маніфестацію за право жінок відкинути силуване подружжя. Бо нарешті слова «*αὐτογενεῖ φῦξανορία*» можна б інтерпретувати не лише «вродженою нам відразою до чоловіків», але також «із виниклої в нас самих постанови втечі перед цими чоловіками».¹⁰ А втім існують також думки, що поетові взагалі не залежало на тому, а може він нарощне не хотів відкривати серпаика з усіми подробицями, в наслідок чого знаходиться в драмі інколи підкреслення індивідуальної відрази до женихів, хоч є місця (хор служниць при кінці драми), які можна б інтерпретувати служінням Артеміді та вродженою нехиттю до чоловічої статі.

⁹ GEORGE THOMSON, *Aeschylus and Athens*, стор. 302.

¹⁰ K.v. FRITZ, *Die Danaidentriologie des Aeschylus*, Phil. 91, 1936, 121-249.

Вже при цім огляді дискусій над проблемами, які заторкнув Есхіл у цій ще найменше скомплікованій драмі з усіх збережених, спостерігаємо, що великий поет не вдоволься самим переповіданням переказів у драматичній шаті. Він використовував такі фрагменти саги, що відповідали його задумам для ставлення проблем, які хвилювали його.

В драмі « Благальниці » головним героєм не є окрема особа, а збірна група Данаїд, тобто хор. Батько Данай, відмінно від саги, грає в цій драмі другорядну роль, як тип доброго батька, як обережний радник хору. А вся акція обертається довкола справи Данаїд, до них звертається і цар Пеласг, і посланник єгиптян, натомість Данай увесь час стоїть у тіні.

Побіч хору головна особа — цар Пеласг. Але окремих індивідуальних рис у нього не спостерігаємо, він тільки тип ідеального володаря, що дбає про добро свого міста. Перед ним стає теж трудна проблема, що цікавила не лише поета, але й атенських громадян доби найвищого розвитку демократичних ідей, актуальна зрештою й для наших часів: що повинен робити провід держави, коли стане перед альтернативою, чи має стати в захисті покривджених, заплутуючись у зайву війну та її наслідки, чи знехтувати вимоги справедливості, видати безборонних у руки напасників, наражуючись на кару вищої справедливості. Пеласг остаточно поставив принцип морального обов'язку вище реальної користи. Можна здогадуватися, що в другій частині трилогії він гине в обороні цього принципу. В такому випадку Пеласг — трагічна постать героя.

Другорядна діва особа, **єгипетський** посол також не має індивідуальних рис, а зображає тип нетолерантного варвара, що нехтує чужих богів і чужі закони.

Роль хору в « Благальницях », що вибивається на перше місце в драмі, залишаючи в тіні нечисленні окремі постаті, в'яже цю драму тісно з початковою стадією розвитку аттицької трагедії (пор. I, 623). Також здогад, що згідно з традицією саги хор « Благальниць » повинен був складатися з 50 осіб, підтверджував би зв'язок цієї драми з поезією дитирамбів, виконуваних циклічними хорами з 50 осіб (пор. I, 624). Насправді хорові партії становлять тут більше, ніж половину тексту драми, чого не здибаємо ні в одній із збережених трагедій. Інколи діалог виглядає тут ніби поміст між двома ліричними партіями хору, що виявляють відмінні настрої, як, напр., звітування Даная про прихильне для Данаїд рішення народних зборів (600-24). Драма « Благальниці » скоріше робить враження кантати, ніж трагедії. Вся її краса полягає на величних піснях хору.

Дослідники знайшли ще багато інших архаїчних рис, що вказували б на написання «Данаїд» у ранньому етапі розвитку трагедії. Вони зокрема звертали увагу на скромну простоту в будові драми. І так, хоч заслугою Есхіла було введення другого актора, як підкреслює Арістотель, проте в «Благальницях» він уживає його дуже ощадно. Опісля Софокл впровадив ще третього актора і Есхіл пішов за цією новиною в останніх своїх творах (Орестея), але в раніших творах він мав ще зв'язані руки і це відчувасмо особливо в «Благальницях». Тут Данаї покидає дочки самі (після 775 в.), якраз тоді, коли вони його найбільше потребують, бо зближається єгипетський корабель із погонею. Автор уживає тут виправдання: батько мусить піти по допомогу до міста. Насправді причина була технічного характеру: актор, що грав роль Даная, мусів мати час переодягнутись на єгипетського посла, бо другий актор був потрібний для ролі Пеласга, що веде суперечку з єгиптянином (910-53). Ще більше неприродним здається сценічний засіб, що батько не вертається на сцену разом із царем Пеласгом та його військовим відділом, а з'являється на сцені аж після кризи, вже після відходу єгиптянина і Пеласга (980). Новиною цього роду недоліків були тодішні технічні труднощі, з якими треба було боротись і тільки поступово потроху їх перемагати.

До архаїчних залишків зараховують теж брак прологу з акторами і типічність персонажів у цій драмі: нема тут дівчих осіб із виразними індивідуальними прикметами, такими, як, напр., Клітемистра в Орестей, а лише типи: доброго батька, дбайливого про добро громади провідника тощо. Далі: уживання елементів чужинецького побуту (орієнтальний одяг, наслідування мови), замилювання до географічних та генеалогічних подробиць, деякі прикмети мови та вірша, сценічні проблеми тощо.

Тим то в першій половині ХХ стол. критика в подавляючій більшості стояла на становищі, що «Благальниці» — це найраніша із збережених грецьких трагедій. Фоке¹¹ ставив дату її поставлення навіть на самий початок V стол. (коло 499 р. до Хр.); але цю крайню гіпотезу відкинено, бо Парійський Мармур інформує, що Есхіл здобув першу нагороду вперше 484 р., а Данаїди належать до нагороджених трилогій. Противарварське наставлення драми та деяка знайомість єгипетського одягу вказували б, що трилогія написана після битви біля Саламіна (480 р.), де брали участь також єгипетські кораблі. До виїнятків належали дослідники, що ставили пізніші дати (К.О. Müller, Н. Diels,

¹¹ F. Focke, *Göttinger Nachrichten*, 1922, 183 squ.

W. Aly, W. Nestle тощо). Аж клаптик папіруса, опублікований 1952 р.,¹² сильно підкопав загально прийняту гіпотезу про раннє датування трилогії «Данаїд». У цім папірусі знаходяться дуже пошкоджені рештки дидакалії. Вони подають недвозначно, що Есхіл здобув «Данаїдами» першу нагороду, другу — Софокл, третім драматургом, що тоді ставив трилогію, був Месат. З уваги на те, що перший виступ Софокла, а одночасно перша його перемога припадає на р. 468 (Парійський Мамур, Плутарх: Кімон 8), то подія, записана в дидакалії могла статися після 468 р., а тому що 467 р. Есхіл переміг тебанською трилогією, то дати «Данаїд» треба б шукати ще в пізніших часах. Lobel, редактор видання Оксірінх папірусів, відчитав перед зовсім знищеною частиною папіруса ще букви $\epsilon\pi\alpha$, чи навіть $\epsilon\pi\alpha\rho$, що нормально розпочинають слова датування $\epsilon\pi\iota$ $\alpha\rho\chi\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ «в році архонта...». Але тому, що саме при кінці 60-их рр., а саме 463 р., архонтом був Архедемід, виринув здогад, що продовження тексту звучало $\epsilon\pi\iota$ $\text{'}\text{Αρχεδημίδου}$ «в році архонта Архедеміда». Проте кілька знищених у папірусі букв залишають проблему точного датування і надалі нерозв'язаною. З другого боку прихильники ранішого датування трилогії «Данаїд» підкреслюють, що тяжко собі уявити, щоб ця трилогія з найяскравішими прикметами архаїчного стилю була написана всього на 5 років перед найбільш клясичною Есхіловою трилогією «Орестеєю» і всього на 7 років перед смертю великого поета. Отож виникли спроби компромісової розв'язки проблеми. Напр., Поленц у другому (з р. 1954, перше появилось 1930 р.), переробленому виданні своєї фундаментальної праці, захищаючи своє давнє становище, пише про наслідки відкриття фрагментів дидакалії: «Воно могло б приневолити пересунути Есхілів твір на 60-ті роки. Але проти того говорить архаїчний характер >Благальниць<... Можна б хіба думати, що поет тетралогії написав її вже в 70-их роках, але потім інші сюжети, що його більше спокушували — як от «Перси» — або інші зверхні моменти, як довга подорож на Сіцилію, своїми новими враженнями перешкодили випроводити її негайно на сцені».¹³

Такі та й подібні можливості існували, проте все це лише здогади. На основі новіших дослідів слід погодитися з думкою, що зараховування «Благальниць» до раннього періоду Есхілової творчости належить вже до історії.

В «Благальницях» проявляється раз-у-раз велика симпатія до де-

¹² Ох. Рар. XX, 2256, fr. 3.

¹³ Мах РОНЛЕНА, *op. cit.*, 1954, стор. 52-3.

мократичного Аргосу, проте трудно було б в'язати її з установленням союзу Атен з Аргосом 461 р., бо це подія надто вже пізньої дати. Також не можна погодитися з думкою Шміда, що головний мотив написання трилогії «Данаїд» не проблематичний, а етіологічний: настання королівського роду в Аргосі.

ОРЕСТЕЯ

Найціннішим твором Есхіла, що його клясична доба залишила, а наступні віки зберегли нам, є трилогія, znana під назвою « Орестея » 'Ορέστεια. Насправді Орест є героєм лише другої та третьої драми; проте і в першій знаходимо чимало натяків на роль Ореста в дальшій історії трагічного роду Атрея. Цей факт може й становить основу до вибору спільної назви для цілої трагедії. Але спершу « Орестею » називали тільки другу частину трилогії (пізніші « Хоефори-Жертвоносиці »). Посвідчає це Арістофанова комедія « Жаби », де на пропозицію Евріпіда зачитувати пролог « Орестеї » (Aristoph. Ran. 1124), Есхіл цитує вступні три рядки « Хоефор » (ibidem, 1126-8).

До трилогії « Орестеї » належали не лише три збережені трагедії: « Агамемнон », « Хоефори », « Евменіди », але також небережена сатирична гра « Протей » Πρωτεύς, що, базуючись напевне на розповіді Одисеї (IV, 351-570), використала гумористичним ладом епізод про зустріч Менелая з казковою постаттю фолклору, морським демоном Протеем (пор. I, 172). Так отже і сатирична гра особою Агамемнонового брата Менелая в'язалася сюжетом із трагедіями трилогії, становлячи спільно з ними тетралогію. Із дрібних фрагментів цієї сатиричної гри (Nauck, fr. 210-5) помітні хіба натяки на скупі харчі, мабуть, на острові Фаросі.

З гіпотези до « Агамемнона » довідуємося, що трилогію виставлено 458 р. до Хр., що вона здобула першу нагороду, а хорегом був Ксенокл з аттицького дему Афідни. Цю дату стверджують теж натяки і в трилогії, особливо в « Евменідах » і в схоліях, на тогочасні події.

Звалища мікенських палаців II тисячоліття та циклопські мури були свідками колишньої слави і ще Павсаній у II стол. по Хр. оглядав Левину браму. Але місцеве дорійське населення, якого предки знищили були колись ті палаци, не мало спеціального сантименту до колишніх володарів тих замків. То й не диво, що місцеві саги приписували мітичній династії Пелопідів нечувані страхіття, канібалізм та й інші злочини, що кликали до неба по помсту.

Вже Пелопсів батько Тантал, син Зевса, цар Сипілу в Лідії, вславився зухвальством супроти богів: він зраджував людям таємниці богів, допущений на їх бенкети на Олімпі. За це й покарали його боги

спрагою й голодом, що їх ніколи не міг заспокоїти: в царстві Гадеса він стоїть у чистій воді озера, що сягає його підборіддя, та не може напиться її, бо як тільки нахилиться, вода зникає; низько, над його головою, висять із дерева доспілі плоди: яблука, грушки, фіґи, та тільки простягне руку по них, рвучкий вітер підносить їх до хмар (Од. XI, 582-92). Інші версії розповідали про ще тяжчі злочини Тантала та кару за них, на що натякає Піндар у першій олімпійській епінікії (пор. I, 508-9).

Версія саги передавала, що Посейдон забрав був Танталового сина Пелопса на Олімп, але через батькові злочини його скинули назад на землю і він з'явився на Пелопонесі; від нього й виводили етимологію назви півострова «Пелопонес» *Πελοπόννησος* із *Πέλοπος νῆσος* «острів Пелопса». Особливо поширена була сага про сватання Пелопсом Гіпподамеї, чарівної дочки Ойномаї, царя Піси на Пелопонесі. Ойномаї, переляканий оракулом, що чоловік його дочки буде причиною його смерті, намагався не допустити до її подружжя. Отже обіцяв віддати дочку лише за того жениха, що переможе його в перегонах колісницями; натомість, кого він сам переможе, переможений утратить життя. А тому що мав незвичайно швидкі коні, то перемагав кожного і багато юнаків згинувло в результаті поразки. Зголосився і Пелопс, але цей жених ужив підступу. Приобіцяв Ойномаєвому візникові Міртілові великі подарунки, щоб той вийняв з осі коліс Ойномаєвого воза втулки. Міртіл зробив це крадькома і в часі перегонів колеса зіскочили з осей, Ойномаї випав із воза і вбився. Пелопс як переможець одружився з Гіпподамеєю і запанував над царством Ойномаї. Проте Міртілові не тільки не виплатив нагороди, але ще й скинув його із скелі в море. Міртіл, гинучи, прокляв Пелопса та всіх нащадків його і це прокляття було причиною великих нещасть для роду Пелопідів.¹

В Олімпії існували численні сліди культу Пелопса як героса. Скульптури, що зображають сцену, яка попереджує перегони Ойномаї з Пелопсом, знаходилися на східному фронтоні святині Зевса в Олімпії. Віднайдені під час розкопів у 70-их роках XIX стол. рештки фігур тієї композиції (Зевс, Пелопс, Гіпподамея, Ойномаї, чвірка коней Ойномаєвих та чвірка Пелопсових, прислуга тощо) — можна оглядати в музеї в Олімпії. Фігури знищені, але краще збережена постать задуманої старої людини, як треба здогадуватися, віщуна, що передчуває трагічний результат перегонів, виявляє руку непересічного мистця. На за-

¹ Відмінну версію саги подавав Піндар (пор. I, 501).

хід від святині Зевса збудовано в VI стол. до Хр. Пелопіон, присвячений Пелопсові, нібито над могилою героса, поруч подібний пам'ятник для його жінки Гіпподамеї. Павсанієві показували теж руїни будівель, нібито ставн Ойнамоая, і колону з Ойнамаєвого палацу.

Одначе Есхілова трилогія не завертає до цих ранніх злочинів династії, хоч і згадує інколи по імені рід Танталідів; вона базує передісторію трагедій на злочинах Пелопсових синів.

Сини Пелопса та Гіпподамеї, Атрей і Тієст, з намови своєї матері, а мачухи третього Пелопсового сина Хрісіппа, вбили цього зведеного брата і мусіли втікати з Елїди. Прибули до Мікен, де Атрей став царювати після вимертя місцевої династії. Та незабаром Тієст доконав злочину, вчинивши перелюбство з жінкою рідного брата, а в результаті мусів утікати на чужину. Згодом виблагав у брата дозвіл на поворот до краю. Але Атрей не забув зневаги і відплатився йому жахливим злочинством. Заманив синів Тієста до себе в гостину, вбив їх, а з їх тіл казав приготувати обід, запросивши брата на бенкет примирення. Той, не передчуваючи підступу, їв страви, зготовлені з його синів. Аж після обїду, дізнавшись про злочин, прокляв брата та його рід. До цих саг існували нюанси, до них теж додавано перекази про інші жахливі злочини.

Синами Атрея були Агамемнон та Менелай, що одружилися з двома дочками царя Спарти Тіндарея, Агамемнон із Клітеместрою, Менелай із чарівною Геленою. Агамемнон був царем Мікен, Менелай царем Спарти.

Тут аргоська сага тісно в'яжеться з переказами про троянську війну. Коли троянський царевич Паріс, зневаживши право гостинності, викрав Менеласву жінку Гелену, Менелай брат Агамемнон організує похід грецьких царів проти Трої. Але коли ахайські кораблі зібралися в пристані Авліди, богиня Артеміда, загнована на Агамемнона за те, що вбив посвячену їй ланю, послала супротивний вітер, що не дозволяв ахайцям виплисти. Віщун Калхас пояснив, що богиня вимагає для переблагання людської жертви, а саме Агамемнової дочки Іфігенії *Ἰφίγενεια*. Під натиском учасників походу Агамемнон мусів погодитися на пожертвування власної дочки. Цю версію саги приймає Есхіл. У Гомера немає згадки про Іфігенію, Іліяда називає три інші Агамемнонові дочки (Іл. IX, 287). Про долю Іфігенії була дальша версія, яку використав Евріпід у двох збережених трагедіях: у критичному моменті Артеміда підставила на жертвовник ланю і її вбив на жертву Калхас, а Іфігенію богиня вихопила і перенесла далеко, на північне побережжя Чорного моря, в Тавріду, де наставила її своєю жрекинею.

Сага про дальшу долю Агамемнона передавала перекази, що стали

властивим сюжетом Есхілової трилогії. В часі неприсутности Агамемнона в Мікенах під час 10-літньої троянської війни Тієстів син Егіст Αἴγισθος (Айгіст), що був ще немовлям у тому часі, коли Атрей повбивав його старших братів, щоб помститися за смерть своїх братів, спокусив Клітеместру і жив у перелюбстві з нею. Коли після щасливого закінчення троянської війни переможець Агамемнон вернувся до батьківщини з призначеною йому бранкою, пророчицею Кассандрою, дочкою царя Пріяма, його разом із Кассандрою вбив Егіст у змові з Клітеместрою. Цей злочин помстив згодом Агамемнонів син Орест при допомозі сестри Електри, вбиваючи матір Клітеместру та її полюбовника Егіста.

Трагічна смерть Агамемнона, помста Ореста та його виправдання становлять сюжет Есхілової трилогії.

Принагідні оповідання на цю тему знаходимо вже в Одиссеї, особливо в Телемахії та Некії. На самому вступі Одиссеї Зевс, нарікаючи на злочинність людей, дає на приклад Егіста, кажучи:

« Горе! Як легко смертні тепер нас у всьому винують!
Зло — від богів, — вони кажуть, — самі ж через власну зухвалість,
Всупереч долі, багато на себе нещастя накликають.
Так і Егіст проти долі дружину Атріда законну
Взяв за жону, а самого убив, щойно той повернувся.
Знав же й про згубу свою, бо завчасно до нього послали
Світлого ми доворця Гермеса сказати, щоб не смів той
Ані Атріда вбивати, ні жони його брати за себе,
Бо за Атріда відомста відбудеться через Ореста,
Щойно змужніє й почне за рідним він краєм тужити.
Так йому мовив Гермес, та не зміг він на думку Егіста
Радою доброю вплинути, — і той за все поплатився »
(Од. I, 32-43, Т.).

В Телемахії Нестор оповідає про ці події:

« В час, коли ми за троянські твердині змагались завзято,
В Аргосі, кіньми багатому, він ² преспокійно ховався
Й чаром облєсливих слів Агамемнона звѳдив дружину.
Спершу, проте, Клітемнестра пресвітла ніяк не давала
Згоди на справу негідну, була вона в помислах чиста »
(Од. III, 262-6, Т.).

² Егіст.

Але Егіст позбувся наперед аойда, якому Агамемнон доручив був догляд над Клітеместрою на час своєї неприсутности (пор. I, 54). Згодом Клітеместра піддалась намовам Егіста:

« В дім свій бажану привів її він, бо й сама так бажала.³
Безліч стегон богам попалив на святих вівтарях він,
Безліч оздоб, і тканин, і речей золотих їм навішав,
Справу здійснивши велику, на що вже й не міг сподіватись »
(Од. III, 272-5, Т.).

Про поворот Агамемнона з війни на батьківщину Протей розповів Менелаві в Єгипті таке:

« Радісно вийшов на рідну він землю отчизни своєї,
І припадав до землі, й цілував її, й сльози гарячі
Бігли з очей, щасливих, що бачать ізнов батьківщину.
Та спостеріг із чатівні його чатівник, що поставив
Хитрий Егіст його там, обіцявши йому два таланти
Золота дати в нагороду; вже рік він чекав на Атріда,
Щоб не пройшов непомітно й про буйну не згадував силу.
Звістку цю швидко поніс він в оселю провідці народу,
Й тут же відразу Егіст лукавство задумав підступне:
Двадцять мужів хоробріших з народу обравши, у схові
Він посадив, готувати звелівши у домі вечерю.
Сам же стрічати Агамемнона вийшов, провідця народу,
Із колісницями й кіньми, ганебне замисливши діло.
Ввів він в оселю його, що не знав про той підступ, і раптом
Вбив за вечерею так, як бика біля ясел вбивають.
Не залишилось нікого з живих ні з супутців Атріда,
Ані з Егістових слуг, — усі в тім загинули домі »
(Од. IV, 521-37, Т.).

Так першими словами зворушливої радості героя, що вертається додому, поет викликавав сантимаент симпатії, щоб ще більше підкреслити зрадницький вчинок Егіста. Ще докладніше Агамемнонова душа в підземеллі описує Одиссеєві свою смерть: Не Посейдон на морі наслав на нього бурю, не вбили його вороги на суходолі,

« Смерть і загибель мені заподіяв Егіст із мою
Клятою жінкою разом, — у дім свій мене запросивши,

³ τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδες

Почастував він і вбив, як вола біля ясел вбивають...
Мабуть, не раз уже свідком бував ти, як гинули люди —
І наодинці, і в розпалі січі загальної вбиті,
Та найболючіш твоє стрепенулось би серце, узрівши,
Як серед чаш і столів, наїдку всілякого повних,
Всі ми валялися в домі на кров'ю залитій підлозі.
І найстрашніше з усього, що чув я, був голос Кассандри,
Доньки Пріяма, — сама Клітемнестра її біля мене
Вбила підступно. Вмираючи хтів ще з землі підвестись я,
Меч ухопить, та руки безсило упали. Позбувшись
Сорому, сука та геть подалась і очей не посміла
Й рота закрити мені, що в оселю Аїда відходив »
(Од. XI, 409-11, 416-26, Т.).

І про помсту Ореста на Егісті згадує Одиссея коротко в оповіданні Нестора:

« Дома тим часом Егіст свій злочин великий замислив:
Сина Атрея убив, і народ йому мовчки скорився.
Так він сім років владарив у злотабагатих Мікенах,
Тільки на восьмий з Атен на згубу йому повернувся
Світлий Орест, і Егіста, підступного батькоубивцю,
Вбив він того, що колись умертвив його славного батька.
Потім, проте, поминальну для всіх він справив аргеїв
Учту по матері нищій і тим боягузі Егісті.
Дня цього самого вже й Менелай гучномовний приїхав... »
(Од. III, 303-11, Т.).

Отже Одиссея згадує смерть Клітеместри, проте дискретно промовчує, що вбив її син.

Есхіл приймає багато подробиць із саги в оформленні Одиссеї: і бурю на морі, що розділила Агамемнона від Менелая (Од. III, 275-300), і введення до драми пророчиці Кассандри, і навіть постать вартового, що доносить Клітеместрі приїзд Агамемнона. Проте існують і дуже важливі розходження між оповіданнями Одиссеї і трилогією Есхіла; ті зміни потрібні були драматургові в його пляні трагедій. Найголовніша з них: коли в Одиссеї Клітеместра вбивав лише Кассандру, Агамемнона ж Егіст, в Есхіла, де головну ролю грає Клітеместра, вона сама вбиває свого чоловіка, а не тільки Кассандру. А далі, акція трагедії відбувається в Агамемноновім палаці, не в домі Егіста, як у Гомера, і не в Мікенах, згідно із сагою, а в Аргосі, що його поет вибрав,

мабуть, із політичних мотивів та в зовсім інакших, більше логічно пов'язаних обставинах.

Очевидно, Есхіл використовував також інші джерела, а децю й сам додавав. На жаль, не знаємо циклічної епопеї « Ности », де напевно був докладніший опис трагічного кінця Агамемнона (пор. I, 254). Не збереглися теж твори хороших поетів на цю тему, передусім Стесіхора (пор. I, 408).

У трилогії підкреслений вплив Аполлона та дельфійського оракула на вчинок Ореста. Цього мотиву нема в Гомера; адже в часах Гомера цей оракул не грав ще такої визначної ролі, як у VI і V стол. Вілямовіц⁴ здогадується навіть, що існував окремий дельфійський епос, « дельфійська Орестея », що мала великий вплив на композицію Есхілової трилогії.

Взагалі в « Орестеї » Есхіл поводився найвільніше з-поміж усіх трагедій у виборі версій саги та її опрацювань ранішою поезією, використовуючи найвідповідніші до свого великого задуму.

Есхілові трагедії « Прометей », « Перси » і « Сім проти Теб », приступніші для читачів пізніх часів старовини, збереглися в кращому стані та в численніших рукописах; натомість « Орестея » (як також « Благальниці »), менше зрозумілі вже для античних часів, зокрема для писарів візантійської доби, дійшли до нас у нечисленних манускриптах (основний кодекс М). Вони інколи (особливо в піснях хору) знаходяться в жалюгідному стані, що вимагав не раз відшукування думки і направи більше, чи менше очевидних помилок переписувачів. Над цією справою томилися століттями найкращі філологи, починаючи з доби Ренесансу, та ще й досі видавцям творів не раз тяжко рішитись на текст, як він міг вийти з руки Есхіла. Для глибших студій над цими питаннями незвичайно цінне тепер критичне видання Едварда Френкеля трагедії « Агамемнон » у трьох томах, де другий і третій том (разом на 850 сторінках) подають зразкові коментарії: *Aeschylus, Agamemnon, edited with a commentary by Edward Fraenkel, Oxford 1950*, друге видання 1962.

⁴ ULRICH VON WILAMOWITZ, *Moellendorf, Aischylos, Interpretationen*, 1914, стор. 192-3.

АГАМЕМНОН

Трагедія « Агамемнон » починається коротким, а проте майстерно оформленим монологом вартового, людини з простолюддя. Цей вартовий, назначений царицею Клітеместрою, має обов'язок кожну ніч впродовж одного року сторожити, очікуючи в темряві ночі появи світляного сигналу, що приніс би вістку про здобуття ахайцями Трої.

Вартовий на криші Агамемнонового палацу починає молитвою:

« Богів благаю, щоб мене звільнили вже
Від цих трудів... » (Аг. 1-2, С.),

тобто від безконечного нічного вартування. Він мав нагоду оглядати вже всі групи зір, що впродовж року сходять і заходять. Так він лежить і виглядає знаку, підперши голову ліктями, ніби той пес, що, присівши, спирає голову на лапи, коли з напруженням стежить за чимсь цікавим для нього. Бо такий наказ дістав він від тієї жінки, що « з чоловічим розумом панує » над державою. Він раз-у-раз зривається з постелі зі страху, щоб не заснути твердо і не прогавити справи. Проти сну вживає своєрідних ліків, підспівуючи або мугикаючи. Але пісня виходить сумна, бо в палаці не йде так добре, як колись було. Мріє про появу світла з доброю вісткою, що звільнила б його від дошкульного доручення.

І ось, у часі його нарікань, заблис довгоочікуваний сигнал! Радісно спостерігає його вартівник:

« Вітай, світило ночі! Ти для мене днем.
Численні хороводи ти віщуєш нам
І радість в Аргосі заради цих подій.
Гей га! Гей га! » (Аг. 22-5, С.).

Він збирається негайно повідомити царицю, нехай зірветься з ліжка і мерщій дасть знати людям, що впав Іліон і що світляні сигнали принесли цю радісну відомість.

Він і сам обіцяє собі затанцювати з радости. Адже він перший побачив знак, то так, якби при грі в кості впало йому число шість, нагорода певна! Він уявляє собі, як то довго триматиме в своїх руках руку

свого пана. Але про все інше мовчатиме: ніби «великий бик став на язик».¹ Якби цей дім міг обізватись, то дуже ясно все розповів би. Але сам вартовий говорить радо лише з обзнайомленими, перед необзнайомленими ніби тратить пам'ять.

Вже в пролозі вітха з перемоги непевна; тасмниця дому пригнічує навіть просту людину, хоч яку вона має причину до безмежної радості.

Підкреслити слід, що в пролозі бічний персонаж не лише подає зручно експозицію, але також і свої власні настрої, що відбивають настрої народу. А подає свої переживання такою щирою мовою, що його особа виступає перед нами як жива людина, не формальний оповідач передісторії драми, як це діялося в деяких трагедіях пізніших драматургів.

Після відходу вартівника режисура вимагала довшої перерви. Адже вартовий мусів повідомити царицю про отриманий сигнал, вона ж дати відповідні розпорядження. Статисти — прислуга дому розпалюють вогні на вівтарях перед палацом, як здогадуємося з дальших слів звернення хору до цариці.

Тим часом на оркестру виходить хор, що складається із старих громадян Аргосу, на заклик цариці, не знаючи ще нічого про отриманий світляний сигнал. Хор у довгих піснях передає дальшу експозицію драми, починаючи з часу вирушення греків у похід на Трою.

Парод починається маршовими анапестами (40-103). Хор передає тут настрої довгого вичікування кінця війни: Вже десятий рік минає з моменту, коли покривджений Менелай і його брат Агамемнон, Атреєві сини, закликали пристрасним криком аргійців на війну, щоб помстити кривду й зневагу Зевса. В уяві поета родиться порівняння (49-59); високо довкола гнізд, «розмахуючи веслами крил» ширяють супи-шүүліки і голосним вереском жаліються, що пропали їм писклята. Зачув їх розпачливий крик над скелями мешканець вершин Зевс, або Аполлон чи Пан, і хоч би й пізно, пошле Ерінію на кару. Так само Зевс, опікун гостинності Ζεὺς ξένιος, послав Атрієнків на Паріса. І троянці, і данайці змагаються в лютих боях через перелюбну жінку.² А скінчиться все так, як призначено. Ніякі жертви не злагіднять гніву.

Після зображення ситуації хор ніби представляється: ми, непридатні до війни дідугани, залишилися тут. Хоч завзяття у нас молодець-

² βοὺς ἐπὶ γλώσση μέγας βέβηκεν: очевидно, було таке прислів'я, що означало важливу причину для втримання мовчанки.

³ Мова про Гелену.

ке, та сила — дитяча. Посуваємося на палицях, ніби те ізсохле листя, що котиться по дорозі, і як діти блукаємо в снах у ясний день.

І тоді хор звертається до цариці Клітеместри із запитаннями: що нове вона знає, чому казала розпалити вогні на всіх вівтарях по місті на жертви для всіх богів, а її прислуга всюди доливає оливи? Вона повинна їм в'яснити, якщо тільки це годиться, і вилікувати їх із журби, бо раз огортають їх сумні думки, то знову виринають надії, коли бачать приготування до жертв подяки, як можна сподіватись.

Колись філолог Герман (Gottfried Hermann, 1772-1848) інтерпретував ці слова хору таким робом, що цариця Клітеместра вийшла була з палацу при в. 83, коли хор до неї звертався, а опісля мовчки відійшла із сцени, коли хор починав свою ліричну пісню. Та проти цієї думки виступила низка філологів, що оспорювали можливість такої інтерпретації: ніде в грецькій трагедії не трапляється, щоб протагоніст збував мовчанкою запитання хору, та ще й без причини до того. І в цій самій трагедії далі, коли в 258 рядку хор звертається до цариці по в'ясненню, вона негайно відповідає, подаючи новину. Отже справу в'яснюють тим, що хор лиш у своїй нетерплячці, в прагненні в'яснення сумнівів, звертаючись до палацу, звідки могла б вийти цариця, кличе її по імені, хоч вона ще неприсутня. Бо далі йде довга лірична пісня, під час якої присутність Клітеместри на сцені — виключена.

Перша строфа ліричної частини парода (104-21), перша антистрофа (122-39) та й епода (140-59) писані дактилічним ритмом, перериваним інколи ямбами. Отже своїм ритмом та й сюжетом наближаються до Гомерівської поезії, бо й у цій пісні згадуються не тільки постаті провідних героїв Іліяди, Агамемнона та Менелая, але й віщун Калхаса.

Поет починає з віщого знаку, що з'явився перед палацом братів, Агамемнона й Менелая, в часі приготувань до походу. Надлетіли праворуч (це добрий знак!) два орли, один — увесь чорний, другий — білохвостий, пожираючи самицю зайця в останніх днях її вагітності численним плодом. Цей образ кінчається рефреном, що повторяється і після антистрофи, і після еподи:

« Горенько, горе » — співай! Та добро хай переможе (121 С.).

Поглянув віщун Калхас на двох братів, провідників походу і зрозумів, що двох орлів, пташиних царів, відмінних пір'ям, — це символ обох синів Атрея, різних вдачами, а зайчиха — це Троя. Він і провістив: « По деякому часі цей похід захопить місто Пріяма... аби тільки божий гнів не затьмарив мети. Бо опікунка звірів Артеміда сердита

на крилатих псів³ Зевса, що пожерли зайчиху напередодні приведення плоду на світ». Отож в еподі віщун моляться до Артеміди та її брата Аполлона, покровителя віщунів, щоб добрі знаки сповнились, а лихі пропали, щоб греки щасливо виплили в похід і не треба було іншої жертви, що викликала б дальшу помсту. « Бо залишається страшний гнів *μῦθος*, що раз-у-раз вертається, що керує домом, пам'ятливий, що мстить за діти ».⁴ Публіка відчувала, що ця нова жертва, яку віщував Калхас, — це Іфігенія. Особливо після еподи рефрен робив велике враження.

І в цім моменті хор, заклопотаний натяками віщування, вриває оповідання і звертається думкою до найвищого розумного ества, ніби по освічення, формою, що пригадує античні літургійні святкові форми. Проте пісня не звертається до всемогутнього володаря богів молитвою в другій особі, як водилося, не зазначує влади бога, чи місце його культу, як це робить, напр., жрець Хріс у зверненні до свого опікуна Аполлона на початку Іліяди:

« Вчуй от мене, срібнолукий, що Хрісу вкругі назираєш
й Кіллу священну, та й над Тенедосом державно царюєш,
Смінтею!... » (Іл. I, 37-9, Н.).

Есхіл пішов іншим шляхом: він вибрав для пісні форму гимну (строфа $\beta = 160-6$, антистрофа $\beta = 167-75$ і строфа $\gamma = 176-83$), де говорить про Зевса в третій особі зміненою віршовою формою (трохеї, рідко переривані дактилями) і висловлює глибші релігійні погляди:

« Зевс, хто б він не був, якщо ім'я йому це миле,
ним я звертаюсь до нього.
Не маю до кого його уподібнити, все перемірюючи,
тільки він — Зевс,
якщо справді скинути треба із моїх роздумів марний тягар» (160-6).
« І той, що давним-давно був великим,⁵
буваючи всепереможним завзяттям,
не згадуватиметься навіть, що був колись.
І той, що опісля настав,⁶ знайшовши свого переможця в зма-
[ганнях, відійшов.
Та хто Зевса з щирого серця гучно привітає піснею перемоги,

³ Тобто: на орлів Зевса.

⁴ Мабуть, натяк на Тістові діти, отже на злочин Агамемнонового батька Атрея.

⁵ Уран.

⁶ Кронос.

той у цілому мудрости досягне» (167-75).

« Бо він повів смертних шляхом до розуміння,
підтвердивши, що силу мають слова:
через страждання — знання» (176-8).

І після цього гимну божій мудрості, що становить філософічну базу не тільки першої трагедії, але й усієї трилогії, пісня вертається до перерваного оповідання (184-204), ніби для прикладу на закон: « стражданням розуміння» *πάθει μάθος*.

Північні вітри стримали на довгий час ахайську флоту в пристані Авліді. Ця затримка деморалізує військо, бо з бурею в'яжуться пошкодження суден і лив, знеохота, нудьга, брак їжі. І тоді віщун Калхас оповістив провідникам походу, що цю зупинку спричинив гнів Артеміді і що богиня вимагає великої жертви, щоб буря заспокоїлась.

Поет не уважав потрібним у пісні натякати на причину гніву богині,⁷ ані навіть назвати по імені вимагану жертву (жертвування Агамемнової дочки Іфігенії, людська жертва, знана публіці з мітів). Він малює в пісні тільки враження, що їх зробили слова на Агамемнона та його брата: « що аж Атреєві сини вдарили скіптрами об землю й не могли стриматись від сліз» (203-4). Агамемнон вагається: « Тяжке фатум — не послухати богині, але й тяжке — вбити дитину, оздобу мого дому, плямуючи при вівтарі батьківські руки кров'ю дочки. Одне — нещастя, і друге теж. Алеж як мені, цареві, бути дезертиром походу, ламати вірність союзникам?» (206-14).

У цій душевній боротьбі вождь війська переміг батька.

Хор з'ясовує цю постанову і своє становище так: « А коли надягнув на себе ярмо необхідности, навертаючи серце на річ нечестиву, негідну, непобожну, з тим моментом вибрав одчайдушну постанову... Він зважився бути виконавцем жертвування дочки в допомогу війні, що почалася з відплати за жінку» (217-25).

І далі пісня яскраво зображає сцену жертвування невинної Іфігенії. « Війнолюбні проводирі не зважали на благання дівчини, на її призивання батька, на молодий її вік». Сам Агамемнон наказав прислузі піднести Іфігенію на вівтар ніби жертвоне звіря, закутати в шати, заткати рота, щоб не вирвалося з її уст у святковим моменті складання жертви богині — слово прокляття для свого роду. З особливим зворушенням описує хор останні хвилини зв'язаної Іфігенії на жертovníку із

⁷ Найбільш поширеним був переказ, що Агамемнон убив улюблену лану Артеміді і цим образив богиню (Кіпріті, *Собоклова « Електра »* 566-72).

затканими устами: «зсунувши шафранові шати на долівку, жалісними стрілами очей пронизувала кожного з жертвоприносців, визначна, як на малюнках, із бажанням промовити до кожного; адже не раз при гарнозаставлених столах у гостинних кімнатах батька співала їм щасливий пеан при третій зливальній жертві,⁸ з любов'ю вшановуючи лютого батька своїм невинним голосом» (239-47).

Розмальовуванням останніх хвилин перед жертвуванням Іфігенії і порівняннями з попереднім її життям, де добра дитина виявляла свою любов до батька, хор показав, по чим боці його симпатія, підкреслюючи тим самим вину батька. А за вину чекає кара.

Отже, не доводячи до кінця розповіді про цей жорстокий епізод, поет вривав словами: «Що далі було, я не бачив і не скажу. Знання Калхаса не буває незавершене. А Діке-Справедливість перекинула свої терези на науку страждаючим. Про майбутнє почувш тоді, коли воно наступить. Передчасно — радіти, передчасно — ридати. Бо ясно все вийде з раннім промінням» (248-54).

У першій епейсодії (258-350) стає перед хором давно очікувана цариця. Хор старих громадян заявляє, що з'явилися вони перед палацом, щоб скласти їй пошану льюальности. Просять з'ясувати їм, чому цариця складає жертви по місті; вони раді б знати, чи це під впливом якихось нових надій.

На те Клітемистра:

«Хай благовісну Ранню Зорю мати Ніч
Народить! — як прислів'я каже нам старе.
Почувш радість більшу всяких сподівань:
Знай, город Прямів аргівці ось взяли» (264-7, С.).

Старі люди, приголомшені несподіваною вісткою, просять її повторити.

«В руках ахайців Троя! Ясно вам кажуть?» (269, С.).

Та в присутніх родяться сумніви: звідкіля це знає цариця, чи їй приснилось і вона вважає цей сон віщим? Клітемистра подразнена цими сумнівами. Питають ще, коли це сталося, а її відповідь, що це сталося вчора, збільшує їх сумніви: який посланець прибув би так швидко?

І тоді Клітемистра відкриває заслону: В порозумінні з Агамемноном вона організувала світляну сигналізацію з Трої до Аргосу, щоб

⁸ Першу жертву зливали для Зевса й Гери, другу для всіх олімпських богів, третю для Зевса-спасителя.

дістати швидко вістку про сподіване здобуття Трої. Про вогняні сигнали знає вже Іліяда: там, у принагідному порівнянні, розмальований образ, як заатаковані зненацька ворогами остров'яни палять вогні, повідомляючи ними сусідів на поближких островах удень димом, уночі полум'ям, в надії, що вони припливуть кораблями на допомогу (Іл. XVIII, 208-13). На вогняні сигнали в часі походу Ксеркса натякає Геродот: про сигнали з острова Скіяту до Артемісія на Евбеї (VII, 183); а знову Мардоній провктує повідомити Ксеркса, що затримався був у Сардах, через острови Егейського моря про пляноване друге опанування Атен (IX, 3). Дуже можливо, що саме ці спроби сигналізування в Есхілових часах піддали поетові думку покористуватися цим засобом для удосконалення пляну акції в трагедії « Агамемнон ».

При цьому поет подає в розповіді Клітеместри скомбіновані ним географічні подробиці, як це робив залюбки в « Персах », « Благальницях » і « Прометей ». Отже по здобутті Трої вночі греки запалили вогні на горі Іді біля Трої; побачивши їх, запалили такі самі вогні вартові на острові Лемносі, потім стійки на вершині Атосу, далі згадується незнана ближче гора Макіст (схолії інформують, що це на острові Евбеї); тому що віддаль між Атосом і Евбеєю незвичайно велика, можливо, що між цими пунктами був названий у тексті трагедії ще якийсь острів (напр., Ікос), пропущений необачним переписувачем. Діставши сигнал з Евбеї, вартові на Мессапійській горі, в районі Евріпу, на східному побережжі Беотії, передали його варті на хребті Кітайрону (на пограниччі Беотії, Аттики та Мегаріди), а та далі в район хребта Геранії в Мегаріді, наостанку через Саронську затоку на вершину Арахнайську в Арголіді, а вже звідтіля світляний сигнал побачив вартовий на покрівлі палацу в Аргосі. Треба відмітити, що цей географічний екскурс переданий мистецькою мовою поета, який умів кожний перехідний пункт характеризувати відмінними штрихами, порівнюючи образ передавання цих вогневих сигналів до перегонів із смолоскипами на атенських святах Лампадедромій *Λαμπαδῆδρομῖα* (на честь Гефеста, Аteni, Прометей тощо).

Клітеместра ще раз стверджує, що ахайці здобули Трою попереднього дня і, щоб з'ясувати важливість події, з власної уяви розмальовує образи протилежних почувань на фоні здобутого міста: радість із перемоги, але теж і втому переможців і розпач та плачі жінок та дітей переможених — над трупами найдорожчих осіб. Наостанку Клітеместра додає слова остороги: нехай переможці не важаться зневажати святині місцевих богів та їх статуї, нехай не руйнують того, чого не треба, щоб не загніввити богів, бо чекає їх поворотна дорога, а вона в божих руках.

А навіть тоді, коли вернуться додому, не вчинивши злочинів, біль за поляглими не даватиме їм спокійно заснути. Ці слова Клітемстри тусували радість із перемоги. А вже атенська театральна публіка добре знала з переказів і епічної поезії, що насправді сталось інакше, що ахайці своєю поведінкою при здобутті Трої стягнули на себе гнів богів.

Хор, не розуміючи двозначности останніх слів Клітемстри, де вона висловила бажання, щоб остаточно все щасливо покінчилось, маючи на увазі свої власні жорстокі пляни, подивляє слова та переведені в діло задуми жінки, що підходять більше розважним мужам, і вступними анапестами звертається з молитвою до богів. Величає Зевса і ту ніч, що закинула на Трою чітко затягнені сіті, з яких не прорветься ні великий, ні малий. Зокрема хор складає подяку Зевсові, опікунові гостинности, за те, що покарав злочин Паріса (355-66).

І в наступних трьох парах ліричних строф першого стасима (367-474), написаних переважно ямбічними метрами, інколи з еквівалентним заступством кретиків $_ _ _$ або бакхеїв $_ _ _ _ _ _$, пісня зупиняється на причині троянської війни, даючи своєрідне філософічно-релігійне з'ясування цієї події як відгук настроїв суспільства: Недовірки кажуть, що боги не звертають уваги на поведінку людей, навіть коли ті топчуть святощі. Тим часом і надмірне багатство не дасть захисту мужеві, що в переситі валить великий вівар Діке-Справедливости. Бо злочину не можна приховати, він яснів зловіщим світлом. Як низькопробна бронза, що спершу виблискує, згодом почорніє, так згодом виявляється чорний характер людини. Його молитов не вислухав ніхто з богів, несправедного мужа боги покарають.

Ось так і Паріс, прибувши до дому Атрієнків, збезчестив гостинний стіл викраденням жінки господаря. Але Гелена, хутко втікаючи з брам міста на корабель, замість посагу повезла Трої війну і знищення.

Лірична пісня розмальовує настрої в палаці Атрієнків. Тут слід зазначити, що Есхіл проти традиції саги й Гомера зображає, нібито обидва брати жили в однім палаці, мабуть, щоб тим більше підкреслити спільноту їх інтересів. Почуття неоціненної втрати для Менелая, почуття кривди і зневаги ніби виправдують синів Атрея, що розпочали війну, щоб помститися за злочин.

Але далі пісня кидає інші образи, що викликають відмінні почування: « Та взагалі в усіх, що вирушали в похід із грецької землі, в домі кожного з них панував тихий смуток. Так не одно хвилювало серця. Бож коли хтось вислав рідного, розумів, що замість мужів вернуться урни з попелом » (429-36). Тут слід додати, що в часах Есхіла після атенської поразки біля Драбеску в країні едонів у Тракії (Thuc.

I, 100) 464 р. виникнув звичай палити тіла вбитих у бою на чужині, а попів в урни по змозі привозити до Атен. Поет, переносячи цей звичай на героїчну добу, бажав напевне викликати сильнішу реакцію в душах слухачів. Бо зараз після цього новий образ продовжує нитку думок: Арес, тримаючи вагу з терезами в бою на ратища, посилав з Іліону родині-друзям замість живих — урни із спаленими останками тіл, торгуючи людьми, як торговець золотими виробами.

« Оплакують мужа, прославляючи його, то який він був знавець воєнного діла, то як шляхетно він упав у кривавій розправі — за чужу жінку » (445-8). Цей іронічний додаток становить перший натяк критичних завважень про довгу війну за Гелену. Поет продовжує: « Це стиха хтось бурмоче, а недобррозичливий біль проти провідних синів Атрея повзе як гадука. А інші прославлені юнаки здобули місце на могилу там таки в іліонській країні: ворожа земля прикрила своїх переможців » (449-55). « Тяжкі бувають слова людей у гніві. За прокляття народу треба платити » (456-7).

Так замість виявів тріумфу-радіості з нагоди великої перемоги висуваються на перший плян у пісні хору настрої осуду довголітньої війни, що принесла із собою безліч втрат у людях. І зловіщий осуд звертається проти провідників походу. Хор кінчить властиву пісню словами, що виявляють виразно настанову поета, осуд війни, за виїнятком оборонної на захист батьківщини: « Не хочу бути руїником міст, але не хочу й сам потрапити в неволю і прожити життя рабом інших » (472-4).⁹

Однак, на цьому вривається нитка рефлексій про доцільність війни і в закінченні пісні, в еподі, з'являються нові настрої. Коли на початку хор був цілковито під гіпновою слів Клітемestри і повірив поданій нею відомості про здобуття Трої, тут виходять наверх сумніви, чи справа з переданням вістки вогняними сигналами правдива, чи це може тільки дитяча витівка. Ці сумніви ступнево зростають, а наостанку вони висловлені такими словами з очевидними натяками на Клітемestру: « Чутки, що походять із надто легковірного жіночого серця, поширюються хутко, але й хутко гине жіночий поговор » (485-7).

Від початків XVIII стол. були поділені думки видавців та інтерпретаторів, чи слова еподи співав увесь хор, чи окремі частини хору по черзі підхоплювали зроджений сумнів і підсилювали його. Такий

⁹ μήτ' εἴην πολυπόρθης
μήτ' οὖν αὐτὸς ἀλοὺς ὑπ' ἄλ-
λων βίον κατέδοιμι.

розділ роль між частинами хору безумовно ефективніший та більше сприйнятливий для модерних людей, проте ледве чи Есхіл уквив цього засобу, бо в ніякій іншій збереженій трагедії не знаходимо прикладу на поділ хору в еподі стасімону. А зміну тематики пісні в еподі, що завжди викликувала здивування, поясняють задумом поета дати контраст до наступної сцени з вісником.

Бо саме члени хору спостерігають іздалека, від сторони побережжя, прихід вісника і сподіваються, що він вияснить їх сумніви. Та висланий Агамемноном посланець, що має завдання заповісти поворот царя з війни, опанований радістю із прибуття на батьківщину, не звертає уваги на присутніх, а, припавши до землі, цілує її:

« Ох, рідна земле, о країно Аргосу,
По десятиох роках приходжу в світлий день!
З розбитих всіх надій одної я досяг.
Не сподівався я вже діждатись смерти тут
Й знайти могилу тут, в країні любій цій...
Вам, земле рідна, сонце світле, мій привіт! » (503-8, С.).

А далі йде щира молитва подяки до Зевса, Аполлона та інших богів, зокрема ж до Гермеса, опікуна посланців. Наостанку, звертаючися з привітом до царського палацу, куди його прислали, щоб підготувив тріумфальний в'їзд володаря, спостерігав групу старих громадян, стверджує перед ними відомість про здобуття й зруйнування Трої за вину Паріса і звертається до них, щоб гідно привітали царя, « найгіднішого пошани з усіх теперішніх людей ». Із сльозами в очах виявляє радість із зустрічі із земляками і сподівається, що так само радісно всі привітають повернення війська і царя. Не розуміє неясних натяків на ситуацію в Аргосі, їх висловів: « здавна вважаємо мовчанку за лік на шкоду », що « смерть — велика ласка ». Навпаки, він наївно починає своє слово: « Але щасливо все покінчилось », не передчуваючи, що трагедія тількищо починається. Бо в нього на думці лиш власні переживання, він не чув і не знає нічого про події в палаці, про настрої в Аргосі. Отже згадує про недоспані ночі та погані нічліги, як на тісному кораблі в часі плавби, так і довгі роки на передпіллі Трої, і на прикромці зими на іліонській рівнині та літні спеки, коли в полудневі години всякий подув завмірає. « Пощо уболівати того? Всі страждання проминули, проминули й для тих, що полягли... » (567-8). Але заторкнувши необережно болочу струну, вертається швидко до радісного для нього дня: радіти треба з перемоги, прославлювати місто та полководців, пошанувати Зевса за його ласку.

Під впливом ентузіазму молодого вісника заспокоюються старі представники громади, їх сумніви розпливаються: і на старості літ завжди час чогось навчитись.

Та ось виходить із палацу цариця Клітеместра. Вона передусім тріумфус з перемоги над тими, що сумнівалися в правдивість її слів про падіння Трої. До вістуну не звертається з ніякими запитаннями, бо гордо заявляє, що про всі подробиці довідається безпосередньо від свого чоловіка, володаря. Лицемірно заявляє, що для жінки нема милішого дня, ніж той, коли може відчинити двері на прихід чоловіка після довгого походу. А посланця відсилає з дорученням повідомити царя:

« Мерщій хай прийде він, улюбленець людей,
Щоб вірною дружину вдома віднайшов,
Таку, як залишив, собаку їх житла,
Йому прихильну, незичливу ворогам » (605-8, С.).

« Не знаю перелюбця, поговору теж,
Так само, як не знаю фарбувать метал » (611-2, С.).

Після цих слів відходить до палацу, приготувитись на прибуття чоловіка.

Хоч хор відчуває брехню, не має сміловости, ні охоти відкрити вісникові очі, обмежуючись короткими натяками, що їх вісник не розуміє. Натомість звертається до нього ще з питанням, чи також вертається здоровим Агамемнонів брат Менелай, якого Есхіл усупереч традиції¹⁰ називає спілником влади в Аргосі. (Цей епізод служить ще для доповнення експозиції.) Вісник не хоче затьмарювати радість дня невеселою вісткою, отже намагається загальними сентенціями відтягнути від конкретної відповіді, але під наляганнями хору оповідає,¹¹ що після від'їзду з-під Трої морська буря вночі розбила і розпоршила грецькі кораблі і, коли настав день, не видно було ніде на овиді інших кораблів. Вісник, що розмальовує цю подію дуже живо, рад би утішити хор надією, що Менелай ще вернеться додому. Після оптимістичного закінчення свого звідомлення відходить на побережжя.

Наступна пісня хору, другий стасим (681-781) не нав'язує до щирих виявів радості вісника і не підготовляє тріумфальної появи переможця, а залишаючись у непевності настроїв перед чимсь невідомим,

¹⁰ У Гомера Агамемнон царює в Мікенах, Менелай у Спарті, в Есхіла — обидва в Аргосі.

¹¹ Також усупереч традиції, що розповідала про суперечку братів, Агамемнона та Менелая, перед виїздом додому, пор. Од. III, 130-58, також « Ности », « Повертання » (див. I, 255).

може під впливом очевидного лицемірства Клітеместри, вертається думками до передісторії війни, до злощасної ролі зальотної Гелени, Клітеместриної сестри. « Хто назвав її так правдиво? » — починається пісня. Ім'я Гелени 'Ελένη поет зв'язує етимологічно з дієсловом « гелейн » ἔλειν « взяти », « заграбити »: вона, Гелена « грабіжниця кораблів », « грабіжниця чоловіків », « грабіжниця міст » — « виплила із своїх пишних хоромів за подувом могутнього Зефіра, а численні щитоносні мужіловці погналися за зниклим слідом весел, що причадили тим часом до густозарослих берегів Сімоісу,¹² через криваву Еріс ». Нове весілля (Гелени з Парісом) привело до страждання, радісні весільні пісні перемінилися в сумні гимни-треноси.

Далі поет користується притчею: Вигодував чоловік удома левеня без молока матері. В початках життя воно було лагідне, гралося з дітьми, радувало старших. Пестили його на руках, ніби людське немовля, воно лестилося до рук, а все « через вимоги шлунка ». Але, підрісши, виявило вдачу своїх батьків і добре віддячилося опікунам: без окремого запрошення зготовило собі обід, загризши овечки. Забагрився дим кров'ю, смуток запанував у родині.

Так із прибуттям Гелени до Трої радісний настрій безвітряної погоди запанував у місті, тихий образ багатства, м'яка стріла очей Гелени, квіт любови. Та згодом ця іділія довела до гіркого кінця: Гелена стала демоном-Ерінією.

З окремого прикладу поет переходить до загальної думки. Люди міркують, що коли багатство мужа зростає і переходить на діти, то з того добробуту виростають нещастя (примітивна віра в « зависть богів »). Поет не признає таких поглядів, його філософія інша: З праведних домів виростають щасливі родини. А гібрис-зухвальство родить дальшу гібрис, прокляття для дому. « Справедливість яснів в закуренних хатах, а відвертається від хоромів, хоч і оздоблених золотом, але із забрудненими руками ».

Та ось наближається Агамемнон на возі і хор звертається до нього (анапестами):

« Завойовнику Трої, наш царю, тобі, Атрієнку, поклін!

Як тебе привітатъ, як тебе вшануватъ,

Щоб не поза мету, або не досягти міри гідних подяк? » (782-7, С.).

Люди часто підлецуються до володарів, удаючи свою відданість, але добрий провідник пізнає лицемірство. Хор висловлюється щиро: Коли

¹² Сімоіс Σιμοίς — притока Скамандра під Троєю.

Агамемнон вирушав у похід, можна ще було дорікати, що заради однієї Гелени мусить згинуть багато мужів. Але кінець вінчає діло і в моменті перемоги громадяни із щирого серця вітають свого володаря. А втім Агамемнон незабаром переконається, хто з людей, що залишилися в Аргосі, поведився чесно й лояльно, а хто негідно. Цього очевидного натяку на Егіста Агамемнон не міг був зрозуміти і не міг передбачити, що прибував назустріч трагедії.

Агамемнон не відповідає зразу на слова хору, а звичаєм трагедії, як кожний персонаж, що вперше виступає на сцену, починає від власних справ і від молитви:

« Спочатку привітати мушу Аргос мій
Й богів тутешніх, що вернулись помогли
І справедливий суд над містом Пріама
Словнить... » (810-3, С.),

вживаючи й далі метафор і термінології тогочасного атенського судівництва.

Самі боги вирішили загибель Іліону; лиш дими показують ще, де стояло місто, і попіл зраджує колишні достатки. За грабіж жінки дерев'яний кінь випустив уночі щитоносний нарід: кровожерний лев наситився царською кров'ю.

А далі Агамемнон, звертаючись до старих представників громади, дякує за слова лояльності і погоджується з їх думкою, що між людьми чимало лицемірних підлесників. У співжитті з людьми пізнається їх щирість, ніби в дзеркалі. От так єдиним справжнім приятелем під Троєю виявився був Одісей. Проте всякі державні справи і святкування перемоги будуть вирішені на зібраннях після докладного обміркування. Але хто покажеться шкідником, з того треба буде усунути хворобу чи випаленням, чи вирізанням, — каже Агамемнон, уживаючи метафор із тогочасних лікарських засобів. Наостанку звертається до свого палацу, з якого боги колись вивели його, а тепер привели назад щасливо. Хай перемога, що її вони досі давали, залишиться з ним і надалі.

В цьому моменті назустріч Агамемнонові виходить із палацу Клітемистра. Проте своїми словами звертається насамперед до хору:

« О громадяни, старші віком, з Аргосу... » (855, С.).

Вона нібито не соромиться виявити перед ними почування до свого чоловіка. Спершу хоче розповісти, як тяжко було жити їй такий довгий час самотній, без чоловіка. Скільки їй прийшлося почути недобрих

вісток про Агамемнона! Коли б він перебув стільки поранень, як оповідали, був би подірваний, наче сіті. А вмер би стільки разів, що триголовий Геріон. Від таких поголосок та всяких прикросців вона пробувала покінчити самогубством, але люди проти її волі стягали петлю з шиї.

В цих словах, звернених до хору, не видно глибшого сантименту до Агамемнона, а скоріше дорікання, що він покинув жінку на десять років. А відчуваючи, що Агамемнон напевне запитає, де Орест, його наступник, єдиний син, чому не вийшов разом із нею назустріч йому, Клітеместра зразу виправдує його неприсутність. Бажаючи затаїти, що вислала хлопця здому, щоб позбутися свідка, оповідає Агамемнонові, що зробила це, щоб Орест безпечно виховувався в Агамемнонового приятеля зброї, Строфія з Фокіди. Та й сам Строфій нібито радив не залишати хлопця в Аргосі, коли Агамемнон увесь час у воєнних небезпеках під мурами Трої, а в Аргосі в часі довгої неприсутности володаря могли б виникнути заворушення і малолітній наступник міг би згинути в певному часі.

Після цього лицемірного виправдання вертається до опису незавидної долі самотньої жінки: вона вже виплакала очі в безсонних ночах, бо й найтихіший літ комара будив її зі сну. А тепер вона нарешті вільна від журби, бо вернувся її чоловік, якого вона засипує величаннями в цвітистих метафорах: він — пес-сторож господарства, він — линва спасіння корабля, стовп, що підпирає високу будівлю, єдиний син у старого батька, він — несподівана поява суходолу перед очима моряків, джерело води для спраглого подорожнього. Хай би тільки зависть не наближалась до нього.

І щойно тоді звертається просто до Агамемнона і прохає вийти з повозу, а рабінням наказує вистелити багряними килимами стежку від повозу до палацу, бо не годиться переможцеві Іліону входити до палацу, ступаючи ногами по голій землі. А вже про решту буде її журба, бо й сон її не поборе, поки не довершить того, що богами призначено — кінчить двозначно. Насправді входити по килимах було звичаєм орієнтальних володарів, зокрема перських царів, і цей звичай був осоружний атенській демократії.

Агамемнон звертається до Клітеместри святково-офіційно: « О дочко Леди, стороже хоромів цих! » Заявляє, що її похвали перебільшені; хвалити повинні не близькі люди, а сторонні. Просить її не розпецувати його по-жіночому, не захочувати присутніх до підданчих криків, бо це звичай варварів, не казати стелити килими під ноги, бо пишні взори належать богам, їх не треба вживати замість ганчірки: це може

викликати зависть богів. А втім людину величати щасливою можна тільки після її смерті.

В короткій стихомітії Клітеместра намагається розвіяти Агамемнонові сумніви: він, переможець Трої, повинен поступитися жінці і погодитись на приготований нею церемоніал. Агамемнон кінець-кінцем проти переконання поступається бажанням жінки, що — на його думку — намовила його до вияву гордості-гібріс, і просить у богів пробачення. Він розуміє, що ходити людям по дорогоцінних килимах — це марнування родинних достатків.

Але, перериваючи дальшу дискусію, звертає увагу на непомічений досі деталь: на возі приїхала з ним чужинка. Це — Кассандра, дочка володаря Трої Прияма, що попала в полон. Агамемнон не називає її по імені. Він просить прийняти чужинку ласкаво. Бог дивиться, чи переможці поведуться з безборонними доброзичливо. Ніхто не попадає з власної волі в ярмо рабства, а цю бранку військо призначило йому як почесний дар.

Після цього Агамемнон сходить із повозу, щоб перейти по килимах до палацу, заплутуючися проти своєї волі у гібріс, що мусить викликати його падіння. Його останні, мимоволі зловіщі слова на сцені:

« Подоланий тобою, слухаюь тебе

І в дім я вхожду, багрянцю топчучі » (956-7, С.).

Але Клітеместра ще на відході обстоює за своє: Моря, мовляв, доволі, хто його висушить? А в ньому повно багрянки. Але й дім наш багатий багряними килимами. Не слід скупити, коли господар вертається додому. Бо якщо є корінь, то й листя буде, що тінню захистить від спеки, коли на небі Пес-Сірій.¹³ І ти прибув до домашнього вогнища, щоб бути теплом у часі зими, холодом у часі літа, « коли Зевс перетворює гірку виноградину в вино ». Свої облудні величання кінчає двозначною молитвою:

« О Зевсе, Зевсе-завершителю, зверши

Мою молитву, те, що ти вже вирішив » (973-4, С.).

Бо Клітеместра має на думці покарання її ж рукою Агамемнона, як холоднокровного спричинника смерті власної дочки Іфігенії.

Після відходу дієвих осіб і статистів хор співає коротку пісню,

¹³ Сірій *Σείριος* — головна зірка в констеляції Більшого Пса (в римлян *Canicula*, іменик здрібнений від *canis* « пес », із чого і в нас позичене слово « канікули » — літні вакації).

як це бувало опісля в трагедіях Софокла та Евріпіда, що складається лише з двох пар строф, третє стасімон (975-1034). Хор не виявляє в пісні радості з повернення героя, його думки опановані злими передчуттями: чому цей страх вперто літає довкола мого віщого серця, чому пісня непрошена, ненагороджена пророчить? Адже «постарівся вже той час», коли з пісків Авліди вирушило морем військо під Іліон. На власні очі побачили ми повернення переможців із війни. Проте серце саме від себе співає тренос Ерінії. Благаю, щоб мої передчуття виявилися брехливими, щоб вони не здійснились.

Настрої хору роздвоєні: Він знає, що за провину чекає кара, і знає, що Агамемнон допустив до вбивства дочки Іфігенії, що розпочав десятилітню війну, яка коштувала безліч жертв людського життя. Але знає теж, що Клітемистра зрадила чоловіка, що всі її слова на привітання — одна брехня. В такій ситуації він, знайшовшись між молотом і ковалом, говорить натяками і не договорює, що проявляється особливо в другій парі строф (у строфі та в антистрофі). До того ж початок другої строфи дійшов у дуже зіпсованому вигляді. Проте можна простежити такі головні думки пісні: Надмірність доброго здоров'я спричиняється до його легковаження; а тим часом недуга, ...«сусід із-за стіни», загрожує несподівано новій жертві. Мореплавець їде впевнено просто себе і наїздить на підводну скелю; треба інколи задалегідь скинути частину занадто великого вантажу, щоб не затонуло судно, щоб не загинув увесь дім. Але коли потече на землю кров людини, її не можна повернути ніякими заклинаннями. Навіть доброго знавця лікування, що приводив до життя померлих, Зевс мусів покарати смертю, щоб не діялось на шкоду.¹⁴ За вчинок їде страждання. Лиха не відвернеш. А ми тепер у темряві тільки бурмочемо і в смутку не сподіваємось розмотати вузол, коли серця наші розпалені.

Клітемистра вертається з палацу по Кассандру і звертається до неї шорстко:

«І ти йди в палац, — до Кассандри я кажú, —
Коли тебе без гніву Зевс послав в наш дім
Змивати руки спільно,¹⁵ в челяді гурті,
При вівтарі родиннім разом стоячі» (1035-8, С.).

¹⁴ Поет мав на думці міт про Асклепія, вбитого Зевсовим громом (Hind. p. III; пор. I, 502).

¹⁵ В релігійних обрядах у домашньому колі також челядь брала участь у церемонії, як співмешканці одного дому.

А коли Кассандра не реагує на ці слова, Клітеместра продовжує подразненим тоном:

« Ну, злязь з цього вже воза, не пишайся так! » (1039, С.).

І злагіднюючи тон, вказує, що навіть Геракл, попавши в рабство, мусів споживати ячмінний хліб. А вона має те щастя, що дісталася в багатий дім; адже в старих, багатих домах рабам живеться краще, ніж у новорозбагатілих. Та й представник хору радить Кассандрі послухатись цариці, додаючи приязне слово: « а втім, як думавш ».

Коли ж Кассандра далі сидить непорушно на возі, ніби закам'яніла, Клітеместра додає, що, мабуть, вона розмовляє якоюсь варварською мовою, ніби якоюсь ластів'ячою. А їй, Клітеместрі, немає часу гаятись, бо вже стоять звірята, приготовані на жертву. І якщо Кассандра не розуміє мови, хай би дала знак рукою. Та й представник хору міркує, що для Кассандри треба доброго перекладача, а виглядає вона наче свіжо зловлений звір. Наостанку Клітеместра заявляє, що чужинка слухає злої поради серця і, як неприборканий кінь, не вмів ще слухатись вуздечки, аж відчує її силу, коли запиниться до крові. Дальші переконування уважає нижчими своєї гідности і відходить до палацу.

Хор жаліє чужинки, але радить їй негайно злізти з воза і покірно взяти на себе ярмо необхідности (1069-71).

В цьому моменті мовчазна досі, таємнича Кассандра, ніби в гіпнозі сходить із воза і починає промовляти неясними, незрозумілими для хору вигуками: « Ох, горе, горе! Аполлоне, Аполлоне! » Для грека пов'язання зловісних викликів з ім'ям світлого, життєрадісного бога Аполлона — незрозуміле і саме так реагує хор на слова чужинки після першої строфи та антистрофи. І тоді як Кассандра співає свої пророчі передчуття ліричними строфами, хор відповідає спершу (1072-1120) парами нормальних ямбічних триметрів діалогу, і аж згодом, наприкінці комосу (1121-77) переходить і собі до ліричних віршів.

Тим часом зір Кассандри падає на кам'яний стовп вигляду шишки, що бував при входних дверях грецьких домів як символ Аполлона. Отже Кассандра в трансі відчуває присутність бога і кличе: « Аполлоне, боже доріг, Аполлоне нищівний! І вдруге приносиш мені знищення... ». Атенській публіці відомий був переказ, що Аполлон запалав був любов'ю до дочки царя Пріама Кассандри і наділив її даром віщування,¹⁶ але

¹⁶ Хоч Іліяда згадує Кассандру, неодружену дочку царя Пріама, проте ніде не натякає на її пророчий дар. Про це була мова щойно в Кіпріях (пор. I, 251). Знаємо теж, що небережений 23 дитинамб Піндара мав назву « Кассандра » (I, 454). Але аж Есхіл розробив цей сюжет.

Кассандра не відповіла йому любов'ю. Отже Аполлон, не маючи сили відібрати раз даний дар, прокляв його і з того часу троянці не вірили її словам, зокрема її віщуванням про падіння Трої, легковажили її. І це саме було першим ударом. Тепер зближається другий: її загибель.

Хор реагує: « На мою думку, вона щось віщує про власне нещастя. Отож дар віщування живе ще і в серці рабині ». І коли Кассандра в трансі питає Аполлона: « Куди ж ти мене привів? У чий дім? », представник хору поясняє їй наївно, що це дім Атресвих синів. Але візія Кассандри дає власну, глибшу відповідь: « У дім безбожний... Дім, що був свідком убивств своїх найближчих, що його долівка скроплена кров'ю ». Тепер хор помічає, що чужинка має нюх собаки, вміє шукати знаків крові. А Кассандра у трансі бачить докладніше сліди минулих злочинів: ось діти вбивані плачуть, ось батько їсть тіло власного сина. Хор дивується, що чужинка з-за моря знає такі таємниці палацу, як злочини Тівста та Атрея, що в неї справді віщий дар. Але з жахом заявляє: ми ніяких пророків не бажаємо собі.

Однак Кассандра переходить до віщування майбутнього. Вона бачить у трансі нове нещастя в цьому домі, а допомоги нізвідки немає. Ось жінка при купелі свого чоловіка, ось сіті Гадеса. Цієї частини віщування хор не розуміє, проте під впливом неясних слів відчуває наближення чогось жахливого.

Відмінно від Гомерової версії, що приписувала вбивство Агамемнона Егістові, Есхіл переніс цей злочин на Клітеместру, що в цій трагедії вбиває свого чоловіка мечем¹⁷ у ванні під час купелю, закинувши на нього плаття, щоб не міг боронитись. Це саме ті сіті Гадеса, що їх Кассандра бачить у своїй візії недалекого злочину. Вона далі докладніше описує цю свою візію: простягаються руки, жінка вдаряє знаряддям, чоловік падає в посудину з водою. Для хору все ще неясне, про кого йде мова; заявляє, що нерадо відгадує темні загадки, а втім із віщувань не приходить людям добро, вони тільки приводять страх. Але Кассандра з візій переходить до пророцтва, віщуючи вже й своє нещастя. Аполлон запровадив її сюди, щоб згинула разом із жертвою вбивства. Вона оплакує свою долю, згадуючи річку Скамандер у своїй батьківщині. Тепер очікують її річки Кокіт і Ахеронт у царстві Гадеса.

¹⁷ Питання, чи Есхіл мав на думці вбивство мечем, чи сокирою (як подають Софокл та Евріпід в « Електрі »), викликало було довгу дискусію, див. передусім: WILAMOWITZ, *Aischylos, Interpretationen*, стор. 173, пр. 1 і Ed. Fraenkel, *Agamemnon*, vol. III, App. B, стор. 806-9. Відклик до « Хосфорів » 1011, де Орест підкреслює, що Клітеместра вбила Агамемнона Егістовим мечем, переконує нас.

Згодом Кассандрі вертається притомність, вона спостерігає оточення і сцена з ліричного епізоду в часі екстази переходить у спокійніший її діалог із хором ямбічними триметрами (1178-1330). Кассандрині віщування не будуть вже закриті ніби серпанками, що їх носить нововінчана молода: Цього дому не покине милий для вуха хор Еріній. Вони співають свій гимн із первопочатку, від часу злочину перелюбства з жінкою брата (натяк на злочин Тівста). Про це знає пророчиця не з уст людей, але віщим даром, що його має від Аполлона. І тут саме, з короткої стихомітії (1202-13) хор довідується про любов Аполлона до Кассандри, її недотримання обіцянки віддатись йому і тяжку кару за це: повне недовір'я людей до її слів і насміх над нею, як над брехачкою.

Її знову огортає віщий транс. Вона ще докладніше бачить минуле: ніби сонні привиди сидять діти під домом..., їх убивають близькі свояки, їдять їх тіла. За минулий злочин приготовляється кара за спонукою боягуза, що вдає лева. Вона спадає на переможця Іліону, що не пізнав язика безсоромної суки, яка і приготовляє нещастя. Жінка — вбивцею чоловіка. Як назвати цю потвору? Гадюкою з кавки, Сціллою, матір'ю дітям до Гадеса? Та чи ці слова переконують кого? Аж майбутнє покаже, чи вона, Кассандра, віщує правду.

Хор заявляє, що дуже добре зрозумів слова, що торкаються бенкету. Тівста (тут уперше в трагедії падає його ім'я), але друга частина віщування не зовсім зрозуміла для старих людей. На те дістають недвозначну відповідь пророчиці:

« Кажу́, ти Агамемнона побачиш смерть ».

Хор: « Ой, не кажи, нещасна, тих зловісних слів! »

Кассандра: « Пе́ан тут жадний не зарадить цим словам » (1246-8, С.).

Хор хоче знати ясно, котрий то муж доконає злочину. Кассандра бачить, що й останні її натяки незрозумілі хорові, хоч вона промовляє грецькою мовою. На те представник хору відповідає, що й Пітія в Дельфах пророчить грецькою мовою, а проте її не розуміють.

Але в цьому моменті Кассандра попадає в нову фазу екстази, де вже бачить докладно власне нещастя: « Це сама двонога левиця, що перелюбство зчиняє з вовком у часі неприсутности шляхетного лева, вб'є мене нещасну » (1258-60). А вбиваючи мечем свого чоловіка, вона вживє для свого виправдання її ж особи. І нагло, в почуванні своїй кривди, бунтується проти винуватця своїй долі, проти Аполлона, що дав їй пророчий дар на посміховище людям, які поводитися з нею як із мандрівною жебрачкою. Отже скидає всі відзнаки пророчиці з своїй одержі, і гірлянди з шиї, і скіптр, і топче їх: хай це прокляття Аполлон пере-

дасть іншій. А її він забрав від жертovníка в батьківському домі, де вона брала участь при складанні жертв, і завів у дім, де вона сама стане жертвою, де її кров забарить стіл різничий.

Її візія продовжується: « Ні, не вмеремо ганебно! Прийде ще мєсник¹⁸ свого батька, втікач із рідної землі, приведе його привид його батька, лежачого в крові ». Кассандра бачила трагедію руйнування Трої, але візія показує їй теж суд богів над виконавцем руїни. Тим то може спокійно вмерти. Отже звертається до брам палацу, ніби до воріт аду, з молитвою приреченої на смерть і з бажанням, щоб швидкий удар завдав їй наглу смерть у калюжі крові, не даючи довго мучитись.

Хор співчуває нещасній, а маючи нагоду пізнати її розум, дивується, що йде спокійно на смерть, ніби жертвонє звіря; але Кассандра знає, що втечі для неї нема. Вона не голосить, як пташка перед кущем, де чигає на неї небезпека, а бере присутніх на свідків своєї смерти в свідомості, що прийде час відплати, коли за неї-жінку згине жінка, а за нещасливо одруженого чоловіка — чоловік. Наостанку молиться Геліосові-Сонцю, що побачить смерть рабині, жертви легкої для перемоги. Такі вже людські справи: коли щаститься, навіть тїнь змінити їх може, коли ж не щастить, мокра губка одним порухом знищить усе накреслене до стану неіснування, і це ще болючіше (1295-330).

Після цих слів прощання із світом відходить у палац. А в старих із хору родяться рефлексії (висловлені анапєстами): Люди з природи ніколи не наситяться добробутом. Ніхто не радий закрити двері перед щастям, ніхто не скаже: « Годі, не входи більше! » І нашому володареві боги дали здобути місто Пріяма, у славі вернутись додому. Але коли за раніше пролиту кров спокутувати треба смертю смерть інших, то хто може чванитись постійним щастям? (1331-42).

І саме в цьому моменті в палацу чути крик Агамемнона:

« Ой, ой, удár смертельний глибоко попав! ».

На це провідник хору реагує (трохеїчним тетраметром замість ямбічного триметра, що й відзначає переляк):

« Тихо, цитьте! Хто це, рánений смертельно, так кричить? »

Голос Агамемнона:

« Ой, горе! Вдруге знову вдарено мене! » (1343-5, С.).

¹⁸ Дослідники здавна звертали увагу на вплив слів *ἤξειγὰς ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμῶρος* (1280) на відомий вислів Вергілія (Verg. Aen. IV, 625): « Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor ».

Хоч Кассандра вказувала на небезпеку, що висить над домом Атрідів, проте смертельний крик Агамемнона зненацька захопив старих людей неприготованими. Схвильований провідник хору звертається до них, щоб виявили думку, що їм у цьому моменті робити. І тоді на оркестрі діється унікальний випадок в історії трагедії: хор не виступає як цілість, навіть не ділиться на дві групи, як часом бувало, але кожний з-поміж 12 членів хору висловлює власну думку. Є пропозиції, щоб кликати громадян на допомогу, навіть, щоб негайно вдертися до палацу з мечами і покарати винуватців, хоч би з нараженням власного життя, але є й голоси, щоб холодно передумати справу, щоб перевірити, що там діялось, чи справді когось там убито. І хоч не було нікого, хто б виявив нельояльність до володаря, проте нерішучість і брак однозначності підкреслили нездібність до рішучого виступу. І саме ця кволість громади, зображена по-мистецькому драматургом (1346-71), становить знаменитий фон для наступної сцени, що показує в яскравому контрасті вищість демонічної жінки над її доквіллям, що лежить у рішучості її характеру.

Аттіцька трагедія не виставляла драстичних подій на очах публіки. І в обговорюваній драмі вбивство Агамемнона, попереджене по-мистецькому візіями Кассандри, зазначено було лише двома рядками передсмертного крику Агамемнона, а далі вже метушливою хору, наостанку зізнанням Клітеместри.

Отож у моменті вагань хору відхиляється нутро палацу і публіка спостерігає тіло вбитого Агамемнона в купелю, побіч тіло вбитої Кассандри і постать Клітеместри. Вона зразу, з перших слів, відкриває своє справжнє обличчя: « Раніш я говорила багато такого, чого хвилина вимагала, тепер мені не буде соромно сказати протилежне. Бо перед ворогами, що прикидаються приятелями, треба ставити сіті так високо, щоб вони їх не перескочили. І час моєї боротьби, давно вже дбайливо підготовлюваної, прийшов. Тепер я стою тут, де я вдарила. Це я сама зробила, не заперечу цього. Вдарила і вдруге, і після двох вигуків він упав. Тоді я й третій удар завдала як жертву проливання підземному Зевсові. І на мене впали краплі його крові, що врадували мене не менше, як засіви втішає богом зісланий дощ. Якщо справи взяли такий оборот, радійте, якщо хочете радіти. Бо я горджуся ділом. І якщо для померлого належала б жертва проливання, то ця ¹⁹ — була справедлива, дуже справедлива. Він наповнив жбан родинних злочинів та прокляття, і сам їх випив » (1372-98).

¹⁹ Тобто: кров убитого.

Хор до глибини вражений тяжким блюзнірством Клітеместриноного язика, проте вона ще раз заявляє, що свідомо виконала акт справедливості і не дбає, чи люди будуть хвалити, чи ганити її вчинок.

Хор, виявляючи схвилювання ритмом дохміїв, підозріває стан божевілля в Клітеместри, за що може стати предметом ненависти та прокляття громади і мусітиме втікати з міста. Клітеместра вважає ці слова за відгрожування хору і переходить до атаки: Чому це її вчинок уважають злочином, а не протестували тоді, коли Агамемнон казав убити свою дочку? А тепер беруться її осуджувати. Вона не піддається без боротьби, і коли бог вирішить остаточно справу, доведеться старим пожаліти своїх слів. Вона клянеться божествами Справедливості, згадуючи дочку Іфігенію, Ате-Загибель та Ерінії, для яких убила Агамемнона. Вона не має страху, як довго запалює вогонь на домашньому вогнищі Егіст, — тут уперше виходить з її уст його ім'я, — що й раніше був льяльний до неї.

Досі Клітеместра виступала з авторитетною безоглядністю, тут, під впливом осуду громадянства, переданого словами хору, її самовпевненість уперше захитана, вона притягає Егіста як союзника, називаючи його своїм щитом. А щоб оборонитись перед сподіваними закидами її перелюбства з ним, вона відвертає проти Агамемнона закид перелюбства, роблячи натяки на «всякі Хрісеїди під Іліоном». А вже з вульгарною злосливістю, що виходить поза межі стилю античної трагедії, накидається на трупа вбитої нею Кассандри: «А ось лежить бранка, віщунка, його полюбовниця на корабельних лавках, пророчиця, що виспівувала передсмертні плачі, ніби той лебідь.²⁰ Вони обидвоє заслужили собі кару». Напад і наклепи на нещасну жертву троянської війни мусіли викликати серед хору реакцію, протилежну до бажань Клітеместри, що й відбивається в настроях хору в найближчому комосі хору і Клітеместри (1448-1576).

Старі люди хору бажать собі швидкої смерті після того, як побачили вбитим руками жінки їхнього ласкавого володаря-опікуна, що багато натерпівся також через жінку, через «божевільну Гелену, що одна-однієська погубила безліч душ під Трою.²¹ Демон переслідує рід

²⁰ Тут уперше в літературі, тобто в збережених творах, згадується образ лебедя, що — за античним повір'ям — як птах Аполлона, передчуваючи свою смерть, чарівно співає свою останню «лебедину пісню». Цей образ використаний особливо в відомім Платоновім діялозі «Федон» (Plat. Phaed. 84 e).

²¹ Цей вислів пригадує початкові слова Іліади: πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς... (Іл. I, 3), а думка нав'язує до слів Одиссеї XIV, 68-9.

Танталідів руками жінок. Він стоїть, як ворожий крук, над трупом убитого.

Клітемефра підхоплює цю думку, бо рада б скинути вину з себе на демона. Вона пригадує, що цей демон-месник ἀλάστωρ дому мусів помстити злочин Атрея. Проте хор підкреслює вину Клітемефри: «Хто ж посвідчить, що ти невинна в цьому вбивстві?» (1505-6); демон міг бути тільки помічною силою.

І пісня переходить у голосіння над тілом убитого, що починаються питаннями, характеристичними для формул голосінь різних народів (також і нашого), починаючи з найраніших часів. На цьому місці хор висловлюється: «Ох царю, царю, як тебе оплачу, як промовлю з серця, повного любови? Лежиш тут у тканині павука, кінчаючи життя безбожною смертю... від двосічної зброї». Та Клітемефра борониться, що це тільки відплата за смерть Іфігенії, що теж згинула від меча. Хор дещо збентежений цим закидом, але натякає, що за новопролиту кров може прийти нова відплата, бо «Мойра гострить на інших точилах зброю справедливості», і вертається до стилю голосіння: «Ох земле, земле! Краще ти мене прийняла б була до себе, поки я побачив мертве тіло володаря на долівці срібностінного корита! ²² Хто його поховає, хто заплаче по нім?» «Хто скаже над могилою добре слово про славного мужа?» А, звертаючись до Клітемефри: «Хіба ж не ти, що вбила свого чоловіка?»

Подражена цими словами Клітемефра заявляє: «Не твоя це справа, не турбуйся цим ділом! Від наших рук він упав, згинув, ми й поховалимо його. І не серед плачів челяді, але — додає саркастично, — назустріч батькові виїде в любов'ю дочка Іфігенія, як годиться, до бистротечної переправи смутку ²³ і, закинувши руки, поцілує батька».

Проте, коли в антистрофі хор підкреслює, що вбивник дістане за плату, бо залишається в силі незмінне слово Зевса: «хто вчинив, той потерпить», Клітемефра заломлюється. Перелякана, що тепер вона на черзі, гаряче прагне, щоб пролиття крові в домі Атрея покінчилося. Вона рада б зробити пакт із демоном дому, вона готова задовольнитися

²² Тіло вбитого лежало на очах публіки в ванні, а не на високому катафальку, як годилося б під час виставлення тіла покійника πρόθεσις, а епітет «срібностінний» може бути відгуком до згадки в Одиссеї (Од. IV, 128) про «дві срібні ванни» δύο ἀργυρέας ἀσπίδιθους, подаровані Менелаві Полібом.

²³ Переправа до аду через Ахеронт. Тут гра слів «смуток» ἄχος (ахос) і назва річки підземелля Ахеронт.

малою частиною багатств дому, аби тільки звільнити палаци « від божевілля взаємних убивств » (1576).

В цьому моменті з'являється на сцені Егіст у супроводі озброєних дружинників із окликом на устах:

« О світло радісне дня справедливости! » (1577, С.).

Він, побачивши Агамемнонового трупа, славить богів, месників людських кривд, і пригадує злочин, яким провинився Агамемнонів батько Атрей супроти його, Егістового, батька Тієста, зготувавши для нього страви з його ж синів. Промовчує, очевидно, злочин Тієста, що викликав був цю відплату. Тепер Егіст тріюмфує над Агамемноновим трупом, заявляючи зухвало, що це він підготовив плян убивства, а виконання пляну доручив Агамемноновій жінці.

Хор протестує проти цинічного виявлювання радості з нещастя ближніх. Признаючись до підготовки вбивства, Егіст виявив себе співвинним злочину, за який належиться йому смерть від укаменування, Егіст дивується, що старі люди посміли виступити проти тих, що стоять при владі. Але й на старості літ слід учитись поміркування. Кайдани та голод — це добрі лікари на нерозум.

Проте ці погрози не лякають старих. Вони дорікають Егістові, що він, молода людина, переховуючись удома здалека від війни і збаламутивши жінку царя, підготовив смерть полководця в дні його тріюмфального повороту. Та й сам не мав сміливости завдати власноручно смерть цареві, а наслав на нього його жінку.

Егіст насміхається із « скавуління » старих. Він брав справу реально: вигідніше було позбутися ворога підступом при допомозі жінки. Тепер вони панами палацу та всіх безмежних багатств його. Цими засобами пануватимуть над країною, а всіх непокірних чекає темниця й голодова смерть.

Представник хору кладе ще надію на Ореста. Але запальний, нетерпеливий Егіст закликає своїх дружинників виступити збройно проти старих, що й собі добувають мечів. Тоді встряєє Клітеместра, що не бажає нового кровопролиття, занепокоєна думкою, що демон дому може продовжати свою криваву діяльність. Вона заспокоює теж Егіста, що радий був покінчити з проявами невдоволення, натяком: « ми, я і ти, заведемо тут лад » (1673).

Трагедія, перша частина трилогії, закінчується тимчасовим перемир'ям із позначками загрози нової бурі.

Першу трагедію з циклу « Орестей » називано « Агамемнон ». Ця назва настільки оправдана, що драма обертається вповні довкола тра-

гічної постаті царя царів, який у моменті тріумфального повороту додому після довголітньої війни і безлічі перебутих небезпек знаходить смерть якраз у своєму домі з рук власної жінки.

Великий поет не лише міняв окремі деталі саги відповідно до свого пляну, він також перетворював характеристику героїв саги, створюючи безсмертні постаті драматичної поезії. Тим то для підкреслення трагічності свого героя Есхіл зображав Агамемнона у дещо відмінному прихильнішому світлі, ніж робив це Гомер (пор. характеристику Агамемнона в Іліяді, I, 198-9). В Есхілового Агамемнона не спостерігаємо таких негативних рис володаря, підкреслюваних в Іліяді, як невгамовність, вибуховість, незрівноваженість, що доводить іноді до зневіри, також жорстокість тощо. У своєму короткому виступі на сцені (810-974), що становить усього десяту частину трагедії, Агамемнон виявляється побожною людиною, що починає появу на сцені словами подяки для богів, які дали перемогу в справедливій — на його думку, — війні і щасливий поворот додому. Безбожна гордість-гіbris не панує в його серці, тим то, входячи до палацу, не бажає ступати стежкою, вистеленою килимами. Виявляється теж розумним володарем: про відсвяткування перемоги і про всі державні справи хоче порадитися громади, ніби в демократичних Атенах. А втім його тон холодний, стриманий. Не виявляє теж тепліших слів привітання з дружиною, може з уваги на присутність сторонніх осіб, може подражений вимоганням Клітемистри ступати по килимах, згідно з приготованою нею процедурою. Проте як джентлмен уступає жінці проти свого переконання.

Нарід, устами хору, ставиться льояльно до свого володаря, дарма що не виявляє такого ентузіазму з його перемоги, як це робить вісник, представник війська. З пісні хору довідуємося про неприхильне ставлення громади на початку війни «за одну жінку», зокрема за жертвування дочки Іфігенії.

І ця подія становила колись переломовий момент у житті Агамемнона. Він став тоді перед проблемою, актуальною для різних часів у різних формах: чи можна пожертвувати родину, чи найлюбішу особу, заради добра громади, добра народу? В серці Агамемнона йшла тяжка боротьба, що її зображають слова в пісні хору (203-14). Коли ж остаточно рішився на користь загальної справи для оборони справедливості, як виконавець кари за зневагу Зевса, опікуна гостинності, то провинився злочином проти рідної дитини. А нарід, що на нього впав тягар війни, інтерпретував похід як особисту справу братів «через одну Гелену».

В трагедії ніде нема натяку на версію саги, що нібито Артеміда

в останньому моменті врятувала життя Іфігенії, ставлячи на її місце ланю. Очевидно, Есхілові ця версія не підходила. В нього Іфігенія справді гине, а це підкреслює Агамемнонову вину. Цим робом Есхіл підтримує основу своєї життєвої філософії: за злочин прийде кара.

Та хоч Агамемнон становить вісь усієї акції трагедії, проте його самого годі назвати героєм драми. Бо в цій трагедії він не діє, а тільки страждає за давні вчинки. Насправді рушієм усієї акції і головною постаттю драми виступає Клітемистра,²⁴ що своєю особою в'яже теж усі три члени трилогії. Вже Гомер осуджує її моральну вартість, даючи їй епітети «зла» *κακή*, «лукава інтриганка» *δολόμητις* тощо, а за ним ідуть інші. Але в Гомера вона — слаба, хитка жінка, що попадає тільки згодом у сіті Егіста і допомагає йому до вбивства Агамемнона. Натомість Есхіл створив із неї демонічний тип жінки, жадібною влади, безоглядної, впертої, що йде свідомо до своєї мети, обдарованої непересічним розумом, хитрої, холодної. Вона не цурається брехні, а то й крайнього лицемірства, плазунства супроти Агамемнона в сцені його приїзду, але не соромиться теж скинути з себе раптово маску облуди після доконаного вбивства і цинічно тріюмфувати. Аж після наявного вислову обурення суспільства її вчинком — устами хору — пригадкою про кару божу, вона м'якне і готова піти на пакт із демоном дому, проте ні трохи не виявляє жалю за доконаний злочин.

Егіст (Айгіст) *Αἴγιστος* вже в Гомера зображений негативно: він безбожний, що нехтує осторогу богів (Од. I, 35-43), боягуз і хитрун, перелюбник, узурпатор. Проте в Гомера він самий убиває Агамемнона підступно, запросивши його на бенкет (Од. IV, 535; XI, 411), Клітемистра — тільки Кассандру. Есхіл підсилює негативні риси Егіста. Егіст хвалиться, що сам тільки підготовив плян убивства, а переведен-

²⁴ Що торкається звучання імені Клітемистри *Κλυταιμίστρα*, слід відмітити, що це ім'я в усіх манускриптах Одиссеї переведено було однак і введено до форми «Клітемистра» *Κλυταιμίστρα*. Тим то й ми вживали цієї форми в I томі. Але в основу кодексів Есхілових трагедій (Mediceus), як також Софоклових L лягла форма без букви «н»: Клітемистра. В інших випадках форми вагаються. Дослідники довели, що ця форма без «н» раніша: вона виключно знаходиться на старовинних написах на аттицьких вазах (пор. напр., P. KRETSCHMER, *Die griechischen Vasen inschriften*, 166 sq. і «Glotta» III, 1912, 330 sq.), як також на каменях. Ця форма відповідає етимологічному випровадженню імені від слів *κλυτός* «відомий, славний» і *μήδομαι* «думати», «задумувати». В пізніших часах, з уваги на існування слів *μνέομαι* «женихатись» і *μνηστήρ* «жених» поширювалася нова інтерпретація слова. Отож у трагедії вживаємо транскрипції імені, поширеної в більшості манускриптів драматургів.

ня його доручив Клітеместрі, після виконання зухвало тріумфув, вважаючи себе паном усіх багатств убитого, і спираючись на ватагу озброєних наємників, готовий негайно розправитись із невдоволеними.

До своєї трагедії Есхіл впровадив ще постать нещасної дочки Пріяма Кассандри. Одиссея згадує, що в часі бенкету і різанини в Егістовім домі вбила її Клітеместра (Од. XI, 421-2), але про її пророчий дар в Одиссеї немає ще згадки. Натяки на цей мотив появляються з одного боку в Кіпріях (пор. I, 251), з другого — в хорівій ліриці (Бакхлід, Піндар Р. XI, 33). Але щойно Есхіл викував мистецьку постать трагічної пророчиці, зображаючи її в довгій сцені Кассандри (1072-1330), що становить кульмінаційний пункт трагедії перед катастрофою. Цю постать поет використав для своєї драматичної техніки, щоб жахливими візіями несамовитої віщунки передати глядачам близьку подію вбивства поза сценою, яка, виведена реалістично на сцені, напевне не могла б була викликати такого макабричного враження.

Реалістичніше зображені другорядні постаті з шарів простолюддя, із своїми особистими турботами та радощами: вартовий у радісній для нього хвилині, коли скінчилась надокучлива служба з недоспаними ночами, воїн-посланець в його радості із щасливого повороту після довголітньої війни. Але утіха вартового — притьмарена знанням зловісної таємниці палацу, зате радість посланця — безтурботна, захмарена хіба тільки спогадами про смерть безлічі співучасників походу.

В протиставленні до простолінійної характеристики дієвих осіб хор, як це буває в античній драмі, в різних ситуаціях виявляє різне обличчя: на початку представляється нам як гурт старих людей, нездібних до військової служби, ще й у критичному моменті атентату — нерішучий, поділений, проте в кінцевій сцені готовий із мечами в руках виступити до бою проти Егістових наємників. Однак тут ясно: хор в «Агамемноні», відмінно від хору «Персів», не грає ролі офіційного представництва держави, якоїсь ради старих, герусії *γερουσία*, як дехто пробував інтерпретувати; це випадково зібрані старі люди, що мають завдання висловлювати погляди пересічного громадянина, в основному лояльні до володаря, хоч інколи і критично наставлені (у згадках про причини війни). В деяких місцях хор є інструментом поета для в'ясування його власної філософії, його релігійного світогляду, зближеного до монотеїзму (як от у гимні до Зевса), його віри у справедливість, необхідність кари за злочин, відкинення думки про зависть богів тощо.

Більшість модерних критиків вважає трагедію «Агамемнон» за найдосконаліший твір Есхіла, дарма що дійшла вона до нас у зіпсутому вигляді через недостатнє зрозуміння її поетичних образів візан-

тійськими переписувачами. Не раз цитують вислови захоплення нею Гете в його листі з 1 вересня 1816 р. до Гумбольдта (Wilhelm von Humboldt) з подякою за прислання йому його, Гумбольдтового, (зрештою, ще нескладного) перекладу Есхілового « Агамемнона », завдяки якому Гете познайомився з шедевром шедеврів « das Kunstwerk der Kunstwerke »: « Подиву гідною тепер більше, як коли, для мене тканина того прадавнього килиму... Адже ж це наостанку тріумф усякої поезії в найбільшому і найменшому ».²⁵

²⁵ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Sophienausgabe*, Bd. XXVII, 156.

ЖЕРТВОНОСИЦІ ¹

Χοεφορι Χοηφοροι

Центральною постаттю двох дальших драм трилогії є Орест. Його особа згадується вже в Іліяді, в словах батька Агамемнона (IX, 142-3 = 284-5), частіше йде мова про нього в Одиссеї,² де він виступав вже як месник батька, вбійник Егіста. Гомер промовчує вбивство сином матері, хоч може і знає про те, як можна б здогадуватись із слів Одиссеї (III, 310). Радермахер думає, що мотив убивства матері перенесено на Ореста із саги тебанського циклу про Алкмеона, Амфіяраєвого сина,³ пор. I, 257.

Про інші літературні джерела до саги про Ореста мало знаємо. Могли бути ними циклічний епос « Ности » і хорова лірика. Сіцилійський лірик Ксант, мабуть, перший написав « Орестею » (пор. I, 404). У Стесіхоровій « Орестеї » згадувалася вже Орестова нянька і появився мотив сну Клітемистри (пор. I, 408), що використав Есхіл у « Хоефорах ». Піндар згадує коротко, що Орест молодим хлопцем прибув до приятеля, старого Строфія, який мешкав у підніжжі Парнасу і що на останку Арес привів його до того, що він убив матір та Егіста (Pind. P. XI, 34-7). Піндар пише теж, що в Крісі (в Фокіді) жив Строфіїв син Пілад, приятель Ореста, якого вирядувала нянька Арсіноя після вбивства його батька « дужими руками Клітемистри » (ibid. 15-9).

В епосі нема ніякої згадки про Електру. Іліяда згадує тільки три Агамемнонові дочки: Хрісотеміс *Χρυσόθεμις*, Лаодіку *Λαοδίχη* та Іфіанассу *Ἰφιάνασσα* (IX, 145 і 287); між ними нема ні Електри, ні Іфігенії. Електру згадував Ксант, ставлячи її на місці Лаодіки.

¹ Грецьку назву трагедії перекладаємо словом « Жертвоносиці » за зразком традиційної в нас назви « Мироносиці ». Переклад « Надмогильні жертви » (напр., « Антична література, Хрестоматія », Київ, 1963, стор. 181) недокладний, бо мова тут не про жертви, а про хор жінок, що приносять жертви зливання, весь час перебувають на оркестрі і становлять резонанс до акції трагедії.

² Од. I, 30, 40-1, 298-300; III, 307, 310; XI, 461.

³ LUDWIG RADERMASCHER, *Das Jenseits im Mythos der Hellenen*, Bonn, 1903, стор. 199.

Після подій, зображених у першій частині трилогії, минають літа. Орест із малої дитини виростає на юнака. Одиссея навіть докладно подає число літ, що проминули. В III книзі оповідає, що Егіст панував у Мікенах 7 років, а восьмого вернувся з Атен на батьківщину Орест, що вбив Егіста (Од. III, 305-7).

Акція «Хоефор» відбувається на фоні царського палацу. Але в першій частині вона концентрується перед Агамемноною могилою на горбку.

Друга частина трилогії не вимагала довшої експозиції, бо розуміння акції підготувала вже перша частина трилогії.

У пролозі підходить до могили молодий юнак. Це Орест, що по-тайки вперше прибув сюди від Строфія з Кріси в Фокіді, куди передала його мати Клітемистра малим хлопцем. Його супроводить добрий його приятель Пілад Πυλάδης, син Строфія, що є тільки німою особою, статистом, і лише раз у драмі, у критичному моменті, висловлює свою думку.

Початок прологу, одначе, не дійшов до нас у рукописах, він давно колись затратився. На щастя, перших п'ять рядків збереглися як цитата в Арістофанових «Жабах» (вв. 1126-8 і 1172-3), що їх у тій комедії Евріпід піддає гострій аналізі. Два інші рядки дійшли до нас у схоліях до Піндара (Р. IV, 145) і ще два інші в схоліях до Евріпідової «Алкести» (до в. 768). Ці фрагменти не становлять, очевидно, цілості.

Отож із цих цитат довідуємося, що пролог починався молитвою Ореста при батьковій могилі до бога Гермеса, як зв'язкового між цим світом і підземним (бож Гермес супроводжав душі померлих на той світ), із благанням допомогти йому, щоб батько почув його слова з-за могили. Далі Орест складає на могилі два жмутки кучерів свого волосся: один для бога місцевої річки Інаха за вирощення,⁴ другий на знак жалоби по батькові,

« Бо я не був при смерті, батьку, й не ридав,
Не простягав я рук при виносі мерця » (8-9, С.).

Щойно з 10 рядка теперішніх видань починається текст, збережений у рукописах Есхілової трагедії: Орест спостерігає здалеку похід жінок у чорних одягах, що йдуть у напрямі могили. Він не знає причини їх появи. Коли цей похід підходить ближче, він, помітивши дів-

⁴ У греків був звичай складати жмуток волосся, коли юнак досягав мужеської зрілості.

чину в глибокому смутку, здогадується, що це його сестра Електра. Її поява розбуджує в Оресті прагнення помсти на вбивниках батька. Одначе постановляє відійти з Піладом оподалік від могили і сховатись, щоб непомітно здалека пізнати настрої учасниць походу.

Хор, що складається із старших жінок, рабинь дому (до Електри та Ореста вони відзиваються не раз словом «дитино»), співає короткий парод (вв. 22-93) на три строфи та антистрофи й еподу, де переважає ямбічний ритм (ліричні синкоповані ямби).

Із слів хору глядачі довідувалися, що рабині прийшли з дорученням цариці принести намогильну жертву зливання з традиційним биттям у груди, роздряпуванням шок до крові, з роздиранням шат на лахміття. Бо Клітемистра пережила вночі страшний і загрозливий сон. Поет описує образиво: «Пронизливий жах, що волосся підносить дибом, віщун із сонних примар у палаці, дихаючи злістю у сні, пізньої ночі підняв із кутка вереск переляку, спадаючи тяжко на жіночі кімнати».

Віщуни із снів прорекли, що це підземні сили лютують на вбивників. Бажаючи відвернути нещастя, та «безбожна жінка», як кажуть слова пісні, послала їх, свої рабині скласти жертви замирення. «Але чи є відкуплення за кров, що пролилась на землю?» — питає хор. — «О горе, злосчасне вогнище, о горе, руїно дому!»... «Болюче прокляття тривожить винуватця».

В еподі пісні рабині переходять до з'ясування свого становища: коли боги принесли загибель їх міста, вони з батьківських домів попали в недолю рабства і мусять підкорятися своїм панам у справедливих ділах, чи в несправедливих, усупереч своїм почуванням, «опановуючи гірку ненависть у серці».

Так отже з пісні парода вже ясно, що хор ставиться ворожо до узурпаторів влади і лише під примусом виконує їх накази. В наступній стихомітії Електра рада б ще запевнитись у щирості почувань хору, тим то як молода дівчина радиться старших жінок, як їй треба молитися, складаючи жертву. Адже було б неприродно звертатись до померлого батька звичайною формулою слів, що, мовляв, люба жінка передає любові чоловікові цей дар. І тоді хор радить їй помолитись до підземних за благословенство для всіх, що справді люблять померлого, отже за Електру, за неprisутнього Ореста, за присутніх учасниць жертвоприношення, але одночасно за прокляття й помсту на винуватцях його смерті. І коли Електра вагається, чи така молитва до богів «побожна», представниця хору відповідає:

«Чому б то ні? Платити лихом ворогам» (122, С.).

Тоді вже Електра, маючи запевнену підтримку хору, звертається молитвою до Гермеса, щоб допустив померлого батька і дозволив йому почути її слова. Молиться теж до Землі-Гаї, що вирощує людські покоління, які приходять на зміну одні одним. Далі звертається до покійного батька, щоб зглянувся над нею та Орестом: вона почувається рабинєю в родинному домі, а Орест, прогнаний із дому, скитається по чужині. Мати замінила їх батька іншим чоловіком, Егістом, що спричинився до батькової смерти. Обов вбивники розкошують у багатствах, набутих батьком із великим зусиллям. Електра благає батька, щоб допоміг Орестові вернутися щасливо додому; для себе бажала б бути набагато скромнішою від своєї матері і з чистими руками. А на ворогів просить месника. Після молитви зливає жертву на могилу і пропонує жінкам заспівати жалібну пісню, щоб почув її померлий.

Хор співає коротку пісню (152-63), в якій висловлює бажання, щоб з'явився якийсь могутній ратищем муж, визволитель дому, отже вимріяна постать людського, чи божого рятівника, не передчуваючи, що недалеко прислухується до їх слів реальна постать, юнак, якому Аполлон доручив криваве діло визволення дому від узурпаторів.

І саме в цьому моменті Електра звертає увагу жінок на дивний знак: вона несподівано спостерегла на могилі жмутьки стятих кучерів, що їх складають як жертву. Чиє це може бути волосся? — міркують жінки. Когось рідного. Електра спостерігає подібність до свого власного. Нарешті й хор догадується, на радість Електри, що це можуть бути кучері Ореста. Але хто їх приніс? Невже передав їх на знак, що сам він ніколи сюди не прибуде? — піддають стривожені жінки. І в серці Електри починаються вагання між надіями і розпаччю, хвилювання, ніби ті буруни, що кидають судна моряків у часі зимової бурі.

І раптом вона спостерігає відтиски ніг на піску, сліди двох людей, а одні з них подібні до її власних. І в неї виникає здогад: невже це сліди Ореста?

« І знову мука, біль, замішання думок... » (211, С.).

Але саме в цьому моменті підступає до Електри юнак із словами:

« Повідоми богів: сповнились молитви.

Молись тепер, щоб далі теж щастилось так » (212-3, С.).

Адже Електра тількищо молилась, щоб Орест вернувся, а він вже стоїть перед нею. Бо, почувши розмову Електри з хором, зрозумів, що має перед собою прихильних людей і може сміло відкрити свою особу не тільки сестрі, але й групі жінок. Одначе Електра насторожена, вона

спершу не розумів слів незнайомого юнака, вона, очевидно, не пізнає брата, що його мати малою дитиною вислала з рідного дому на чужину. Навпаки, вона навіть дуже затривожена, що хтось підслухав її розмови з прислугою. І коли Орест заявляє виразно, що він — її брат, Орест, вона підозріває ворожий підступ, то знову їй здається, що з неї жартують в її нещастю. Аж коли Орест звертає увагу на кучері свого волосся, а далі ще показує свою одягу і візерунки зв'ярят на ній, виткані її ж таки руками, сестра радісно пізнає брата:

« О найдорожчий скарбе в батенька свого... » (235, С.).

Для Електри Орест — єдина найближча в світі особа: він не тільки її брат, він заступає їй місце вбитого батька і любов матері, якої вона не знала, та й пожертвованої сестри.⁵ Орест заступає Електри всю родину, як в Іліяді Гектор Андромасі, що й становить напевне відгомін сцени прощання Андромахи з Гектором (пор. I, 215). А сцена розпізнавання близьких осіб після довгих років неприсутності мала свій прототип вже в Одиссеї (пор. I, 218). Цього зворушливого засобу вживали опісля радо молодші поети трагедій та й особливо автори нової комедії.

Орест звертається молитвою до Зевса, щоб зглянувся над сиротами, дітьми « батька-орла, що згинув у сітях і звоях страшної гадюки ». В дальшій частині молитви не обійшлося без натяку, не раз подибуваного в примітивній формі античної молитви, на користі для богів від збереження побожного роду, що вмітиме віддячитися щедрими жертвами (246-63).

Хор жінок звертає увагу на потребу зберігати мовчанку, щоб вістка про прибуття месника не дійшла до відома узурпаторів влади, бо людські язики навіть мимохіть можуть зрадити таємницю (264-8).

Але Орест виявляє певність, що до цього не дійде, бо його справою опікується Аполлон. І тут довідуємося про головну причину прибуття Ореста. Це — пророцтво Аполлона (поет мав на думці, мабуть, віщування із снів оракулом у Дельфах) наказало синові виконати обов'язок супроти вбитого батька, відплачуючи вбивникам вбивством вбивством, вживання брехні й хитроців подібним підступом і хитрощами. За невиконання цього обов'язку чекають сина тяжкі недуги, якась проказа, жажливі переслідування Еріній, заборона всяких зв'язків з людьми, недопущення до жертвників богів (269-96).

⁵ Тобто Іфігенії. Цією згадкою Ескіл нав'язує до попередньої частини трилогії.

Та поза мотивом божого наказу Орестом керують особисті міцні спонуки: це власна свідомість потреби помсти за жорстоку смерть батька, за цілковите позбавлення дітей батьківського маєтку, загарбаного узурпаторами, а крім того і громадський мотив, «щоб найзатніші з людського роду, відважного серця переможці Трої не підлягали двом жінкам» (Орест має на думці Клітеместру та й — іронічно — Егіста). Отже особа Ореста не становить безвільного знаряддя бога, ним керують міцні особисті спонуки (296-305).

Драматична сцена розпізнання брата сестрою кінчається довгим ліричним комосом (306-478), в якому крім хору беруть участь дієві особи, Орест та Електра. І коли попередні сцени постачали зовнішню базу акції, комос становить поглиблення внутрішніх переживань героїв, підготовляючи дальший розвиток драматичної акції. Комос був необхідним складником Есхілового мистецтва, що доповнював драматичну акцію.

У вступних анапестах хор прохає богині долі, Мойри, щоб силою Зевса діло завершилося так, як вимагає справедливість: «За вороже слово хай вороже слово буде відплатою, за кривавий удар — кривавий удар. Прастаре слово так проголошує: хто вчинив, хай терпить *δράσαντι παθεῖν*» (309-13). Цим робом пісня нав'язує до провідної думки трилогії, висловленої вже в першій її частині.

Властива пісня, майстерно побудована ладом тріяд, відділених анапестами провідниці хору, починається зверненням дітей до покійного батька на його могилі, що пригадує нам форму голосіння. На початку першої тріяди слова Ореста: «Батьку, бідний мій батьку! Яким словом, яким учинком із денного світла досягну тебе, заякореного далеко в країні темряви? Вузлами вдячності-любви називають плач прославлення для дому колишніх володарів Атрідів» (315-22).

«Дитино, — заявляє хор, — щелепи вогню, хоч які могутні, не подолають духа померлого, він згодом виявить свої прагнення... А плач за батьками, що має справедливу основу, переслідуватиме винуватця». До пісні приєднуються теж Електра проханням до батька щоб допоміг їм обоїм, сиротам, вигнанцям і благальникам. А представниця хору підбадьорує їх словами, що бог як, тільки схоче може змінити голосіння-треноси на радісні пеани.

В другій тріяді (345-79) Орест вертається до тону голосіння при згадці батькової трагедії: краще б було йому згинути під мурами Іліону, залишаючи славу для дітей та роду і величну могилу на чужині. А хор продовжує думку: він перебував би на тому світі в гурті своїх воїнів, володарем померлих, як був ним між живими. Та Електра протиставиться тим думкам: ні, її батько не повинен був згинути на чу-

жині, йому годилось було вернутись додому; а згинути повинні були його вбивники. Але представниця хору встряває в настрої голосіння: « Те, що кажеш, дитино, краще від золота, більше від великого щастя гіпербореїв ». Але з країни мрій слід би перейти до дії, коли вже й допомога підземних сил запевнена молитвами, і зненавиджені володарі з нечистими руками не знайдуть підтримки в народі.

Отже в третій тріяді настрої пісні помітно змінюються. Слова представниці хору « ніби стріла пробивають Орестові вуха ». Відчуваючи, що на ньому лежить обов'язок відплати, він кличе Зевса на допомогу, щоб убивники, хоч і пізно діждались кари. Хор не може довше приховати свого гарячого бажання заспівати пісню тріумфу над убитим мужем (Егістом) і вбитою жінкою (Клітеместрою), і Електра кличе до Гаї та підземних сил: « Домагаюся справедливості за кривди ». А представниця хору анапестами ще раз пригадує закон в'омос правопорядку, що проліті на землю краплі крові вимагають відплати кров'ю. Всі вони, Орест, Електра, хор — об'єднані однією думкою помсти.

В переломовому моменті змінливих настроїв Електра звертає увагу на вину матері, а за нею хор згадує події після вбивства Агамемнона. Орестові, що, перебуваючи на чужині, не бачив того, що діялось тоді в Аргосі, і хор, і Електра подають подробиці жорстокої поведінки Клітеместри: вона казала поховати свого чоловіка неоплаканим, наче во рога, не дозволяючи громадянам на участь у похороні. Ще й наказала, йдучи за давнім забобоном, відрубати трупові ноги й руки, щоб не мав сили помститися на ній після смерті. І в той саме час мати зачинила заплакану Електру в закутку, ніби злющу собаку, не допускаючи її до похорону.

Під впливом цих картин з уст Ореста вириваються гнівні слова:

« Вона спокутує зневагу батька

За допомогою богів,

За допомогою моїх рук.

Усунувши її, можу й сам умерти » (435-8).

Бо хоч Орест прибув до Аргосу з готовим наміром помстити смерть батька (пор. 18-9 рядок тексту), проте насправді його постанова обґрунтовується психологічно щойно останнім ліричним інтермеццо, він ніби аж тут дозріває до кривавого діла. Отож комос кінчається спільною молитвою до підземних богів, щоб допомогли дітям до перемоги. Ще й у наступному діялозі (479-509) конкретизуються мотиви цієї молитви.

Заклинання батька над його могилою, благання його допомоги пригадують сцену викликування духа Дарая в « Персах ». Там дух помер-

лого царя справді з'являвся на сцені з могили, тут поет викликає враження містичного зв'язку померлого з живими патосом свого слова і напевно також силою музики.

Наприкінці цього епосодія (вв. 514-82) тон трагедії змінюється, діалог стає діловим. На питання Ореста, що спонукало Клітеместру вислати процесію жінок на могилу вбитого з жертвами зливання, жінки відповідають, що цариці приснився страшний сон: нібито вона породила гадюку, повивала як дитину і годувала її, але з молоком ішла кров. Із переляку Клітеместра пробудилась і вирішила послати жертви для замирення. Орест, вгадуючи, що цією дитиною-гадюкою, що її Клітеместра годувала не лише молоком, але й кров'ю, буде він-Орест, приймає цей сон як добру ворожбу для переведення в діло свого обов'язку.

Жінки погоджуються з інтерпретацією Ореста і, бажаючи допомогти поваленню тиранів, прохають визначити кожному завдання. Орест виконує це бажання ніби справжній режисер. Представляючи жінкам свого приятеля Пілада, що й далі залишається німою особою-статистом, заявляє, що вони обидва, вживаючи фокідської говірки, підійдуть до вхідної брами палацу. Далі розвиває пляни на можливість, що їх не впустять, то знову, коли побачать Егіста на Агамемноновім престолі. Ці можливості насправді не трапились, як показує дальший розвиток акції. Електрі доручає приглядатися справам усередині дому, щоб усе йшло гладко, жінкам — зберігати мовчанку і говорити лише те, що може справі, бо винуватці повинні бути неспідготовані до наглого нападу на них; тут поет покликується на доручення Аполлона, що злочинці повинні згинуть підступом, так само, як вони вжили хитроців і підступу до несподіваного вбивства свої жертви. Цієї згадки про того роду доручення поет ужив напевно з тим наміром, щоб звільнити молодого Ореста від можливого закиду, що він користувався нелицарськими засобами.

Електра, виконуючи доручення Ореста, відходить до палацу, щоб більше не появитись на сцені, бо її роля закінчена для трагедії, Орест із Піладом відходять іншим виходом, щоб після перерви з'явитись на іншому місці, під брамою палацу.

Хор співає високоякісну пісню-стасим (585-652). У перших двох парах строф переважає трохеїчний ритм (часто із синкопованими трохеями, кретиками), в дальших двох строфах ямбічний. Пісня згадує всякі страхіття, що оточують людство, на землі, на морі, в небесних просторах. Проте зухвалість мужів або непогамованість жіночої пристрасти перевищає все це. Для прикладу пісня згадує « дочку Тестія », тобто Алтаю, душолюбницю власного сина (Мелеагра, до міту пор. I,

444) і дочку царя Мегар Ніса (Скіллу), яка «приманена золотокутим намистом, крітським дарунком Міноса» вирвала батькові в сні волос, що забезпечував йому безсмертність, і він втратив життя («Гермес забрав його»), а Мінос здобув місто.⁶ Але поет відчуває, що ці приклади не становлять відповідної паралелі до злочину Клітеместри, яку хор має на думці, дарма що не згадує її по імені; тим то оповідає ще третій приклад, злочин лемнійських жінок, що повбивали своїх чоловіків (Згадака про міт: I, 488).

Мотиви цієї Есхілової пісні мали великий вплив на пісні в Софоклової «Антігоні», особливо на I стасим (322-75), посередньо на III (781-800) і IV (944-87).

Аж в останній парі строф (639-52) поет підготовляє глядачів до сцен виконання помсти: «Гострий меч вже близько серця, може завдати глибоку рану в імені Діке-Справедливості». «Доля, коваль меча, заздалегідь викувала зброю».

В другій частині «Хоефор» драматична акція, як це звичайно буває в трагедіях Есхіла, посувається помітно швидше. В наступнім епейсодії (653-718) Орест із Піладом підходять до головної брами палацу. Після стукоту в двері і трикратного закликку придверний раб відзивається і питає, звідкілья прибуває чужинець і в якій справі. Орест доручає переказати господарям дому, що він прибуває з важливими для них новинами, отже нехай би вийшов хтось авторитетний, чи жінка, чи краще чоловік, бо з ним можна сміливіше й простіше поговорити. Одначе, з помітною драматичною іронією, до дверей підходить таки жінка, цариця Клітеместра. Звертається до чужинців (бо з Орестом був і Пілад), щоб розповіли справу, яка їх привела, при чому додає, що для гостей є приготований теплий купіль, постіль після трудів і «присутність справедливих очей». Ці слова пригадували слухачам сцени з «Агамемнона».

Орест не зраджує себе жадним словом перед матір'ю, а в холодному, діловому тоні представляє себе купцем із Фокіди, що приїхав у власній справі до Аргосу. Але по дорозі зустрів він незнайомого, фокійця Строфія; той просив його доконче повідомити в Аргосі батьків Ореста про те, що помер їх син. Хай би переказали йому, Строфієві, чи бажають поховати урну з попелом сина в себе, чи залишити в Фокіді.

⁶ Ідентичний мандрівний мотив про магичний волос передавала сага з Гераклогового циклу про Птерелая Птерέλαος, що воював з Амфітріоном, чоловіком Алкмени, та Птерелазву дочку Комайто.

Клітеместра, приховуючи в серці справжні почування з почутої вістки, оплакує смерть сина, якого вислала була з дому, нібито на те, щоб зберегти його від можливих небезпек в Аргосі, і жалів, що й на чужині, де повинен був бути безпечний, досягло його прокляття роду.

Орест зазначає, що приносити сумні вістки — це невдячне завдання, проте він мусів їх подати до відома з уваги на обіцянку, зроблену Строфієві. Одначе Клітеместра запевняє чужинця, що і він, і його спільник (тобто Пілад), і їх прислуга (з цього натяку виходить, що Орест прибув був із гуртом молодих людей) дістануть опіку без уваги на те, з якою відомістю прибули. Своїй прислузі наказує примістити гостей у відповідних кімнатах, а наостанку заявляє, що поділиться вісткою і порадиться з паном дому та з приятелями, яких у них чимало.

Після відходу із сцени дієвих осіб та їх почту провідниця жінок (719-21) звертає увагу, що тепер саме вони повинні допомогти Орестові, виконуючи його доручення. Хор анапестами (722-9) звертається до Землі, підземних богів та в бік Агамемнонової могили по допомогу в критичнім моменті. Тепер Пейто-Намова повинна прийти із своїми хитрощами і Гермес повинен показати дорогу в розгрі меча.

Тим часом із хоромів виходить заплакана колишня нянька Орестова (епейсодій 730-82). Жінки, занепокоєні, що сталося в палаці, запитують кілікійку,⁷ куди вона йде з палацу і чому « смуток є її безплатним товаришем ». Нянька відповідає, що пані дому посилає її призвати негайно Егіста, щоб як муж порозмовляв з мужами, які принесли вістку, болочу для дому Атрея, а примну для пані, хоч вона удає смуток; і Егіст певно зрадіє нею. Але нянька не може стриматися від сліз. Бо це прийшла вістка, що помер її улюблений Орест, якого вона виняньчила немовлям. Кілікійка з наївною докладністю описує всі клопоти няньки з малою дитиною. А тепер її пестій не живе і вона мусить цю сумну вістку передати тому, хто спричинив руїну дому, на його ще більшу втіху.

Одначе жінки зацікавлені, чи пані казала призвати Егіста самого, чи в товаристві його озброєного відділу. Нянька відповідає, що пані наказала прийти йому разом з озброєними приборниками. Це вказувало, що обережна Клітеместра ставилася в деяким недовір'ям до слів чужинця. Почувши про слова доручення, жінки намовляють няньку, щоб

⁷ Рабів і рабниць часто кликали за країною їх походження. Так її називав Есхіл. Але Стесіхор, як подають схолії, називав цю няньку Лаодамією, а Піндар Арсіною (Pind. — P. XI, 17).

промовчала останню частину наказу і призвала Егіста самого до Клітемestри.

Нянька не розуміє, чому так треба робити, а жінки, зв'язані словом, даним Орестові, не можуть зрадити таємниці, проте натякають на опіку Зевса, на всякі можливості і благають няньку зробити так, як вони радять. Тоді вона добродушно обіцяє виконати їх пропозицію і відходить із словами: «хай станеться якнайкраще за благословенням богів».

Сцена з нянькою здавалася поетові потрібною не лиш тому, що цю постать увели до розповіді міту вже хорові поети (Стесіхор, Піндар), як також на те, щоб пояснити публіці, чому Егіст попаде в засідку без товариства озброєних насмників, яких утримував із страху за свою владу, але передусім, щоб створити контраст до безсумлінної матері, що повбулася свого сина з дому, якого дорослого бачила пострахом у своїх снах, і з великим зусиллям приховувала радість із принесеної вістки про його смерть, — у постаті чужинки-няньки, що вихувала Ореста немовлям, і тепер із щирого серця ридас на вістку про його смерть, ніби за власним сином.

По відході няньки хор, свідомий того, що тепер саме відбувається важливий момент передання відомості Егістові, співає новий стасим (783-837), що має завдання відзначити час, потрібний на акцію поза сценою. Хор просить Зевса, щоб привернув правопорядок у домі Атрідів, чого бажають усі доброзичливі люди, щоб осиротілий юнак, що вже всередині дому, ніби румак, запряжений до воза страждань, досягнув своєї мети. А він напевно віддячиться опісля богам. До богів, опікунів дому, жінки моляться, щоб «старе душоубство більше не плодилося в домі». Зокрема важлива допомога сила Маї (бога Гермеса, майстра хитроців). Жінки мріють про ту хвилину, коли можна буде вільно заспівати пісню визволення дому й міста. Наостанку звертаються думками до Ореста, закликаючи його, щоб не заломався в хвилині, коли вбивниця його батька кликатиме його «сину!», але щоб із відвагою Персея виконав свій обов'язок.

На сцені з'являється Егіст (838), повідомлений нянькою про новину, що її привезли чужинці. Він поспішає мерщій сам, без товариства прибічників, зацікавлений несподіваною вісткою про смерть Ореста, якого лицемірно перед хором жалів. Він мусить перевірити правдивість цієї вістки, чи це часом не поголоска, перебільшена жіночою панікою. Питає теж хору про докладніші відомості. Але жінки кажуть йому звернутись просто до приїжджих чужинців, не слухати переповіданих іншими поголосок. Та й Егіст теж тієї думки, що треба віч-на-віч

довідатися, чи чужинці самі бачили померлого Ореста, чи тільки чули з уст інших. Ніхто не обдурить його, бо він має широко відкриті очі (драматична іронія!) По цих словах увиходить до палацу, зовсім не передчуваючи, що попадає в засідку, бо там чигає на нього так само несподівана смерть, як колись на Агамемнона.

Але хор (855-68) знає, що наступив критичний момент. Тому на устах жінок знову ім'я Зевса, хоч вже й не знають, як їм треба молитися. Тепер вже все на вістрію меча: або з коренем пропаде дім Агамемнона, або ясне світло свободи засяє, запалають вогні на жертівниках і правний наступник відбере великі скарби батьків. Богами зісланий Орест вже бореться, хай доведе діло до перемоги.

І в цьому моменті з середини палацу долітає тривожний крик: « Ох, ох, горе мені! » (869). Тоді жінки попадають в паніку: « Як там іде, як завершилося для дому? » В непевності ситуації вони заломлюються: « Ходім геть, поки справа нез'ясована, щоб уважали нас за непричетні ».

І коли хор відсувається в тінь, на сцену вбігає Егістів прислужник із словами: « Горе мені, горе, мій пан убитий. Егіст не живе. Відчиняйте мерщій жіночі світлиці! Треба твердої руки. Йому вже не поможеш, із ним кінець. Ох, ох! Чи я кричу до глухих? Де Клітеместра, що вона робить? » (875-84).

Клітеместра, почувши крик, вибігає з інших дверей палацу і питає, що сталося. « Померлі вбивають живого » — відповідає Егістів слуга. Клітеместра зразу зорієнтувалася в ситуації: « Підступом гинемо, так як підступом ми вбили ». Але на основі слів слуги їй здається, що Егіст ще живе, отже в ній ще раз спалахує її демонічна вдача, вона каже принести собі сокиру. « Ще побачимо, чи переможемо, чи будемо переможені ». Однак двері відчиняються, і вже видно тіло вбитого Егіста, при ньому стоїть Орест, побіч нього Пілад.

Орест звертається до матері: « Тебе я шукаю, він вже дістав своє » (892). Клітеместра, побачивши мертве тіло Егіста, з розпачу називає його « найдорожчим », що спонукує Ореста заявити: « Ти любиш його? Так спочиватимеш у тій самій могилі. Померлого вже ніколи не зрадиш ». Клітеместра схаменулась і прохає пощади в сина, вказуючи на груди, що ними його вигодувала. І в цьому моменті Орест захитався в своїй постанові: « Піладе, — звертається до приятеля, — що мені робити? Чи маю змилюватись над матір'ю? » (899).

І тут Пілад промовляє, єдиний раз у цілій трагедії: « А що ж із віщуваннями Аполлона, проголошеними в Дельфах, зобов'язаннями під присягою? Ворожнеча богів тяжча від усього на світі ». Пригадка Пі-

лада заступає тут, очевидно, голос самого бога. Отже Орест відповідає Піладові: « Так, ти переміг, ти добре мені радиш » (900-3).

І вже нічого не помагають дальші благання матері, виправдування її злочинів із покликами на Мойру, погрози переслідування Ореста « гнівними собаками матері » (Ерініями), Орест твердий на всі аргументи, наче камінь. Тоді Клітеместрі приходить на думку її сон: вона вигодувала своїми грудьми гадюку. Орест підхоплює це й підкреслює, що пророчий сон мусить здійснитись. Із словами: « Ти вбила того, кого не повинна була, потерпи те, що не повинно б бути » — він приневолює її відступити до середини і йде за нею вслід, щоб довершити жахливого діла (930). В грецькому театрі сцена вбивства ніколи не відбувалась на очах публіки.

Хор реагує: Прикро, що люди гинуть. Та хоч Орест довів пролив крові до вершин, проте воліємо, щоб « око дому не пропало ». І в короткому стасімоні (935-72) з неспокійним ритмом дохміїв хор радіє з перемоги справедливості: « Прийшла, хоч і поволі, Діке-Справедливість для Пріямового роду як тяжка кара. І прийшов також до Агамемнонового дому подвійний лев, подвійний Арес. Добився до мети вигнанець за віщуванням Пітії, приведений порадами від бога. Привітайте окликами радості визволення царського дому від нещастя! » Діке-Справедливість і Аполлон допомогли. « Можна вже бачити світло, великі окуви зірвані з дому. Встань, підіймись, оселе, занадто довго ти лежала, повалена на землю ».

Але радісний настрій триває коротко. Приходить несподівано трагічний зворот, катастрофа психічного заломання. Її зв'язке зображення належить до найсильніших сцен грецької трагедії.

Знову відчиняються двері палацу і паралельно до того, як у попередній трагедії публіка бачила Клітеместру при трупі Агамемнона, бачить тепер Ореста при трупах Егіста та Клітеместри. І тут Орест признається до вчинку, як Клітеместра в трагедії « Агамемнон ». Орест звертається до зібраного народу та й до свого таки сумління з виправданням свого вчинку: « Ось бачите перед собою двох тиранів-узурпаторів, що вбили мого батька і нищили наш дім. Горді були тоді, коли сиділи на престолах », а тепер лежать, з'єднані спільною долею.

В цьому місці поет уживає патетичного засобу для розбудження настрою публіки. Орест підносить перед народом принесені прислугою шати, в які Клітеместра заплутала була Агамемнона в часі купелю, ніби в сіті, щоб завдати йому смертельний удар. Він вказує на них, як на яскравий довід вини,⁸ а на свідка кличе Геліоса — Сонце. Проти ма-

⁸ « corpus delicti ».

тері, вбивниці батька, Орест не щадить дошкульних порівнянь. « Вчинила вона це, чи не вчинила? Посвідчають мені ці шати, що їх забagrив кров'ю меч, отриманий від Егіста » (1010-1). Величанням батька закінчує свою промову, додаючи ще слова: « Болію серцем за вчинки, за страждання, за весь наш рід. На мені — незавидні плями *μασματα* цієї моєї перемоги ». В цих останніх словах, у натяках на власну вину, відчуваємо в Ореста зворот до самокритицизму. І швидко в його душі стає на весь рiст думка, що він — великий злочинець, він — убійник матері.

Хор не розуміє ніяк ходу Орестових думок і хоче заспокоїти його міркуваннями, що в нікого з людей життя не обійдеться без плям. Але Орест повинен радіти, бо теперішня хвилина справді дає привід до радості.

Та Орест добачає якраз у теперішньому моменті близьку катастрофу. Він — той візник, що не може вже стримати норовисті коні, бо вони погнали далеко поза мету. « Непокірні думки несуть переможеного, а в серці переляк, готовий співати і танцювати під мелодію люті ». Поки він ще при здоровім умі, востаннє заявляє приятелям, що він убив матір на правних основах і що заохочував його до вчинку Аполлон. І тоді зароджується в нього думка втікати в Аргосу, щоб у храмі пітійського Аполлона шукати очищення від пролитої крові.

Хор, як заступник народу, ще раз похваляє вчинок Ореста, що визволив аргоську землю, відрубуючи голови двом гадюкам. Одначе згадка про гадюки родить у хворій вже уяві Ореста привиди: ось жінки, ніби Горгони в темносірих одягах, у них замість кіс — сплети гадюк. Хор дивується, які це марива тривожать Ореста, але він заявляє: « Це ж не марива моїх страждань! Я бачу докладно: це люті собаки моєї матері ». Хор поясняє собі: це свіжа ще кров на його руках, з цих крапель зродилося замішання в його серці. Але Орест кличе: « Владико Аполлоне! Їх прибував, з їх очей капає кров мерзенна! »

Тоді вже і для хору ясно, що лише дотик Аполлона може звільнити Ореста із стану божевілля. А Орест далі запевняє: « Ви їх не бачите, але я їх бачу. Не могу їм встоятися, втікаю від них » — і вибігає із сцени.

Хор прощає його побажаннями, щоб бог заопікувався ним і вирятував. І на закінчення трагедії в пісні з анапестів заявляє: Ось третя буря пролетіла над царським палацом: спершу, на початку — крик убиваних дітей,⁹ потім — кривавий купіль царя народів, а тепер утретє...

⁹ Тієста.

чи це прийшов спаситель роду, чи смерть? « Де кінець цьому, коли за-
вершитися лютя прокляття, заколисана до сну? » (1075-6).

Ця кінцева драматична сцена Есхілових « Хоефор », що не має па-
ралелі ні в Софокловій « Електри », ні в Евріпідовому « Оресті », є при-
родним помостом у трилогії до останньої її частини.

« Хоефори » технічно не відбігають від попередньої трагедії трило-
гії. Як в « Агамемноні », так і в « Хоефорах » акція відбувається на
фоні царського палацу. Але автор не турбувався подробицями сценіч-
ного улаштування, уява глядачів мусіла їх доповнити. Бо коли перша
частина трагедії відбувається перед могилою Агамемнона, то друга пе-
ред палацом, головню перед вхідною брамою, хоч деякі персонажі (Клі-
теместра, нянька) виходять із бічних дверей. Годі тут думати про основні
зміни декорації; просто акція першої частини могла відбуватися на од-
ному боці підвищеної орхестри біля могили, куди зосереджувалася в
тому часі вся увага глядачів, у другій частині — на другому боці, де
домінував палац.

Можливо, що після 873 в. хор відходив на деякий час з орхестри,¹⁰
коли публіка концентрувала всю свою увагу на критичні моменти дра-
матичної акції.

Також подробицями єдності часу поет не турбувався. Проте акція
трагедії відбувалась одного дня (про що не можна запевнювати щодо
акції в « Агамемноні »). Вона розпочиналась тут, як і в « Агамемноні », з
ранку (внаслідок нічного сну Клітеместри), але на початку другої ча-
стини Орест вимагає від придверного раба, щоб швидко відчинив двері,
бо зближається ніч і пора шукати гостинниці на нічліг (вв. 660-2).

Коли порівнюємо будову обох перших трагедій трилогії, поміча-
ємо, що драматична акція « Хоефор » у протиставленні до « Агамемнона »,
починається зразу, вже з появою Ореста в пролозі, і поступає безна-
станку за винятком великого ліричного інтермецо (305-476); проте
й воно має вплив на розвиток дальшої акції. Взагалі пісні хору в « Хое-
форах » займають значно менше місця, ніж в « Агамемноні ». Пояснити
ці різниці не тяжко, це різниця розміщення трагедій у трилогії: пер-
ша, вступна драма мусить дати експозицію до всієї трилогії, в « Ага-
мемноні » подають її особливо хорові пісні, починаючи з передісторії
троянської війни. Ця експозиція тягнеться тут майже до половини дра-
ми, через що трагедія « Агамемнон » найдовша з усіх. У « Хоефорах »

¹⁰ Цього можна здогадуватись із кінцевих слів проповідниці хору: « відійдім,
щоб здавалось, що ми непричасні до справи ».

навпаки: експозиція обмежується прологом, де Орест коротко згадує про свою неприсутність на похороні батька і про причину таємного прибуття до рідного Аргосу, а парод хору і розмова Електри з хором доповняють експозицію описом ситуації в палаці, при чому згадують і сон Клітемистри, що був причиною появи хору при Агамемноновій могилі. Завдяки короткості експозиції драматична будова «Хоефор» набагато простіша, ніж в «Агамемноні», та й суцільніша.

Головною постаттю трагедії — молодий Орест. Можна твердити, що в цій драмі поет зображає розвиток характеру свого найважливішого персонажа. Молодечий герой прибуває під впливом Аполлонового наказу і перші його кроки в Аргосі ще несміливі, він приглядається ситуації здалеку. Але вже після парода та розмова Електри з хором зміцнюють його на душі, він відчуває зразу, що на нього тут ждуть, що на нього покладають надію. Сцена пізнання брата з сестрою становить дальший етап розвитку характеру, що кінчається в ліричній пісні комосу, в сцені заклинання духа батька на його могилі, де юнак перетворюється в мужа. Його постановка тут остаточно закріплюється, він із того моменту прямує беззастережно до наміченої мети, до сповнення прикрого обов'язку, який наклав на нього не тільки Аполлон, але й голос народу, а головню власне почуття справедливости.

В основному характер Ореста визначається рішучістю, чого бракує Шекспіровому Гамлетові, з яким порівнюють його критики.¹¹ Але його молодеча уява заступає інколи вимоги холодного міркування і часом тільки випадок рятує ситуацію. Напр., його пляни переведення вбивства Егіста не мають реальної основи. Коли він уявляє собі застати Егіста на престолі, то це напевно відгомін у поетовій душі якоїсь існуючої версії саги, що залишила сліди свого існування в численних малюнках на вазах.

А втім у характері Ореста, усуненого матір'ю з рідного дому, вихованого між чужими людьми, ніби проданого в рабство Строфієві, відчувається деяка гіркість-ідь, що виявляється особливо в сцені після вбивства матері, в промові до народу, де він емоційно шукає назви для шат, якими заплутала мати свого чоловіка, щоб легше доконати вбивства. Він називає матір гадюкою, але деінде не перечить, що і він є тією гадюкою, що приснилась матері.

Щойно після довершення вчинку в Орестовій душі виникає опам'я-

¹¹ Пор., напр., GILBERT MURRAY, *Hamlet and Orestes*, Proceedings of the British Academy, 1913-4, pp. 389-412.

тання: він же вбив рідну матір. В його уяві виринають постаті Еріній матері, що в третій частині трилогії приберуть реальний вигляд.

Безперечно до зміцнення Орестової постанови причинилась поведінка *хору*, що недвозначно виявляє свою ненависть до узурпаторів влади і похваляє беззастережно вчинок Ореста. Можна цю позицію хору розуміти як загальну опінію народу, якому панування тиранів далось звнаки. З-поміж збережених трагедій хор «Хоефор» належить до вийнятків тим, що він простолінійний у своїй поведінці. Єдине місце, де спостерігаємо деяку хиткість, це сцена в часі вбивства Егіста, коли жінки-рабині, не знаючи результату зустрічі Ореста з Егістом, раді б відсепаруватись від евентуального закиду співпраці. А втім хор, що складається із старших жінок, ставиться до Ореста та його сестри як до дітей і займає становище дорадниць. У ліричній сцені він закликає Ореста та Електру, щоб перейшли від безплідних нарікань до підготування активного виступу. Він навіть сам бере активну участь в акції, вимагаючи від няньки, щоб змінила доручення, передане Клітеместрою Егістові, чим впливає на хід подій. Бо що сталося б, якби Егіст з'явився перед Орестом не сам без зброї, а з відділом добре озброєних наємників?

Крім головної дівчої особи, Ореста, Есхіл перший впроваджує до трагедії постать його сестри *Електри*, що існувала, мабуть, вже в сагах і може в Стесіхора та в дельфійським епосі, як доводить Вілямовіц і на що вказують деякі малюнки з часу перед виставленням Есхілової Орестеї. Електру характеризує ненависть до матері та Егіста, викликана не лише спогадами про вбивство батька, але і власними переживаннями поневіряної сироти, упослідженого покидька, зайвої в домі особи, що не має навіть виглядів на подружжя, як довго живуть загарбники батькового маєтку. В першій епейсодію вона здається безпомічною дівчиною, що потребує поради жінок хору, а насправді тільки їх допомоги для зміцнення спільного фронту проти спільних ворогів. Пізнання кучерів брата, а ще більше його присутності по слідах його ніг — наївний засіб архаїчної техніки. Сцена пізнання брата, перша того роду в історії драми, хоч ще недосконала, позначена теплими тонами. Електра не грає активної ролі в «Хоефорах», яку їй надали опісля Софокл та Евріпід, її завданням — підтримування брата в його змаганні до виконання задуму. Але в половині драми кінчається її роль, вона неprisутня на сцені в дальших критичних моментах.

Характер Клітеместри в основному такий самий, як у трагедії «Агамемнон». І хор (46, 525), і Електра (191) називають її безбожною *δύσθεος*. Але коли в «Агамемноні» мотивом її злочину можна вважати честолюбство демонічної жінки, а вона сама вважає ним потребу помсти

за смерть Іфігенії, ніби виконання присуду Діке, то в « Хоефорах » раз-у-раз підкреслюється її подружня невірність і пристрасть до Егіста. В неї помітні риси обережності та підозріливості. Її поведінка в трагедії не виявляє спершу тієї мужеської рішучості, що в « Агамемноні », вона готова шукати поради в Егіста, одначе виявляє швидку орієнтацію в ситуації, напр., зразу схоплює значення вислову раба: «Мертві вбивають живого ». В критичнім моменті з'являється в неї колишня рішучість та сила, вона наказує принести сокиру, щоб розправитися навіть із сином, але, побачивши мертвого Егіста, а побіч нього Ореста з мечем, заломлюється, її енергія гасне, вона звертається до сина з благанням пощадити її життя, а наостанку відступає покійно до палацу, де її чекає смерть.

Та й постать Егіста не прибирає нових рис, хіба підкреслює його легковаження жінок (дарма що Орест називає його самого « жінкою »). Його поява на сцені обмежена коротким виступом, коли він поспішає перевірити радісну для нього вістку про смерть Ореста, забуваючи про засоби обережності, якими досі користувався.

Натомість яскравими мазками характеризує поет другорядну постать няньки. Орестова нянька, прив'язана до свого вихованця, навіть після довгих років його неприсутності виявляє багато гарячого сантименту на вістку про його смерть. В короткому виступі няньки спостерігаємо реалістично подані риси типів простолюддя, що їх підносили Есхіл: добродушність, балакучість, дріб'язковість, що доходить інколи до комізму (при розповіді клопотів няньки з немовлям),¹² зосередження на своїй особі саме в критичному пункті драматичної акції (пор. ролю вартового в « Агамемноні »).

Ще коротша роля Егістового слуги, що після несподіваного вбивства свого пана розгублено шукає цариці як останньої дошки рятунку, дарма що бачить безвиглядність ситуації. Свою прикрю вістку він подає в стилі фолкльорної загадки (« мертві вбивають живого »).

¹² Цим пригадує розповідь Ахіллового виховника Фойнікса в Іліаді про його піклування маленьким Ахіллом (Іл. ІХ, 485-91).

ЕВМЕНІДИ

Назва третьої частини Орестеї «Евменіди» *Ἐμμενίδες* пішла від хору Еріній, що переслідують Ореста, але після перетворення свого характеру стають Евменідами, тобто «ласкавими демонами». Ерінії бачив Орест у своїх привидах вже наприкінці «Хоефор» у сцені після вбивства матері; тут вони виступають як реальні постаті.

Евфемістична назва «Евменіди» не приходиться ніде в самому творі, однак культ богинь Евменід існував і в Аттиці, і на Пелопонесі. Павсаній (II, 11,4) згадує, що в Аттиці Евменіди називано «Шановними» *Σεμναί* (Семнай). Отже в самих Атенах існував старовинний культ «Семнай» в розколіні під Ареопагом. Вони мали силу шкодити розвитку рослинного росту, дозрівання тваринного та й людського потомства. Ці божества Есхіл ідентифікує з Ерініями, що живуть у землі, чують крик убиваного про помсту, особливо з найближчої родини, і встривають там, де людська кара не може досягти. Кров, пролита на землю, вимагає помсти, що може тягтися в безконечне, з покоління на покоління. Це примітивне розуміння кривавої помсти, що проходило червоною ниткою в сагах, стає проблемою для релігійного світогляду поета, який намагається перетворити Ерінії, ті дикі вампіри фолкльору, в Евменіди, ласкаві божества, що мають не лише карати людей, але й піклуватися ними та їх довіллям.

Безперечно, маски жажливих фурій, що їх вимагало людське уявлення Еріній, не відповідали перетворенню цих постатей при кінці драми, проте змінювати їх не було можна, тому поет намагається словами злагіднити це технічне недомагання; отож Алена переконує присутніх: «бачу, що з тих жажливих облич вийде велика користь для нашої громади» (вв. 990-1).

Сюжет «Евменід» є здебільшого витвором Есхілової уяви. Проте в Атенах панувало переконання, що Ореста судив трибунал Ареопагу, але обвинувачували його не Ерінії, як в Есхіла, а діти Егіста. На основі цього звільнення Ореста атенськими суддями Орестові нащадки нібито оселилися в Атенах і від них один рід атенських евпатридів виводив своє походження.¹

¹ WILAMOWITZ, *Aischylos, Interpretationen*, стор. 189.

Есхіл зображає процес Ореста як першу справу при установленні Ареопагу. Але Аттиді оповідають про раніший процес богів перед трибуналом богів, де Посейдон притягав перед суд Ареса за вбивство свого сина Галірротія Ἀλιφρόδιος, який згвалтував Аресову дочку Алкіппу.² Цей процес відбувався нібито на Ареопагу і від того походила б назва «горб Ареса» Ареопаг.³ Есхіл ігнорує цей переказ, що був йому не по дорозі.

У кінцевій сцені трагедії «Хоефори» в Ореста зродилася думка втікати з рідного Аргосу і шукати порятунку в Дельфах, у свого покровителя Аполлона. Отож початок «Евменід» нав'язує до згаданої сцени. Акція цієї трагедії розпочинається перед храмом, а далі то й у храмі бога в Дельфах. І відбувається вона майже безпосередньо після подій попередньої драми, отже відмінно від першої й другої частини, між якими інтервал часу тривав довгих кілька років.

Але коли «Хоефори» кінчилися бурхливою та емоційною сценою в присутності численно зібраної юрби громадян Аргосу, початкова сцена «Евменід» переносила глядачів у зовсім відмінну атмосферу, в ідилічну тишу ранку на фоні маєстатичних скель Парнасу. У вступному монолозі Пітія, як допоміжний для експозиції персонаж πρόσωπον προτατιχόν, стоячи перед храмом у молитві, споминає предвічні божества, що мали в своїй опіці пітійський оракул: першу з них Гаю-Землю, опісля її дочку й наступницю Теміду (Теміс), далі іншу богиню з роду Титанів, також дочку Гаї, Фебу (Фойбу), що наостанку передала ту землю й оракул синові Зевса в дарунку з нагоди його народин. Від своєї попередниці він і перейняв ім'я Феба (Фойбос Φοῖβος) та й оселився тут, залишивши рідний острів Делос. Супроводили його сюди «діти Гефеста»,⁴ пошанував його місцевий нарід, зокрема перший володар землі, Дельф, епонім місцевості. Батько Зевс дав Фебові-Аполлонові дар віщування, що його він виконує як його речник. А втім жрекиня згадує й інші божества, чимнебудь зв'язані з дельфійською святою округою, передусім Палладу-Атену, і наостанку самого Зевса.

Віщунка, що передає людям лише те, на що її наведе бог, зближа-

² Про суд між богами: Евріпідова Електра, 1258-63. Аполлодор (III, 180) оповідає, що судив трибунал 12 богів і звільнив Ареса. Навпаки, Климент Олександрійський (Protoger. II, 35) за Паніясісом каже, що Арес нібито мусів за кару цілий рік служити рабом смертній людині.

³ Дехто виправджував етимологію не від Ареса, але від ἀρά (ара) «прокляття».

⁴ «Діти Гефеста» — атенці, яких мітичний цар Еріхтоній, інколи ідентифікований із Ерехтеєм, був сином Гефеста.

ється до вхідних дверей, щоб їх відчинити і, як щодня, засівши на своїм стільці, служити радою людям, що звертаються до неї.

І тут раптом вривається ідилічний, молитовний настрій. Відхиливши двері і споглянувши до середини храму, жрекиня із страху миттю висовгується назад, бо несподівано побачила страхіття: в центрі святині, де, як вірили, був осередок, «пуп землі» *διφάλοϛ*, сидить чоловік, сплямований кров'ю, з окривавленими руками і мечем, тримаючи оливні галузки благальника. А перед ним, на стільцях, сплять із перевтоми потворні жінки з виглядом горгон, чи гарпій, у чорних, брудних одягах. Вони хроплять, їх віддих ідкий, а з очей течуть гідкі сльози. Святе місце збезчещене! Жрекиня, перелякана жахливою несподіванкою, відходить; вона вірить, що бог Аполлон, який лікує віщуванням, розглядає чудесні знаки і очищує доми людей, подбає і про свій храм.

Після відходу Пітії починається негайно властива акція. Розсунулися двері і перед очима глядачів показалася описана жрекинею картина. І в цім моменті до Ореста підступає сам бог Аполлон, що ніколи не з'являвся особисто в попередніх драмах «Орестеї», і заявляє йому: «Я не зраджу тебе, до кінця буду твоїм опікуном і... надалі оборонятиму тебе перед твоїми ворогами. От і тепер я наслав сон на ці потвори, з якими ні боги, ні люди, ні навіть звірі не раді зустрічатись. Але ти втікай перед Ерініями, що можуть переслідувати і через землі, і через моря. А втікай просто до міста Паллади, до її святині, бо тільки там, припавши до її старовинної статуї, знайдеш визволення, там судді вирішать твою справу». Наостанку Аполлон доручає своєму братові Гермесові провести Ореста до Атен.

По їх відході на оркестрі залишається лиш хор сплячих Еріній. Але в продовженні макабричних настроїв виринає дух Клітеместри, що ніби зв'язує царство померлих із земськими подіями. Пригадує це сцену заклинання Агамемнонового духа в «Хоефорах» та Дарівового в «Персах». Дух Клітеместри, показуючи глибокі рани в серці, завдані материним убійником, робить гіркі докори Ерініям, що вони проспали свій обов'язок, що переслідований утік з-поміж їх кола, насміхаючися з них.

Але треба було ще почвірних закликів, щоб Ерінії прокинулись із твердого сну і помітили, що їх в'язень утік. Їх перша реакція спрощення: «Лови, лови, дивись!», на що Клітеместра далі дорікає: «Ти в сні переслідуваш звіра і скавучиш, як пес, що все таки не кидає ніколи турботи про своє діло. А що ти робиш? Вставай!»

Тоді вже й Ерінії будять одна одну і, застукані зненацька, співають свою пісню спізненого парода (143-78) неспокійними дохміями,

що пересіяні ямбами, з численними вигуками засоромлення та невдоволення: « Ой-ой, овва! *ἰοὺ ἰοὺ πόταξ*, ми зазнали поразки, товаришки!... з сітей вирвався звір, сном здолана я втратила здобич ». Метафора мисливого і цькованого звіра повторюється тут у різних формах. Далі хор, що складається із старезних Еріній, жаліється на новіших богів, що прагнуть змінити відвічний правопорядок і відібрати старшій генерації її прерогативи. Ось син Зевса стає винуватцем крадіжки їх здобичі, материного душогуба, що з закривавленими руками сховався був на святому місці, на « пупі землі », всупереч законам богів.

Так отже вже на вступі зарисовується нова проблема, конфлікт між генераціями богів, що згодом відсуває в тінь індивідуальну проблему Ореста.

В закінченні пісні хор Еріній висловлює певність, що й Аполлон не визволить злочинця, затаврованого материною кров'ю, хоч би він сховався і під землю.

Неначе у відповідь Аполлон з'являється знову і зразу наказує Ерініям забратися в його пророчого святилища, погрожуючи стрілами з лука, які спричинять їм такий біль, що відхочеться людської крові. Їх місце не в святинях богів, а там, де стинають голови, виколюють очі, підрізують горла, де каструють, калічать, каменують, катують, саджають на кіл. Їм личить жити в печерах із кровожерними левами, не занечищувати пророчого місця своєю появою.

Однак Ерінії не подаються, а переходять у стихомітії (198-234) до контратаки на Аполлона: він саме не те, що співвинуватий, але й головний винуватець убивства, бо нацьковував оракулами свого клієнта до злочину, та ще й лав їх за те, що вони виконують свій обов'язок. Тоді Аполлон закидує Ерініям, що вони завзято й жорстоко переслідують Ореста за вбивство Клітемestри, а не переслідували Клітемestри за вбивство свого чоловіка, на що дістає відповідь, що Ерінії концентруються на вбивстві рідних, однокровних, як дитина матері, а чоловік по крові є чужий своїй жінці. Аполлон обурюється цим викрутом, вказуючи, що Зевс і Гера освятили подружжя, та й богиня Афродіта опікується ним. Отже Ерінії не виконують своїх обов'язків усебічно. Проте контроверсія залишається надалі невирішена, а то й загострена: Ерінії заявляють, що вони ніяк не залишать переслідувати свою жертву, Аполлон заявляє, що не кине благальника, але вирятує його.

Після вибуху цього конфлікту сцена змінюється: переноситься з Дельфів до Атен на Акрополь. Не знаємо, як ця зміна відбувалась. Але переважає думка, що Есхіл не брав справи занадто формалістично, а залишав подробиці уяві слухачів: більше діяли слова, ніж реквізити,

і може тільки якийсь символ (напр., зображення Атени) вказував публіці, що перед нею вже не храм Аполлона в Дельфах, а храм Атени на Акрополі.

Перед глядачами з'являється Орест і його перші слова вказують на зміну сцени: « Владичице Атено, з наказу Локсія⁵ приходжу сюди ». Не для формального очищення, яке вже Орест отримав від Аполлона, прибуває він до храму Атени на Акрополі, а для присуду в його справі: « Тут, біля твоєї статуї, буду вичікувати кінця суду » (243).

Та ось вбігають вже на оркестру Ерїнії, що нюхом, як пси оленя, шукають утікача, запах людської крові керує їх до переслідуваного. Про це каже провідниця хору ямбами (245-53), а далі сцена шукання передана неспокойним ритмом ямбів та дохміїв: « Дивись, дивися знову, розгляньте все, щоб не втік нам безкарно вбивник матері! » І вони на решті його знаходять і, врадувані, кажуть: Він цупко тримається статуї богині, бо хоче, щоб тут перевести над ним суд. Та цього не треба, бо раз пролита кров матері вимагає помсти. Вони, як вампіри, виссуть кров із своєї жертви, він змарніє, ізсохне, аж поки не заведуть його до Аду, де далі буде каратись на приклад і осторогу для інших. Бо Гадес — могутній, Гадес — справедливий, що дивиться на все, ніби запишуючи в пам'яті (254-75).

Орест, наче у відповідь, згадує свої мандрівки і очищення від пролитої крові, останнє при вогнищі Феба кров'ю вбитої для ритуалу свині. Тим то люди не уникають його, бо вважають його формально очищеним. Тепер він припадає до статуї Атени з благанням, щоб захистила його перед Ерїніями своїм присудом, за що він віддячиться тим, що подбає, щоб його Аргос був вірний її городові, Атенам. Просить її прибути на допомогу, хоч не знає, чи богиня під ту пору ступає в Лїбїї над водами Трітону, помагаючи приятелям, чи наглядає як полководець над Флегрійською рівниною.⁶

Але провідниця хору запевняла Ореста, що ані Алена, ані Аполлон не допоможуть йому, бо він належить їм, Ерїніям, і ніяка сила не вирве його з їх рук.

Тут починається пісня Ерїній, яку більшість коментаторів (м.і. Вілямовіц) вважає властивим пародом (дехто називає її стасимом). На-

⁵ Локсій Λοξίας — епітет Аполлона, від прикметника λοξός « загнутий », отже: « неясний », двозначний у вішуваннях.

⁶ Флегра на Халкідіці, де — за переказами — Зевс переміг гігантів. Пізніше так називали вулканічні поля в Кампанії, від Кумів по Капую (campi Phlegraei), куди перенесли цю назву ранні грецькі колоністи.

перед анапестами (307-20) Ерінії з'ясовують права, приділені їм. Вони уважають себе справедливими демонами, отож їх гнів не торкається людей із чистими руками, ті люди можуть пройти шлях життя спокійно, без турбот; але проти таких злочинців, як Орест, Ерінії неблаганні. І починають властиву ліричну пісню, що її самі називають δέμνος ὄμνος, тобто піснею, що спутує, гіпнотизує жертву (321-96).

Перша строфа, написана в трохеїчному ритмі - - - -, перетиканому кретиками (синкопованими трохеями) - - -, становить звернення Еріній до їх матері Ночі Νύξ, богині темряви:⁷

« Мати Ноче, чуєш нас? »

Нам життя ти дала,

Мамо, щоб судили ми

Суд мерцям і живим.

Та цю честь Летин⁹ син

Взять нам хоче, рве нам з рук

Добич-дич, право-мсту, кару-гнів

Для того,¹⁰ що матір вбив ».

Після цього звернення наступає ефгимніон ἐφόμνος, тобто рефрен, що повторяється після антистрофи, ніби формула чарування. Рефрени супроводжені були магiчними танцями потворних Еріній довкола їхньої жертви, Ореста, що цупко тримався статуї Атени. Ритм рефрену

⁷ У Гесіода інакше: Ерінії — дочки не Ночі, а Гаї (Hes. Theog., 185).

⁸ Подаємо переклад визначного знавця української мови, проф. Василя Сімовича та проф. клясичної філології Агенора Артимовича (спільна їх праця зазначена псевдонімом: Вас-аген Сім-артич), що появилася в журналі « Назустріч » у Львові, ч. 20 з 1937 р. та окремою відбиткою (Айскіль, Орестея, вийнятки з трилогії, Львів, 1937).

Цей переклад використано в хрестоматії О.І. Білецького « Антична література », вид. друге (після смерті Ол. Білецького), Київ, 1963, стор. 131-4. Коли при перекладах інших античних творів подані імена перекладачів на стор. 605-11, то при перекладах з « Орестеї » імена перекладачів пропущені, як це водиться в советських виданнях, коли справа в іменах, які з якихсь мотивів могли б не подобатися політичним чинникам. Слід додати, що знаменитий переклад добрих знавців підпав лихій перерібці, що підстригла його з характеристичних рис мови, які наближали переклад до грецького оригіналу. До того ще й фальшиво подано поділ першої строфи й антистрофи, яка в оригіналі зачинається словами: τοῦτο γὰρ λάχος (тобто: « Мойра випряла мені... »). Хіба ж наукові редактори могли заглянути до грецького оригіналу, передаючи працю до друку.

⁹ Аполлон, син Зевса і Лето (з лат. мови « Лятони »).

¹⁰ для того = супроти того.

настирливіший, він починається шістьма пеонами —, а кінчиться трьома диметрами трохеїчними каталектичними —|—:

« Хто нам попавсь, слухай наш спів:
Мутить він ум, розум тьмарить,
Душу вбиває він,¹¹ духа
Сковує Еріній гимн.
Вчувши той безлірний спів,
Сохне-чахне смертний люд ».

Переклад рефрену передає докладно ритм оригіналу (за винятком третього рядка).

В антистрофі Ерінії формулюють істоту своїх обов'язків помсти:

« Мойра випряла мені
На весь вік долю цю,
Чин цей я в руках держу:
Як гріха хто вкусив,
Кров пролив, — я за ним
Вслід женуся й не пущусь,
Аж у гріб зійде він; навіть смерть
З пут не визволить моїх ».

У другій парі строф (строфа й антистрофа β), де Ерінії признають, що їх влада обмежена: торкається тільки людей, на богів не простягається, а навпаки, боги трактують їх із погордою і не запрошують до свого стола, — ритм змінюється; тут поет уживає дактилів, що нав'язують до епосу, і тільки останній рядок (у строфі він пропущений у старинних рукописах, мабуть, із вини переписувача) — трохеїчний диметр.

строфа β: « Поклик ¹² такий від народин мені вже дістався,
Тільки накласти руки на богів я не смію;
Хліба та соли ¹³ не ділить
З нами ніхто, не судився нам білий той одяг святковий! »

¹¹ У грецькому тексті комбінація сполучення трьох слів *παράκοπῃ, παραφορά φρενοδαλῆς* (можливе з них пеон —) становить непоборні труднощі для перекладу на чужі мови, що ніяк не можуть передати сили слова грецького поета. Наш перекладач мусів кожне з тих трьох слів передавати окремим реченням.

¹² Слово « поклик » ужите тут у значенні « моє покликання », « моє призначення ».

¹³ Вільний переклад.

антистрофа β: « Зевс слобонив від мові опіки безсмертних.
Просьби мої, щоб на суд мій з'являлись богове, —
Вуха його не доходять;
Кров із нас капає, всі нас ненавидять, нашому роду
Свій палац замкнув Зевес ».

Натомість ефгимній-рефрен торкається переслідуваних людей і дикий танець повторюється в нестямнім ритмі пеонів, а тільки на початку і кінці строфи стоять трохеї:

« Мій приділ — доми валить! ¹⁴
Вб'є лиходій з смирним лицем друга, — Го-го!
Ми несемось вихром за ним, — горе йому!
Будь він міцний, — зіслизне міць,
Хоч ще не згусла свіжа кров! »

Також третя пара строф написана в дактилічному ритмі (три пентаметри дактилічні) і тільки останній рядок — трохеїчний диметр. Пісня показує кволість людських гордоців в обличчі наступу Ерінїї (строфа). Винуватець навіть не спостерігає, як несподівано він заломлюється, стягаючи ще й прокляття роду (антистрофа).

Строфа γ: « Слава людей, що бувало до хмар долітала,
Нидів, гасне, з земнім розлітається пилом,
Як лиш у чорних нагрянем киреях і в дикі
Пустимось танці жажні ».

Антистрофа γ: « Падає він і не знає: осліп, помутився —
Темінню злочин такою по ньому розслався,
Стогоном чутка глухим між народом несеться:
<Чорна тїнь лягла на дім!> ».

Рефрен третьої пари строф знову в пеонах і тільки аж останній рядок — ферекратей. Макабричний танець довкола жертви продовжується:

« В скоку рвучкім кінцями стїп
Ноги спуцї всім тягаром, —
В бігу втікач тут захитнувсь,
Зрадили враз ноги його —
Суне Доля тяжкая... ».

¹⁴ Точніше: « Я вибрала собі руйнування домів (тобто « родів »).

Остання, четверта пара строф — вже без рефрену, магичні танці вриваються. Побудована переважно в ямбічному ритмі, ця строфа становить перехід до наступного епейсодія. Підкреслюється тут, що Ерінії винахідливі, пам'ятливі, неблаганні, доводять виконання свого обов'язку до кінця, дарма що не знаходять пошани в богів. Вони не зречуться предвічного уряду, даного їм Мойрами. Отже в закінченні пісні Ерінії продовжують завзяту оборону своїх прав проти наступу молодого покоління богів.¹⁵

Епейсодій (397-489) починається появою володарки атенського замку, богині Атени, що, почувши крик призиву, швидко прилинула здалека, аж з-над річки Скамандра в Троаді, де ахайські вожді призначили для неї навіки наділ здобутої землі, що становить дарунок для синів Тесея.¹⁶ Спостерігає дивні жіночі постаті і юнака, що тримається її статуї, а необанайомлена із справою, питається, хто вони такі і чого бажають у її святині. Стихомітію та дальший діалог можна б прирівняти до вступного судового слідства, що в аспекті драматичної акції становить добре подумане відтяження пізнішої вирішальної сцени. Вже в цьому епейсодії виявляється розбіжність поглядів. Ерінії переконані, що саме признання Ореста до вини вистачає для присуду найсуворішої кари, Алена ж хоче переслухати другу сторону і дізнатися про обставини та мотиви вчинку,¹⁷ на що Ерінії кінець-кінцем погоджуються.

Орест у своєму слові зазначає, що він припав до статуї богині не для очищення, яке він вже перебув, а для вирішення проблеми, чи по його боці справедливість, чи ні. З'ясувавши коротко всю справу, заявляє: « Так, я убив ту, що мене породила, не заперечую цього. Зробив я це в відплаті за вбивство мого найдорожчого батька. В цьому ділі вина теж Аполлона, бо він загрожував мені найтяжчими карами за невиконання обов'язку помсти за пролиту кров ».

Так, переслухавши обі сторони, Алена підкреслює, що справа незвичайно тяжка до вирішення. З одного боку юнак прийшов вже очищений формально іншими, з добрими намірами для її міста. З другого боку Ерінії мають обов'язки, яких не можна з легким серцем переключити, тим більше, що вони мають силу помститися на країні, насила-

¹⁵ Ця рішуча заява богинь становить своєрідну аналогію до вивозу титана Прометея Зевсові, володареві нової генерації богів, в трагедії « Прометей закутий ».

¹⁶ Есхіл підтримує аттицьку версію, нібито сини Тесея брали участь у троянській війні і тому атенцям належаться посілості в Сигей, які вони забрали були від мітіленців на початку VI стол.

¹⁷ « Чи він зробив це приневолений, чи боявся чужого гніву » (426).

ючи на неї різні нещастя, якщо справа була б вирішена проти їх думки. Отож як для розсуду актуальної справи, так і подібних випадків на майбутнє, мудра богиня вирішує установити судовий трибунал для справ убивств, що складатись буде з найчесніших громадян, які зобов'язуються присягою дотримуватися справедливості, як їм скаже їх сумління. По цих словах Атена відходить, щоб підшукати в Атенах найвідповідніших людей для першої лави присяжних.

Дальша пісня-стасим Еріній (490-565) витримана в спокійнішому тоні, в її метричній побудові переважають трохеї. Проте і тут проявляється ворожість до нових богів і нових порядків. Хор заповідає занепад моральної дисципліни, якщо наступить виправдання вбивника матері. Пошириться злочинність і не один батько кликатиме надармо: « О Справедливосте! О престоле Еріній! » Страх перед карою становить основу всякого правопорядку. « Не хвали ані життя в безладі, ані під владою деспота » (526-7).¹⁸ Бог підтримує посереднє між анархією і деспотизмом. « Поважай вівтар Справедливості! » (539). Честь тому, хто гідно шанує батьків, хто виконує обов'язок гостинності супроти чужиниця. Зухвалий порушник справедливості дочекається кари. Серед розбурханих хвиль надармо кликатиме він людей, що його не чують; демон сміється з чванливого мужа, коли бачить, який він безсилий у безвихідному горю. Той, що раніше довгі літа жив у щасті, гине неоплаканий, незаний, зударившись з підводною скелею Справедливості.

Після цього хорошого інтермеццо сцена заповнюється процесією людей. Входить Атена з вибраними нею суддями, окличник, юрба громадян. Сцена суду над Орестом в багатьох подробицях відображувала тогочасні процесові форми атенського судівництва.

Наперед Атена (566-73) наказує окличникові дати знак сурмою для утихомирення зібраного народу. Під час засідання трибуналу слід зберігати мовчанку і вислухати постанов богині, що зобов'язуватимуть і на майбутнє. Перше слово дістає Аполлон (574-81). Він вияснює, що прибув і як свідок для підсудного, і як помічник ξύνδικος, що дав поштовх до вбивства.

Тоді Атена дає слово Ерініям як обвинувачам, але вони стихомітєю переводять допит, щоб усталити основні точки процесу. На питання Еріній Орест признається до вбивства матері, з'ясовує спосіб убивства, покликуюється на Аполлона як дорадника і наостанку заявляє, що свого вчинку не жаліє. Він певний, що йому допоможе з-за могили

¹⁸ Μητ' ἀνάρχετον βίον μήτε δεσποτούμενον αἰνέσης.

батько, вбитий жінкою. Коли тут Орест дорікає Ерініям, що не переслідували його матері за вбивство батька, вони підкреслюють, що вона не вбила рідного по крові (582-608).

В цій заплутаній справі Орест покликуює Аполлона на поміч для в'яснення, чи діло було справедливе (609-13). Коли досі і обвинувачі, і обвинувачений уживали короткої стихомітійної форми, то Аполлон перший виголошує довшу промову, починаючи заявою, що він як пророк не може казати неправди, бо промовляє в імені Зевса. Протиставляючи вбивству Клітемистри вбивство Агамемнона, Аполлон намагається розбудити моральне обурення суддів¹⁹ зображенням Клітеместриноного злочину, бо вона доконала не по-лицарському, як амазонка, але ганебними засобами вбивство найславнішого полководця, володаря, обдарованого скіптром від Зевса (614-39).

Але хор втручається іронічним питанням: Чи справді Зевс так дуже цікавиться долею Орестового батька, коли він сам власного старого батька Кроноса зв'язав путами? На що Аполлон відбивається: Пута можна розв'язати, але коли потече кров по землі, для вбитого нема повернення до життя, нема воскресіння *ἀνάστασις*. При тому вживає супроти Еріній лайливих слів, мабуть, на зразок поведінки в тогочасних судах (640-51).

Ерінії сумніваються, чи юнак, заплямований убивством однокровоної матері, усунений від публічних вівтарів, від спільного релігійного культу, повинен панувати в домі батька (652-6).

На те Аполлон відповідає (657-73) адвокатською аргументацією софістичного типу, доводячи, що мати не є однокровна з дитиною, а тільки батько, бо дитина походить із батькового насіння, а мати лише переховує ембріон, ніби гостя, і виростає його, наче нянька. Цей аргумент взятий з аналогії до засіву зерна в землю (ця остання метафора часто стрічається в античній поезії). Та ще й додає аргумент із мітології: ось Зевсова дочка Атена не мала матері. Проти цієї крученої аргументації ніхто не протестує, навіть Ерінії. Це дивно, бо, напр., аттійське право признавало ближчий зв'язок дитини з матір'ю, ніж із батьком, забороняючи подружжя між дітьми «однієї матері» *δμομήτριοι*.²⁰ Проте

¹⁹ ὡς δηχθῆ λέως.

²⁰ Також грецька мова відображала ближчий зв'язок матері до дитини: коли інші індоєвропейські мови зберегли були прастару назву на означення « брат », як ось санскр. *bhratar-*, латинське *frater*, слов. брат, в герм. мовах нім. *Bruder*, англ. *brother* тощо, і навіть у прагрецькій мові це слово колись існувало, на що вказують збережені до історичних часів похідні слова *φρατρία* *фратрія*, ніби « братство »

аргументи Аполлонової риторики існували вже в єгиптян, як пише Діодор.²¹ Наостанку Аполлон звертається до Аteni і обіцяє зробити її місто великим. Також юнак, що сидить при її вогнищі, буде завжди вірним союзником та й його наступники з Аргосу будуть щирими приятелями Атен. Ці обіцянки, звернені до провідниці трибуналу, не дуже гармоніаують із модерним розумінням об'єктивності суду (вони відповідали б більше політичній передвиборчій агітації).

Атена констатує, що обі сторони висловилися вичерпно і пропонує суддям приступити до голосування черепками (674-5). Ніхто не ставить застережень проти цієї пропозиції. А перед приступленням до голосування Атена виголошує урочисту промову (681-710) до суддів, що мають вирішити першу справу, яка торкається пролиття крові. Ця установа залишиться і на майбутнє для народу Егея. Відбуватиме суди на « горбі Ареса », на Ареопагу. Прибули колись на той горб амазонки, войовничі дочки Ареса, і розклали на тому місці свій табір, щоб воювати з Тесем. Там вони і склали жертву Аресові, від чого пішла назва « горб Ареса » πάρος Ἀρείος.²² На тім горбі Шаноба і зв'язаний із нею Страх стримуватимуть громадян і вдень, і вночі від ламання законів. Ні анархія, ні деспотизм не повинні знайти місця в городі Паллади, але й страху не слід виганяти з міста. Чи може бути хтось справедливим, не боячись нічого? Ні принципи, яких немає ні в Скитії, ні на Пелопонесі, будуть заборолом країни і спасінням держави. Трибунал Ареопагу мусить бути непідкупний, гідний пошани, суворий, сторожкий, щоб під його опікою громадянин міг спокійно заснути.²³

Після цієї програмової промови, що не в'яжеться безпосередньо з трагедією Ореста, чи Атревгого дому, а має на меті звеличати заснування установи на Ареопагу, поет вертається до властивої теми. Атена каже кожному судді вставати із свого місця і кидати в урни свій черепок по совісті, не забуваючи про судейську присягу. Голосування від-

в політичній організації (аттіцькі філі φυλαί ділилися на 3 братрії, а кожна братрія на 30 родів γένη) і φράττη « член братрії », — то одначе означення « брата » в пізнішій грецькій мові виперло інше слово грецького походження: ἀδελφός (аделфос) — паралельно теж ἀδελφή « сестра » — ніби « тієї самої матері потомок », що виникло етимологічно з префікса α- « разом з », т.зв. alpha copulativum, і кореня слова δελφός, санскр. gárbbhas « матка ».

²¹ τὸν πατέρα μόνον αἴτιον εἶναι τῆς γενέσεως, τὴν δὲ μητέρα τροφήν καὶ χάραν παρέχεσθαι τῷ βρέφει, Diod. I, 80, 4.

²² Про інші, відмінні пояснення назви Ареопагу пор. вище стор. 137.

²³ Ці думки Аteni покриваються з попередніми висловами Ерінії, а це вказує, що вони передають погляди самого поета.

бувається, але одночасно йде ще одна словна сутичка між Ерініями і Аполлоном; кожна сторона підкреслює важливість рішення в цій справі, при чому Ерінії ще відгрожуються місту на випадок неприхильного для них рішення (711-33). Коли вже всі судді кинули свої черепки до урн, Атена як провідниця трибуналу наостанку кидає також свій, зазначаючи, що вона дає голос на користь Ореста, бо, не маючи матері, вона завжди стоїть по боці батька. Тому й не прикладає великої ваги до справи вбивства тієї жінки, що сама вбила свого чоловіка, опікуна дому. Після цього зазначає ще, що на випадок рівності голосів обвинувачений має бути звільнений від вини (734-41).

Під час того, як призначені до цього судді підраховують голоси, обі сторони, чекаючи вирішення, виявляють свої настрої. Орест: « Фебе Аполлоне, як буде вирішена справа в цьому змаганні? Чи повиснути мені на шнурі, чи бачити світло сонця? » — Ерінії: « Ноче темна, наша мати, ти бачиш це? Чи пропасти нам, чи залишитися при наших уряді? » (744-7).

Діставши від суддів результати голосування, Атена проголошує їх урочисто: « Цей муж звільнений від вини, бо було рівне число голосів по обох сторонах » (752-3).

Орест вибухає радістю, а розуміючи, що тут переважив голос Атени, складає їй гарячу подяку, що « врятувала його рід від загибелі, що позбавленому батьківщини повернула рідну землю ». Вдячний він теж атенському народові і зобов'язується в своїм імені та в імені всіх громадян Аргосу ніколи не вирушати війною на Атени, а бути союзником міста богині Атени. Звертаючись до богині, каже: « Прощавай і ти, богине, і ти, народе, що живеш у місті богині! Хай бойові змагання не дають напасникам змоги втечі, хай приносять вам рятунок і збройну перемогу! ». По цих словах прощання з атенцями Орест відходить (754-77).

На цім сюжет трагедії дому Атрея, безперервного ланцюга злочинів, вичерпується щасливою розв'язкою звільнення останнього потомка від прокляття і на цім остання драма та й уся трилогія повинні б закінчитись. Однак для поета залишилася ще одна, хоч і бічна, проте важлива проблема драми: А як бути другому головному чинникові цієї драми, хоріві Еріній, що програли справу в процесі? Вони ж заповіли помсту на атенським народі на випадок програної. Отож остання четвертина драми присвячена цій проблемі.

Починається вона комосом хору. На кожному строфу, вдруге повторювану замість антистрофи, головно в ямбах та дохміях, іде у відповідь коротка промова Атени ямбічним триметром діялогу. Комос розпо-

чинають Ерінії наріканнями: «Гей, молодші боги, ви потолочили старі закони і вихопили їх нам із рук, позбавивши нас чести. А я в тяжкому гніві у відплату скину з серця отруту для землі (горе їй, горе!), пошесті, безлистя, безплідність. Бо що мені робити? Я ридаю, з мене сміється громада! Страждання нестерпні... Ох, якої болючої зневаги ви завнали, нещасні дочки Ночі!» (778-93).

Перша відповідь Атени коротка: Ви не були переможені, бо голосування закінчилось рівністю голосів. Тим то не робіть лиха країні! Я вам пропоную в Атенах почесну оселю (794-807).

У другій промові, після повторення Ерініями дорікань, Алена загострює тон: Не будьте надмірно оскаженілі і не робіть нічого лихого країні! Я, єдина з богів, знаю, де ключі до сховища Зевсових громів — відгрожується й собі богиня. — Не доводіть до крайности, прийміть мою пропозицію і замешкайте зо мною; дістанете всякі почесні і перші плоди в жертву.

Коли хор Еріній у новій парі строф далі жаліється на свою долю, одначе не атакує вже більше нових богів, то й Алена в третій промові (847-69) промовчує попередні погрози, бо не хоче сердитись на богині з уваги на їх старший вік. Повторює своє запрошення залишитися в Атенах, де щорічно процесії мужів і жінок вшановуватимуть їх: кращого місця для себе не знайдуть ніде на землі. Тільки ж Ерінії не повинні шкодити країні, передусім не роз'ятрувати кровожадібних пристрастей, згубних, нищівних для молодих сердець, ніби боротьба півнів, не розпалювати громадянської війни (*Ἄρης ἐμφύλιος*), бо лиш до війни з чужими слід підготовлятися (*Θυραῖος ἔστω πόλεμος*, 864). Коли богині будуть добро чинити, то й вони зазнають добра та пошани в найбільше любленій богами країні.

Оці політичні думки про громадянську війну насправді не мають нічого спільного з діяльністю Еріній, ні з їх попередніми погрозами, вони були, очевидно, висловами гарячих почувань, що плили з поетового серця під впливом актуальних подій. У цьому моменті поет виступає як пророк, як учитель народу, відходячи поза рамки своєї теми.

Четверте звернення Атени до Еріній (881-91) коротке: Вона невтомно намовлятиме богині до доброго, щоб вони не нарікали на нових богів і на брак пошани від людей. І якщо вони послухаються її ради, то залишаться в Атенах. Коли ж ні, то не матимуть права гніватись і шкодити землі, що готова їх прийняти й пошанувати.

Щойно в короткій стихоміті (892-902) Ерінії подаються, добре слово Атени бере верх. А вона запевняє, що повсякчас жадна родина в Атенах не буде процвітати без їх опіки. Вони дбатимуть про земні плоди,

про худібку, про людське потомство, щоб виростили праведні й бого-
бійні громадяни. Богиня радіє справедливими й щасливими людьми,
як садівник плодами свого саду. Для себе вона залишить і надалі вогн-
ну справу, оборону міста.

Ерінї зразу приймають приділену їм нову ділянку діяльності,
заявляючи свою згоду в перших словах нового комосу: « Приймаю спіль-
ний дім із Палладою і пошаную те місто, що його і всемогутній Зевс,
і Арес підтримують як фортецю богів, світлу оздобу, що захищає вів-
тарі богів Геллади » (916-26).

Безперечно, в очах модерних критиків це нагле навернення демо-
нів, що вперто весь час обороняли старі позиції, психологічно вигля-
дає неспідготоване як слід. Але це якраз постійний засіб Есхілових драм,
що на їх початку поет солідно опрацьовує сюжет, наприкінці кидає об-
рази часто тільки натяками, ніби бігцем поспішає до кінцевої мети. І
тут, в останнім комосі, де хор у трьох парах строф виявляє нові настрої
із своєї нової позиції, а Атена відповідає анапестами (не, як звичайно
буває, ямбічними триметрами), автор не думає зупинятись на подро-
бицях, а бажає передусім передати радісний, святковий настрій, як
лебедину пісню свого служіння батьківщині.

Отж у цьому комосі сердиті фурії-Ерінї на очах публіки перетво-
рюються в ласкаві богині « Шановні » *Σειραί*, або, як їх називає заго-
ловок твору, Евменіди *Εὐμενίδες* « Доброзичливі ». Бо божества земних
глибин не лише можуть бути месницями насильної смерті, але вони
можуть мати силу кільчення нового життя. Отже Евменіди раді тепер
опікуватися землею, щоб ні бурі, ні спеки не нищили садів і всякої ро-
слинності, щоб стада плодились і пошесть не появлялась, щоб боги
допомагали легко знайти скарби, заховані під землею.²⁴ Евменіди го-
тові піклуватись і родинним життям атенців: богиням залежатиме на
тім, щоб не гинули передчасно юнаки, вони проситимуть свої сестри
Мойри, щоб чарівні атенські дівчата знаходили гідних чоловіків і ща-
стя в подружжі. Вони моляться, щоб братовбивча громадянська війна
не спалахувала в городі Паллади, щоб громадяни дарували собі вза-
ємно радість у настроях спільної любови, а ненавиділи однодушно во-
рогів. « Радійте, радійте в щасливості достатків — співає далі хор Евме-
нід, — під крилами Паллади, шануючи її батька! » (938-1002).

« Привіт і вам і подяка » — відповідає Атена Евменідам Вона сама

²⁴ Поет мав на думці копальні срібла в південній Аттиці в районі гір Лавріону
Λαύριον, недалеко рога Суніону.

бажає попровадити їх на нове місце їх культу під Ареопагом, де атенці складуть їм жертву в молитвою, щоб богині підземного світу завжди відвертали від міста все лихо, а благословили на перемогу (1003-9)

Атена каже дівчатам, жінкам і поважним бабусям уформувати похід, щоб супроводити Евменіди. Сама очолює процесію wraz із жрекинями, що бережуть її статуї, і храмовою прислугою; в процесії серед смолоскипів ідуть судді Ареопагу, атенський нарід. Кінцеву пісню (1032-47) співає жіночий хор процесії. Перша пара строф писана дактилями, також у другій переважають дактилі (перший рядок — трохеїчний ритм).

« Ходіть до свого дому, могутні діти Ночі! »... « Благословіте їх, люди! » « Під предвічними щільнами землі осягає високе почитання і жертвами, і шанобою »... « Ласкаві й добровичливі для країни, ходіть до нас сюди, Шановні Σεμναί! »... « Всевидючий Зевс і Мойра погодились. Піднесіть тепер крик радості до наших співів! »

Отже трилогія кінчилася пишним видовищем з участю численних статистів і співом окремого хору. Інсценізація кінцевої сцени трилогії мусіла робити незвичайне враження на атенську публіку.

Останні частини трагедії мають форму судової розправи,²⁵ що може дивним здається модерному читачеві. Інакше було в античних Атенах, де громадяни залюбки прислухувалися судовим процесам і адвокатським промовцям. А втім признати мусимо поетові, що він ці сцени подав незвичайно стисло і живо, випроваджуючи на сцену слідами Софокла одночасно три важливі дієві особи (Атена, Аполлон, Орест) крім хору Евменід, без бажання доходити до власних остаточних висновків у порушуваних проблемах. Йому залежало передусім на підкресленні важливості введення культу Евменід до Атен, як акту замирення між старими богами і новою божою генерацією, чим пригадує нам подібну проблему в « Прометей ». А далі: переміна жорстоких Еріній у добровичливі Евменіди стає символом переміни примітивного засобу кривавої родової відплати на впорядковане державне правосуддя. Атенці саме гордилися створенням законодавства, до якого згодом нав'язало римське законодавство.

Отож як друге важливе завдання при писанні трагедії поставив собі поет — зобразити установаження опікункою Атен богинею Атеною Ради на Ареопагу. Ця справа мала тоді актуальний політичний підклад.

Рада на Ареопагу ἡ ἐν Ἀρείῳ πάγῳ βουλή існувала вже в доісторич-

²⁵ Ця форма знаходилась напевне теж у « Данаїдах » і особливо в « Присуді (Ахіллової) зброї » «Ὀπλῶν κρείς» із трилогії про Аяса.

них часах за королівства як рада старшин. Вона згодом допомогла до мирного перетворення королівства у владу аристократії і в цій добі фактично властиве управління спочивало в її руках. Аристократичний Ареопаг мав тоді право призначування відповідних людей на всі урядові пости, а крім того право карати не лише за порушення законів, але й за неморальну поведінку, отже діяв і в політичній, і в юридичній ділянках. Ареопаг складався з колишніх найвищих урядовців, архонтів. Його вирішення були безапеляційні.

Помірковані реформи Солона 594 р., заведення судів присяжних « геліа » *ἡλιαία*, установлення Ради 400 і реформи Клейстена ослабили посередньо становище Ареопагу. Але найтяжчого удару цій інституції завдали провідники демократії Ефіялт і Перікл, що 462 р. довели до перебрання Великою Радою, народними зборами *ἐκκλησία* і народними судами більшої частини прав Ареопагу. Залишилась Ареопагові тільки юрисдикція в справах убивств та нагляду над деякими релігійними предметами. Ці демократичні реформи викликали реакцію серед кол аристократії і в тому часі вбито Ефіялта.

« Евменіди » написані в три роки після цих подій і тодішні настрої відбилися помітно на Есхіловій трагедії. Поет, учитель народу, остерегає земляків перед громадянською війною і свої остороги вкладає в уста опікунки міста, Атени. Велася дискусія, по чийому боці стояв Есхіл, потомок аристократичного роду. « Евменіди » — це безперечно твір, що звеличує заснування Ареопагу, і тому були думки, що Есхіл, звеличуючи Ареопаг, тим самим осуджує реформи Ефіялта і його помічника Перікла, що по смерті Ефіялта перейняв провід демократичної партії. Натомість інші вказують, що Есхіл ніде не натякає на політичну сторінку діяльності Ареопагу, а всюди підкреслює його значення як найвищої установи для справ убивства (особливо виразно в. 682), нібито Алена сама повірила цьому трибуналові юрисдикцію над справами кровопролиття. А це саме була та ділянка « сторожа закону », яку реформи Ефіялта залишили Ареопагові. Дехто запевняє, що поет з одного боку словами Атени (861-6) остерегає аристократів перед викликуванням громадянської війни, з другого боку радикальних демократів перед спробами виконання помсти за Ефіялта словами хору (979-83). Отже в наших очах Есхіл виступає як понадпартійна людина, гарячий патріот, що не хоче роз'яструвати рани, а прагне не допустити до громадянської війни, що виступає тільки проти скрайностей анархії і тиранії.

Натяки на актуальні політичні справи, так сказати б, закордонного характеру добачають інтерпретатори в словах Ореста, коли він

просить Атену прибути на Акрополь чи то в Лібії (в. 292), де вона несе поміч «приятелям» (натяк на атенську морську експедицію до Єгипту 460 р. проти царя Артаксеркса з лібійцем Інаром: Thuc. I, 104),²⁶ чи то з Флегрійських рівнин (в. 295) в районі Тракії (атенці недавно здавили були на сусідньому острові Тасосі бунт проти атенського морського союзу — в рр. 465-3: Thuc. I, 101). А сама Атена каже, що вона приходить з-над Скамандру, де їй приділено наділ землі (вв. 398-402): вже античні коментарії вказували, що це натяк на справу посідання Атенами Сігея в Троаді. Найбільше впадає в очі яскрава тенденція пропагування після острацизму Кімона 461 р. союзу з Аргосом, як противаги до Спарти, що йшло по лінії політики радикальних демократів. Вже в вв. 288-91 Орест обіцяє Атені за допомогу його справі союз з її містом, і Аполлон каже про це далі (669-73), і Орест після його звільнення Ареопагом ще раз урочисто перед усім народом обіцяє вічну приязнь в імені своїм, своїх потомків і народу (762-74). Є згоди, що саме ця тенденція союзу з Аргосом була причиною, що поет у своїй трилогії переніс осідок Агамемнона з традиційних Мікен до Аргосу: саме Аргос недавно (в рр. 468-7) воював з Мікенами і зруйнував їх.

«Евменіди» можна б зарахувати до драм *богів*, бо крім Ореста головними дієвими особами тут боги: Аполлон, Атена, хор Еріній. Цим «Евменіди» стоять близько до трагедії Прометей. А характеристика персонажів тут традиційна, можна б сказати, символічного значення (Атена, Аполлон). Навіть головна постать драми Орест не має виразних індивідуальних рис. Його образ в «Евменідах» набагато блідший, ніж був у «Хоефорах». Коли там він був виріс на героя з вільною волею, тут він знову знижений до несамостійного виконавця Аполлонової волі. Очевидно на характеристиці персонажів поетові тут зовсім не залежало, вся його увага в цій повній житті і руху драмі звертається на релігійні та патріотичні проблеми.

Виринали питання, чи цю драму можна назвати трагедією в нашому розумінні. Бож ця кінцева драма трилогії, в цілковитій протилежності до обох попередніх, має щасливе закінчення. Отож це явище не відокремлене в Есхіла: замиренням закінчувалися крім «Орестей» і трилогія «Данаїди», і «Прометей». Трудно було, очевидно, знайти таку щасливу розв'язку для трилогії з сюжету тебанської саги (остан-

²⁶ Ця експедиція скінчилась катастрофою і для Інара (розп'ятий персами за бунт), і для атенської флотії після 6-літньої війни, 454 р., отже вже по смерті Есхіла (Thuc. I, 109-10).

ня трагедія: « Сім проти Теб »). « Перси » не були складовою частиною трилогії на одноріднім сюжеті, тому годі брати їх до порівняння.

Коли перші дві трагедії Орестеї торкались проблем, що мали понадчасову вартість, і тому намагалися їх розв'язати численні драматурги наступних часів, починаючи з Софокла й Евріпіда, то остання драма, присвячена звеличання рідного міста, оперта на актуальних у тому часі питаннях, самозрозуміло не могла знайти завдяки своєму льокальному кольоритові ні в старовині, ні в модерних часах помітніший відгук. Сюжет процесу Ореста опрацьовували лише другорядні драматурги (напр., Евріпід молодший). Натомість процес Ореста став улюбленою темою вправ у пізніших реторичних школах.

А саме питання вини Ореста, розв'язане в Есхіла формально судовою процедурою, а фактично нерозв'язане повністю, як це доводить рівність голосів при вирішуванні справи, все таки вимагало глибшої розв'язки, якої безуспішно шукали і Софокл, і Евріпід, і численні драматурги нових часів, що торкалися цього сюжету.

ПРОМЕТЕЙ ЗАКУТИЙ

Найбільш проблематичною драмою, що збереглася в рукописах Есхілових трагедій, є «Прометей закутий» Προμηθεὺς δεσμώτης.

Дата її виставлення невідома. Деяку підставу для датування дає хіба тільки натяк на вибух Етни при розповіді про долю стоголового Тіфона, що його Зевс блискавками подолав:

«Безтямним, розпростертим над протокою
Морською тілом він лежить, пригнічений
Корінням Етни: на вершині сидючи,
Гефест кує залізо. Але вирвуться
Колісь із верхогір'ів ріки полум'я
І язиками пожеруть неситими
Рясні поля Сіцилії родючої,
У гromі-блисках бурі вогнедишної
Тіфон всепожирущу лютість вивергне,
Сам громом Зевса на вугілля спалений» (Aesch. Prom., 365-74, Т.).

Цей епізод, що не в'яжеться безпосередньо з темою діалогу, отже насправді зайвий у тексті драми, вказує на захоплення поета переживаннями на Сіцилії, що ними прагнув поділитися з атенською публікою. Ця подробиця, до якої нав'язав теж Піндар свою першу пітійську епінікію, написану з нагоди заснування міста Етни (пор. I, 495-6), вказувала б, що трагедія постала після перебування на Сіцилії, може й після «Орестей», отже належала б до найпізніших творів драматурга.

Сагу про Прометея першим увів до літератури Гесіод (пор. I, 276 і 282). Він називає Прометея сином титана Іяпета, що крім нього мав ще синів Атласа, Меноїтія та Епіметея. Прометей з роду титанів виступає теж як антагоніст Зевса. Гесіод передає в «Теогонії» таку анекдоту про причину гніву між Зевсом і Прометеем:

«Це було в той час, коли зайшов спір між людьми і богами
В місті Меконі: от тут Прометей предложив раз Зевесу,
Щоб обдурить його ум, величезною тушу волову,
Хитро її розділивши. Одна часть у шкірі звірячій

М'ясо вміщала, і товщ, і нутро, а в другій були кості,
Штучно уложені й зверху огорнені лоєм білявим »

(Hes. Theog. 535-541, в пер. Франка вв. 524-30) ¹

В первісній формі легенди, як можна здогадуватись із стилізування розповіді Гесіода, Зевс дав себе обдурити хитрому Прометеві, вибираючи краще зверху приготовану частину. Але Гесіод не міг допустити цього про всевидючого Зевса, з якого Прометей бажав закепкувати. В нього:

« ...Зевес, постанов вічних свідом,
Знав про той підступ, та мав постанову недобрую в серці,
Пімсту на смертних людей, і завзявся її доконати.
Вхопив обома руками і здер лову поволоку,
Та спалахнув аж увесь, і обняв його гнів непомірний,
Скоро побачив ті білії кості, підступно укриті.
І відтоді між людьми пішов звичай для учти безсмертним
Білії кості палить на костраx, що клубляться димами » (550-7, Ф.).

А далі:

« Тим то, тямуючи все ту зневагу собі Прометей,
Людам нещасним, що тут на землі живуть і вмирать мусять,
Не допустив дати огню непоборно движучої сили.
Але ще раз одурив його син хитромудрий Япета,
Вкравши святого огню негасиму блискучую іскру » (562-6, Ф.).

І далі йде в Гесіода оповідання про те, як Зевс покарав людство, посилаючи Прометеві на спокусу змайстровану Гефестом чарівну жінку Пандору, що її до життя привела Атена. Ще докладніше передає цей переказ Гесіод у « Праці і днях » (Hes. Op. 57-105), де оповідає, що передбачливий Прометей не прийняв дарунку, натомість Пандору взяв за жінку його брат, недотепа Епіметей,² а вона відчинила принесений із собою в приданім глек, з якого вилетіли в світ усякі лиха на горе лю-

¹ Літературна спадщина, т. II. Іван Франко, *Переклади і переспіви із старогрецьких поетів*, Київ, 1962, стор. 100.

² Ім'я « Прометей » Προμηθεύς греки розуміли як « наперед думаючий », отже « передбачливий » (пор., про-μηθής, про-μηθεια) з індоєвроп. кореня *pa*, як санскр. *medhā* « мудрість », до чого створено аналогічне ім'я « Епіметей » Ἐπιμηθεύς (« позаду думаючий »). Проте є здогади, що ім'я титана було передгрецького походження, « на родною етимологією » на грецький лад перевернене.

дям, а залишилась тільки надія. Слід додати, що в обох місцях у Гесіода натякається, що Зевс за кару «сховив» перед людьми вогонь, ранише знаний на світі (як інакше палили б жертву богам, про яку легенда оповідає?), а тоді вже Прометей викрав його з неба.

Гесіод згадує теж переказ про покарання Прометея Зевсом:

«...А Прометея прехитрого він у кайдани
Нерозрішми зв'язав і до стовпа страшного привісив.
Надто й орла присилав із широкими крильми, що в нього
Кожного дня вижирав несмертельну утробу, а тая
Знов відростала за ніч, що удень пожер птах міцнокрилий»
(Hes. Theog., 521-5, Ф.).

Та й про визволення Прометея стоїть у текстах Гесіода далі:

«Того відважний Геракл, королеви Алкмени нащадок,
Вбив і звільнив Япетенка від муки тої страшної
І від мучителя. Се допустив бог з вершини Олімпу,
Щоб переможця Геракла тебанця великая слава
Стала ще більша, ще ширше пішла по землі многолюдній.
Сим він почитити хотів непоборного свого сина.
І задля нього всмирив він свій гнів супроти Прометея» (526-32, Ф.).

Можливо, що слова про розпанахування печінки орлом — це пізніша інтерполяція, як дехто догадується, взята із саги про хтивого Тітія (пор. Одиссея, XI, 576-81, де замість орла мова про супів), якому краще відповідала ця кара, бо в печінці локалізували джерело пожадливости.

Такі відомості подає наше найраніше джерело, Гесіод. Очевидно, нам невідомо, скільки матеріялу він узяв із фолклорної скарбниці, а скільки доповнила йому його фантазія. Існували й деякі відмінні версії про титана Прометея, що їх подають мітографічні джерела пізніших віків.

Прометей, як інші титани, починаючи з Кроноса, не мали поширеного по Греції культу, що його посідали олімпійські боги. Винятком була Аттика. І цей локальний культ в Атонах причинився безперечно до виникнення Ескілової трагедії про Прометея. В Атонах обходили в V і IV стол. до Хр. щорічні свята Прометеї, чи пак Прометії Προμηθια, як стоїть у написах на каменях. На тих святах відбувалися перегони із смолоскипами, що починалися від вівтаря в Академії. Академія лежала на ґрунтах підміської громади Колону, отож і Софокл

у драмі «Едіп у Колоні» згадує святе місце «вогненосного бога титана Прометея» ὁ πυρφόρος θεὸς Τίτᾶν Προμηθεύς (Soph. Oed. Col. 55-6). Один із найвизначніших олександрійських учених із II стол. по Хр. атенець Аполлодор пише про культ Прометея: «шанують його також і в Академії з Атеною (тобто в святій окрузі Атени) так, як і Гефеста та й існує старе місце культу Ἰδρυα і вівар в окрузі богині; показують теж старовинну базу при вході, на якій є різьба Прометея і Гефеста. Прометей виконаний... перший і старший із скіптром у правій руці, а Гефест молодий і другий; і вівар для обох спільний, викутий на базі» (Fragm. griech. Hist., ed. F. Jacoby, 244, nr. 147). Гефест, бог чужого походження, був богом вогню в генерації олімпійських богів, божим ковалем, покровителем ремісників, зокрема ковалів (пор. I, 152, 165). Прометей із генерації титанів знайшов у нім свого конкурента. На це відношення конкурента, а з другого боку й близького товариша занятъ, знаходимо натяки і в Есхіла (в пролозі «Прометея»). В Атенах уважали Прометея опікуном ганчарів: адже він сам був *χορτλάθος*, зліпив із глини жінку Пандору, — а також опікуном ковалів.

Фолкльор постачав небагато матеріялу, відповідного для створення трагедії. Треба було справді геніяльного поета, щоб із незначного, задиркуватого демона саги, з напівкомічної фігури злодійкуватого, покараного хитруна, створити титанічну постать героя, що залишилася тривким символом борця проти несправедливості, оборонця покривджених. До створення величної постаті титана, як її розумів поет, він мусів очистити матеріял із усіх дріб'язкових рис фолкльору, відкинути новелістичний, анекдотичний елемент саги, що ним ще користувався Гесіод. Тим то в драмі не знайдемо ніде згадки ні про спробу перехитрити Зевса при складанні жертви, ні про Пандору або Епіметея.

Дія «Прометея закутого» не починається пародом хору, як у «Благальницях» і в «Персах», ані виступом однієї дієвої особи, як у «Сімох», де експозицію подає Етеокл і щойно з 39 вірша долучається до нього посланець. «Прометей» розпочинається прологом, драматично побудованим, що не тільки дає експозицію, але й розпочинає акцію драми. Перед очима глядачів з'являються два Зевсові прислужники: Кратос Κράτος «Міць», що одночасно символізує і владу, та Бія Βία, персоніфікація брутальної сили. Вони приводять із собою Прометея. Лише особу Кратоса відіграє актор, Бія є статистом. Із ними з'являється Зевсів син, божий коваль Гефест, що дістав від батька доручення прикувати Прометея до скелі.

Автор локалізує акцію драми на неозначених ближче скелях далекої Скитії, як це подають до відома глядачам перші слова Кратоса:

« От і прийшли ми аж на сáмий край землі,
В безлюдну далеч Скитії пустельної.
Пора, Гефесте, повеління виконать
Отцеве і до кручі стрімковерхої
Оцього міцно прикувать зухвалого
Нерозривними ковами залізними » (1-6, Т.).

Кратос нацьковує нерішучого Гефеста на Прометей, пригадуючи йому, що той украв вогонь, Гефестів елемент. Проте Гефест не має серця братися до езекуції жахливої кари на близькім йому богові. А мусить зважитись, бо боїться батькового гніву. Ніби виправдуючися звертається до Прометей словами, що виявляють співчуття до безталанного, хоч далі відчувається докір, що Прометей понад міру *πέρα δίκης* уділяв людям пошани, знехтувавши богів:

« Високодумний сину велемудрої
Теміди! Хоч недоброхить, кайданами
Тебе припну я до бескéгу голого,
Де ти людськóго не почувеш голосу
Й обличчя не побачиш; сонцем палений
Увесь ти почорнієш і радітимеш,
Що світло дня барвистошатна вкрила ніч » (18-24, Т.).

.

« Ось плід твоєї до людей прихильности.
Ти, богом будши, гніву не боявсь богів
І понад міру смертним ти пошану дав —
Отож ці кручі завжди стерегтимеш ти
Без сну й спочинку, ніг не розгинаючи,
І марні будуть скарги всі і лементи,
Бо невблаганне серце у Кроніона »³ (28-34, Т.).

І наостанку загальна думка: Всякий поводитьсь твердо, хто нещодавно добився влади.⁴

Але Кратос вже підказує Гефестові, що він повинен робити, підганяючи його до виконання повинности. Живий діалог ведеться стихомітєю, в якій безсердечний Кратос атакує Гефеста двома рядками триметра, Гефест — у дефензиві — борониться одним. Далі йдуть просто накази:

« Ти ланцюгами швидше прив'яжи його,
Щоб батько твого не побачив гаяння » (53-4).

³ Син Кроноса-Зевс.

⁴ *ἅπας δὲ τραχὺς ὄστις ἀν νέον κρατῆ* (35).

« Міцніше вдар, притисни, не ослаблуй пут,
Він і з кута тісного вміє вимкнути » (58-9, Т.).

Коли Гефест заявляє, що руки прибиті, Кратос продовжує:

« Тепер ці груди простроми загостреним
Клином залізним і прибий міцніше їх » (64-5, Т.).

Ці слова зраджують вплив Гесіода, але одночасно показують незрозуміння Гесіодового слова κλίων (Theog. 521); що тут не означає « клин » σφήν, а має звичайне значення « стовп ». Отже в конструкції Гесіодового речення « прибивши окови до середини стовпа » добачуємо образ прив'язання до стовпа, а не прострошення Прометевих грудей клином, як це інтерпретував був Есхіл.

На вид страждань Прометей у Гефеста вириваються слова:

« Ой леле, з мук я плачу Прометевих! » (66, Т.).

Кратос заявляє:

« Я бачу, що приймає він заслужене.
Ти ланцюгами й ребра обв'яжи йому » (70-1, Т.).

Оттак глядачі переживали Прометеві тортури і ціла ця сцена мусіла викликати симпатію для страдника.

Відходячи після сцени прикуття, Кратос ще й насміхався з безбронного Прометей, іронізуючи:

« Тепер зухвальствуй і кради богів дари
Для тих недовгоденних! З тяжких мук твоїх
Здолають, може, смертні увільнять тебе?
Даремно Прометей прозорливого⁵
Ім'я ти маєш — сам бо потребуєш ти
В недолі Прометей-визволителя » (82-7, Т.).

Продовж цієї сцени Прометей, страждаючи, мовчав. Цією поведінкою поет підкреслював гідну поставу героя. Зайва дискусія з виконавцями наказу, всяке ставлення опору, всяке пручання обнизили б повагу трагедії і могли б викликати небажаний комічний ефект.

З уваги на те, що Прометей залишався весь час акції без перерви в непорушній позиції закутого, ніби розп'ятого, і цим ставив надмірні

⁵ Кратос глузує з імени « Прометей », що означало « прозорливий », « передбачливий », пор. вище прим. 2.

вимоги до фізичної витривалості актора і що у вступній сцені треба б тоді одночасно трьох акторів (Гефест, Кратос, Прометей), чого в Есхіля не трапляється за винятком « Орестей », зродилася думка і прийнялася в більшості дослідників (Welcker, Hermann, Murray, Wilamowitz, Reinhardt, Sechan), що прибивано до скелі не актора, а величезний манекен титана надлюдських розмірів і актор щойно згодом промовляв з-поза цього манекена. Проти цієї думки виступили теж голоси (в новіших часах особливо Pohlenz), звертаючи увагу головню на сцену звільнення титана з оков у « Прометей визволенім », яку тяжко погодити з уживанням манекена.

Ще й по відході посіпак деякий час напевне панувала мовчанка, що завзначувала самотність страдника. Залишили Прометея всі живі істоти. Довкола себе він бачить лиш мавстатичні сили природи, отже до них звертається, їм відкриває душу, їм жаліється: божественному повітрю-етерові, швидкокрилим вітрам, джерелам річок, морським хвилям з їх безконечним реготом, матері всього — землі, всевидючому сонцю.

З ямбічного ритму переходить до ліричних анапестів, ритму голосиння. Він передбачає майбутнє, отже свідомий того, що його страждання триватимуть віками: це ж молодий провідник ταχός (96 в.) щасливих богів винайшов на нього негідні окови за його прихильність до людей, за те, що він викрав і приніс у стовбурі нартексу ⁶ для безпомічних смертних істот вогонь, який став великою допомогою в їх біді, вчителем усякого ремесла.

Так цей ліричний монолог Прометея продовжує експозицію із сцени прологу. Але нагло Прометей вриває, бо до його слуху доходить дивний шум. Прометей відчуває, що наближаються якісь живі істоти:

« Чи то боги? чи смертні? чи інше то щось? »

Хто до бэскетів цих на край світу прийшов

Видивляйтесь на муки безмежні мої? » (115-77, Т.).

Прометей підозріває, що це злобні вороги з двору Зевса прибувають глумитись над ним.

Але ні! Це — Океаніди, споріднені божі істоти, ніби втілення сил природи, дочки його давнього приятеля, титана Океана. Вони, дізнав-

⁶ Нартекс *κάρθηξ*, *Ferula communis*, часта в районах Середземного моря парасолевата рослина, що сягає 5 м висоти, що з її здеревілих стовбурів виробляють шкатули та й усяку хатню обстанову. Серцевина рослини поволі тліє, отже довго зберігає вогонь.

шися про нещастя Прометей, ведені милосердям, прилетіли на окриленіх колісницях, вони й становлять хор цієї трагедії.

Відмінно від інших знаних нам трагедій Есхіла в цій драмі парод хору заступлений коротким комосом (127-95), в якому на переміні співає хор і Прометей, а переважають ямбічні та хоріямбічні ритми.

Океаніди зразу заспокоюють закутого титана: Не бійся нічого злого! Це приятна до тебе громада прибула на ці скелі «швидкими змаганнями крил, із трудом здобувши батькову згоду».

На вид прикутого до скелі їх очі заливаються сльозами. Вони свідомі того, що на Олімпі тепер новий володар, що Зевс панує безоглядно, що могутня раніше генерація титанів тепер знівечена. Прометей заявляє їм, що волів би потрапити в забуття в Тартарі, ніж бути виставленим на посміховисько.

Океаніди розважають страдника, заявляючи, що боги не можуть радіти нещастям Прометей, за вийнятком Зевса, який гнобить потомство Урана, і нема вигляду на краще, хіба що наситить своє серце карами, або що хтось відбере йому владу.

І тоді вперше з уст Прометей виривається неясне запевнення, що прийде час, коли «наставник блаженних» потребуватиме Прометейової ради, щоб не втратити скіптра та почестей. Але не перемовить його облесними словами ані не застрашить погрозами, а мусітиме звільнити з кайдан і замиритись.

Океаніди не розуміють ще цих натяків. Вони дивуються з Прометейової сміловости і вільности язика, вони бояться дальших переслідувань. «Бо невлівимі звички і неблаганне серце у Кронового сина» (187-8).

Та коли Прометей ще раз підкреслює, що зм'якне колись характер Зевса і він шукатиме ще Прометейової приятни, при чому й Прометей бажатиме її, хор, зацікавлений цими можливостями, прохає Прометей відкрити рубець таємниці, якщо це не пошкодить комунібудь.

На цьому кінчається лірична частина, а починається спокійніша і довша (196-278) розмова, що пригадує нам розповідну частину «Благальниць» (234-347), де також розповідь міняється із стихомітєю. Прометей не відкриває зразу своєї таємниці, а розповідає про причини ворожої настанови Зевса до нього, починаючи з передісторії, з титаноматії. Коли починалася боротьба олімпійців із титанами, Прометей радив титанам помиритися, бо чув від матері Теміди-Гаї⁷ віщування, що не

⁷ Прометейова мати Гая-Теміда — та сама особа під двома іменами (Prom. 211-2).

силою, на яку рахували могутні титани, а лише підступом можна буде перемогти нове покоління богів. Та коли титани під проводом Кроноса знехтували його раду, він із матір'ю Гаєю перейшли на бік Зевса і по-могли йому на рівних правах. Тоді повалені титани опинилися в безоднях Тартару. Одначе Зевс погано віддячився Прометеві. « Бо в тиранів така вже недуга, що не довіряють приятелям » — каже поет.

Але Прометей з'ясовує Океанідам ще й причину Зевсового гніву. Зевс, засівши на батьковому престолі, розділив між усіх богів почесні, призначаючи кожному окрему ділянку. Одначе, бідним людям не дав нічого, бо хотів людський рід знищити, а створити новий. І ніхто не протривався тому, лиш один Прометей вирятував людський рід. За те і впала на нього кара.

На питання хору, яке добро Прометей вчинив людям, він каже, що відібрав їм змогу передбачувати майбутні нещастя, натомість дав їм сліпі надії. Океаніди признають, що це велике добро для людей. Тут поет очевидячки натякає на образ Гесіода: в нього єдина надія залишилася в глеку Пандори (пор. I, 282). Тільки ж інтерпретація відмінна: там надія належить до лих, тут навпаки. Крім того Прометей дав людям вогонь, що буде для них джерелом усякого знання. За те зустріла його кара, а звільнити від неї може тільки Зевс. Океаніди, одначе не бачать виглядів на зміну Зевсової думки, бож Прометей провинився *ἤμαρτε* проти володаря світу. Їм не легко це слово сказати, бо воно прикре для Прометея.

На те Прометей:

« О, легко тому радити нещасного,
Хто навіть і ногою не торкнувсь біди.
Але ж усе це добре наперед я знав » (265-71, Т.).

І він гордо заявляє: « З власної волі, так, із власної волі я провинився і не заперечу того ». Допомагаючи людям, він пішов на муки. А коли Океанід цікавить його доля, вони повинні зійти із своїх окрилених возів і стати на землі, що вони й виконують.

Так хор Океанід на деякий час зникає із сцени, що незвичайно рідко трапляється в грецькій трагедії. Тут це могло статися, бо замість хору головна особа залишалася на сцені, отже акція не вривалась. Відхід хору в цій драмі інтерпретують як технічний засіб: сидючи на ко, лісницях, члени хору могли співати пісню, але не могли виконувати вільно танечних рухів. (Тим можна пояснити і брак у цій драмі справжнього пароду, тобто виходу з маршовими анапестами на вступі.) Та й у кінцевій сцені хор мусів знаходитися на одній площині з Прометевм.

У часі неприсутности хору відбувається перший епейсодій (286-398): на окриленому коні, ніби на казковому грифі, прилітає сам батько Океан, що співчуває Прометееві, близький йому і через спорідненість (як виявляється в дальшій пісні Океанід), і через давню приязнь (можна здогадуватись, що титан Океан, як Гая і Прометей, став теж по боці Зевса в часі боротьби двох поколінь). Океан запевняє (анапестами):

« А коли б і не рідний, то нікого
Не шаную я так, як тебе.
Що правду я мовлю, дізнаєшся сам, —
Лестити лукаво не личить мені.
Розкажи мені, як же тобі допомогти,
Щоб ти не сказав, ніби мавш ти друга,
Вірнішого від Океана » (293-9, Т.).

Прометей підозріло ставиться до Океана, дивується, що він покинув свої води та скелі і прийшов подивитись, як страждає колишній приятель Зевса, той, якому він — Прометей допоміг закріпитися при владі.

Бажаючи допомогти Прометееві, Океан радить « пізнати себе самого » (як стояло і в Аполлоновому храмі в Дельфах, пор. I, 323), отже й зрозуміти межі свої спроможности і переставити свою поведінку на нові шляхи, бо й новий тепер пан *τράχυνος* над богами. Слід погамувати себе, запанувати над своїми словами, щоб Зевс не почув блюзнірства, бо годі проти рожна перти, коли владу має твердий і нікому непідлеглий самовладець. На таких умовинах Океан готовий допомогти Прометееві здобути помилування.

У відповідь Прометей натякає неясно на якусь ранішу Океанову співпрацю з ним. Але тепер Океан не потребує ним клопотатись, він його не переконає і не перемовить, а натомість може стягнути лихо на себе самого. Океан жаліє, що Прометей не слухається доброї ради, хоч сам він іншим не раз допоміг радою. Океан певний, що Зевс помилував би Прометєя, якби тільки Прометей погодився послухати Океанової ради.

Прометей ввічливо дякує Океанові за його охоту допомогти, але ж його свіжий ще гнів проти Зевса не дозволяє йому поступитись. До того ж він згадує гірку долю інших титанів, що караються, жертв Зевса: і брата Атласа, що мусить увесь час тримати на плечах стовпи неба та землі, і Тіфона під Етною. Отже Океан повинен залишити свій зайвий труд і простодушну наївність. Океан, очевидно ображений, кидає свою безуспішну місію і відлітає.

Сцена з Океаном, щоправда, не посуває драматичної акції, проте вона виконує своє завдання: показує в контрасті до добродушности опортуністичного Океана непримиренність Прометея, що переходить у засліплення і віщує нове загострення конфлікту, отже й нову катастрофу.

Тим часом хор з'явився на орхестрі, і — на диво — нічим не на-в'язує до сцени відвідин Океана. Лірична пісня висловлює співчуття до Прометея: в його стражданнях беруть участь люди скрізь, і ті в Азії, і в Колхиді, і ті із Скитії, і з-над Меотійського моря,⁸ і в Арабії, і з-під Кавказу, земля, море, і навіть Ад.

Слова про співчуття людей злагіднюють настрої Прометея. Він будиться із задуми і, ніби нав'язуючи до своєї попередньої розповіді, згадує свою опіку над людьми і свої дари, якими він допоміг їм втриматися при життю. Раніш вони ніби в сні ходили, ні в чому не розбирались, дивились і не бачили, слухали і не чули. Не мали домів на сонці, ні з дерева, ні з цегли, а жили по печерах, ніби мурашки під землею. Не розрізняли пір року. Отже він винайшов будову домів, культивуацію ріллі, пізнавання часу і пір року, знання чисел і письма, а далі освоювання тварин, запрягання волів у ярмо та коней до воза і вмілости мореплавства. Людям умів допомогти, але на своє нещастя не знаходить ради. На те рефлексія хору: як поганий лікар, що не вміє знайти ліків на власну недугу.

Прометей згадує й інші свої винаходи для людей: знання лікування, приготування ліків і мастей, далі — вияснювання снів та віщих знаків, зокрема з льоту птиць і з нутроців жертвоних звірят, добування металів із глибин землі. Коротко кажучи:

« Від Прометея — всі в людей умілості » (506, Т.).

Так отже і ця сцена, хоч зближається до половини драми, становить продовження експозиції. Поетові валежало вивищити свого героя, вивести його постать понад рівень фолкльорних анекдот, показати « винахідником » важливих здобутків цивілізації. Греки любили зводити до одного « винахідника » осяги довгих століть людського поступу. І така сцена з довгою епічною розповіддю підходила, очевидно, під смак тодішньої аттицької публіки. Адже подібні питання розробляла вже в пол. V стол. софістика. Інакшими очима дивиться на справу модерна людина. Деяких критиків вражає ця розповідь як самохвальство. Одначе з перспективи історичного розвитку драми треба зазначити, що

⁸ Тобто з-над Азовського моря.

автор не знав іншого засобу схарактеризування заслуг, приписуваних Прометевві, як вкласти розповідь про них в уста самого героя.

Отож у драмі хор Океанід підпадає теж під чар Прометеевого оповідання і висловлює надію, що він після таких осягів знання вийде переможцем у боротьбі із Зевсом. Але Прометей охолоджує захоплення Океанід словами:

« Безсила вмілість перед Неминучістю! » (514, Т.).⁹

Отож: « Ще безліч муки й катувань ще тисячі

Я перетерплю, поки з пут цих визволюсь » (512-3, Т.).

На питання, хто стерничий тісі необхідности-неминучости ἀνάγκη, Прометей вказує на три Мойри та й на Ерїнії. Неминучости й Зевс не уникне. Але на питання Океанід, чи справді Зевс не буде вічно панувати, Прометей не хоче відповісти, бо ще не час відкривати таємниці.

В черговій пісні-стасимі, скомпонованій у дактилоепїтригах, хор висловлює думку, що не слід ставати на прою з всемогучим Зевсом, а треба складати богам жертви¹⁰ і не грішити словами проти них. Краще проводити життя в надіях, наповняти серце радістю. А дивлячись на страждання Прометей, хор зазначає, що Прометей надмірно заступався за людьми, а люди, безсилі істоти, не можуть його порятувати. В цім нещастю Океаніди згадують той щасливий момент, коли співали радісні пісні на весіллі Прометей, як він брав за жінку їх рідну сестру Гесїону.

В четвертому, довгому епейсодії (561-886) з'являється нова постать, що випадково попала в цю далеку країну. Це Іо, дочка Інаха, переслідувана Герою. Її долю порушував Есхіл принагідно в обговореній вище трагедії « Благальниці » (пор. теж I, 453), тут виводить її саму. Отож у « Благальницях » оповідав за сагою про її перемену в корову (299), про наслання Герою Аргуса, щоб її підстерігав (305), а коли його вбив Гермес, тоді гедзя, що гнався за нею (307-8); а тут вона, дещо очищена з найпримітивніших фолкльорних уявлень, виступає як дівчина з коров'ячими рогами βούκερως. Вбігає на сцену в приступі божевілья, переслідувана в своїй уяві гедзьом, фантомом убитого вже Аргуса.

Серед викликів страждання з її уст вириваються, ніби відірвані,

⁹ τέφνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ.

¹⁰ Тут хор випадає з ролі богинь Океанід, а займає становище атенських дівчат, що обов'язані складати жертви богам.

слова: де вона, в якій землі, хто це той перед нею в кайданах, прикутий до скелі. Її ніби вколов гедзь, їй увижається тисячоокий Аргус, ніби з-під землі жене за нею, втомленою й голодною. В ліричній строфі (575-88), де при виконванні танечних рухів переважає ритм неспокійних дохміїв, Іо звертається до Зевса з питанням, чим вона згрішила, що наклав на неї таке важке ярмо страждання, безконечну мандрівку по світі. Краще б був спалив її вогнем блискавки, сховав у землю, або дав на поталу морським потворам.

І ось відзивається Прометей, що знає про злощасну любов Зевса до Іо, звертається до неї, подаючи ім'я її батька. Дівчину дивує і хвилює факт, що страдник, якого бачить перед собою, знає її рід, її долю. Їй здається, що він потрапить подати їй раду, і прохає сказати, яка дальша доля чекає її, якщо він це знає.

Іо вже заспокоїлась, атака божевілья уступила і дальша сцена відбувається в спокійній атмосфері, переплітана довгими епічними розповідями.

Прометей, подаючи своє ім'я, обіцяє допомогти жертві Зевса радою, а на питання Іо коротко подає причину свого нещастя. Про дальшу долю Іо він нерадо казав би, бо чекає її довгий шлях страждань; проте на наполягання дівчини готовий розповісти про її майбутнє. Тут втручається хор Океанід, що рад би знати наперед, що досі пережила Іо і що спричинило її нещастя. Прометей радить Іо задовольнити бажання Океанід, пояснюючи їй, що Океаніди — рідні сестри її батька Інаха (мітологічна генеалогія уважала бога арголідської річки Інаха сином Океана), отже Іо знайде співчуття у рідних істот.

Іо у своїй розповіді (645-86) описує сонні видіння, в яких Зевс намовляв її прийти над джерело Лерни, далі — намагання батька вияснити в пророчні Зевса в Додоні значення тих снів, наказ пророчні прогнати дочку з дому під загрозою знищення всього роду. Далі йде розповідь про прихід Іо над Лерну, про зміну її постаті, наслання Герою Аргуса, його вбиття, наслання гедзя.

З черги Прометей оповідає, що чекає Іо в дальшій її мандрівці (707-35). Тут поет заходить занадто далеко в улюблені ним географічні дигресії. Одначе, не маючи правильного уявлення про географію Сходу Європи, комбінує почуті інформації про північне та східне побережжя Чорного моря з переказами саї про Персея, Аргонавтів тощо. Коли в «Благальницях» подавав для Іо реальнішу, добре знану тодішнім грекам дорогу через тракійський Боспор, Місію, Лідію, Памфілію, Кілікію аж над Ніл (Suppl. 543-61), тут він видовжує ту дорогу безмірно більшим луком, що переходить через фантастичні країни. Отже з

місця в західній Скитії, де прикований Прометей, Іо піде на схід понад море, щоб виминути небезпечних кочовиків скитів, що, озброєні луками, їздять критими возами по незораних степових просторах, і халібів,¹¹ майстрів заліза, що не люблять чужинців. Вона повинна спитись над річкою Гібристом,¹² не переходити її, а йти вгору рікою до вершин Кавказу, звідти до країни амазонок, що заопікуються нею і покажуть дорогу до Кімерійської протоки,¹³ що від неї та її мандрівки дістане колісь назву Кімерійського Боспору¹⁴ та до Меотіди (Азовського моря). Там вона залишить Європу і перейде до Азії. На цім Прометей вриває опис дальшої мандрівки Іо в її легшому етапі, висловлюючи співчуття для жертви « пана », чи пак « тирана богів ».

Іо рада б смертю рятуватися від такої долі, а Прометей, порівнюючи її страждання із своїми, підкресляє, що він навіть не може думати про смерть-визволительку. У світогляді грецької мітології боги — безсмертні, але не вільні від страждань. Для Прометея визволенням від мук було б повалення Зевса. На питання Іо, чи це взагалі можливе, Прометей відкриває рубець своєї тасмниці — це важливіша точка в сцені з Іо —: Зевс може впасти через власний нерозум (762), коли одружиться з дівчиною, що родить йому сина, міцнішого від нього (768). І лише Прометей, що знає цю тасмницю, зможе його остерегти, як буде звільнений із кайдан. На питання Іо, хто саме звільнить Прометея з оков, він на велике здивування Іо каже, що це буде якраз нащадок Іо, в 13-ому поколінню (774).

Хор хотів би почути про це ближче, але Прометей, сповняючи бажання Іо, продовжує перерване оповідання про дальшу мандрівку Іо. Ця частина розповіді (790-815) обертається в фантастичному світі уяви автора. По переході з Меотіди до Азії (ніби з-понад Азовського за Каспійське море) Іо дістанеться до країни, де живуть страшні Горгони, що то самий погляд на їх обличчя позбавляє людей життя,¹⁵ потім до країни казкових грифів та небезпечних однооких арімаспів, що березуть золотого скарбу біля джерела Плутона,¹⁶ далі на схід до ріки Ай-

¹¹ Насправді халіби жили не на північному, а на південному побережжі Чорного моря.

¹² Гібрист Ἰβρίστης — видумана назва, що означає « буйний », « бурхливий ».

¹³ Кімерійською називали греки теперішню Керченську протоку.

¹⁴ Боспор Βόσ-πορος значить « коров'ячий брід », нібито Іо, перетворена в корову, проходила тудою.

¹⁵ Казкові постаті, знані з переказів про Персея, переможця Горгони Медузи.

¹⁶ Про арімаспів написав поему Арістей, пор. I, 530.

тіопс, де живуть чорноскірі айтіопи (етіопи), її берегами до катаракти Ніла, а далі вже здовж берегів Ніла до « трикутної землі, Нілоти » (тобто до дельти Ніла), де призначено оселитися Іо та її потомкам.

Аргументуючи бажанням довести своє знання (842-3), Прометей робить ще одну дигресію взад, у минуле Іо, до початку її мандрівки, що виявляє його ознайомлення з подробицями її життя (вв. 829-41). Прогнана здому, вона прибула до Додони в краю молосів. Там із шуму святих дубів прийшло віщування, що вона стане « славною дружиною Зевса ». Гнана гедзьом, дісталась над море, що від її імени, від « Іо » названо « Іонійським », дійшла до затоки Реї, що її поет уявляв собі на північному кінці Адріятицького моря. А тому, що знав дещо про ту частину землі завдяки своїй сіцилійській подорожі, отже знав, що далі вже тягнеться суходіл, то намалював її шлях суходолом назад на схід (838) аж до Скитії, до місця, де прикутий до скелі Прометей.

Після цього у кінцевій розповіді (846-76) Прометей, нав'язуючи до прибуття Іо в Дельту, віщує їй, що в місті Канобі, при устю Ніла в Середземне море, Зевс « доторкнеться її ласкавою рукою », чим поверне їй розум, і там вона породить сина Епафа, що дістане ім'я від доторкнення руки (гра слів *Επαφος і ἐπαφῶν « доторкнувшись »). Так отже відмінно від традиції фолкльору, що ще невиразно зазначена в « Благальницях » (Suppl. 576-82), автор у « Прометей » одухотворяє міт, усуваючи з нього риси сексуалізму: на основі цієї нової версії міту прихід на світ Епафа був би чудесним народженням від діви.

Син Іо Епаф запанує над усією країною над Нілом, а його нащадки в п'ятій лінії, 50 дочок Даная, втечуть до Аргосу. Тим чином автор нав'язує до сюжету своїй трилогії « Данаїд ». Потомок тієї Данаїди, яка не вб'є свого чоловіка, буде визволителем Прометея. Він не подає імени свого визволителя (потомка Іо, Геракла) так само, як не зраджував ніде імени жінки, що могла б породити Зевсові сина, який скинув би батька з престолу.

В цьому моменті конвульсії стрясають Іо, її очі блудять, язик не може передати слів, їй знову ввижається і гедзь, і очі Аргуса; в новому приступі божевілля вона вибігає із сцени.

Під враженням епізоду з Іо хор співає пісню, що обмежується світоглядом атенських дівчат: сказав колись мудрець, що одружуватися треба з рівними собі. Ніколи не бажала б я переживати страждання Іо, ставши жінкою бога (887-907).

Інакше реагує Прометей. Страждання іншої жертви Зевса ще більш розпалили його ненависть до несправедливого володаря богів, а пригадка в розмові з Іо можливостей падіння його ворога і свідомість, що

він, Прометей, єдиний знає таємницю, яка приведе до повалення во- рога, піднесли його завзятість та невгнутість. Він передає своє захо- плення уявним образом упадку пана світу Океанідам. Одначе вони ви- словлюють думку, що може це тільки марні прагнення Прометея, яким не доведеться здійснитись, і остерігають його перед можливістю заго- стрення кари, кінчаючи діалог думкою: «Мудрі ті, що хилять чоло пе- ред неминучим».

Прометей, вражений цими словами, заявляє:

«Шануйте ви владущих і улещуйте,
Для мене ж менше від нічого важить Зевс, —
Хай робить, що захоче, цей короткий час,
Недовго він богами керуватиме» (937-40, Т.).

Здається, ніби чванливі слова Прометея доходять до відома Зевса, бо ось з'являється посланець богів Гермес, що в імені Зевса намага- ється виманити від Прометея таємницю. Він починає словами:

«До тебе, мудрія гостроязикового,
Богів зрадливця, а людей шановника,
До тебе, вогнекрадця, промовляю я!
Звелів отець все розказать про шлюб отой,
Що через нього, похвалявсь ти, влади він
Позбудеться...» (944-8, Т.).

На рішучу вимогу Зевса виявити таємницю падає така сама рішуча відповідь Прометея:

«Недавно ви при владі стали й мислите
У замках безпечальних домоватъ повік?
Падіння двох тиранів¹⁷ чи не бачив я?
Побачу, як і третій, що при владі є,
Впаде ганебно й скоро. Сподівався ти,
Що цих богів новітніх я злякаюся?
Далеко ще до цього. Поспішай назад
Дорогою, якою і прийшов сюди, —
Нічого ти від мене не дізнавсь» (955-63, Т.).

Після гострої словної сутички Гермес відгрожується жахливим за- гостренням кари:

«...Скелі стрімковерхі ці

¹⁷ Уран і Кронос.

Розтрощить батько громом-блискавицею
Полум'яною, і обійми каменю
Твоє сховають тіло. Довгі сповняться
Віки, аж поки вийдеш знов на світло ти,
Й орел кривавий, цей крилатий Зевсів пес,
Шматки великі рватиме пожадливо
Від твого тіла, і щодня приходить
Цей буде гість незваний і печінкою
Живитися твоєю почорнілою.
Стражданням цим не дожидай закінчення,
Покіль з богів которий в тяжких муках цих
Тебе заступить і в Аїд безпромінний
За тебе зійде, в глиб сумного Тартара,¹⁸
Над цим подумай. Не хвальба порожня то,
А вирок найсуворіший, бо в Зевсових
Устах нема неправди, слова свого він
Додержує... » (1016-1033, Т.).

Під впливом цих загроз вже й хор радить поступитись. Але Прометей не подається: все це він знав давно. А зазнати лиха ворогові від ворогів — не ганьба. Він готовий провалитися в Тартар. А смерти завдати йому, богів, ніхто не зможе.

Гермес, бачачи невгнутість Прометей, яку вважає божевільням, звертається до Океанід і радить їм відступити від Прометей, щоб не потрапити разом із ним у глибини Тартару. Але в дівчат наступає дивна метаморфоза: вони вважають відступлення від Прометей зрадою, а зрадників вони навчилися ненавидіти, бо над зраду немає гідкішої хвороби.

Гермес зникає, а кинена погроза негайно збувається. Малює цю катастрофу Прометей останніми словами трагедії:

« ...справді земля,
Захиталась, і грому луни глухі

¹⁸ Цей натяк в'язали з переказом (зазначеним в Аполлодора II 83 squ.), нібито Кентавр Хірон, ранений випадково стрілою з лука в бійці кентаврів із Гераклом, не міг ніяк вилікуватися з рани й від жахливих страждань, отже постановив зректися безсмертя і на місце Прометей зійшов до Тартару. Так Хірон нібито вирятував Прометей. Цю версію ледве чи можна було погодити з версією про визволення Прометей Гераклом і ледве чи така розв'язка була можлива в дальшій частині трилогії, як дехто догадувався. Гермес, мабуть, хотів сказати тут, що Прометей ніколи не знайде визволення, бо не знайдеться такий бог, що замість нього пішов би до Тартару.

Вже ревуть недалеко, грізних блискавиць
Вже спалахують завітні полум'яні,
І куряву вихри крутять-женуть.
Супротивні вітри летять звідусіль
В незмиренному герці, — заколот, бій,
Вігрове повстання! В страшній боротьбі
Все змішалось — повітря і хвилі морські » (1081-8, Т.).

І наостанку звертається до матері Гаї та неба:

« О пречесна мати моя, о етере,
Що світлом усіх обіймаєш, поглянь —
Я страждаю безвинно » (1091-3, Т.).

Серед громів та блискавиць западається та частина орхестри, де була скеля з Прометеем та Океанідами, що стали по боці страдника. Таким могутнім образом кінчається трагедія « Прометей закутий ».

Немає критика, що не признавав би незвичайної драматичної сили початку й закінчення цієї трагедії. Її автором міг бути справді геніальний драматург. Одначе тієї сили не виявляють середущі частини, заповнені довгими епічними розповідями, що дуже невзначно посувають властиву акцію. Проте композиція розповідей, перериваних запитами, пляново зорганізована, так що вичерпує весь матеріал, і передісторію, і майбутнє, хоч і перескакує з теми на тему. Ці частини, заповнені експозиційними діялогами Прометей з хором, сценою невіддалого посередництва Океана і довгою (на 326 віршів) сценою з Іо, що не в'яжеться безпосередньо з сюжетом і безперечно не має істотного значення для драми, так що дехто уважав її додатковим заповненням трагедії, що його вимагав скупий матеріал сюжету. Проте для автора ця сцена мала свою вартість. Вона скріпляла позицію героя драми Прометей, подаючи ще одного свідка несправедливості його антагоніста Зевса, а відомістю, що потомок Іо, неназваний у драмі по імені Геракл, визволить Прометей з оков, підготовляла наступну драму, що повинна була показати визволення Прометей. Отже така сцена була важлива, особливо з пункту композиції цілоти трилогії.

Відмінно від інших античних трагедій, де головними дієвими особами були люди-герої, сюжет « Прометей » торкається конфлікту двох генерацій богів, отже стає виключно трагедією богів. У « Прометей закутий » виступають лише божі істоти, як це підкреслювали вже античні джерела, зокрема сама гіпотеза « Прометей » і античний життєпис Есхі-

ла. Людською є тільки одна, бічна постать страдниці Іо, дочки бога Інаха, втягнена як свідок кривдячої поведінки молодого Зевса.

Герой трагедії Прометей, звільнений автором з усіх анекдотичних, дріб'язкових рис сагі, із рис авантюриста та хитруна, зображений тут добродієм людства і бунтівником проти неправди, що завоював собі симпатію тогочасних слухачів і модерних читачів. Герой трагедії — невгнутий, твердий характер, що готовий на найтяжчі страждання в обороні своїх переконань. Його антагоністом — так само неподатливий, молодий тиран Зевс. Одначе володар богів ніколи не з'являється перед очима глядачів, ми тільки чуємо раз-у-раз про його вчинки. Але чуємо з уст його ворога Прометея, що змальовує його постать, очевидно, самими негативними рисами деспота.

В цій трагедії симпатія поета, очевидножки, по боці Прометея. Проте й тут подибуємо натяжки, з яких видно, що поет ставиться критично до свого героя. Хоч Прометей діє, захищаючи принцип справедливості в безкорисній обороні прав покривдженого людства, проте допускається провини проти формального права *πέρα δίκης*, для якого в атенців тієї доби було вироблене міцне зрозуміння. Прометей виразно признається до провини проти того права: «з власної волі я провинився, не перечу».¹⁹ Адже він насправді присвоїв собі право до вогню, що згідно з правопорядком богів належав Гефестові.

А трапляються рідкі моменти, що, здається, ніби перекреслюють простолінійність Прометезового характеру, коли йому приходиться на думку можливість замирення із Зевсом, мовляв, «зм'якне серце Зевса і він поспішить до мене назустріч,²⁰ щоб увійти в дружбу зо мною». Ці слова на самому початку трагедії — це, можливо, далекий натяк на закінчення наступної драми. І хоч створена поетом постать викликала подив для титана, проте гострий критик ХХ стол. Шмід винаходить і негативні сторінки постаті, що напевно не належали до тенденції поета, як самохвальство і бажання знайти співчуття та милосердя до своїх страждань, нібито жіночу рису характеру.²¹

В трагедії пересувається декілька другорядних постатей, яскраво схарактеризованих. У пролові виступають два контрастиві характери, що виконують ексекуючу. Безоглядний, жорстокий Зевсів прислужник Кратос, що глумиться із своєї жертви і, присвоюючи собі ролю нагля-

¹⁹ ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνῆσομαι (268).

²⁰ σπεύδων σπεύδοντι (195).

²¹ «femininer Charakter»: SCHMID, *Geschichte der griech. Literatur*, III Band, 1940, стор. 306.

дача, підганяє Зевсового сина до виконання осоружного завдання, покладеного на нього батьком.

Гефест — м'яка вдача, що милосердиться над катованим богом, виконує наказ проти своєї волі та свого переконання, дарма що Прометей захопив самовільно призначений йому самому приділ, вогонь, і передав його людям. Проте Гефест не має відваги відмовитись від виконання доручення всемогутнього батька.

Та не тільки Гефест є тут опортуністичним характером. У протиставленні до твердості й непохитності Прометея такими характерами є ще дві інші постаті: Океан і Гермес, що проте накреслені зовсім відмінно один від одного.

Доброзичливий супроти Прометея Океан рад би з щирого серця допомогти страдникові і заступитись за нього перед Зевсом, ризкуючи навіть своїм становищем, але гордий герой різко відкидає всякий компроміс і навіть зневажливо відправляє добродушного приятеля.

Інакше виведений характер Гермеса: цей переконаний опортуніст, що стоїть по боці володаря, зарозумілий на свою позицію посланця богів, приходить із дорученням добути тазмницю від Прометея; він не може зрозуміти його впертості навіть під загрозами найтяжчих мук, отже наостанку холоднокровно приводить Прометея до катастрофи.

Іо — пасивна постать у трагедії, що з'являється в живо зображеному приступі божевілля, потрібна була авторові для підкреслення негативної характеристики Зевса, чим ще більше загострюється непримиренність Прометея, що доводить до катастрофи в наступній кінцевій сцені.

Хор, як це звичайно буває в Есхіла, не притримується однієї лінії, а співає свої пісні під враженням моменту.

Слід підкреслити факт, що не находимо ніякого натяку в античних джерелах на те, що ще якийсь драматург поза Есхілом брався б опрацьовувати цю тематику богів. Насправді сюжет був невдячною темою для драматурга, бо не давав простору для розвинення драматичного розмаху. Прикутий до скелі бог, що весь час драми не може рушитись з місця, надає трагедії статичного характеру, вимагаючи того, щоб інші персонажі по черзі підходили до нього з дорученнями, або відвідуючи його. Це в'язало драматичні можливості автора трагедії, чим можна пояснити теж застій драматичного поступу в середній частині трагедії. І тільки геній Есхіла, що з нікчемної сировини викував вікопомну постать Прометея, міг доконати того, що, не зважаючи на згадані недоліки, ця трагедія і в античних часах не залишилась між забутими, і в модерних знайшла більше розголосу, ніж інші.

Не знаємо ближчих подробиць про виставу трагедії «Прометей закутий», як не знаємо того і про подавляючу більшість античних драм. Ніде не записано дати вистави, ні відомості про те, в склад якої трилогії вона входила. Лиш у збереженому із старовини списку 73 трагедій Есхіла, що опирається напевно на олександрійських джерелах, знаходимо крім «Прометей закутого» ще назви «Прометей визволений» Προμηθεὺς λυόμενος і «Прометей вогносець» Προμηθεὺς πυρφόρος. Натомість у списку бракує назви «Прометей підпалювач» Προμηθεὺς πυρκαεὺς, сатирової драми, приналежної до трилогії, в якій склад входили «Перси».

Про сюжет цієї комічної гри збереглася принагідна інформація в Плутарха: Есхіл описував у своїй сатировій драмі перше враження, яке зробив на сатирів вогонь, принесений Прометеем із неба. Побачивши блискучу новинку, вони в радости хотіли цілувати вогонь. Плутахр пише: «Коли сатир вперше побачив вогонь, забажав його поцілувати й пригорнути»; тоді Прометей остеріг його: «В результаті, цапе, оплакуватимеш свою бороду». (Plut. de utilit. ex inim. pers. 2, p. 86 F).

Можливо, що первісне використання саги для комічної гри навело Есхіла на думку передумати її глибше і використати для трагедії.

Більше інформацій дають цитати в античних джерелах про драму «Прометей визволений». Так вже схолії до 511 в. «Прометей закутого» інформують, що «Прометей визволений» наступав безпосередньо по «закутім». Акція цієї трагедії відбувалася на Кавказі. Зміна місця пов'язана була напевне із зміною складу хору. Коли в «Прометей закутім» автор поставив хор нижніх Океанід, то в «визволенім», якою акція відбувалася сотні літ пізніше з перспективи богів, поетові підходив хор титанів. До того ж Есхіл, відступаючи від традиції саги, поділив кару Прометей на дві частини, щоб можна було першу частину трилогії завершити ефективною сценою завалення скелі з Прометеем та Океанідами в безодні Тартару. Отож коли проминули віки, Прометей опинився знову на світі, цим разом на Кавказі, де його зустрічають нові муки: орел, що пожирає печінку, яка наново відростає.

На основі відносно численніших фрагментів із «Прометей визволеного» можна відтворити хід початкових сцен. Коли Зевсове серце зм'якло, він помилював титанів і переніс їх із глибин Тартару на острови Блажених. Це, мабуть, власне доповнення Есхілової уяви, бо такої версії не знаходимо в раніших джерелах. Отож звільнені саме титани приходять відвідати закутого Прометей (N^o 190 = M 322),²² опису-

²² AUGUST NAUCK, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. II, 1889. HANS JOACHIM METTE, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, 1959.

ють свою дорогу, як видно з фрагментів (№ 191,192=М 322,323), і вже самою своєю появою будять надію також і на його визволення. Натомість Прометей описує їм свої страждання, найбільше ж ненаситність орла, що клює його печінку. Якраз найдовший із збережених фрагментів (на 28 віршів) походить із цього опису. Тільки ж зберігся він не в грецькому тексті, а в опрацюванні драматурга Акція (L. Accius, кінець II, початок I стол. до Хр.) на латинську мову, що його цитує Ціцерон (Cic. Tusc. disp. II, 10,23-25). Тут саме читаємо слова: «В бажанні смерті шукаю кінця свого нещастя, та воля Юпітера не допускає смерті» (вв. 23-24).²³ Це зовсім інший настрій, ніж у попередній драмі: замість гордих слів визову — тон резигнації. І з цих слів Прометей, і з поведінки Зевса з титанами видно, що в пляні поета було показати можливість замирення обох антагоністів. Але невідомо, як поет перевів цю думку в акцію. Збереглися фрагменти, що вказують на роллю Геракла в визволенні Прометей. Геракл, син Зевса, тринадцятий потомок Іо, заблукавши в своїй дорозі на Захід по золоті яблука Гесперід, як пояснює Страбон (IV, р. 183), чи по волі Геріона, як кажуть Діоніс із Галікарнасу і Гигін, зустрічає у своїй мандрівці Прометей, який дає йому інформації реальніші, ніж колись для Іо, бо з подорожі до Сіцилії Есхіл виробив собі ясніше уявлення Заходу, ніж мав про Схід; так, напр. в Страбоновій цитаті оповідає він про Лігурію. Отже, мабуть, із вдячності за вказівки Геракл убив орла стрілою з лука, при чому Геракл просив помочі Аполлона, як вказує цитата Плутарха: «хай стрілець Аполлон спрямує мою стрілу» (№ 200=М 332). До Геракла, Зевсового сина, Прометей звертається словами: «Найлюбіша дитино мого ворога» (№ 201=М 332). Геракл напевне звільнив Прометей також і з оков, а Зевс пробачив синові цей учинок, що Геракл зробив без його попереднього дозволу. Можна здогадуватись, що Прометей, віддячуючись, оповів зберігану досі таємницю про небезпеку для Зевса від подружжя з Тетідою. А втім немає фрагментів, які дозволили б нам на докладніше простеження, яка була розв'язка драматичного вузла.

Тяжко собі уявити, щоб Есхіл написав тільки дві трагедії на тему Прометей, тобто діалогію замість трилогії, бо про таку форму драми не чувати. Отож ще в першій половині XIX стол. визначний філолог Велькер²⁴ поставив гіпотезу, що обі трагедії (Прометей закутий і Пр.

²³ «Amore mortis terminum anquirens mali;
Sed longe a leto numine aspellor Jovis».

²⁴ FRIEDRICH GOTTLIEB WELCKER, *Die äschyleische Trilogie Prometheus...*, 1824, Nachtrag 1826.

визволений) в частинах трилогії і то двома останніми, а першою була згадана в каталозі драма «Прометей вогнеприносець» Προμηθεὺς πυρφόρος, що описувала б викрадення вогню Прометеем. Така трилогія спирається б на принципи: вина, кара, помилювання. Цю гіпотезу підшпирив у новіших часах Pohlenz.

На жаль, із цієї драми не залишився того роду фрагмент, на основі якого можна б ставити гіпотезу про її сюжет, і це спонукувало дослідників шукати інших можливостей. І так протилежну гіпотезу поставив Вестфаль.²⁵ Він мислив, що Προμηθεὺς πυρφόρος не означає тут «вогнеприносець», а «вогненосець», і що цей заголовок нав'язував до звичаю перегонів із смолоскипами на святі Прометеїв. Темою цієї драми було б остаточне поєднання Зевса з Прометеем і заснування свята Прометеїв в Атонах так, як культу Евменід в «Орестей». Оборонцем цієї гіпотези був передусім Вілямовіц, бо — на його думку — вона «має справді вартість відкриття» і «стоїть на певних основах» (sicher gestellt).²⁶ Проте ця гіпотеза має ту слабу сторінку, що сюжет драми того роду був би дуже скупий, і хоч були спроби заповнити його різномірним змістом, то всі ті комбінації залишаються непереконаливі. Дискусія на цю тему незавершена, і досі знаходимо праці прихильників одної і другої гіпотези.

А слід ще додати, що виданий 1952 р. XX том Оксирінхських Папірусів приніс дрібні фрагменти тексту з неозначеного ближче «Прометей» (Ох. Рар. 2252 і 2245, у виданні Метте фрагм. 342 і 343-50), зпоміж яких більше суцільну частину становлять рядки 35-55 (з 343 фр. Метте). Це гарна лірична пісня хору, в якій повторюється ефгимній (рефрен): «Я вірю, що німфи виведуть хороводи, щоб пошанувати дар Прометей». Отже мова тут про принесення Прометеем цінного дару, вогню. Тим то фрагменти 343-50 можуть походити або з трагедії «Прометей вогнеприносець», або з сатирової гри «Прометей підпалювач». Думки в цій справі поділені. Метте помістив згадані фрагменти під гаслом «Прометей вогнеприносець», додаючи до них на вступі цитату з неназваного твору Есхіла (Nauck, Aesch. 379), подану в схолі як В до Іл. XIV, 200, до Од. I, 98, як також у Porphyr. Quaest. Homer.:²⁷ «А ви станьте довкола цього жертovníка та блиску вогню в безконе-

²⁵ RUDOLPH WESTPHAL, *Prolegomena zu «Aschylus» Tragödien*, 1869, стор. 207 squ.

²⁶ ULRICH VON WILAMOWITZ — MOELLENDORF, *Aischylos, Interpretationen*, Berlin, 1914, стор. 129.

²⁷ Докладніше: Метте, стор. 127.

нім порядку кола²⁸ і помоліться...». Проте Метте не виключає можливості приналежності цієї пісні до сатирової гри «Прометей підпалювач». Тоді слова фразм. 379 (Nauck) не мали б тут місця.

В пісні співається, що радість із принесеного Прометеем дару спонукує хор до танцю. І яка буде вітха узимку в часі снігів чи дощів грітися при вогнищі і для пастухів, і для Пана в печері. Здається, що опубліковані фрагменти більше підходять до серйозної драми, ніж до сатирової гри.

Але крім питання про існування та композицію трилогії «Прометей» виринули ще інші проблеми. Праці численних дослідників із кінця XIX і з XX стол. виявили чимало різниць мовних (зокрема незвичайна простота та ясність періодизації «Прометей»), метричних, сценічних і світоглядових між трагедією «Прометей закутий» та іншими творами Есхіла.²⁹ В результаті основних аналіз виникли сумніви, чи «Прометей закутий» дійшов до наших рук у первісному вигляді, як написав його Есхіл. Появилися здогади про пізнішу частинну перерібку драми, або про пізніші інтерполяції, що були можливі при евентуальних повтореннях твору на сцені.³⁰

Крайнє становище в цім питанні зайняв один із найвизначніших знавців грецької літератури Вільгельм Шмід, автор фундаментальної історії грецької літератури в виданнях «Handbuch der Altertumswissenschaft». На цю тему він написав раніше окрему основну працю,³¹ маючи за собою думку А. Gercke, висловлену ще 1911 р. Свою революційну тезу Шмід уводить безапеляційно у свою Історію літератури, відриваючи трагедію «Прометей закутий» з її традиційного місця в огляді творів Есхіла, тобто в другім томі, (пор. його Історію II, 261) і переносячи її до третього тому як твір невідомого автора (III, 280-308).

Отже Шмід намагається довести, що трагедія «Прометей закутий» не є твором Есхіла, як вірили люди від часів олександрійських учених до його виступу 1929 р. Крім сатирової драми «Прометей підпалювач» Есхіл — на думку Шміда — написав лиш одну трагедію про Прометей: «Звільнений Прометей» Προμηθεὺς λύμενος. Ця Есхілова драма є «повною реабілітацією богоборця θεόμαχος, що кінчалася впровадженням культу Прометей до Атен» (III, 284). Трагедію «Прометей заку-

²⁸ κύκλω... ἐν λόχῳ ἀπέτρον — поет має на думці лінію кола, що ніде не кінчиться.

²⁹ Раніша література подана в історії літератури Шміда III, 302, прим. 2.

³⁰ WESTPHAL, *op. cit.*, стор. 6, 13 і 224.

³¹ WILHELM SCHMID, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus* — у журналі «Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft», IX, Stuttgart, 1929.

тий» написав якийсь софіст, чи прихильник софістики, для пропаганди софістичних ідей. Драма без певности щодо імени автора попала в олександрійську бібліотеку, де її зарахували до Есхілових творів. Цією гіпотезою Шмід пояснює факт, що ця трагедія знайшлася в списку Есхілових творів з античних часів, що в усіх наступних століттях уважали її за Есхілів твір, як, напр., Ціцерон (*Cic. Tuscul. disput. III, 76*), а в рукописах, які дійшли до наших часів, вона стоїть на першому місці між сімома збереженими творами: через її прозорий стиль її найбільше читали, вона здобула собі найбільшу популярність.

Шмід, добрий знавець справи, вмів переконливо використати всі аргументи, підношені тими дослідниками, що висловлювали сумніви, чи справді «Прометей закутий» дійшов до нас у первісному вигляді. При аналізі цієї драми, передусім у Шмідовій розвідці з 1929 р., зібрано чимало мовних явищ, що відрізняють її від інших збережених трагедій Есхіла. Алеж усякі мовні різниці, хоч і не в таким розмірі, можна знайти і поміж іншими творами Есхіла. Оборонці автентичности «Прометея закутого» підносять аргумент, що для аподиктичних гіпотез абсолютно немає достатнього матеріялу, бо коли збереглося менше ніж 10% творів автора, ніяк не можна запевнювати, що якесь мовне явище ніде більше в Есхіла не приходило. І деякі риси стилю не муіли виникнути щойно під впливом софістики. Стихомітію на філософічні теми знаходимо також і в Епіхарма (I, 652, squ.), в яким Есхіл напевно зустрічався на Сіцилії і якого комедії бачив на сцені або читав. А відомо, що Есхіл використовував усякий поступ у драматичній техніці та й у літературних ідеях.

Що торкається різниць у будові ліричних пісень, помітну короткість пісень у «Прометей закутим» виправдують відмінністю сюжету драми, де один Прометей опановує сцену, а хор не має таких свобідних рухів, як в інших Есхілових драмах.

Що торкається сценічної техніки, то справді немає іншої грецької трагедії між збереженими, як констатує також Мургау,³² що наближалася б до амбітних та романтичних вимог «Прометея закутого» (гігантська фігура прибитого до скелі, окрилені вози Океанід, гриф Океана, рогата дівчина місяця Іо, буря, скеля, що западається в безодню). Проте й деякі інші Есхілові трагедії вимагали скомплікованої сценічної постановки, не кажучи й про «Прометея визволеного», як от: масовий виступ статистів у «Благальницях», потреба своєрідних театраль-

³² GILBERT MURRAY, *Aeschylus, The Creator of Tragedy*, 1940, 1951, стор. 43 squ.

них машин у пролові « Психостасії », де Зевс важив душі Ахілла й Мемнона в присутності їх матерів-богинь, Тетіди та Еос, далі у драмах про Персея, де герой мусить летіти, і в трагедії про Європу, де божества Сон і Смерть летять із тілом Європиного сина, Сарпедона. Муггау ставить гіпотезу,³² що Есхіл уживав архаїчних засобів, амбітних експериментів, які вистачали тодішній, невибагливій ще публіці. Перед поставленням задньої стіни, яка заіснувала в пізніших драматургів, але також і в Есхіловій « Орестей », було доволі простору за оркестрою для примітивної сценічної техніки. Згодом такі засоби — на думку Муггау — занехано, як незадовільні, аж Евріпід відновив повітряну машину для появи богів (« deus ex machina ») при кінці драми, коли театральна ілюзія переходила в розповідь або пророкування.

Щоб довести свою гіпотезу, Шмід вишукує негативні сторінки трагедії, але більшість їх можна вияснити чи виправдати. Напр., проти закиду, що ця трагедія — бідний на справжню драматичність твір, підносять, що це торкається тільки середущих частин. А такий закид можна піднести і проти деяких інших збережених Есхілових драм, особливо проти трагедії « Сім проти Теб ».

Хоч Шмід признає, що ця драма в дикції та техніці стоїть значно під впливом автентичних Есхілових трагедій (III, 284), що поет « Прометея закутого » без найменшого сумніву (« ist mit Händen zu greifen ») технічно та мовно взяв собі Есхіла за зразок і що запозичення мотивів та мови можна довести з усіх збережених Есхілових творів, передусім із « Прометея звільненого » (III, 298), проте « Прометей закутий » не є ділом Есхіла. Есхіл — на його думку — був би це краще зробив.

Вирішальним аргументом проти Есхілового авторства Шмід уважає справу релігійного світогляду автора « Прометея закутого », що є діаметрально протилежним до релігійних поглядів Есхіла, несумісним із духом Есхіла. Зевс « Прометея закутого » зовсім інакший, ніж Есхілів Зевс. Насправді тут лежить в основі непорозуміння, що впливає з різниць нашого релігійного світогляду і поганського. В монотеїстичних релігіях основною є віра в вічного Бога, вічне джерело премудрости. Інакше розуміння було в поганських релігіях, зокрема в грецькій, побудованій на принципі антропоморфізму. Грецька мітологія знаходила для кожного бога батька й матір, а народження Атени з голови Зевса належить до рідких винятків у грецькій мітології. Коли бог народився, то — за людськими мірлами — він виростав, розвивався, опісля женився і тільки тим різнився від людей, що не вмирав. Нічого дивного для тодішніх людей було в тому, що Зевс міг змінитися, як змінюються люди, що в дорослім віці був інакшим, ніж у молоде-

чим. Трагедія «Прометей закутий» виразно і вперто підкреслює, що мова тут іде про молодого Зевса,³³ коли він у спілці з братами й сестрами скинув жорстокого батька і старшу генерацію богів до Тартару і як новий пан світу почав панувати безоглядно. Есхіл, опираючись на мітології, міг в одній частині трилогії показати молодого тирана богів, а в другій протиставити йому ідеального пана богів своєї доби, якого могутність і справедливість він величав вже в «Благальницях» (86-111; 822-4), для якого написав неперевершений гимн в «Агамемноні» (160-183). Есхіл був глибоко релігійною людиною і вірив у справедливість і мудрість того Зевса, що володів світом у його часі. А з деяких збережених (принаймні частинно) Есхілових трилогій помічаємо, що він залюбки показує в одній частині трилогії одну сторінку медалі, у другій іншу, зовсім протилежну, насвітлюючи проблеми всебічно. Про це була згадка при обговорюванні «Данаїд» і «Евменід». Як при композиції пісень та в справах сценічної техніки Есхіл не тримався означених шаблонів, так і при характеристичній персонажів надавав їм такі риси, які найкраще надавалися до даної драми.

Шмід, признаючи великий вплив «Прометей закутого» на Софоклові драми, починаючи з виставленого, мабуть, ще в 50-их роках «Аяса», ставить тезу, що «Прометей» написаний *найпізніше* в половині V стол. (Schmid, *op. cit.*, III, 282), отже коло 450 р. Остання зафіксована дата виставленої Есхілом трилогії — рік 458 («Орестей»). Отже час кількох років занадто короткий, щоб можна говорити про ґрунтовну зміну світоглядів, про появу нового драматурга-софіста, коли софістика в Атонах була ще в початковій стадії.

А Шмід додає ще свій здогад, що анонімний автор написав драму «Прометей закутий» не для вистави в театрі, а як драму для читання («Lesedrama» — Schmid, *op. cit.*, III, 306) і то першу того роду в історії літератури. Тяжко повірити, щоб автор трагедії, написаної в часі найвищого розквіту драматичного мистецтва, не мав амбіції показати свій твір широкій публіці і не бажав пропагувати свої ідеї, які йому Шмід приписує, перед масою слухачів, але обмежився нечисленними любителями читання книжок. Тим паче, що — як це сам Шмід підкреслює, — автор «Прометей» був непересічний поет; адже він «зумів створити драматично і чуттєво захоплюючі картини, як виявляють початкова і кінцева сцена» (III, 398), він виявив у своїм творі «поетичну красу в міцно зворушливих ліричних піснях Іо» (III, 304), в його

³³ Пор. вв. 35, 96-7, 312, 439, 955, 960 тощо.

творі « підвищена пристрасність Прометей, твердий удар із Гермесом, велично словами описана катастрофа природи, що змітає Прометей..., зраджують знову поета високих здібностей » (III, 305), його твір був великою літературною подією, що в V стол. виявила сильний успіх (III, 303) і мала великий вплив на трагедію другої половини V стол. і ще на Платона (III, 282).

Правда, в V і IV стол. не знаходимо виразної згадки, що « Прометей закутий » був саме Есхіловим твором, але й нема ніде найменшого натяку, що його написав хтось інший. І тяжко повірити, щоб того роду твір був ділом анонімного автора, якого імені не згадав би ніхто впродовж V і IV стол. і таким незнаним дійшов до олександрійців.

Дискусія незакінчена і ледве, чи може бути закінчена. Один проти одного стоять погляди знавців, що їх наводимо для прикладу. З одного боку Шмід 1940 р. висловився про трагедію « Прометей закутий »: « Есхілів німб оточує все ще драму, в якій Ріхард Вагнер пізнавав, як йому здавалося, найглибшу з усіх трагедій, і сумнів в її автентичність видається багатьом блюзнірством, що сьогодні після наукового відкриття автентичного Есхіла є вже дивовижею » (III, 308).

З другого боку Поленц 1954 р. кінчить своє обговорення цієї трагедії словами: « На всякий випадок вповні виключаємо думку, щоб цей грандіозний твір міг походити від когось незнаного. Тільки Есхіл міг його створити » (Pohlenz, *op. cit.*, 84).

Новіші праці англомовних філологів не зважають на гіпотезу Шміда. Вони уважають Есхіла раціональним гуманістом, підкреслюючи близькість провідної ідеї « Евменід » про поступ морального світогляду до віри в технологічний поступ людства, з'ясований в Есхіловім « Прометей закутим ». ³⁴ Вже Werner Jaeger у першому томі « Пайдеї » ³⁵ заявляв: « Есхіл брав головні обриси характеру Прометей, героя інтелектуального світу, з іонійських теорій про початок цивілізації, які з тріумфом віри в поступ контрастували гостро з меланхолійним описом селянина Гесіода п'ятьох віків світу в стані декаденції ».

Джон Герінгтон ³⁶ відкриває зміну світогляду в Есхіла після його

³⁴ LEON GOLDEN, *In Praise of Prometheus, Humanism and Rationalism in Aeschylean Thought*, The University of North Carolina Press, 1962 і наст., стор. 17.

³⁵ WERNER JAEGER, *Paideia*, New York, 1945, vol. I, 262-3.

³⁶ C.J. HERINGTON, у низці статей, м.і. *The Author of the Prometheus Bound*, Austin, 1970.

сіцилійської подорожі, тоді коли постали його трилогії Данаїди, Орестея і Прометей, вказуючи на спільну техніку тих трилогій: попередні трилогії, як от тебанська, точно притримуються нитки мітології, натомість останні віддаляються значно від традиції, що особливо спостерігаємо в «Евменідах» (згодом і в «Прометей Вогненосці»). Тут теж боги втручаються в людські справи, однак не на чисто особистому, а на вищому, космічному рівні (Данаїди, Евменіди, Прометей).

А Вебстер³⁷ висловлюється навіть про час написання «Прометея»: «Тепер вже майже певна річ, що Прометей мусів бути написаний після Орестеї. Тепер, коли Благальниці поставлені на своє місце, розвиток ямбічних триметрів показується зовсім правильним і Прометей припадає на місце після Орестеї. Ця дата погоджується з розвитком ліричного метру і взагалі з драматичною технікою». Проте — Есхіл мусів би підготувати трилогію «Прометея» майже одночасно з «Орестеєю», коли зважимо, що «Орестея» поставлена 458 р., а Есхіл помер не в Атенах, а на Сіцилії тільки два-три роки пізніше (456-5)!

Трагедія «Прометей закутий» мала дуже великий вплив на творчість Софокла та Евріпіда, що мусів признати і Шмід. Цей вплив сконстатовано передусім на найраніших трагедіях Софокла (Аяс, Антігона) і Евріпіда (Алкеста, Медея, Гіпполіт) з-поміж збережених до наших часів. Це легко зрозуміти, бо написані вони в 40-их і 30-их рр. V стол., коли пам'ять про останні Есхілові твори була ще жива. Згодом сліди впливу меншають, у гелленістичній добі вони непомітні. Циніки, як Діоген, уважали Прометея не за добродія людського роду, а за шкідника, бо «передача вогню була для людей початком і причиною до м'якості й розкішного життя» (Dio Chrys., or. 6,25).

Римський драматург Акцій опрацював для римлян «Прометея визволеного», хоч були думки, що він стягнув обі трагедії (закутого і визволеного) в одну. В добі римських імператорів аттіцистам подобалась ясність мови «Прометея закутого» і це, мабуть, було причиною, що ця трагедія ввійшла до канону трагіків, де її поставлено на першому місці між 7 творами Есхіла. Перші християнські письменники, бажаючи наблизити поганам розуміння страждань Розп'ятого за людство, вказували на Прометея, як на праобраз Христа («Vetus Prometheus Deus omnipotens, blasphemiiis lancinatus» — у Тертуліяна, поч. III стол. по Хр.). Вплив Есхілової драми помітний теж на шкільній дра-

³⁷ T.B.L. WEBSTER, *Greek Tragedy*, Oxford, 1971, стор. 14.

мі візантійської доби з XI-XII стол. «Страждучий Христос» *Χριστὸς πάσχων*.

Але крім постаті бунтівника і страдника Прометея, оформленої Есхілом, існувала в грецькому фолкльорі версія про Прометея-творця людей, що ліпив постаті з глини, а Атена вдихала в них життя (Hes. fr. 268, Hug. fab. 142, Paus. X, 4,4), на що натякає вже назва Епіхармової комедії «Пірра і Прометей» (пор. I, 630). На початку нових віків визначні письменники Західної Європи, ще необзнайомлені з оригінальними творами грецької літератури, пишуть свої драми та поезії, опираючись на підручниках мітології. До перших належав у XVII стол. еспанський поет Кальдерон; між його 17 мітологічними драмами була і «Прометеева статуя» *Estatua de Prometeo*. Згодом Прометей стає символом творчого мистця. На початку XVIII стол. англійський філософ Шафтсбрі (*Shaftesbury*) висловлюється: «Справжній поет — це інший творець, дійсний Прометей під Юпітером», що не наслідує, а творить постаті із свого серця. Цим шляхом пішли теж німецькі поети доби «бури та наступу» (*Sturm und Drang*), між ними молодий Гете в своїй поемі про Прометея з 1773 р., хоч він тоді ще не знав Есхілової трагедії, а опирався на другорядних джерелах. Коли в цій поемі Гете, захоплений пантеїзмом, боготворив мистецтво, то в старішому віці змінив своє становище в драмі «Пандора», де признає мистецтво як оздобу життя, а не його мету, добавачаючи щастя життя в жертвенній дії для ближніх. На самому початку XIX стол. Йоган Готфрід Гердер написав «драматичну поему з хорами» «Розкутий Прометей», якого найбільшим подвигом автор вважає перемогу над собою самим і повднання з своєю долею. До цієї поеми музику написав Ліст. На початку XIX стол. постаттю титана Прометея захопились були також молоді англійські поети Байрон і Шеллі, що докладно перестудіювали Есхілового «Прометея закутого» в грецькому оригіналі (пізніше теж американський поет Лонгфелло *Longfellow*). Лорд Байрон написав тоді (1816 р.) коротку поему, де Прометей виступає як символ надлюдини, мовчаного страдника, а величезний вплив цієї постаті помітний на Байроновому «Манфреді». Шеллі (*Percy Shelley*) написав 1819 р. велику ліричну драму «Розкутий Прометей», що кінчається поваленням Зевса, який є в нього персоніфікацією зла; вістря цієї драми взагалі проти-релігійне.

В XIX стол. тематика Прометея захоплювала безліч поетів та письменників і зробилася популярною серед різних шарів суспільности. В новій добі постать Прометея стає символом борця проти несправедливості, соціальної і національної. Борцем проти національного гніту

та царського імперіялізму являється Прометей у Шевченка, в його поемі « Кавказ » (1845 р.), присвяченій сердечному приятелеві, маляреві Якову де Бальмену, що, покликаний до війська, загинув у боях царської армії в волелюбними черкесами на Кавказі, де йому

« ...не за Україну,
А за її ката довелось пролити
Кров добру, не чорну; довелось запить
З московської чаші московську отруту ».

ЕСХІЛІВ СВИТОГЛЯД

В Есхілових трагедіях важливу ролю грає релігійна сторінка поетового світогляду. Насправді Есхіл не лише драматург, він теж релігійний мислитель. Але Есхіл не був бунтівником проти традиційної мітології, не був релігійним реформатором того роду, що філософ Ксенофан, Есхіл в основному стояв на платформі релігійної традиції, не протестував навіть проти свобідного зображування олімпського пантеону Гомером. Проте не пройшли повз нього непоміченими думки Гесіода та земляка, атенця Солона. Особливо глибоко заторкнули його душу їх ідеї про справедливість, що повинна бути основою правопорядку в світі.

Есхіл, ідучи слідами Гесіода приймає персоніфікацію абстракту справедливости, богиню Діке, ту безсторонню силу, що не дасть себе заманити багатствами могучих, а живе в закурених хатах бідноти (Аг. 773). Радість з її приходу оспівана в кінцевому стасимі «Хоефор» (935-51).

Діке в Есхіла є дочкою Зевса («Сім» 662, «Хоеф.» 949, етимологія її імени: Διὸς κόρη = Δίκη). А Зевса він признає найвищим володарем світу, приймаючи Гомерову монархічну систему в царстві олімпійців. Одначе Гомер вище богів, вище Зевса ставив не раз неособову Мойру, персоніфікацію Долі (пор. I, 176-7). В Есхіла Доля підпорядковується Зевсові, інколи зрівняна з ним, як от в останніх словах Есхіла в останній драмі його життя: «так водно зішлися всевидючий Зевс і Мойра» (Евм. 1046-7).

Зевса згадує поет раз-у-раз, йому присвячує величавий гимн у трагедії «Агамемнон» (Аг. 160-78). Зевс всевидючий світить і в найбільшій темряві (Благ. 88-90), він всемогучий, що валить гордих (іб. 96-103). Він піклується слабими (іб. 385) і дає відповідну заплату добрим і злим (іб. 402-4).¹

Інші боги бувають тільки знаряддям Зевса. Аполлон, особливо як божий віщун, уважає себе виконавцем волі Зевса, як заявляє сам в «Евменідах»; Зевсову волю виконує теж Алена і Гермес.

¹ Подібні думки і в інших творах Есхіла, як, напр., Аг. 758-62; 1014-6.

Відмінно від Гомера (пор. I, 168) більше уваги приділив Есхіл опікунові трагедії, Діонісові, створивши дві трагедії на його сюжети. Проте Есхілові погляди на Діонісову позицію в пантеоні богів неясні через втрату Есхілових трагедій на цю тему. Афродіта й Артеміда грали також визначну роллю в деяких втрачених трагедіях. Як у Гесіода, згадуються в Есхіла теж і персоніфікації абстракцій, проте рідше, ніж у Піндара (пор. I, 505-7).

Звеличуванням могутності Зевса як центрального божества і визначенням інших богів як помічних сил Есхіл, здавалося б, близький до ідеї монотеїзму. Проте він не посунувся в теософії так далеко та й зробити цього не міг, бо саме професія аттицького драматурга базувалась на політеїзмі грецької мітології. Хоч як немила була йому іноді негідна богів поведінка в деяких сагах, він в основному не переробляв мітів, як це робив інколи Піндар (пор. I, 507-9), а тільки незначно поправляв їх, або промовчував. До того ж відхили від традиційної лінії потрібні були Есхілові як драматургові, а не виходили з бажання нагнути насильно сагу до філософичної концепції автора. Есхіл інколи так дуже тримається деяких мотивів традиції, що через те тратить у нього суцільність характеристики дівої особи, як, напр., Ореста, що раз виступає як активний месник свого батька, то знов як слухняний виконавець волі Аполлона. Есхіл згадує навіть такий сумнівний моральної вартости епізод, як зв'язання Зевсом батька Кроноса, виправдуючи при тому поведінку Зевса (Евм. 641, 645-6).

Вслід за Гесіодом Есхіл приймає думку про зміну генерацій богів, що довела до морального поступу, від первісної дикої й жорстокої стадії поведінки до гуманності. Цю думку він ілюструє на Ерініях у трагедії «Евменіди», вона була й провідною ідеєю в трилогії Прометейя. Коли в «Прометей закутім» титан таврує Зевса як жорстокого тирана, то це торкається, так сказати б, молодого Зевса, що тількищо починав будувати свою державу. По тисячах літ не лише Прометей, але й Зевс перевірили свої погляди і прийшло до замирення в «Прометей визволенім».

Отож коли в Іліяді боги керуються власними інтересами та особистими мотивами і піклуються своїми дітьми або вибранцями без уваги на їх моральну вартість, то в Есхіла ці мотиви подибуємо вийнятоково (Ерінії, Прометей), натомість боги в Есхіла виступають головно захисниками правопорядку і справедливості в людських справах. Безумовно, Іо із саги мала основу нарікати на Зевса як винуватця своїх страждань, так само Кассандра та Орест на Аполлона, проте вони в Есхіла переносять свої нещастя терпеливо, бо розуміють, що боги —

вищі за людей, бачать далі, ніж люди, що ті страждання, які людям здаються несправедливими, в дальшій перспективі виявляться благословенням для їх роду, чи народу. Адже думки Зевса людина збагнути не може (Благ., 87). А втім страждання бувають часто карою за провину, вони мають виховне завдання для людей по лінії засади: стражданням учитись.

Тим то люди повинні мати страх перед богами, що лучиться з пошаною до них. Есхіл признає ті вияви культу богів, що були відомі в традиції, напр. у Гомера: жертви, молитви із ставленням прохань, а інколи наївних погроз на випадок нездійснення їх бажань. Крім того, йдучи поза Гомера, Есхіл підкреслює потребу засягати ради оракула, що вказує на зріст значення дельфійської пророчні в добі Есхіла.

В основному релігійні погляди Есхіла мають чимало спільних рис із світоглядом його ровесника Піндара. Обидва поети були глибоко релігійними людьми, для обидвох Зевс був основою їх віри, обидва були прихильниками Аполлонової релігії, обидва не признавали сліпої долі, світ мітології становив для них обох базу їх поезії (про Піндара пор. I, 504-7).

Зокрема Есхіл підкреслює думку, що люди повинні керуватись передусім справедливістю, вони повинні теж знати міру людської спроможности. Бунт людини проти божого закону стає причиною людської трагедії. Гордість і зухвалість « гібрис » ὕβρις веде до загибелі, що не завжди мусить проявитися негайно, а часто по довгих роках (приклад Клітеместри), а прокляття може впасти і на потомків. Переживши розгром гордого перського імперіялізму, перемогу слабших над велетнем, дійшов до переконання, що виконання справедливости богами відбувається вже на цьому світі.

Може для виправдання поведінки богів у деяких мітах, Есхіл підкресляв, що богів не зобов'язують моральні мірила людей, боги можуть користуватись інколи обманом, чи брехнею супроти людей, якщо цим шляхом треба дійти до вищої мети.² Із другого боку погляди Есхіла на позамогильне життя невиразно з'ясовані, як і в Піндара. Есхіл знає про карі в аді для тяжких грішників, але не згадує про долю праведних і цим яскраво відрізняється від доктрини орфіків, що вірили в нагороду за побожно переведене життя і шукали розв'язки релігійного питання в містеріях.

Згідно з фолкльорною вірою померлі в Есхіла можуть мати вплив на життя живих, що особливо виявляється в заклинаннях небіжчиків

² З цієї думкою Есхіла ніяк не погоджувався Платон.

на їх могилах, викликуванні їх духів і благаннях у них допомоги, як у «Хоефорах» і «Персах». Бо сила думання *φρόνημα* їх не покидає, душі померлих в Есхіла мають більше свідомости, ніж у Гомера, духи з'являються теж на сцені в трагедіях (дух Дарей в «Персах», Клітеметри в «Евменідах»), проте їх поява на землі обмежена коротким часом.

Есхіл, промовляючи своїми трагедіями до мас народу, зібраного на релігійнім святі Діонісіїв, як відповідальна індивідуальність, почувався до обов'язку бути вчителем свого народу, з'ясовувати основні питання відношення людини до богів, індивіда до громади, зокрема етичні проблеми. Проте це не була криклива тенденційність, а переконання, що випливали з життєвого досвіду поета, щиро подані землякам в мистецькій формі.

От так Есхіл відкидає закорінену в грецькій психіці думку про необхідність механічної зміни людського щастя в нещастя, в'язаної з вірою в зависть богів, що її підкреслював особливо Геродот (мотив персня Полікрата). Навпаки, Есхіл вірить, що людина сама своєю поведінкою спричиняє власне нещастя, що за гріх чекає прокляття, а злочин родить нові злочини.

Достатки можуть бути нагородою богів за праведне життя людини, але стають джерелом нещастя для лукавих, що досягли їх неправдою. Мотив слави не висувається в Есхіла на таке визначне місце, як, напр., у Піндара.

Есхіл не відхиляється від традиційного погляду, що ворогові слід відповідати ворожістю. Проте спостерігає, що недостатнім пережитком являвся стародавній звичай особистої, чи родової відплати рівним за рівне, знаний також римлянам у найранішій джерелі римського права 12 таблиць як *ius talionis*, і в Старім Завіті як принцип «зуб за зуб, око за око». Есхіл похваляє заступлення цього звичаю легальною уста новою Ареопагу в Атонах, що перебрав вирішення справ убивств із особистих рук під компетенцію державного правосуддя. На цім і опирається закінчення суперечки між Ерініями, представницями старих звичаїв, і Аполлоном, представником нової генерації богів.

Грецька мітологія, що своїм корінням сягала в давні монархічні часи, відбивала погляди тих часів. Не лише світ олімпських богів базувався на поняттях монархічної влади, але й різні окремі міти оповідали про царів та їх дітей, що мали зв'язки з богами. Тим то в раніших драматургів були зв'язані руки, вони не зважувалися змінити основи традиційної саги. Натомість Есхіл намагався пристосувати світогляд світу переказів до понять своїх часів, часів повної демократії. Отож

його царі (Пеласг у «Благальницях», Етеокл у «Сімох») не виявляють рис азійських деспотів, вони просто провідники народу, що дбають не про своє особисте добро, а про державу. Навіть холодний володар Агамемнон у своїй промові, єдиній у трагедії, виявляє передусім дбайливість про добро народу по лінії демократичних порядків Есхілової доби. Це й відбиває політичний світогляд поета. Хоч Есхіл походив із аристократичного роду, проте бачив позитивні сторінки демократичного ладу; він воював самовіддано під демократичним проводом проти перського навізника тоді, коли, напр., Пейсістратів син Гіппій опинився був у перському таборі під Маратоном, сподіваючись, що при допомозі персів поверне собі тиранську владу в Атенах.

Есхіл виступав проти обох екстремів: анархії і деспотизму, який — на його думку — міг бути добрий для персів та інших варварів; він був симпатиком поміркованої демократії, навіть погоджувався з обмеженням влади Ареопагу Ефіялтом, захищаючи в «Евменідах» тільки юридичну компетенцію Ареопагу в справах убивств, що її Ефіялт залишив був Ареопагові. Натомість Есхіл остерігав і радикальних демократів, і крайніх прихильників аристократії перед розбратом, перед громадянською війною, на яку заносилося в Атенах після вбивства Ефіялта. Це й був заповіт учителя-поета в останній його трагедії, в «Евменідах».

Агресивну війну Есхіл осуджував, зате ж прославляв героїв оборонної війни, що біля Маратону й Саламіні захищали свободу. Найгарячіша його любов зверталась до рідних Атен та Аттики. Рідне містополіс, що виростило й виховало громадян, що дало їм добрі закони, має право вимагати від них оборони, навіть жертви життя. Але й пангелленізм, почуття грецької спільноти, було в Есхіла високо розвинене, чим він радикально відрізнявся від Піндара. Контраст між грецьким гуманізмом і варварським насильством підкреслений передусім у словах царя Пеласга в «Благальницях» (911-5). Проте поет вимагав гуманної поведінки супроти чужих. Діке-Справедливість захищає три принципи: почитання богів, пошану батьків і гостинність супроти безборонних чужинців.

Ідеалом політичного діяча був для поета Арістід, якого заслуги в бою біля Саламіні підніс у «Персах», не називаючи по імені, і якого риси характеру передані в характеристиці Амфіярая в «Сімох» словами: «Здаватись бравим не хотів, а бути ним» (в. 592, С.), що їх саме Плутарх прикладав до Арістіда (Plut. Arist. 35). Подібними ідеальними постаттями в збережених творах Есхіла крім Амфіярая є цар Пеласг у «Благальницях» і Дарей у «Персах».

Отож у службі справедливості, у громадській активності поет добачав базу людського щастя на землі, а не в шуканні життєвих насолод. Натомість признавав природним явищем подружнє життя, якого оборонцем являється богиня Афродіта в трилогії «Данаїди».

Суть трагедії вимагала серйозного погляду на життя, від цього залежав і вибір сюжетів. Особливо похмурим кольоритом визначається шедевр Есхілової творчости, трилогія «Орестея», в якій основі лежить фолкльорне оповідання про прокляття роду. Проте закінчення трилогії, драма «Евменіди», виявляє примирливі тони, а це повторюється і в інших трилогіях Есхіла. Спостерігаємо, що Есхіл зовсім не був песимістом із природи. Він вірив в остаточну перемогу справедливості, вірив, що трагедія людини — це тільки кара за вину особисту, інколи також спадкову, хоч ця буває здебільшого додатковим мотивом. Навіть з-поза трагічних ситуацій вириває оптимістичний погляд на життя. І серед похмурих настроїв Есхіл умів дуже зручно вкласти веселі моменти, комічні риси побічних осіб, чим пригадує нам Шекспірові засоби. Знаменитими персонажами в знаних нам трагедіях бувають такі реалістично зображені типи людей із своїми дрібними життєвими клопотами, як вартовий в «Агамемноні», нянька в «Хоефорах», єгипетський посланець у «Благальницях», що сильно контрастують із велетенськими постаттями трагедії.

А вже справжнім майстром гумору виявляється Есхіл у сатиричних грах, яких зразки принесли нам відкриті в цьому столітті папіруси. Недарма Павсаній (II, 13,6) називає його сатирові гри найславнішими *δοκιμώτατοι* поруч Пратіна та Пратінового сина Арістія. Подібно величає його Diog. Laert. II, 133. Геній Есхіла виявив у сатиричних драмах друге, розсміяне обличчя, зовсім відмінне від знаного нам із трагедій з їхніми героїчними, надлюдськими конфліктами.

Хоч для борця з-під Маратону та Саламіні, людини твердих релігійних переконань, чужими були нові гасла софістики, що називали в Греції при кінці його життя, проте й вони заторкнули поета, спостережливого і вразливого на всякі нові прояви життя: в його останніх творах, особливо в «Прометей» та «Орестей» слідні впливи софістичної реторики, як, напр., у судовій розправі в «Евменідах».

ЕСХІЛ - ПІОНЕР ДРАМАТИЧНОЇ ТЕХНІКИ І МАЙСТЕР СЛОВА

Есхілові заслуги для створення драматичної техніки величезні: він не тільки впровадив до трагедії другого актора, чим розв'язав руки драматургам, даючи можливість з епічних зав'язків драми перейти в діялогах до справді драматичної акції, але також використав в останніх своїх трагедіях впровадження Софоклом третього актора. Для скріплення драматичного елемента трагедії Есхіл скоротив ліричні частини ранньої трагедії. Щоправда, ліричні партії, в яких Есхіл виявив свій непересічний талант, займають у нього помітніше та важливіше становище, ніж пісні в творах Софокла та Евріпіда, проте кожному ясно, що піонер драматичного мистецтва не міг зразу перескочити одну з баз виникнення трагедії.

Властивою прикметою Есхілової трагедії бувають вставки в діалог анапестичних ритмів --- або дохміїв --- , що підвищують настрій діалогу ліричним інтермеццо. З цією метою поет уживав ще міцнішого засобу: він переривав діалог у переломових моментах ліричними дуетами або високопоетичними комосами хору та актора. Взагалі Есхіл виявляється неперевершеним мистцем у малюванні настроїв, що особливо помітне в « Орестей ». Цим він перевищив своїх наступників.

Але з-поміж ліричних пісень тільки вступна пісня хору, парод, має справжнє драматичне завдання: парод служить для експозиції трагедії. Діється це особливо в першій драмі трилогії, або в окремих трагедіях, що не є частинами тематичних трилогій, як, напр., « Перси ». Така підготовка до зрозуміння самої акції драми була необхідна.

Проте хор Есхілових трагедій також і в інших частинах драми бере активнішу участь, ніж у творах Есхілових наступників, він об'єднює і в'яже окремі епейсодії в цілість, а в « Благальницях » та « Евменідах » заступає протагоніста.

Діялогові партії Есхілових трагедій опираються здебільшого на стихомітичній формі, що складається в нього з однорядкових реплік осіб, евентуально з довших груп рядків однакової величини для окремих учасників розмови. Тому діалог прибирає стислий і речевий вигляд. Натомість довшими промовама бувають звідомлення про події, що відбулися поза сценою, перебивані запитаннями інших персонажів,

а також вияснення і плянування, тісно зв'язані з акцією. Не стрічаємо, одначе, міркування та повчання, що відбігало б від драматичної акції, що трапляється в Есхілових наступників під впливом стилю софістики. Тим теж можна пояснити в Есхіла помітно менше число сентенцій, часто вживаних драматургами пізнішої доби.

Сценічна акція йде в Есхіла простою лінією без додаткових інтриг; спершу пливе вона повільною течією, — де ближче до кінця, тим жвавіше поспішає до мети. Проте ще перед вирішальним моментом, серед драматичного напруження, подибуємо епізоди, що стримують акцію, часом ліричні партії, що мають завдання поглибити важливість ситуації перед близькою катастрофою.

Ні в пролові, ні в дальших частинах поет не в'яжеться однією і тою самою схемою, в нього не відчуваємо рутини, він свobodно користується всякими засобами драматичного мистецтва.

Про лінію розвитку Есхілової драматичної техніки, від ранньої молодости до старости, нелегко говорити. Бо коли його праця на полі трагедії тривала приблизно сорок років, до нас дійшли лише твори, написані в останніх 14 роках його життя, тобто з часу його найсвітлішого розквіту. Проте і в них, між « Персами (472) і « Орестеєю » (458), помітний незвичайний поступ у будованні драми.

Зокрема в останніх трагедіях спостерігаємо важливий для драматурга розвиток від типовости персонажів (напр., тип доброго володаря) до індивідуалізації, напр. характеристизації вождів у « Сімох », демонічності постаті Клітемистри, злочасної пророкиці Кассандри в « Орестей ». А далі, розвиток у напрямі тіснішого пов'язування окремих сцен, у поглиблюванні думок тощо. Есхіл залюбки винаходить контрасти, як, напр., Дарей — Ксеркс у « Персах », постать героїчного Амфіярая в « Сімох » у протиставленні до інших вождів, що грішать гордістю та зарозумілістю, розгубленість хору жінок і холоднокровність Етеокла, Аполлон і Ерїні в « Евменідах ».

Також із проблемою єдності місця й часу, отже і пов'язаною з тим справою сценерії, поет поводить багато вільніше, ніж його обидва наступники, що їх Арістотель уважав за властивих клясиків. В « Евменідах » він змінює навіть місцевості (Дельфи — Акрополь в Атенах, а може ще й Ареопаг), в « Персах » (Даревва могила — королівський палац), у « Хоефорах » (Агамемнонова могила — палац), в « Агамемноні » (площа перед палацом — нутро палацу), фантастична сценерія в « Прометей » з титаном, прикутим до скелі, з персонажами і хором, що підходять до нього.

Безперечно деякі труднощі можна було легко побороти, розсува-

ючи, напр., брами палацу, чи приміщуючи могилу оподалик палацу, розв'язку інших тяжче з'ясувати. Ледве чи Есхілова сценічна техніка вживала скомплікованої машинерії; адже його наступник Софокл творив свої трагедії із скромнішими вимогами до сценічної техніки. Отож Есхіл, мабуть, зовсім не турбувався реалістичним зображенням сценерії, зате присвячував більше уваги виставності та екзотичності костюмів, танців, оперуванню масою статистів на орхестрі. Напр., в «Благальницях» повинно бути 50 Данаїд, стільки ж їхньої прислуги, банда єгипетських рабів, аргоська армія, разом принаймні 150 осіб, як здогадується Муггау у розділі «Сценічна техніка» своєї праці.¹ Мабуть, подібно як театр Шекспірівської доби, Есхіл давав волю уяві глядачів, щоб доповняла недомагання тогочасних технічних засобів. У добі Софокла техніка з того роду недомаганнями видавалась перестарілою, навіть смішною, тому поет старався обмежитися скромнішою сценерією, яку можна було зреалізувати.

Але Есхіл намагається заступити недоліки сценічної техніки міцнішим засобом: силою свого слова. Вражає нас передусім нечуване багатство Есхілового словника, що ним він перевищає всіх мистців слова в грецькій літературі. Поет із великою дбайливістю та любов'ю добирає слів, або творить нові в душі грецької мови. Бо чужих слів уникає, вживаючи їх тільки для характеристики чужого довкілля, як у «Персах» і «Благальницях». Його замилювання до збагачування скарбниці мови доводить факт, що кожна із збережених його трагедій містить у собі кількості (300-800) таких слів, зокрема прикметників, що не повторюються в інших його драмах. Есхіл збагатив грецьку мову лексично, дарма що небагато його новотворів прийнялося. А згодом він став неврозумілим для пізніших століть, що спричинилося до перекручування тексту переписувачами візантійської доби.

Діялогові партії Есхіл пише аттицьким діалектом. Але знає добре мову епічної та хорової ліричної поезії, також живий іонійський діалект, і використовує ці мовні джерела, надаючи їм аттицький вигляд. Проте поет уважав негідним вводити до високої мови трагедії буденні слова аттицької мови; особливо уникав висловів збуденнілого закликання, типу $\nu\eta$ Δία, аналогічних до наших висловів «їйбогу», «бігме», частих в устах пересічного атенця, а в літературі вживаних у комедіях Арістофана або в діялогах Платона там, де вони наслідують мову будня. Так отже після спроб Солона (I, 322), частинно Сімоніда з Кеосу (I, 432)

¹ GILBERT MURRAY, *Aeschylus, The Creator of Tragedy*, 1940, стор. 49.

Есхіл належить до піонерів, що промостили шлях аттицькому діалектові, щоб став літературною мовою Греції V-IV стол. до Хр.

Другою характеристичною прикметою нашого мистця слова було його замилювання до образности, що, одначе, у дальшій перспективі також спричинило його непопулярність у пізніших століттях. Багатством образів, не надуманих, а спонтанно зроджених його буйною уявою, він дуже близький Піндарові (пор. I, 513). Його образи в подавляючій більшості торкаються тих самих ділянок людського життя та людської діяльності, що й Піндара, починаючи з мореплавства та хліборобства, як також із світу звірят, проте бувають відмінні у подробицях. Коли, напр., Піндар перевантажений порівняннями й метафорами з уявленням золота, в Есхіла воно з'являється виїнятково; коли в Піндара визначну роль грають образи з контрастами світла і темряви, то в Есхіла вони рідкі.

В Есхіла подибуємо вже також образи з письмової діяльності людини, напр., « мокра губка одним порухом нищить усе написане » (Аг. 1329); « надію, що була колись лікарем, запишіть тепер між зрадниці » (Хоеф. 699); « Гадес дивиться на все, приглядається всьому серцем, що записує на табличку » (Евм. 275: чотири останні слова українського перекладу становлять у грецькому тексті одне слово, створений Есхілом епітет *δελτογράφος*); в нього свіжою була метафора, що після півтрьох тисяч літ полиняла від частого повторювання: « записати в серці » (Хоеф. 450).

Коли в Гомера переважають порівняння, не раз дуже детальні, то в Есхіла, так само як і в Піндара, цей рід образности — рідкий та й із помітною короткістю в контрасті до Гомера. Натомість уся краса Есхілової поезії, як і Піндарової (пор. I, 514-5), виявляється в метафорах. Есхілова уява в цьому напрямі — неперевершена, його метафори знаходимо і в ліричних партіях, і в діялозі. Зокрема незвичайно часті в нього персоніфікації неживих речей, (але не абстрактів!), як, напр., порох, що п'є кров (Сім, 736-7, Евм. 979-80); курава — безголосий вістун наближення війська (Благ. 180, Сім 81-2); дім, що міг би сказати (Аг. 37-8); море, що спить (Аг. 565-6) і безліч інших; зокрема звертає увагу накопичення Клітеместрою облудних метафор при зверненні до Агамемнона (6 метафор: пес-сторож, ливна, стовп, одинак, поява суходолу, джерело води, — Аг. 896-901).

Інші тропи рідше приходять в Есхілових трагедіях. Метонімія, якої завданням заступити в високій поезії буденне слово скомбінованим описом, що спричиняє не раз труднощі у зрозумінні думки, здавалася поетові важливим засобом для відрізнення мови героїв від що-

денно вживаної. Есхіл пише, напр., « потрясаюча списом рука » замість просто « права рука » (Аг. 117), « пробиваюче риби знаряддя » замість « тризуб Посейдона » (Сім 131), « двотронна сила ахайців » на означення обох братів, Агамемнона і Менелая (Аг. 109), « втекти з темряви матернього нутра » замість « народитися » (Сім, 664), у нас аналогічна, доволі вже злиняла метонімія « прийти на світ » тощо. Часом мають ці метонімії вартість загадок: « робітниця коло квітів » = бджола (Перси, 612), « немова » = риба (Перси, 577). Ще ближчий до загадки вислів « кажу, що мерці вбивають живого » (Хоеф. 886), що його Клітеметра зразу зрозуміла. Проте ця загадка вийшла з уст слуги; поет, мабуть, розумів її як вислів фолкльору, далекий від мови героїв.

Загадкове промовчування, апосіопеза, дуже часто подибується в притьмареній атмосфері « Агамемнона » (Аг. 67-8, 248, 498-9, 974).

Що торкається поетичних фігур, які Есхілові служать до драматичного оживлення, то Есхіл дуже радо вживає реторичних питань, звичайно в альтернативній формі: « Чи вчинила вона це, чи ні? » (Орест у промові до народу, Хоеф. 1010). « Чуєте брязкіт щитів, чи ні? » (Сім, 100). « Чуєш, чи ні, чи говорю до глухої? » (Сім, 202). « Чи я схилила, чи поцілила в здобич, як лучник? » (Аг. 1194).

Також часто вживає епіфонем, реторичних вигуків, для вислову сильнішого зворушення, типу Ціцеронівського « O tempora, o mores! », як, напр., « ось яке зухвальство! » *τοιαύτε τόλμα* (Аг. 1231); « ось таке чинять молодші боги! » (Евм. 162).

До вислову патосу в ліричних строфах підходить фігура анафора, повторення слів на підкреслених місцях речення, типу Шевченкового « Було колись в Україні... Було колись запорожці... ». В Есхіла читаємо, напр., « страх про це казати, страх побачити на очі » (Пітія в « Евменідах », 34); « Визвольте батьківщину, визвольте дітей, жінок, могили предків » (Перси, 403-4); « тепер радій, земле, радій світло сонця! » (Аг. 508).

Можна знайти в Есхіла теж безліч прикладів на повторення того самого слова, одне поруч одного, в різних відмінках, т.зв. поліптотон *πολύπτωτον*. Така звукова гра слова буває теж з алітерацією. Есхіл радо вживає гри гомонімів, як, напр., *κῆδος* — « посвоячення » і « горе, нещастя » (Аг. 699). А вже спеціально любить примітивним вишукуванням етимологій *figura etymologica*, зокрема пояснювання власних імен випадковими подібностями слів, як, напр., в'язання імени Персея з персами, а персів із « руйнниками » (*πέρθω* — « нищу », « руйную »).

Есхіл залюбки вживає антитези: ворог — приятель, дух — тіло, довгий — короткий, старий — молодий, діяти — терпіти. Особливо міц-

на антитеза ситуації міститься в пролозі «Евменід»: святкова тиша перед святиною — жахлива картина всередині храму — і знову світла поява Аполлона.

Загостренням антитези буває сполучення двох контрастивних слів в один зворот, що на перший погляд видається нісенітницею, оксіморон $\delta\acute{\xi}\acute{\omicron}\mu\omega\rho\omicron\nu$; також і цей поетичний засіб зустрічаємо в Есхіла, напр., «сон на яві» (Аг. 82), «помирився залізом», тобто зброєю (Сім, 884-5), «померлі вбивають живого» (Хоеф. 886) тощо.

Ідучи за традицією епічної поезії, Есхіл частіше від своїх наступників користується епітетами, часом і Гомеровими, не лише в ліричних партіях, але також і в діалогах. Однак епітети в Есхіла рідко бувають зайвими словами, шабляновими додатками для прикраси «epitheta ornantia», а мають справжню вартість пояснювального прикметника.

Навіть ужиття мовчанки замість слів у поведінці дієвих осіб у деяких моментах мусіло викликувати величезне враження, або як засіб протесту героїв трагедії (Прометей, Кассандра), або як вияв міцного зворушення під впливом наглого нещастя (Ніоба).

В розвитку Есхілового мистецтва слова видно поступ від архаїзму стилю, що в'яже його з його ровесником Піндаром, до ясності його наступників, головних представників класичної доби.

Отож, як вище сказано, Есхіл користувався різними засобами слова, що, однак, не виходили в нього з холодного обрахунку, а з внутрішньої потреби: діяла в ньому вроджена генієві творча сила.

В Атеная (Ath. I, 22 a) збереглася відомість, нібито Софокл висловився про свого попередника: «хоч він творив, як слід, алеж творив несвідомо».² Якщо справді Софокл висловився про Есхіла з таким застереженням, то можна б сказати, що Софокл «несвідомо» склав найкраще свідчення про геніяльність свого попередника, підкресливши стихійну, не вивчену, могутність його слова, його поезії.

Ця неперевершена сила творця аттицької трагедії мала величезний вплив на безпосередніх його наступників під усякими оглядами. Зокрема вибрана ним тематика трагедій (передусім Орестея, тебанська сага) викликала нові спроби їх опрацювання Софоклом, Евріпідом та іншими античними драматургами, грецькими і римськими, а в модерних часах різними європейськими, а то й американськими письменниками. Про сюжет Прометея ми згадали вище, про опрацювання інших скажемо коротко далі в розділах про Софокла та Евріпіда.

² εἰ καὶ τὰ δέοντα ἐποίησεν, ἀλλ'οὐκ εἰδώς γε.

3. Софокл

ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ

Центральною постаттю класичної доби грецької літератури вважаємо Софокла. Головне джерело його життєпису становить старовинна біографія *Σοφοκλέους βίος*, збережена в деяких манускриптах Софоклових творів, а написана на основі раніших праць, що не збереглись до наших часів, як Арістотелевого учня Арістоксена з Таренту (біографії драматургів) і в олександрійських часів Сатіра та Істра з Кірени, що в недостатці фактичного матеріалу звертались часто, на жаль, до непевного, анекдотичного. Збережена біографія могла бути написана в I стол. до Хр. Деякі відомості подає Свідас та інші, дрібніші джерела.¹

Софокл *Σοφοκλῆς* був сином заможного громадянина Софілла *Σόφιλλος*, що його античні джерела називають то ковалем *χαλκεύς* (Арістоксен), то мечником, ковалем мечів *μαχαίροποιός* (Істр). Насправді він був фабрикантом зброї: сам не був ремісником, але його раби кували зброю, як виявляє античний життєпис.

Поет народився в підміській громаді Колоні *Κολωνός*, що лежала на північ від центра старовинних Атен, на батьковій посілости, положеній на скелистому горбі *Κολωνός ἵππιος* (« горб коня »), що його назву Софокл в'яже з богом Посейдоном (*Soph. Oed. Col.* вв. 713-5). Посейдон — за мітологією — подарував Аттіці коня, навчивши людей загнупувати його. Побіч цього горба другий був присвячений богині Деметері. Любов і відданість цій батьківській землі поет виявив у своїм останнім творі « Едіп у Колоні », в першому стасимі (668 squ.), одній з найкращих своїх пісень.

Старовинні джерела синхронізують дату народження трьох великих драматургів із переломовою датою грецької історії: битвою біля

¹ Згадана біографія надрукована в виданні Софоклової Електри (O. Jahn), 3 видання опр. Міхаелісом, Бонн 1882. Крім біографії зібрані там також інші античні свідчення про Софокла.

Саламіні 480 р. до Хр.: того року Есхіл брав активну участь у цій битві, Софокл після битви виступав прилюдно на святі перемоги як провідник хору ефебів, а Евріпід народився нібито в самий день битви. Такі античні синхронізми не подавали насправді докладних дат, проте вони характеризували приблизно різниці віку осіб. Отож точної дати народження поета не маємо; Парійський Мармур подає рік 497-6, життєпис 495-4, виходячи, мабуть, від добре означеної дати смерті. Звичайно приймається як приблизну дату народження рік 495 до Хр.

Батько Софіл подбав, щоб його син отримав якнайкращу освіту. Софоклове добре ознайомлення з Гомером та іншими поетами виявляють його твори. Його вчителем музики був Лампр. «А в Есхіла вчився трагедії» — стоїть у біографії (Vita Soph. 4). Цих слів не можна брати дослівно. Старовинні автори звичайно подавали великих попередників у мистецтві за «вчителів» наступної генерації. Але Софокл справді завдячував багато Есхілові, приглядаючись виставам його трагедій і студюючи їх. Спершу вплив Есхіла мусів бути дуже великий. До цього сам Софокл признавався, говорячи про три етапи своєї творчості. Принаймні у Плутарха читаємо: «Софокл казав, що, переборовши пишномовство *δρχος* Есхіла, опісля позбувся терпкості та штучності власного стилю, і втретє вже перетворив вигляд мовного вислову, що й є найвідповіднішим з етичного боку і найкращим» (Plut. de prof. in virt. 7, p. 79 b).

Життєпис згадує, що Софокл юнаком здобував нагороди в спортивних та музичних змаганнях. Мабуть, у результаті цього призначено його провідником хору юнаків *ἐξάρχων*, що, граючи на лірі, заспівував пеан в нагоди перемоги біля Саламіні.

У своїх ранніх драмах Софокл за старим звичаєм (cf. Aristot. Rhetor. III, 1, p. 1403 b 23-4) особисто виступав як актор у головних ролях. Біографія (Vita Soph. 5) і нотатка в Атеная (Ath. I, 20-1) підкреслюють, що Софокл сам грав на кітарі в головній ролі своїй трагедії «Тамір» *Θάμιρις* і знаменито грав м'яча в ролі Навсікаї в своїй одноіменній драмі. Пізніше Софокл особисто не виступав, нібито тому, що не мав доволі сильного голосу, як інформує життєпис (Vita 4).

Впродовж свого довгого життя Софокл пережив найсвітліші часи розвитку рідного міста. Підлітком бачив славні воєнні перемоги батьківщини. Хоч був ще занадто молодий, щоб брати в боях активну участь, та мав уже щастя звеличувати перемогу. А згодом міг спостерігати ріст атенської держави, розбудову морського атенського союзу, що перемінив Аteni в своєрідну імперію, добу економічного добробуту, світлі часи Періклового керівництва, відбудову Акрополю та розбудову мі-

ста, культурний розквіт, що зробив Ацени духовим центром Греції. Хоч переживав і початки занепаду міста в часі пелопонеської війни, то доля пощадила його: смерть не дозволила йому бачити остаточної катастрофи Ацен.

Відмінно від обох інших корифеїв трагедії, Есхіла та Евріпіда, що покінчили життя далеко від рідних Ацен, Софокл був усім серцем відданий своїй найближчій батьківщині, залишав Ацени тільки в службі для неї і, як інформує біографія, « не хотів покинути батьківщини, хоч чимало королів запрошували його до себе » (Vita Soph. 10), бо « більше всіх любив Ацени » (в оригіналі суперлятив прикметника: $\phi\lambda\text{-}\alpha\theta\eta\nu\alpha\text{-}\iota\beta\alpha\tau\omicron\varsigma$ ἦν).

Софокл визначався привітною, товариською поведінкою до всіх ближніх, що з'єднувала йому ширю прихильність громади. Тонкий знавець людського страждання, автор грізних трагедій, що жахом стрясаали глядачів, насправді був життєрадісним оптимістом, в товаристві — веселої вдачі, щасливим в очах людей, до того ж повним успіхів у своїм професійнім житті.

Бо вже своєю першою тетралогією, виставленою 468 р. здобув першу нагороду, перемагаючи самого Есхіла. Плутарх у біографії Кімона (Plut. Cim. 8) оповідає, що того року відступлено від традиції, звичаю присуджування нагород вибраними театральними суддями, а на пропозицію першого архонта передано цю функцію провідникові консервативної партії Кімонові і дев'ятьом стратегам, що співпрацювали з ним.

Улюбленцем публіки Софокл залишився все своє життя. Ніхто з аттїцьких драматургів не здобув стільки перших нагород, що він. І ніколи Софокл не опинився на останньому, третьому місці.

Популярність поета була така велика, що аценці доручали йому найбільш відповідальні державні уряди, коли треба було людини з авторитетом, чого не траплялося ніколи ні з Есхілом, ні з Евріпідом. І так у 443-2 р., у важливому моменті, коли переорганізовано аттїцьку державу для оподаткування, Софокла обрано на гелленотамія, голову фінансового уряду аценського союзу. А незабаром, після вистави трагедії « Антігони » в часі самійської війни (441-39) вибрано його поруч Перікла до колегії стратегів, і він брав участь у війні проти збунтованого острова Самосу. Письменник і драматург Іон з Хіосу, що зустрічався в тому часі з Софоклом, оповідав анекдоту (Ath. XIII, 603 e), як Софокл весело жартував із своїх стратегічних здібностей. Іон додав від себе: « бо справді в політиці він не був ані знавцем, ані діячем, тільки як кожний чесний аценець » (ibid. 604 d).

Є натяк ще й на другу стратегію Софокла, у війні проти Анаї в Іонії 428 р. разом із Нікієм (Vita 9; Plut. Nic. 15,2): Коли Нікій вимагав, щоб Софокл промовив перший як найстарший віком у колегії стратегів, Софокл скромно сказав: « Я є найдавніший *παλαιάτατος*, а ти — найстарший *πρεσβύτατος* ». Але тут мова, мабуть, про іншого Софокла.

Проте поета притягнуто до політичної діяльності ще й у пізній старості. За інформаціями Арістотеля (Aristot. rhet. III, 18, р. 1419 а) після сіцилійської поразки вибрано Софокла до спеціальної колегії 10 пробулів *πρόβουλοι* в рр. 413-11. По олігархічному перевороті 411 р. на питання члена Ради чотирьох сот Пейсандра Софокл заявив, що він не похваляє того, що сталося, але що не було кращого виходу.

Великий поет був знайомий не лише з такими політичними діячами, як Перікл, чи Нікій, але й із деякими визначними письменниками. В 55 році життя познайомився з істориком Геродотом, що в тому часі приїхав був до Атен; Софокл присвятив йому епіграму, якої початок зберігся в Плутарха (Plut. an seni... 3, р. 785 b).²

В'язала обох цих письменників не тільки близькість релігійного світогляду, зокрема віра в пророцтва оракулів, але й натяки Софокла на окремі місця з Геродотової історії, і навпаки, вплив трагедії на Геродотову творчість. Знайомим Софокла був теж Анаксагорів учень, філософ Архелай із Мілету, що осів був в Атенах і якого уважали вчителем Сократа. Залишився рядок Софоклового пентаметра, що торкається Археласового імені (Herphaest. 1,5, р. 3).

Швидко Софокл зустрівся теж і з рухом софістів. Він звернувся проти їх надмірно вибуялого індивідуалізму, безоглядного самолюбства, для якого не було моральних меж, що становило цілковите заперечення релігійних та державницьких переконань поета.

Софокл був глибоко релігійною людиною. Це виявлялось не тільки в його творах, але і в щоденному житті. Він був пропагатором культів деяких геросів, особливо лікування, яких почитання поширювалося в Атенах після зарази на початку пелопонеської війни. Життєпис подає, що Софокл був жерцем героса лікування Галона. Займаючи цю позицію, зразу примістив у своїм домі також культ Асклесія, що дістався до Атен з Епідавру. В 420 р. держава офіційно перебрала культ Асклепія, а Софокл присвятив тому богові пеан, який співали в Атенах ще й за часів римської імперії. Археологи віднайшли на південнім

² Ὀμίδην Ἡρόδοτον τεύξεν Σοφοκλής... Пор. теж Е. ДИЕНЛ, *Anthologia lyrica Graeca*, Fasc. I, Soph. 2, р. 79, Ed. stereot. 1954.

узбіччі Акрополю в окрузі святині Асклепія та ранішого героса лікування Аміна записаний на камені фрагмент цього Софоклового пеану, що зачинається зверненням до Асклепіядової матері Короніди.³ За ці побожні вчинки сам Софокл отримав по смерті культ під іменем Дексіона Δεξιῶν.

Софокл заснував був теж культове товариство θίασος для Муз, із додатком ἐκ τῶν πεπαιδευμένων. І власне цей додаток інтерпретують різно: одні розуміють «вихованих» Софоклом акторів, отже професійне об'єднання під патронатом Муз, інші — ширше: «освічених» людей, отже свого роду дискусійний клуб над літературними темами під релігійною опікою Муз.

В античній біографії знаходиться чимало легенд і анекдот із Софоклового життя. Про ласку богів для поета ходила легенда, поміщена в 12 розд. за Гієронімом з Родосу, про крадіжку з Акрополю вотивної золотої діядеми, що за її викриття Ареопаг приобіцяв у нагороду талант.⁴ Тоді Софоклові в сні з'явився Геракл, що подав злодія. Злодія зловлено, діядему відібрано, а за отриманий талант нагороди Софокл побудував святиню Гераклові Ἡρακλῆς Μηρυτής.

Існували анекдоти про молодечу буйність поета, що натякали на його педерастичний нахил, а також подавали імена гетер. У Платонівій «Політеї» (Plat. Reip. I, 329 b) Кефал оповідає, що коли старого Софокла хтось запитав, чи еротика грав ще ролю в його житті, то поет відповів: «Цить, приятелю! Я страх радий, що втік від того лиха, зовсім якби я втік від божевільного і дикого пана».

Проте колишній оптиміст переживає на старості літ похмурі дні. Турбує його не тільки катастрофічний стан рідних Атен, але й родинні непорозуміння. Біографія (Vita S. 13) оповідає, нібито його легальний син Іофонт виступив перед колегію фраторів, що займалася полагодуванням родинних справ, із процесом проти батька з тієї причини, що він протегує внука Софокла з нелегальної лінії, що носив назву діда. Іофонт нібито зажадав, щоб колегія поставила старого батька під судову опіку як людину вже несповна розуму παρανοία. Софокл нібито покликався на свою останню трагедію «Едіп у Колоні», щоб судді роз-

³ Фрагмент перевиданий Вільгельмом: A. WILHELM, *Beiträge zur griech. Inschriftenkunde*, Wien 1909, p. 102 sq. Пор. теж E. DIENL, *ibid.*, p. 80-81. До справи: O. WALTER, *Das Priestertum des Sophokles*, Festschrift Keramopulos, Athen 1953.

⁴ Талант τέλαντον — вага приблизно 26 кг; некарбований талант срібла мав вартість 6 000 драхм. Драхма була одиницею монетарної системи, як у ЗСА одиницею є долар.

судили, чи ця драма може бути твором людини, позбавленої розуму, і в результаті братство відкинуло домагання Іофонта. Одначе ця легенда позбавлена реальної підстави, бо братство фраторів налагоджувало справи полюбовно і не могло позбавити громадянина його прав.

А втім у випадках 90-літнього Софокла, як і 80-літнього Евріпіда не може бути мови про старечий маразм: і Софоклів «Едіп у Колоні», і Евріпідові «Бакханки» належать до найміцніших драматичних творів античної літератури.

Вістку про останній виступ старого Софокла черпаємо з античної біографії Евріпіда (*Vita Eur.* р. 135). Коли Евріпід помер на дворі македонського короля Архелая, мабуть, при кінці 407 р., відомість про його смерть прийшла до Атен ранньою весною 406 р. перед святом Великих Діонісій. Біографія оповідає, що на проагоні, де представлялися публіці виконавці свята, Софокл виступив у жалібнім одязі, а хор і актори без вінків. Так виявив поет свою шляхетну вдачу, складаючи своєму довголітньому молодшому конкурентові визнання його заслуг для аттицької драматургії.

Але ще того самого року помер і сам Софокл на 91-ому році життя. Рік його смерті, 406 до Хр., добре засвідчений. Бо на Ленаях 405 р. згадали з пошаною померлого два автори комедій: Арістофан у «Жабах» і Фрїніх у «Музах». З уваги на те, що письменники заздалегідь плянували і писали свої твори, можна здогадуватись, що смерть Софокла наступила приблизно при кінці літа або на початку осені 406 р. Також Парійський Мармур подає дату Софоклової смерті «за атенського архонта Каллія», тобто 406/5 рік.

Похоронено поета в родинній гробниці при дорозі до Декелеї, на північ від Атен, 11 стадій (приблизно 2 км) від мурів міста. Біографія (а також Раус. I, 21) інформує нібито спартанський король Лісандр, що облягав Атени, з пошани для померлого поета, перепустив похоронний похід через блокаду міста. Але дослідники вказують, що облога Атен почалася щойно 405 р.

Померлого поета-улюбленця пошановано як героса Дексіона і на основі рішення народу складано йому щорічно жертву, а на пропозицію оратора Лікурга в IV стол. поставлено його статую в театрі Діоніса. Копією цього портрету вважають відому статую Софокла з Лятеранського музею.

Подібно, як з Есхіловим родом, було і з нащадками Софокла. Син Іофонт писав трагедії, і внук Софокл теж, і ще два Софокли, дальші нащадки поета в гелленістичній добі.

Софокл належав до незвичайно плодовитих драматургів. Його пись-

менницьку плодovitість підкреслює Арістофан (Aristoph. ran. 1254). Інскрипційна листа переможців на Великих Діонісіях подає 18 його перемог (тобто 72 драми), життєпис нараховує 20 перемог (отже 80 драм), а Свідас навіть 24 (96 драм). У цьому числі окрім перемог на Діонісіях напевно враховані перемоги на Ленаях.

Число всіх окремих драм, що знаходились в олександрійській бібліотеці під іменем Софокла, виносило 130. З них олександрійський дослідник Арістофан в Візантії признавав за неавтентичні 7 (у манускриптах, мабуть, помилково написано 17). Тоді число згоджується з інформацією Свідаса, що Софокл написав 123 драматичні твори (хоч це число неподільне через 4, отже не можна говорити про 31 тетралогію!). Але в наших часах ідентифіковано назви 112 драм. Коли в цього числа 80, чи навіть 96 драм дістало першу нагороду, а жадна не попала на третє місце, то цей факт вказує на незвичайний успіх драматурга.

Свідас подає ще інформацію, що Софокл писав теж пеани та елегії. Це були, очевидно, принагідні твори, як згадані вище пеан Асклепії, пісні для Геродота та Архелая. Але Свідас згадує, що Софокл написав був також прозовий твір про хор, де сперечався з Теспісом і Хойрілом. На це не маємо ніяких доводів, окрім цієї згадки; проте така можливість невиключена в добі, коли фахівці писали розвідки про своє мистецтво (архітект Іктін, скульптор Полікліт).

Коли першу Софоклову тетралогію виставлено 468 р., а поет творив до останніх хвилин свого життя (406 р.), то це означає, що він панував на атенській сцені 60 років. Уже в XVIII стол. Лессінг (G.E. Lessing) у своїй біографії Софокла поставив на основі нотатки Плінія (Plin. nat. hist. 18,65) гіпотезу, що Софокл здобув першу нагороду 468 р. тетралогією про Тріптолема Τριπτόλεμος, елевсінського героса, що за аттицькою сагою, летячи понад землею окрилений возом на службі богині Деметери, поширював по світі культуру збіжжя. Такий сюжет міг безперечно подобатись атенській публіці і причинитись до відзначення першою нагородою драматурга-початківця при кінці 20-их років його життя. Така тематика часто трапляється також і в мистецтві тих часів.

А втім аттицька сага не давала багато матеріалу для сюжетів трагедії. Есхіл присвятив їй лише дві трагедії: «Орейтію» Ὀρειθία про дочку мітичного атенського царя Ерехтея, яку бог північного вітру Борей схопив і взяв за жінку, та «Елевсінців» на тему Тесея. Софокл поширив помітно тематику льокальних аттицьких саг. Крім «Тлептолема» знаємо назви його трагедій: «Терей» Τερεός, «Креуса» Κρέουσα, «Іон» Ἴων, «Прокріда» Πρόκρης. Важливе було його опрацювання мітів про рід Егея у трьох трагедіях: «Егей» (Айгей) Αἰγεός, «Тесей»

Θησεύς і Федра Φαίδρα. Постать Тесея Софокл звеличав також у збереженій трагедії «Едіп у Колоні».

Софокл залюбки використовував сюжети, опрацьовані вже Есхілом, перетворюючи їх оригінально на свій лад. Обидва поети дуже радо вибирали тематику з циклічного епосу: міти про Аяса, Філоктета, Іфігенію, Паламеда, Мемнона, Телефа; натомість рідко в Іліяді: лише «Фрігійці» (вкуп Гекторового тіла), а Софокл оригінально «Фойнікс», і з Одиссеї: «Навсікая», «Феаки», сатир. драма «Кірка».

Трагічну тебанську сагу Есхіл вичерпав в одній трилогії, Софокл розбив на окремі сюжети: «Цар Едіп», «Антигона», «Едіп у Колоні», також «Епігони».

Жахливу сагу дому Атрідів Есхіл опрацював у трилогії «Орестея», Софокл написав окремі трагедії «Егіст», «Електра». З цього циклу Софокл створив ще трагедії «Атрей», «Тієст», «Тантал», «Ойномай».

Сагу про Геракла Есхіл використав незначно («Алкмена», «Геракліди»), Софокл у двох трагедіях «Амфітріон» і «Трахінянки» та в двох сатир. драмах про Геракла.

Сага Данаїд в Есхіловій творчості відома із збереженої трагедії «Благальниці», Софокл створив на ці саги 5 трагедій («Інах», «Акрісій», «Даная», «Андромеда», «Ларіссяни»); сага з циклу Мелеагра заступлена в Есхіла однією трагедією, в Софокла трьома («Ойней», «Мелеагр», «Гіппонус»).

Цикл Аргонавтів Есхіл використав до 5 драм, Софокл до 8, але жадна з них не дійшла до наших часів; з критської саги в Есхіла - 1 трагедія, в Софокла - 3.

З інших саг спільні для Есхіла і Софокла назви драм: «Ніоба», «Сівіф», «Іксіон», «Атамант».

Хоч трагедія виросла з культу Діоніса, Софокл помітно уникає Діонісової тематики (хіба в сатировій драмі *Διονυσιακος*). Може це був свідомий відхил від Есхілової теософії, яка мусіла мати основу в сюжетах про Пентея та Лікурга. Це саме торкається і сюжету Прометея.

До наших часів збереглося в цілому в манускриптах таке саме число трагедій Софокла, що й Есхіла: сім. Вибір цей зроблено в перших століттях по Христі, а в візантійських часах вибрано з них тільки три: Аяса, Електру та Царя Едіпа, до чого Трікліній додав ще Антигону. Вони збереглися в численніших відписах, ніж первісна сімка.

До оцінки рукописної традиції Софоклових трагедій важливі те пер основні праці польського дослідника в Америці: А. Туґун, *The Manuscripts of Sophocles*, New York, 1944 і наступні з рр. 1949 (про рецензію візантійця Мосхопулоса), з 1952 і праці V. de Marco, R. Aubreton

(про Тріклінієву рецензію). Провідні Софоклові кодекси: Laurentianus 32,9 в XI стол., Leiden. Palimps. 60 А. Схолії у виданнях W. Dindorf і P. Parageorgios.

Точних дат написання, чи пак поставлення на сцені збережених драм маємо дуже мало. Тільки дату поставлення «Філоктета» подають античні вступні інформації, т.зв. «гіпотези» до цієї драми; це рік 409 до Хр., «Едіпа в Колоні» виставлено — теж на основі «гіпотези» — щойно в 5 літ по смерті драматурга, 401 р. Виставу «Антигони» датують приблизно роком 442 на підставі інформації «гіпотези», що атенці, захоплені виставою «Антигони», відзначили Софокла вибором до колегії стратегів у самійській війні (441-39). Проте дехто не трактує цієї інформації серйозно (Reinhardt).

Отже із збережених традицією сімох Софоклових трагедій найранішою датованою є «Антигона», тобто поет написав цю трагедію приблизно на 55-ому році свого життя. В тому самому часі, може небагато раніше, написаний теж «Аяс», тісно зв'язаний з «Антигоною» подібністю тематики (заборона похорону) та стилевими і метричними подробицями, як доводять дослідники. Всі інші збережені твори написані пізніше. Отож старовина не залишила нам Софоклових творів із приблизно 25 років ранішої доби його письменницької діяльності, що не дозволяє нам спостерігати розвиток його творчості, а вибрала твори його дорослого віку та останніх років його життя.

Подаємо аналізу збережених традицією Софоклових творів у порядку приблизно усталеному дослідниками: «Аяс», «Антигона», «Цар Едіп», «Електра», «Філоктет», «Едіп у Колоні». «Трахінянки», яких датування найбільш контроверсійне, ставимо з практичного міркування після «Царя Едіпа», щоб не розривати тематики тебанських трагедій.

А Я С

Аяс *Αἴας*, син Теламона, царя Саламіни, та Ерібої, був добре відомою з Гомерової Іліади постаттю славного лицаря (пор. його характеристику: I, 200-1). Цей велетень із тяжким щитом « як башта », належав до наймогутніших воїнів троянської війни, другий після Ахілла в грецькому війську (Іл. II, 768-9). Про трагічну смерть цього лицаря чести, що покінчив життя самогубством у результаті несправедливого присуду Ахіллової зброї, читаємо натяки вже в « Одиссеї » при описуванні Одисеем підземного світу:

« Душі всіх інших мерців, що життя повбуліся, стояли
В смутку, і кожна у мене про власні питала турботи.
Тільки Еанта¹ душа, що був Теламоновим сином,
Мовчки стояла сама, на мою перемогу ще гнівна,
Що на змаганні біля кораблів переміг я від нього
Зброю Ахілла. Мені віддала все сама його мати,
А присудили троянців сини і Паллада Атена.
Не вигравати у тому змаганні — було б мені краще!
Бо задля нього землею покрито вже голову мужа
З іменем славним Еант, що був і на зріст, і на вроду
Кращим з данаїв після бездоганного сина Пелея »

(Од. XI, 541-551, Т.).

Одиссей просив вибачення в Аясовій душі та припинення гніву.

« Так говорив я; та він не відмовив нічого й подався
Разом із душами інших померлих у пійтму Ереба »

(Од. XI, 563-4, Т.).

Сагу про суперечку Аяса з Одисеем за пишну зброю Ахілла по його смерті та про її присуд Одисееві за інтервенцією Атени циклічні поети доповнювали оповіданнями про несамовиту лють Аяса з причини його

¹ Еант = Аяс: *Αἴας* (називний відмінок), *Αἴαντος* (родовий), що старовинні греки вимовляли Айас, Айантос; у новочасній вимові: Еас, Еантос. Виходячи з цього становища перекладач уживає назви Еант. Старовинні римляни писали *Aiax*, *Aiacis*.

покривдження, про його божевілля, в часі якого замість своїх ворогів він повбивав череди, виставив себе цим на посміховище і спричинив загальну ворожнечу проти себе. Цієї ганьби колишній прославлений герой не міг пережити і покінчив життя самогубством, пробиваючись мечем.

Із ліричних поетів передусім Піндар звеличував Аяса і згадував його трагічну смерть (Isthm. III, 53-4; Nem. VIII, 23-32), а в сьомій немейській спеціально атакував несимпатичного йому Одиссея, закидаючи йому вину в самогубстві Аяса (Nem. VII, 25-30).

Староаттійські пісні-сколії (15 і 16) величають Аяса та його батька Теламона, бо це були герої, популярні серед атенців. Річ у тому, що в добі, оспівуваній Гомером, Атени були ще непомітною місцевістю і не могли похвалитись власним героєм, що був би прославлений Іліадою. Але коли на початку VI стол. до Хр. відвоювали від мегарців сусідній острів Саламіні, то присвоїли собі теж саламінського героя Аяса. Його культ поширювався не тільки на Саламіні, але і в Атенах: Аяс став епонімом однієї з 10 аттійських філ *φυλὴ Αἰαντίς* (Herod. V, 66), до цього героса — крім Атени й Посейдона — молилися і просили допомоги перед битвою біля Саламіні (Herod. VIII, 64), цим опікунам дякували після перемоги (Herod. VIII, 124).

Тим то не диво, що атенські автори трагедій використовували постать Аяса до своїх драм. Вже Есхіл написав трилогію про долю Аяса і Тевкра, синів Теламона. Перша трагедія з цієї трилогії мала назву «Присуд зброї», друга «Тракійки», третя — «Саламініянки», а їх тематика подана вище при обговоренні Есхілової творчості.

Софокл, що вірвав був із традицією тематичної трилогії, сконцентрувався на темі Аясового самогубства та його реабілітації, отже на темі середньої частини Есхілової трилогії. Головною зміною в Софокла була заміна Есхілового хору полонених тракійок хором саламінських воїнів, що прибули під Трою під проводом Аяса. А в заступстві жіночого хору тракійок, Аясових повірниць, Софокл створив природніше жіночу постать Текмесси, жінки-бранки, дочки фригійського короля, матері Аясового сина Еврісака.

Софокл був автором ще двох інших трагедій з цього циклу: «Тевкра» *Τεύκρος* та «Еврісака» *Εὐρύσακος*. Перша з цих трагедій оповідала про поворот Тевкра з троянської війни на Саламіні і прогнання його батьком Теламоном, та й може ще про заснування нової Саламіні на острові Кіпрі, друга — про долю сина Еврісака. Існували здогади, що трагедія «Аяс» разом із «Тевкром» та «Еврісаком» становила трилогію, іменами пов'язану, дарма що не глибшою тематикою.

Будова прологу « Аяса » пригадує найбільше « Прометея закутого ». Бо не зачинається він пародом хору, як в Есхілових « Персах » і « Благальницях », ані монологом, як в усіх інших збережених Есхілових трагедіях, але діалогом, що зразу вводить нас у саме ядро несамовитої акції, хоч його головне завдання — подати експозицію трагедії.

Акція першої частини драми відбувається перед наметом Аяса, поставленому на самому краю грецького табору біля кораблів, витягнутих на берег, як подає Софокл на вступі драми (вв. 3-4), ідучи за Іліадою (Іл. XI, 7-9).

Зразу глядачі спостерігали на сцені постать Одиссея, що стежить за слідами пограбованої вночі череди. Ці сліди завели його під намет Аяса. І тут Одиссей чує голос богині Атени, що підстерігає його роботу. Вона порівнює Одиссея до спартанського пса, що своїм гострим нюхом помагає на ловах віднайти добич. Атена бажає допомогти Одиссеєві і скоротити його зусилля, які він добровільно взяв на себе на нараді полководців. Вона спинає його перед наметом, бо там сидить муж, з якого обличчя стікає піт, а якого руки обагрені кров'ю. Одиссей не бачить богині, але добре пізнає голос своєї опікунки. Він в'ясовує їй причину своїх розшуків, що завели його під Аясів намет. Ось недавно греки спостерегли, що хтось уночі напав на їх спільну череду, яка на довгий час повинна була прохарчувати військо, повбивав велику її частину та ще й пастухів, а решту погнав із собою. Підозріння впало на Аяса, бо один з вояків бачив, як він уночі гнався полем з окривавленим мечем. Отож Одиссей взяв на себе обов'язок простежити напрям слідів. А вони завели його саме до Аясового намету.

Атена підтверджує Одиссеєві здогад: Аяс є справді винуватцем великої втрати для грецького війська, а його вчинок викликаний досадою на греків, що не признали йому Ахіллової зброї. Проте Одиссеєві неясно, чому цей гнів звернувся саме на череди. Він дістає від Атени вияснення: Аяс зважився був уночі напасти підступно на вождів Агамемнона та Менелая, а також і на Одиссея, і вбити їх мечем, щоб так помститись на них за свою кривду. Вже стояв на порозі намету сплячих синів Атресвих, як Атена вирішила рятувати грецьких провідників; вона затьмарила Аясів розум і звернула його на пасовище. Там він у приступі божевілля почав убивати воли, бо йому ввижалося, що вбиває обох Атресвих синів та інших провідників походу. А далі зупинився: решту живих волів та вівці пов'язав, погнав до свого намету і знущається тепер над ними. Атена бажає показати Одиссеєві Аяса в стані божевілля, щоб міг переказати грекам усе, що побачить. І коли Одиссей відмовляється від побачення свого ворога, богиня закидає йому

боягузтво, бож запевнила його, що відверне Аясів зір від його особи, так що Аяс не бачитиме його. Вона викликає Аяса з намету, хоч Одіссеї і далі не виявляє охоти бачити його, з чого Атена дивується:

« Невже ж не любий сміх — сміятись з ворогів? » (79, С.).

Аяс виходить із шатра і вітає сердечно Атену, бо в своїй хворій уяві уважає її своєю помічницею. У стихомітії виявляє радість, що славно покінчив з Атрєвими синами: вони вже не встануть і не перечитимуть йому Ахіллової зброї. На питання, що діється з Одисеем, божевільний відповідає, що « хитрий лис » лежить зв'язаний у шатрі, але покищо Аяс не вбив ще його, бо прагне налюбуватись його мукою: прив'язавши до стовпа, буде бичувати його до крові, поки він не згине. Коли Атена радить Аясові не знущатись так жорстоко, він заявляє, що готовий послухати її в усіх інших справах, але в випадку Одисея не відступить. А відходячи до шатра « до діла », вимагає від Атени — в трагічній іронії, — щоб далі була йому помічницею, як досі.

По відході трагічної постаті Аяса Атена звертається до Одисея словами:

« Чи бачиш, Одисею, міць яка в богів?
Чи ти знайшов такого був колись мужа,
Що був би розумніший, кращий у ділах? » (118-120, С.).

Але Одисеева реакція — несподівана для Атени:

« Такого не було! Та хоч він ворог мій,
Нещасного мені страшенно стало жаль,
Бо він же зв'язаний увесь прокляттям злим.
Не на його я справу, на мою дивлюсь
І бачу: всі ми, що на світі живемо,
Примари тільки, чи пуста, німа лиш тінь » (121-6, С.).

А в останніх словах прологу Атена, що радила Одисееві посміятися з упадку ворога, змінює свою поведінку, приймаючи поставу вчительки народу. Її слова — адресовані до Одисея, але насправді їх вістря звернене проти героя трагедії Аяса, та й узагалі до глядачів:

« Отож, побачивши таке, вухвалих слів
Ніколи не кажи ти проти божества,
Не чванься, що когось переважавш ти
Чи силою руки, чи безліччю багатств.
Бо день один униз пригне й підійме знов

Усе, що людське. Тільки хто розсудливий,
Боги тих люблять, а ненавидять лихих » (127-33, С.).

Після відходу дівчих осіб по деякій перерві наступає парод-вихід на оркестру хору, що складається з саламінських моряків, Аясових воїнів, щиро відданих своєму провідникові, яким завжди були горді. Отже глядачі мали нагоду пережити настрої найближчого Аясові довікілля. Його дружинники, збентежені поголосками, поширюваними по таборі, раді б дізнатися правди. Їх виступ починається, як нормально бувало в пародах трагедії, маршовим темпом анапестів (134-171). Зупинившись перед Аясовим шатром, вони звертаються думками до неприємного на сцені Аяса в непевності, чи це справжній удар Зевса спав на їх провідника, чи це тільки Одиссей поширює злобні сплітки, нібито Аяс повбивав уночі спільні для всього війська череди. А люди радо підхоплюють та ще й прибільшують тихі наклепи на великих мужів; пересічних людей такі нашіптування не чіпляються. Зависть підсувається, ніби гадюка, проти знатних. Хоч малі люди без провідних — марний захист фортеці, проте сила великих мужів тримається малими. Та нерозумних цього не навчип.² Отож і саламінці безсилі, не можуть боронитись без Аяса. Коли на небі не видно великого супа, зграї дрібного птаства кричуть, з його появою миттю втихають. Як тільки Аяс з'явиться, сплітки затихнуть.

З анапестів хор переходить до ліричної пісні, що дактилоепітриками передає непевність настроїв, тривогу (172-200). Чи це Артеміда, як кару за вбиті олені, спонукала Аяса вбивати громадські воли, чи Еніялій-Арес, не отримавши подяки за його допомогу в боях? При здоровім розумі Аяс цього не вчинив би, тільки божа кара могла наслати на нього цю недугу. Хай Зевс і Аполлон хоронять його від такої ганьби! Але якщо все це тільки злобні наклепи Атрєєвих синів чи Одиссея, то хай би Аяс вийшов із намету, показався людям на очі і поклав кінець насміхам та ворожій гордині!

Перший епейсодій починається появою Аясової жінки, бранки Текмеси, що виходить із шатра. Перша сцена цього епейсодія (201-347) поширює фактично експозицію виміною думок між Текмессою і хором, що проходить спершу анапестами. Від Текмеси хор чує потвердження страшної вістки, що Аяс збожеволів і сидить у наметі, обагрений

² Деякі дослідники здогадуються, що ці слова були натяками на позицію Перікла в атенській державі.

кров'ю пригнаної вночі череди. Почувши від Текмесси цю прикру відомість, хор переходить у ліричну пісню-комос, скомпоновану в дактилічних та трохеїчних ритмах. У цій пісні Аясові дружинники з острахом дивляться в майбутнє. Із слів хору Текмесса довідується про ворожі настрої в грецькому таборі до винуватця різні черед на їх леговищах, з яких тільки частину він погнав із собою. Текмесса доповнює образ описом різні решти у наметі. З-поміж них Аяс звернув окрему увагу на двох баранців; одному з них стяв голову і відрізав язика, уявляючи собі, що це славний промовець (інтерпретатори здогадуються, що автор мав тут на думці Нестора). Другого вважав напевно за Одисея: прив'язав його до стовпа і закатаував бичем на смерть, вигукуючи страшні слова, що їх навчив його хіба демон, а ніхто із смертних мужів (вв. 243-4). Під впливом Текмесиних слів хор попадає в настрій великої депресії (в антистрофі пісні): саламінці, боячися свого укаменування разом із Аясом, готові вже мерщій утікати кораблями з-під Трої. Але Текмесса повідомляє далі, що Аясові вже проминув пароксизм божевілля, а ця відомість викликає нагло серед хору нові надії. Одначе Текмесса гамує їх радість осторогою, що Аяс, опритомнівши, спостеріг, якого лиха накоїв у приступі божевілля і яка безвихідна для нього ситуація.

Аясові вояки раді б ще докладніше знати, як дійшло до подій тієї страшної ночі. В спокійнішому тоні Текмесса подає подробиці (285-328). Пізно опівночі, коли вже ніде не світилось по таборі і все військо спало, Аяс схопився з ліжка, вхопив меч і пустився до виходу. Даремно питала його Текмесса, куди він іде в таку пізню пору, коли ніякий посланець не кликав його на нічну нараду і ніякого алярму не подавала сурма. Але Аяс тільки відрубав їй прислів'ям: « Жінко, жінкам личить мовчанка! » — і вибіг із намету. Що далі робив, вона не знає. Але згодом, вернувшись, пригнав із собою спутаних волів, баранів, навіть вівчарських собак, і почав їх різати й несамовито лаяти, ніби мужів, а не звірята. Потім знову вибіг надвір, продовжуючи лайку ніби до привидів, і з вдовolenня реготався, радіючи, що помстився за кривди. Але, вернувшись до шатра, швидко схаменується і, сидячи серед побитих звірят, ніби опритомнів. От тоді бився в голову, кричав, рвав волосся з голови, а згодом замовк. Наостанку, передумавши щось, звернувся грізно до Текмесси, вимагаючи, щоб розказала, що сталося. Вона перелякана оповіла, що знала. А він тепер тільки тяжко стогне, сидить без руху, не їсть, не п'є, лише щось страшне міркує.

Текмесса тому саме вийшла з намету, щоб просити помочі в саламінців: нехай увійдуть до намету і розважать свого провідника в не-

щастю. І вже чути з шатра вигуки страждання. Саламінці ще вагаються. То знову чути, як Аяс кличе свого сина. Це тривожить Текмессу, що приховала дитину перед несамовитим батьком. То знову чути новий вигук Аяса: він нетерпляче очікує свого брата-зведенюка Тевкра, що вибрався був із відділом вояків по здобичу. Тоді вже хор звертається до Текмесси, щоб відчинила двері намету. Текмесса виконує бажання хору і очам глядачів показується Аяс, що окривавлений сидить серед побитої череди.

Друга сцена першого епейсодія з Аясом, Текмессою і хором (348-595) починається комосом. У цій пісні, побудованій у пристрасному ритмі дохміїв — та ямбів, Аяс переживає душевні муки після відкриття своїх учинків, виконаних у приступі божевілья. Вже першими словами звертається до хору (« друзі мореплавці »), до єдиних людей, вірних йому, що бачать його тепер серед моря крові. Реакція хору (поміж собою) триметрами ямбічними: це справді діло людини несповна розуму. А з грудей Аяса виринаються слова: допоможіть мені вмерти! Це перший натяк на Аясові думки про такий вихід із нещастя. Очевидно, і Текмесса, і хор зразу раді б відвернути від нього ці чорні думки. Тим часом Аясові слова звертаються з лайкою проти ненависного Одісея, що — на його думку — є винуватцем його нещастя. А далі Аяс ще й звертається з молитвою до Зевса, щоб все таки допоміг йому вбити обох Атреєвих синів, а тоді й сам він міг би спокійно вмерти. Так отже навіть у своїм безвихіднім становищі Аяс мріє про помсту на ворогах.

А в останній парі строф (третья строфа й антистрофа) перевагу беруть думки про самогубство, подані здебільшого дохміями з розв'язаною першою довгою —, що додає ритмові ще пристраснішого виразу. Аяс звертається до Еребу, царства темряви, місця переходу до аду, що для нього являється тепер якраз світлом (оксиморон) його рятунку:

« Темряво, світе мій,
Еребе, ті мені, ясніший більш всього,
Прийміть, прийміть мене в свій дім!
Прийміть, бо й від богів і від людей
Не ждати помочі мені » (395-400, С.).

Після ліричних строф комосу Аяс у спокійнішій формі діалогу, в ямбічних триметрах, обмірковує своє незавидне становище. Та його вигук болю на початку монологу *αἰαῖ*, що зрештою зовсім відповідає українському вигукові ай-ай, наводить його на думку, що вже саме його ім'я Ай-ас містило в собі зловіщий знак (*ponen-omen*), почина-

ючись від вигуку страждань, в яких він саме знайшовся. Колись його батько Теламон брав участь із Гераклом у поході на Трою і здобув собі не тільки славу, але й жінку.³ Тепер його син Аяс мав би вернутись додому не як переможець, а покритий неславою, як предмет насміху і погорди в очах усього грецького війська. Бо всі забули його попередні діла, що ставили його поруч Ахілла. Отож вертатись до батька в ганьбі не може, а упокорення перед Атресвими синами і шукання смерти в битві під мурами Трої служило б тільки прославленню найтяжчих його ворогів. Цього він не хоче. Але й продовжування життя з дня на день у пустих надіях — це ганебна риса для воїна. «Шляхетний муж повинен уміти або гарно жити, або гарно вмерти» (479-80).⁴

Хор признає, що Аясові слова безумовно щирі, але прохає його взяти до уваги також бажання своїх дружинників, а Текмесса в довшій промові (вв. 485-524) висловлює своє затривоження. Вона родилася в Фрігії вільною в домі багатого батька. Тепер вона рабинею. Сталося це з волі богів і в результаті Аясової перемоги. Вона погодилася з долею і стала вірною жінкою Аясові. На випадок його самогубства жде її та їх дитину страшно майбутнє. Греки візьмуть їх у рабство та й будуть глумитися з них і ганьбити Аяса та весь його рід. Своє звернення до Аяса Текмесса закінчує заклинанням: «Пощануй свого батчка, не лишай його нещасним на старості літ, пощануй свою матір, що безнастанно молить богів за твоє щасливе повернення додому. Змилуйся і над твоїм синком, що з раннього дитинства, позбавлений твоєї опіки, дістанеться в руки ворожих людей, подумай, яке нещастя залишиш і дитині, і мені, якщо вмреш. Знищив ти мою батьківщину, не живуть ні мій батько, ні моя мати. Ти ж єдиний мій порятунок. Змилуйся наді мною! Інакше не будуть тебе називати шляхетною людиною» (506-24).

Текмессині слова пригадують жалі Андрوماхи в моменті її прощання з Гектором (Іл. VI, 407 sq.). Тільки ж закінчення тут куди нагальніше. Нав'язує воно до кінцевих слів Аясової промови про обов'язок шляхетного мужа (479-80). Ці слова Текмесси мали завдання вдарити міцним аргументом, щоб запобігти думці про самогубство.

Але Аяс відвертає увагу в інший бік. Почувши Текмессині слова про долю сина, він виявляє бажання побачити дитину і дивується, що ніде її не видно. Текмесса признається, що вона передала сина прислузі,

³ За мітологією — Гесіону, гарну дочку троянського царя Лаомедонта, Пріямового батька.

⁴ ἀλλ' ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
τὸν εὐγενῆ χρῆ.

бо боялася, щоб Аяс у приступі несамовитости не вбив його. Аяс хвалить її обачність, проте домагається настирливо побачити хлопця. Коли Текмесса подала йому Еврісака в руки, Аяс заявляє, що його син не повинен би боятися крові вбитих тварин, якщо він лицарського роду. Малому Еврісакові бажає, щоб був щасливішим від батька, але лицарськими прикметами подібний до нього, щоб показав ворогам, чий він син. Тепер він щасливою дитиною, яка не відчуває, що таке те горе, яке переживає його батько. Хай же росте матері на втіху, а певним захисником буде йому Тевкр.

Після цього Аяс звертається до своїх воїнів, які залишаються під проводом Тевкра. Через них переказує неприсутньому Тевкрові, щоб заопікувався малим Еврісаком і передав внука Аясовим батькам, Теламоні та Ерібої: як підросте, заступить їм сина, оборонця старости. Аяс не бажає, щоб його зброю провідники розділяли по звичаю. Його щит із сімох шкур має колись дістатися в руки сина Еврісака, що й дістав ім'я від нього,⁵ а решту зброї мають поховати враз із ним у могилу. Текмесі наказує взяти дитину і стримати сльози. А коли вона, бачачи його поспіх, ще раз благає змилюватись над дитиною і закликає на богів, Аяс перебиває їй блюзнірством: його зв'язки з богами порвані, а перевиховати його вона не потрапить. По цих словах відходить із Текмессою до намету.

Хор залишається на сцені і співає перший стасим (596-645), пісню, повну щирости почуття. Моряки звертаються апострофою до рідного острова, славної Саламіні, за якою тужать, не знаючи, чи коли її ще побачать. До воєнних турбот долучилося нове нещастя: славний провідник саламінців попав у стан божевілья на радість ворогам. Тяжко заридає сивоволоса мати, дізнавшись про це нещастя. Яке горе принесе батькові вістка про гірку долю сина, якої не зазнав ніхто в його уоді.

Але з шатра знову виходить враз із Текмессою Аяс, тепер неначе в зовсім відмінному настрою духа після розміркувань (другий епейсодій, 646-92). Свій знаменитий монолог починає словами:

« Усе зміняє довгий, безконечний час:
Незнане родить і ховає віддимує.
Нема нежданого в цім світі, пропаде
Й тяжка присяга, й рішення хоч як тверде.
От я, хоч ще недавно вперто так стояв,
Немов заліза гарт, тепер вже зм'як від слів

⁵ Еврісак Εὐρισάκης від слів εὐρύς — широкий і σάκος — щит.

Мобі жінки, стало жаль мені кидать
Вдову між ворогами й сина-сироту » (646-53, С.).

Далі Аяс заявляє, що йде над море, щоб змити свою провину і врятуватись від гніву богині. Він закопає свій меч у недоступному місці, щоб ніхто його не знайшов. Цей меч, дарунок від ворога Гектора (Іл. VII, 303-4, пор. I, 200), не приніс йому ніколи добра, згідно з прислів'ям « ворогів дари-злодари, вони не приносять добра » (в. 665).⁶

Далі Аяс висловлює перед хором і Текмессою такі думки: На майбутнє він змінить свою настанову, уступатиме богам, навчатись шанувати Атресвих синів; вони ж — наставники, їм треба підкорятись. Адже все на світі зміняється. Сніжна зима уступає місце плодоносному літу; після впертої ночі засяє ясний день, ідучи на білих конях; по морських бурях приходить тиша; могутній сон, що в'яже людей, звільняє свої пута. Чому ж і людина не має розумно діяти? Нинішній ворог може стати завтра приятелем і навпаки: приятель — ворогом.

Обоснувавши так потребу зміни своєї настанови, Аяс звертається до Текмесси, щоб вернулась до шатра і молила богів, нехай сповниться те, чого бажає Аясове серце. А по відході Текмесси ще кілька слів до хору: Він іде, куди мусить іти. Хоч він тепер нещасливий, то може незабаром почують, що він врятований. І по цих словах виходить із мечем у руці.

Цей монолог-промова до своїх найближчих, що належить до перлин грецької поезії, знаходила різну інтерпретацію дослідників, що виявляли зовсім відмінне розуміння поведінки героя. Були такі, що вірили в зміну первісної Аясової постанови під впливом почувань милосердя до Текмесси та дитини, що уважали Аясові слова в цій сцені щирими висловами думок, бо їй не годилося б славному героєві говорити неправду, обманювати найближчих (Welcker Bowra). Але інші добачували в Аясових словах гірку іронію людини, що визначила собі мету рятувати лицарську честь смертю. А в тім і дальша сцена самогубства ні словом не натякає на якісь нові зміни поглядів. Отож цей контроверсійний монолог мав завдання заспокоїти приятелів, щоб не ставили перешкод у виконанні трагічної постанови. А прототипом такої симульованої, удаваної промови *λόγος ἐσχηματισμένος* можна уважати Ага-

⁶ ἐχθρῶν ἄδωρα δῶρα (гра слів) κοῖν ὀνήσιμα. Подібна думка і в осторозі троянця Лаокоонта перед конем, залишеним ворогами греками-данайцями під Троєю: « timeo Danaos et dona ferentis » (Verg. Aen. II, 49).

мемнонову промову до війська в Іліяді (II, 110-141), де Агамемнон прикидається дорадником утечі греків з-під Трої (пор. I, 69).

Проте існують і посередні думки інтерпретаторів, що відчували в Аясовій промові душевні вагання між Аясовою твердістю становища під впливом його поняття лицарської чести і розумінням космічних законів змінливості. Ця душевна боротьба помітна з одного боку в ліричних виливах почуттів, із другого — в сарказмі, з яким висловлюється про потребу підкоритися Атреєвим синам. Напр., Шадевальдт,⁷ хоч і признає в основному в Аясових словах тенденцію приспати чуйність приятелів, проте добачає теж у його душі внутрішню зміну до поступливості.

А на думку Райнгардта⁸ Аяс перевірює порядок світу не на те, щоб йому підкоритись, а на те, щоб показати, що він у таким світі не може жити, що він із нього мусить відійти. В цьому саме трагедія героя.

Але безперечно Софоклом керували передусім мистецькі спонуки. Аясовим монологом він викликав у саламінців радісні настрої, щоб тим болючіше публіка відчула в наступних сценах катастрофу героя. І справді хор під впливом Аясових слів співає радісну пісню (другий стасим, 693-718) в танцювальнім ритмі дактилів та трохеїв із перевагою гліко-неїв — — — — —. Перші слова пісні: « дрижу від захоплення, вгору лечу від радости ». А далі йде звернення до бога аркадійських гір Пана, що приграв на пастушій сопілці німфам, щоб він з'явився через моря та й заграв до тріумфального танцю, як також до бога музики Аполлона, щоб прибув із Делосу на свято радости. Знову ж в антистрофі апострофа до Зевса: в цьому моменті ясне світло радісного дня наблизилося до бистрохідних кораблів грецьких, бо Аяс, вилікуваний із недуги, пошанує богів святими жертвами. Могутній час усе притуплює, коли несподівано навіть Аяс забуває свій гнів проти Атреєвих синів.

Цей радісний спів, викликаний незрозумінням справжньої ситуації, становить підготовлення до перипетії драми, що веде акцію стрімголов у протилежний бік. Бо на сцені з'являється посланець (перша сцена третього епейсодія, 719-814). Починає від відраднішої відомости: саме вернувся до табору з походу довгоочікуваний Тевкр. Одначе провідники негайно обскочили його і почали лаяти за вчинки його брата Аяса, погрожуючи укаменуванням. Приходило вже до мечів, аж старші віком успокоїли розбурхані настрої.

⁷ W. SCHADEWALDT, *Sophokles Aias und Antigone*, Neue Wege zur Antike, IV, стор. 70 squ., Leipzig 1929.

⁸ K. REINHART, *Sophokles*, 3 Aufl., Frankfurt a.M., 1947, стор. 31 squ.

Але на цьому вісник вриває своє оповідання і неспокійно питає, де провідник саламінців Аяс. Довідавшись, що його немає в наметі, незвичайно хвилюється, бо прислав його сам Тевкр із дорученням не випускати Аяса здому. Саламінці здивовані цією заборонаю, бо ж Аяс відійшов саме переблагати богів, змінивши свою настанову; отож вони раді б довідатись, що означають слова вісника. Тоді той поясняє, що віщун Калхас взяв Тевкра осторонь і з щирого серця порадив не дозволити Аясові виходити того дня з намету, якщо хочуть бачити його живим. Бо ще тільки цей один день триватиме гнів Атени супроти Аяса. Віщун Калхас додав, що могутні тілом люди бувають зарозумлі й нерозумно пишаться своєю силою, забуваючи, що вони — тільки люди. Так і Аяс, вирушаючи в похід, на прощанні у відповідь на мудрі слова батька, щоб він завжди в бою виявляв свою силу, але завжди з богом, відповів зухвало: « Батьку, при допомозі богів може перемогти й ледачий, а я й сам зумію здобути славу ». А вдруге образив Атену, коли вона підбадьорювала його в бою: він заявив їй тоді: « Владичице, ставай з порадами біля інших греків; де я стою, там ворог не прорветься ». Ате-на гнівається на зухвалого за його гибріс, але її гнів кінчається сьогодні. Довідавшись про це від Калхаса, Тевкр послав вістуну з осторогою.

З намету виходить Текмесса і її повідомляють про поворот Тевкра, про Калхасове віщування та Тевкрове доручення. Текмесса перелякана віщуванням у передчутті, що Аяс обманув її і вийшов не тому, щоб очиститись, а щоб покінчити життя самогубством. Тим то в глибокій тривозі прохає саламінців, одних — негайно привести Тевкра, інших — розбігтись на всі боки і відшукати Аяса, щоб запобігти його смерті, та й сама вибігає на розшуки враз із хором.

На деякий час сцена залишається порожньою, що зрештою в грецькій драмі рідко трапляється (пор. Есхілові Евменіди після 234 в. і Прометея закутого після 285 в.). Технічно змінити сценерію було можливо: треба було, напр., відсунути задню стіну, що досі уявляла собою вхід до намету, щоб видно було кущі яру, де відігривалась друга сцена третього епейсодія із передсмертним монологом Аяса (815-865).

На сцені був тільки Аяс, що саме прикріпив меч у землі, щоб пробитись на нього. Той меч, дарунок ворога, Гектора, він називає своїм убивцею:

« Убивця гострий мій застромлений стирчить » (815, С.).

Аяс звертається до Зевса лиш з одним-єдиним проханням, щоб Тевкр був першим, що зайнявся б його трупом; він боїться, щоб його тіло не попало в руки ворогів, а то вони готові викинути його на поталу соба-

кам і птаству. Гермеса, провідника померлих до підземного світу, прохає, щоб дав йому легку й швидку смерть від меча. Натомість більше пристраси виявляє в проханні Еріній, щоб помстили його смерть на винуватцях його нещастя, Атреевих синах та всьому грецькому війську, чого він сам не міг доконати. А далі звертається ще до бога сонця:

« О Геліосе, ти по небі мчиш стрімкім
Повозом, як побачиш ти мій рідний край,
Там золотом окуті поводи стягни,
Про горе розкажи мов, про смерть мою
Старому батькові та матінці моїй.
Вона нещасна, як почує вість гірку,
Підійме голосіння вмиє по місті всім » (845-51, С.).

Але тут суворий вояк стримується від дальшого виливання жалів, а звертається до бога смерти Танатоса, щоб приніс швидкий кінець. Проте ще мусить розпрощатись із цим світом, починаючи з бога Сонця, що його бачить востаннє:

« О світло, й ти, о земле рідная моя,
О Саламіно, й вогнище батьків, прощай,
І ви, Атени славні, та й близький мій рід!⁹
Також і ти прощай, троянська рівнина,
Джерела й ви, річки, де стільки літ я жив.
Прощайте всі, я шлю останній вам привіт » (859-64, С.).

Після цих слів прощання Аяс кидається на меч і падає мертвий між куці.

По деякій перерві на сцену вбігають Аясові саламінці, поділені на два півхори, що шукають свого провідника. Цей додатковий парод (866-79), поновлений виступ хору « епіпарод » *ἐπιπαρδος*, лучиться безпосередньо з жалібною мелічною піснею, комосом, згодом перериваним діалогом хору з Текмессою (880-973).

Надходить перший півхор:

« Втома, втома, ще раз втома. Де він, де?
Куди я вже не ходив!
Кінця нема даремних розшуків.
Цить, цить! Я чую шум якийсь... » (866-71, С.).

⁹ Поет має тут на думці атенську філу Аяктіду, названу в честь Аяса.

Але показується, що це гомонить другий півхор, що теж не знайшов слідів Аяса. Об'єднаний хор співає комос дохміями. Під час співання строфи він ще зайнятий своїми розшуками: чому не подав би бажаної вістки якийсь рибалка, якась гірська, чи річкова німфа, спостерігши слід загубленого їх вождя?

І саме в цьому моменті саламінські моряки чують крик розпачі з уст Текмесси. Це вона знайшла в кущах тіло пробитого мечем Аяса. Перша реакція хору торкається їх самих: смерть їх провідника означає і їх власну загибель та безвиглядність щасливого повороту додому. А далі йде почуття занедбаного обов'язку: слід було берегти Аяса, не залишати його самотнім. Цей настрій відбивається і в антистрофі (925-36). Продовженням його є голосіння Текмесси й хору. Текмесса здогадується, що особисті Аясові вороги сміються тепер і тріюмфують, але грецьке військо відчує незабаром недостачу могутнього героя.

Всі очікують на місці приходу Тевкра і він справді з'являється, ніби сповнення Аясового передсмертного прохання до Зевса (IV епейсодій, 974-1184). Спостерігає мертве тіло брата. Його тяжкий біль долучається до голосіння Текмесси та саламінців. Із смертю Аяса даліше Тевкрове життя тратись усяку вартість. Бо суворий батько Теламон наказував йому, синові бранки-рабині, зведенюкові, щоб доглядав свого брата Аяса, сина шанованої матері. Тепер Тевкр зразу відчув, що його поворот на Саламіну не принесе йому радості, а буде зв'язаний з прикрими переживаннями. В своїй уяві малює образи, як зустрине його батько, як осудить його, закине йому боягузтво, що не помстив братові смерті, та й зраду, а то може й підозриватиме, що він навмисне причинився до Аясової смерті, щоб самому загорнути багатства дому і владу по смерті батька, і як наостанку прожене його з дому.¹⁰

Тевкр, витягаючи меч із тіла мертвого брата, згадав, що цей подарований меч діяв як прокляття ворога Гектора, так само як і пояс, подарований у заміну Аясом Гекторові, був причиною Гекторової смерті, бо коли Ахіллові коні волокли Гектора, то цей пояс зашморгнувся довкола шиї і задушив його.¹¹ При тому Софокл висловлює устами Тевкра своє переконання, що в усіх людських справах видно руку богів:

« Отож ось так міркую: це і завжди все

¹⁰ Існувала сага про вигнання Тевкра з Саламіни та про заснування ним міста нової Саламіни на далекому острові Кіпрі. Софокл, що написав був окрему трагедію «Тевкр», використав був там, мабуть, цю версію саги.

¹¹ У Гомера зовсім інша, лагідніша версія: Ахіллові коні волочать не живого Гектора, а мертве його тіло (пор. I, 194).

Боги самі готують, творять для людей.
Коли ж комусь такі думки не по нутру,
Нехай своє гадає, а я держусь мого» (1036-9, С.).

Але в цьому моменті хор спостерігає, що наближається ворожа по-стать. Це надходить Менелай, що негайно в своїм імені та в імені брата, головного полководця, забороняє ховати Аяса. Починається пристрасна суперечка, що пригадує форму судової розправи. Менелай обвинува-чує Аяса: ахайці взяли його з собою під Трою за союзника і приятеля, а він повівся як найтяжчий ворог. Бо потайки вирішив підступно вночі повбивати провідників ахайського війська і був би доконав цього зло-чину, якби не поміч богів, що відвернули руки злочинця на череду. Коли за життя його не покарано, то належиться йому кара по смерті, заборона похорону і залишення його тіла на поталу псам і птаству. У війську мусить бути дисципліна, що спирається на страху перед на-чальством.¹²

Тевкр, ніби спритний адвокат, промовчуючи закид задуманого Аясом вбивства провідників, зразу заперечує Атревним синам право суджен-ня Аяса, бо Аяс взяв участь у війні добровільно, сповнюючи своє зо-бов'язання як незалежний володар, а не як підвладний васаль.

Наступає гаряча стихомітія, що кінчається короткими порівнян-нями, ніби несконфікованими загадками. Менелай порівнює Тевкра до відважного язиком горланя, що намовляє моряків виплисти на море, не зважаючи на познаки бурі, але в часі бурі на морі він ховається, зі страху закутуючись плащем так, що по його тілі і моряки ходять. Тевкр відповідає натяками на дурня, що тріюмфує з нещастя ближніх і зну-щається над мерцем, не думаючи, що з ним може те саме статися. Так Тевкр остерігає Менелая перед божою карою за заборону похорону. Розлючений Менелай відходить, погрожуючи силою.

Тим часом з'являється на сцені Текмесса з сином.¹³ Тевкр каже дитині стати навколішки біля батькового тіла, тримаючи згідно з тра-дицією жмути кучерів своїх власних, Тевкрових та Текмессиних, а са-ламінцям доручає берегти Аясового тіла, бо сам він відходить, щоб під-готовити похорон.

¹² Таке розуміння основи дисципліни, природне в устах спартанського царя, було осоружне атенській демократії і такі вислови насторожували публіку проти постаті Менелая.

¹³ Тут в останніх сценах драми заступає цю ролю статист як «німа особа» з уваги на потребу з акторів до кінцевої сцени.

В часі неприсутности Тевкра хор співає дві пари строф третього стасиму (1185-1222), що було технічним засобом, щоб розділити сцени із двома братами з уваги на обмежене число акторів. Безпомічні саламінці раді б знати, коли закінчиться час їх страждань під мурами Трої. Вони злословлять спричинника війни, нещасливого походу, що позбавив їх радощів життя, товариських бенкетів, пісні при флейті, любови, а навіть спокійної ночі; адже під Троєю доводиться ночувати часто під голим небом, поки густа роса не змочить волосся, і ніхто тут не виявляє співчуття нещасному воякові. А тепер прийшов найтяжчий удар: не стало остої саламінців, їх провідника, могутнього Аяса. Як дуже хотіли б ці вояки побачити вже на власні очі облитий морем вершинний виступ Суніону, а за ним святі Атени. Таким настроєм кінчається ця глибоколірична пісня з носталгічним сантиментом.

В останньому акті драми, в ексоді (1223-1420), з'являється сам провідник походу, Агамемнон. Тевкр поспішає, побачивши його наближення. В цій сцені дискусія сягає глибше, ніж це було в попередній. Агамемнон у довгій промові атакує наперед образливими словами Тевкра особисто: він, син бранки-наложниці, посмів пащекувати проти вождів ахайського війська. Він, Тевкр, сміє заявляти, що Агамемнон не є його начальником, бо він приплив під Трою з Аясом, а той був сам собі провідник. Отже Тевкр, сам — ніщо *ὄδδ' ἐν ὄν*, стає в обороні Аяса, що тепер також є вже нічим. А втім ким був Аяс за життя? Тут Агамемнон, що стоїть на непевному ґрунті, в своїй аргументації займає більш дефензивну позицію). Де ж був Аяс, де не був би і Агамемнон? Чи ж не було інших ахайських воїнів крім Аяса? Він загнувався, що не дістав по Ахілловій смерті його зброї, призначеної для найкращого воїна. Алеж признали її судді більшістю голосів Одиссеєві. Тевкр поширює вісті, що вислід присуду був пофальшований. Але так звичайно говорять переможені. Таким поголоскокам треба покласти край. Бо не завжди широкоплечі бувають найкращими, всюди перемагають розумні. Великих волів поганяють малим багатом. І такого ліку треба буде застосувати і до Тевкра. Цей раб повинен би привести якогось вільного мужа, що заступав би його в суді, бо варварської мови Агамемнон не розуміє.

За мітологією Тевкр був сином Теламона від царівни Гесіони, дочки троянського царя Лаомедонта, сестри Пріяма. Геракл разом із Теламоном здобули були Трою і Геракл передав Теламонові Гесіону (пор. вище прим. 3). В своїй невгамовності Агамемнон докотився до такої злобної видумки, нібито Тевкр — не грек і говорить «варварською» мовою (фрігійською).

У відповіді Тевкр промовляє спокійніше і своєю аргументацією побирав в результаті напасти Агамемнона. Він починає свою оборону від найслабшого місця Агамемнонової промови: Як швидко забувають люди добродійства інших! Адже єдиний Аяс спинив троянський наступ на грецькі кораблі, коли вже Гектор підпалив перший корабель, що захищав грецький табір.¹⁴ А далі Тевкр підкреслює ще другий важливий момент троянської війни. Коли кількох грецьких визначних воїнів зголосилися на поединок із Гектором і жереб упав на Аяса, він не викручувався, як інколи інші робили, а став до двобою з Гектором, як рівний з рівним і бився завзято, поки захід сонця не перервав бою (VII кн. Іліяди). Тевкр завжди супроводив брата в боях. А тепер Агамемнон лає його сином рабині, варваром. Хіба ж він забув, що його, Агамемнонів, дід Пелопс був варваром, фрігійцем з роду? А до його батька Атрея прилипла брудна моральна пляма; адже він погостив свого брата м'ясом його рідних синів. Та й про його матір не йшла добра слава. А навпаки, він, Тевкр, не потребує соромитись свого роду: його батько Теламон, цар Саламіни, вславився хоробрістю, а мати родилась царівною.

Спокійна промова Тевкра, переконлива своїми аргументами, не могла примирити гордого « царя царів » і напевно прийшло б до кривавої розправи, якби не поява Одиссея (1315 sq.). Агамемнон зрадив його приходом, бо Одиссей був завжди Агамемноновим приятелем і разом з ним завнав ворожих нападів від Аяса. Однак розумний і спокійний Одиссей у стихоміті відкинув Агамемнонові погляди, що ворога треба стоптати навіть по його смерті, що Аяс не заслужив на пристойне ставлення до його особи, що дозвіл на похорон Аяса був би познакою слабости царів. Проте ніякі протиаргументи не могли справді переконати впертого Агамемнона. Але кінець-кінцем він уступив Одиссеєві тільки заради їх постійної приязні. Хоч заявляв, що далі уважає Аяса своїм найбільшим ворогом і не може пробачити йому його виступів, проте відступив розв'язання справи Аясового похорону Одиссеєві, заявляючи, що Одиссей може зробити в тій справі, що хоче.

Виступ Одиссея в обороні чести колишнього ворога викликавав драматичний ефект, якого не міг мати виступ Тевкра в обороні брата. А по Агамемноновім відході Одиссей дав ще свою згоду на похорон « одного з найкращих воїнів », як зазначив, а навіть заявив свою готовість особисто допомогти всім, чим зможе.

¹⁴ Цей епізод був добре знаний атенській публіці з XV кн. Іліяди. Тевкр у своєму риторичному запалі, очевидно, промовчав, що остаточно троянців відігнав від кораблів Патрокл в Ахілловій зброї (XVI кн.).

Схвильований Одиссеєвою шляхетністю Тевкр величає його несподівану допомогу для колишнього ворога і складає йому подяку. Проте до безпосередньої участі Одиссея в Аясовому похороні має застереження, бо не знає, чи на це згодилася б Аясова душа. Ця відмова може вразити модерного читача, але для античних слухачів справа була зовсім зрозуміла, бо тоді вірили, що душа покійного носить із собою також по смерті ті самі почування, що мала за життя. Так і в Некії (Од. XI, 543 sq.) Аясова душа в підземеллі відвертається від Одиссея і не хоче говорити з своїм ворогом. Отож і в Софокловій трагедії Тевкрові застереження зовсім не дивують і не вражають Одиссея.

І хоч кінець драми позначається примирливими тонами, проте Тевкр не вагається ще раз кидати прокльони на голови Атреевих синів (1389-92).

Драма кінчається приготуванням до похорону за Тевкровими вказівками, а хор на закінчення висловлює дуже загальну сентенцію: люди багато знають, бачачи на власні очі. Але поки не побачать, ніхто не зуміє вічувати, що його чекає в майбутньому.

* * *

Вже старовинний схоліяст уважав недоліком драматичної композиції продовження акції трагедії далеко поза смерть головної постаті. Адже Аяс відбирає собі життя після 865 рядка трагедії, яка кінчається щойно 1420 рядком. Ще частіше підкреслювали цей «недолік» новіші критики. І хоч справді після кульмінаційної точки, після сцени самогубства, зацікавлення модерного читача слабне, проте в V стол. до Хр. атенські глядачі відчували, що зі смертю Аяса справа цього героя чести не кінчилась. Бій за реабілітацію цієї дорогої для атенців постаті продовжався в останній третині драми і аж похвали його особистого ворога Одиссея, що зараховував Аяса до «найкращих мужів»¹⁵ і назвав його «найхоробрішим мужем з аргійців після Ахілла» (в. 1340), становили гідне закінчення драми.

Може мав рацію Арістотелів учень Дікаїарх, що назвав цю трагедію не просто «Аяс», а «Смерть Аяса» *Αἴαντος θάνατος* (як читаємо в античній «гіпотезі» до цієї драми), бо її акція обертається насправді докола Аясової смерті і зв'язаної з нею справи його похорону.¹⁶ Сама

¹⁵ τοῖς ἀρίστοις ἀνδράσιν (в. 1380); ἐσθλός (в. 1345).

¹⁶ В «гіпотезі» згадується також, що до назви «Аяс» — для відрізнення її від іншої Софоклової трагедії «Аяс локрійський» — додавано пояснення «з бато-гом» *μαστιγοφόρος*, нав'язуючи до 110 вірша драми, де божевільний Аяс відгрожувався, що закатує Одиссея батогами.

сцена самогубства не могла була задовольнити атенської публіки, хоч Аяс уважав самогубство фундаментом своєї реабілітації, що відчуваємо в Аясових словах: « Шляхетний муж повинен або гарно жити, або гарно вмерти » (в. 480). Мабуть, і сам Софокл не мав ще релігійних сумнівів щодо правильності кінчити життя самогубством; адже тоді тільки пітагорейці поширювали думку, що людина не повинна самовільно кидати свого становища, призначеного їй Богом (Plat. Phaed. 62 b; Ath. IV, 157 c).

Про єдність кінцевих сцен з основною частиною драми подбав Софокл: він пов'язав їх зверхніми, наочними подробицями. Отож, хоч Аяс сам вже був мертвий, проте його тіло лежало на сцені до кінця драми, неначе вичікуючи своєї реабілітації, а біля тіла стояв навколішках його малий син (натяк на це у вв. 1169 sq.) і при ньому Текмесса (з технічних причин заступлена в цій сцені статистом). У збережених раніших трагедіях ніде не зустрічаємо виведення дитини на сцену. Софоклів « Аяс », перша із збережених трагедій, ужила цього афективного засобу, що мусів викликати зворушливе враження на публіці: мала дитина захищає батька, найміцнішого героя з-поміж греків. В Евріпіда цей емоціональний засіб трапляється частіше.

Додати слід, що атенська публіка V стол., яка залюбки прислухувалася судовим розправам, безперечно з великим зацікавленням сприймала аргументи й контраргументи дискусії дієвих осіб у кінцевих сценах. Критики закидають цим сценам стилізацію, далеку від трагічних висот, що носить інколи риси комедії. Алеж Софокл мав напевно перед очима прототип сварки героїв Агамемнона з Ахіллом у I кн. Іліяди, що теж не щадила драстичних висловів.

Матеріал кінцевих сцен давав також добру нагоду до гострішого зарисовування неясних досі контурів характеристики деяких дієвих осіб.

Софоклова характеристика центрального героя трагедії, могутнього велетня Аяса, нав'язує до характеристики тієї постаті в Іліяді (пор. I, 200-1), отже до часів, коли ідеалом героя була передусім фізична сила. Але Софокл додає своєму героєві ще багато егоцентричних рис, що наближають його до постаті Гомерового Ахілла. Коли в Іліяді Аяс являється здисциплінованим членом вояцької спільноти, що власним життям ризикує в найтяжчих моментах боротьби, захищаючи свою громаду і навіть критикує самітника Ахілла за те, що той не дбає про дружбу товариства (Іл. IX, 630-1), то в Софокловій трагедії він є оборонцем власної безмежної амбіції. Жага помсти керує всіма його вчинками, він плянує навіть підступно повбивати провідників грецького походу. Щоправда, робити добро приятелям, а зло особистим ворогам — було в

тих часах загальноприйнятим принципом людської поведінки, проте Аясові пляни загрожували всій грецькій спільноті під Троєю і мусіли викликати загальну ненависть до нього. Та ще і в передсмертнім монолозі Аяс прохає Ерінії, щоб помстили його смерть не тільки на провідниках, але й на всьому грецькому війську.

В героїчній добі і в давній епічній поезії по лінії старого лицарського світогляду така поведінка не мусіла б стягати з Аяса авреолі величі героя. Але в V стол., в добі розвиненого громадського й політичного життя, Аясові пляни, що межували будь-що-будь із зрадництвом своєї спільноти, приводили поета клясичної доби до заклопотання. Піндар у цьому випадку вийшов із незручної ситуації промовчуванням Аясових плянів вбити полководців та його божевілля. Але в Софокла Тевкр, обороняючи брата, мусить пригадувати попередні величезні Аясові воєнні заслуги для грецького війська, що переважували терезу добрих діл на користь героя в порівнянні з останніми задумами, які виринули були під впливом розбурханого почуття заподіяної йому кривди. І саме для цього потрібні були поетові останні сцени регабілітації, що особливо була важлива для задоволення патріотичних почувань атенської публіки, так що в цілому драма осягає почуття симпатії для героя, дарма що його портрет у Софокла далеко відбіг від несконфікованого накреслення характеристики в Іліяді.

В драмі вражає ще й шорсткість Аясової поведінки з вірною йому Текмессою. Коли в останніх хвиликах життя він виявляє ще м'якіші почування до малого сина і поручає опіку над ним своїм дружинникам та братові Тевкрові, а також згадує з теплим сантимаментом своїх батьків та рідну Саламіну, то для Текмесси він не має ласкавого слова, не клопочеться її майбутнім, ігнорує її в останній промові. І супроти богів — за словами Калхаса — чванькуватий Аяс поводився зухвало. Це напевно ще вплив Есхілової теодицеї, що намагався знайти або й придумати тяжкі провини в поведінці героїв, щоб довести свою тезу, що трагічна катастрофа людини є божою карою за її гібріс.

В трагедії Аяса Софокл бажав показати трагічний упадок велетня з висот, які здобув був собі величезними бойовими заслугами, в безодню погорди, насміху та ганьби, в результаті якої провідники поставили заборону поховати героя в землі. Могло це пригадати атенцям долю Темістокла, авеличуваного спасителя Греції, переможця персів біля Саламіни 480 р., що 470 р. дочекався острацизму в Атенах, а не знайшовши осідку в Греції, втік до перського царя, за що атенці проголосили його зрадником (Plut. Them. 23). Прийнятий персами, осів на вигнанні в Малій Азії в Магнезії над Меандром, де й помер. Атенці заборонили по-

ховати його тіло в Аттіці (Тус. I, 138,6) і тільки потайки рідня поховала його в Атенах.

А втім подібні трагедії не раз повторюються. За приклад може правити доля французького маршала Анрі Петена, що в першій світовій війні врятував Францію від поразки і як «спаситель Вердену» перед німцями був іменованій «маршалом Франції»; в другій світовій війні після поразки французьких армій висунено старого маршала в червні 1940 р. на прем'єр-міністра, щоб довів до перемир'я з Гітлером. За те, що як «шеф держави» у Віпії співпрацював із німцями, засуджено його в 1945 р. на деградацію та на смертну кару, замінену на досмертну в'язницю. В'язнем помер 1951 р. на 96-ому році життя.

Своїми найбільшими особистими ворогами Аяс уважав обох Атреевих синів, Агамемнона та Менелая, а крім них Одиссея. В основному характеристики Атрідів у Софокла не відбігають далеко від Гомерових, однак їх риси помітно загострені. Вже в Гомера постать Агамемнона накреслена не лише позитивними, але й деякими негативними рисами, як претензійне нагадування своєї влади, невгамовність, безоглядність (пор. I, 198-9). В Софокла Агамемнон виступає як деспот, що покликуються на свій урядовий авторитет, прототип Креонта з «Антигони». Софоклів Агамемнон — людина з гарячим темпераментом, завидюща, що намагається відмовити всяких воєнних заслуг нелюбому Аясові, людина без стійких моральних основ, що береться давати іншим моральні науки, що хапається брутальної лайки, починаючи з Тевкрової матері. Як у Гомера (пор. I, 202-3), так і в Софокла Менелай стоїть у тіні свого брата. З'являється на сцені, авторитетно приносячи заборону похорону, з легковаженням і погордою ставлячись до Тевкра і глумлячись з мертвого велетня; а відходить тільки з погрозами і натяком, що прийде його брат, який силою виконає кару на порушниках свого закону. Як постать Агамемнона, так і Менелая, царя Спарти, показана в Софокла з одіозністю, що напевно відповідала політичній ситуації з ворожим наставленням тогочасної атенської демократії до Спарти.

Контраст до керованих злобою й ненавистю Атреевих синів становить у цій трагедії постать Одиссея, що зовсім відбігає від його характеристики в фолкльорній традиції, яка оповідала про Одиссеєві інтриги проти Аяса в намаганні отримати нагороду: Ахіллову зброю. В Софокловій трагедії навпаки, вже в пролозі Одиссей не виявляє радості з пониження ворога, як сподівалася від людини богиня Алена. Бо хоч Аяс був його ворогом за життя, Одиссеєва ненависть кінчається із смертю ворога. Одиссей уміє об'єктивно оцінити і добрі прикмети ворога і стати в обороні його чести. В протиставленні до Аясової гібрис Одиссеєм ке-

рує розум і скромність σωφροσύνη. Він стає тут заступником чистої справедливості з загальнолюдського і божого становища. І ця риса гуманності посувається далеко поза межі проворного та розумного дипломата, наділеного вродженою інтелігенцією, що вмів дати собі раду в найтяжчих життєвих ситуаціях, знаних нам прикмет з Іліяди, а ще більше з Одиссеї (пор. I, 205-8 і 217-9). Здається, що з постаті Одиссея промовляє до нас духовість самого автора драми. Зовсім відмінний тип Одиссея створив Софокл у трагедії «Філоктет».

Тевкр, що стоїть завжди в тіні свого репрезентативного брата Аяса, визначається зразковою братньою любов'ю та вірністю. Після Аясової смерті заступає його і захищає його добре ім'я. Вже в Іліяді (напр., VIII, 266-334, особливо XV, 301-2, 435-482) бачимо Тевкра в боях поруч Аяса як незрівнянного лучника. Але коли Зевс порвав йому тятину на луці, він так само хоробро воює ратищем. І в Софокла Тевкр славиться як лучник. А тому що в лицарській добі боротьба луком не приносила великої слави, то Менелай, лаючи Тевкра, насміхається з його мистецтва. Це могло вражати атенців V стол., бо тоді відділи лучників були необхідні в боях і цінні.

Створена Софоклом постать Текмесси дечим пригадує постать Гомерової Андромахи, ідеальної дружини Гектора (пор. I, 215). Тільки ж Текмесине становище зовсім інакше, куди тяжче. Бо коли Андромаха, жінка троянського героя, що йде на бій в обороні міста та родини, як дочка троянського союзника жила в великій пошані в Трої, то Текмесса — жінка-рабіня, що дісталася в ворожий полон, мусить погодитись покійно із своєю долею. Вона стала вірною дружиною шорсткого Аяса, що ні трохи не виявляє до неї ніжніших почувань, хіба ще тільки до їхнього сина. Аяс ніколи не радиться її, ніби не дочуває її благання не покидати її (484-524). Текмесса в почутті нижчости виконує безапеляційно всі накази терпкого Аяса, що вимагає від неї повного послуху (527-9, 586, 592, 594-5, 293). По його смерті вона зовсім прибита (896).

Тільки в цій одній Софокловій трагедії з усіх сімох збережених виступає у пролозі богиня особисто. Причина цього ясна: ані Аяс у стані божевілля не міг би подати експозиції драми, ані ніхто з людей, бо ніхто не був докладно обзнайомлений із цілістю подій останньої ночі. Одиссей, Текмесса, хор — тільки доповнюють експозицію окремими подробицями, а з'ясувати її могло тільки божество. Отож Софокл вибрав для цього богиню Атену. Він теж сам, мабуть, додав до легенди версію, що це Алена наслала на Аяса божевілля, щоб рятувати провідників грецького війська, яких Аяс збирався повбивати. Отож Алена особисто

встряває в людські справи, як це роблять боги в епічній поезії, де беруть навіть участь у боях.¹⁷ Що богиня мудрости Алена опікується Одисеем, ідеалом розумного героя, це було відоме всім з Іліади та Одисеї. І в Софокловій драмі вона в пролозі зраджує Одисесеві таємницю Аясової поведінки, зокрема його божевілля. А втім Софоклова Алена поводить ся зовсім так, як антропоморфічні боги в Гомера. Вона носить гнів у серці на Аяса хоч би за те, що він — за словами Калхаса — зухвало відкинув її опікуєнство в бою. Вона немилосердно поводить ся з Аясом у пролозі, викликавши його з намету, тріюмфує з його нещастя, дивується, що Одисей відмовляється посміятися з безпомічного ворога. Проте з дальшої фабули виходить, що гнів Атени обмежений, він триватиме ще тільки один день: якби Аяс того дня не вийшов із шатра, був би врятований. І взагалі покарання Аяса за його гібріс мало б мати виховне значення для винуватця і для всіх людей, щоб пізнали силу богів і потребу скромности-софросіне. Отож при кінці прологу обличчя Атени дивним дивом цілковито змінюється: з жорстокої Гомерівської богині стає перед публікою вчителька людства, як і годиться гуманній покровительці атенського Акрополю, у підніжжя якого проходила вистава Софоклової драми.

Хор становлять саламінські моряки-дружинники, щиро віддані своєму провідникові Аясові; вони з подивом дивляться на свого вождя, ніколи його не критикують, відчуваючи, що без провідника їх доля незавидна. Вони щиро співчують йому в його нещастях, почуваються засоромлені, що не передбачили його самогубства і не запобігли цьому. Крім того в їх пісень пробивається носталгія за батьківщиною, туга за миром. Коли Іліяда описувала залюбки особисту хоробрість Аяса, в піснях хору підкреслений його військовий провід, бо ця справа була актуальна в воєнному ділі в V стол., зокрема в добі провідника демократії, Перікла.

В «Аясі» Софокл використовує своє новаторство, введене вже в раніших його творах: одночасний виступ трьох акторів на сцені. Уже в пролозі виступає Алена, Одисей, а згодом Аяс. У передостанній сцені Менелай мусів вийти і актор, що грав цю роль, мусів переодягтися, бо в останній сцені були зайняті всі три актори на сцені (для виконання ролей Тевкра, Агамемнона та Одисея). Крім того «німу особу» Текмеси заступав статист.

Коли в Есхіла всі драстичні дії, зокрема вбивства, відбувалися

¹⁷ Ще й у Піндара зневажені боги мстяться на зухвалих людях.

поза сценою і публіка довідувалася про них із звідомлення посланців чи очевидців, то в « Аясі » автор виводив на сцену божевільного героя з кривавим батогом. І самогубство Аяса після його останнього монолога відбувалося на краю сцени на очах глядачів. Драматична акція замість традиційної розповіді, цього залишка початкової стадії театрального мистецтва, була новаторством Софокла, що зміцнювало драматичний ефект. Технічно актор падав у кущі, так що публіка його більше не бачила, і він міг опісля виступати в ролі Тевкра, а замість актора, що грав ролю Аяса, члени хору вносили на сцену накритего манекена, що залишався на сцені до кінця драми.

Сцена самогубства вимагала деякої зміни сценерії, так що орхестра перед і після сцени самогубства була деякий час порожня. Цей факт мимохіть підкреслював двоподіл акції в трагедії, що становило недолік композиції.

Точна дата поставлення « Аяса » ніде не зафіксована, отже проблема його датування дискусійна. Пізніше датування захищав Вілямовіц,¹⁸ однак згадані недотягнення сценічної техніки, а також мовні, стилістичні та метричні явища, виявлені дослідниками, вказують, що ця драма належить до найраніших творів з-поміж збережених. Доводять це великі ще впливи Гомерової лексики, Гомерового стилю суперечок, далекого від суворої мови трагедії, а головно залежність від Есхілового світогляду (обов'язкова кара за гібріс), від Есхілової мови та деяких архаїчних залишків, чого не зустрічаємо в пізніших Софоклових творах.

В трагедії можна відчути теж відгомін тогочасних подій. В 50-их роках V стол. відбувалися далекі походи для скріплення атенського морського союзу по лінії своєрідної імперіялістичної політики Перікла. Вже 457 р. Перікл воював біля Танагри проти Спарти. Традиційна ненависть до Спарти проявляється в Софокловій драмі при характеристиці провідників троянської війни, Агамемнона та Менелая, як представників спартанської ментальності, осоружної атенській демократії. З другого боку відчуваємо в драмі нотки туги за миром. Перікл довів у рр. 446-5 до т.зв. « 30-літнього миру » із Спартою. Коло 442 р. виставлено « Антігону » (пор. нижче). З « Антігоною » в'яже « Аяса » спільна тематика: заборона похорону героя. На основі цих даних дослідники майже одноголосно ставлять час написання « Аяса » близько дати

¹⁸ Дискусію в справі датування обговорює А. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 1956, стор. 109, прим. 1.

постановки « Антігони », а більшість схиляється до думки, що вона раніше поставлена від « Антігони ».

В пізніших часах постать воїна Аяса та його роду подобалась римлянам, особливо раніших століть. Вже Лівій Андронік опрацював був трагедію *Aiax mastigophoros*, як називано Софоклову трагедію (пор. вище прим. 16), Пакувій — драми « Суд зброї *Armorum iudicium* » і « Тевкр », Акцій — « Еврісак ». Светоній згадує ще трагедію про Аяса *Aiax* пізнішого імператора Августа (*Suet. Octav.*, 85). Мабуть, відгомоном Пакувієвої трагедії були слова Горація про Тевкра, провідника емігрантів на Кіпр і засновника нової Саламіні, в пісні « *Laudabunt alii* » (*Hor. carm. I, 7, 21 sq.*). Софоклову трагедію « Аяс » високо цінили пізніші віки античного світу та візантійці, на що вказують незвичайно часті цитати з неї в лексикографів та поміщення « Аяса » в каноні вибраних сімох трагедій. В нових літературах льокальна тема « Аяса » була непопулярна.

АНТИГОНА

Тематика Софоклової «Антигони» Ἀντιγόνη в'яється тісно з циклом тебанських саг про трагічну долю царського роду Лабдакідів, обговорену вище на вступі до Есхілової трагедії «Сім проти Теб», вона становить ніби продовження тієї трагедії, додаючи до теми знівечення чоловічого пня цього роду знищення Антигони, жіночого кореня династії.

Сюжет Софоклової «Антигони» оригінальний: ані в Гомера, ані в ліричних поетів нема натяків на таку тему. Саме ім'я «Антигона» Ἀντιγόνη могло означати колись «прибрана дочка» на місце померлої. Але ця етимологія не має нічого спільного з нашою легендою, ім'я «Антигона» було незвичайно поширене, особливо в північній Греції, і напевно давно вже втратило було своє первісне значення.

В деяких місцевих сагах приходили імена Едіпових дочок Антигони та Ісмени. Бо видавець Софоклових трагедій, невідомий зрештою Салюстій, у збереженій передмові («гіпотезі») до «Антигони» вмів сказати, що поет Іон у своїх дитирамбах написав, нібито Етеоклів син Лаодамант спалив свої тітки Антигону та Ісмену в святині Гери, а знову поет Мімнерм, нібито Ісмену казав убити Тідей. Одначе ці дві суперечні версії не мають ніякого зв'язку з сюжетом Софоклової «Антигони».

Джерелом Софоклової трагедії могли бути льокальні саги в Тебах, бо там біля однієї брами існував «насип Антигони» Ἀντιγόνης σόρμα (Paus. IX, 25,2), куди нібито Антигона затягла тіло вбитого брата Полінейка при допомозі його жінки Аргеї на похоронне вогнище, на якому палили Етеоклове тіло. Сага оповідала, що Аргея втекла, а Антигону зловили і цар засудив її на смерть.

У збереженій літературі ця сага з'являється щойно в закінченні Есхілової трагедії «Сім проти Теб», але там подибуємо тільки зав'язок конфлікту. Щойно Софокл відчув, що сюжет вартий опрацювання і використав його для своєї трагедії «Антигона», що її вже й згаданий коментатор Салюстій називає однією з найкращих драм Софокла.¹

¹ Τὸ μὲν δράμα τῶν καλλίστων Σοφοκλέους.

Тому що ця тематика не була до того часу використана як слід у літературі, Софокл, незв'язаний ніякими чужими спробами, мав вільну руку для своєї творчості, щоб із неясних натяків саги створити оригінальний твір. Передусім замість мрячних пробулів, що заборонили похорон Полінейка в трагедії «Сім проти Теб», Софокл поставив на сцену міцну фігуру царя Креонта як антагоніста Антігони. Для контрасту твердій Антігоні випровадив ніжну сестру Ісмену, додав статі Гаймона, суворого віщуна Тейресія, добродушного вартового.

Акція трагедії відбувається наступного дня після вирішного бою, описаного Есхілом, в якому впали в братовбивчому поєдинку обидва Едіпові сини, Етеокл і Полінейк, так що з Едіпових потомків залишились при життю тільки дві дочки: Антігона та Ісмена. Владу над Тебами взяв у свої руки найближчий з родини, брат померлої цариці Іокасти, Креонт. Ворожі війська втекли з-під мурів міста на радість тебанців, але смуток запанував у серцях обох залишених сестер.

Пролог трагедії (1-99) починається раннім ранком перед царським палацом «Кадмею» в Тебах. Антігона виводить із палацу Ісмену, щоб на самоті повідомити сестру про новий удар, що спадає на них після безлічі попередніх нещасть.

« Ні горя вже, здається, ані напасті,
Ані ганьби й безчестя не знайти ніде,
Яких з тобою, сестро, не зазнали ми » (4-6, Т.).

А тепер їх дядько, цар Креонт, казав поховати їх брата Етеокла з почесностями, як оборонця батьківщини, але заборонив ховати Полінейка, як зрадника, за те, що привів вороже військо на Теби. Креонт загрожує побиттям камінням кожному, хто посмів би його поховати. А це ж їх брат і їх святим обов'язком буде похоронити його. Отож Антігона вимагає допомоги від сестри.

Однак Ісмена зжахнулася:

« Ой, леле. Ти подумай, сестро, батько наш
В неслав'ї згинув, усіма зневажений,
Свої жахливі виявивши злочини
І виколовши очі власноруч собі.
А потім мати і дружина — дві в одній —
В петлі ганебній свій укоротила вік.
І третє — нещасливі наші два брати
В відвазі самозгубній один одного
В єдину мить рукою вбили братньою.

Тепер подумай, як, самі лишившись, ми
Загинем ще страшніше, не послухавши
Закону, й влади, й повеління царського.
Зваж те, що ми жінками народилися
І нам з чоловіками не змагатися.
То ж завжди коримося ми сильнішому
І слухаєм в усьому, навіть в гіршому.
Отож підземні сили я благатиму
Простить, що дію не своєю волею,
А владцям мушу підкоритись — марна річ
Із тим, що вище сил твоїх, боротися » (49-68, Т.).

Це становище молодої дівчини було ясне для атенських глядачів, бо в них діяльність жінки обмежувалася власним домом. А вже про ставлення опору наказам державної влади ніяк не можна було й подумати. Але Антігона — героїня. Вона рішається виконати сама все, що задумала.

« А ти — як хочеш. Брата поховаю я.
Обов'язок здійснивши — й вмерти ободко » (72-3, Т.).

Ісмена тремтить за долю Антігони, але Антігона шорстко розходиться з нею.

Після відходу сестер із сцени входить на оркестру хор, що складається з тебанських старих громадян, яких цар посланцями скликав на збори. Хор зразу λογαεδιχними метрами, в яких першій строфі й антистрофі переважають гліконеї —x—x—x— , співає пісню-парод, висловлюючи радість з перемоги над ворогами. Ця радісна пісня тріумфу становить міцний контраст до похмурого настрою попередньої сцени, як контрасною була доля міста до долі царського роду.

Пісня починається гимном-привітом до « променя сонця $\alpha\chi\tau\iota\varsigma \acute{\alpha}\epsilon\lambda\iota\omicron\nu$, ока дня золотого, до найкращого світла, яке колинебудь засяло над водами дїркайського джерела в семибрамних Тебах ». Бо сонце бачило, як у переполосі тікали аргоські вояки білощитні. Далі анапестами хор згадує, що це чуже військо привів під тебанські мури в результаті братньої сварки Полінейк. Воно з вереском налетіло на місто, неначе орел. Але поки могло напитися тебанської крові і спалити місто, змій-дракон (Теби) став йому на перешкоді. Бо Зевс не любить зухвалих чваньків, він блискавицею вбив мужа, що стояв вже на мурах міста і збирався тріумфально проголосити перемогу (Капанея).

Цей образ продовжується в другій строфі. Сім ворожих полководців упало в бою з тебанськими оборонцями при сімох брамах. Але в по-

єдинку вбили себе взаємно обидва Едіпові сини — вривається в пісню ця сумніша нота. Так у ліричних строфах пароду поет подав експозицію трагедії на ширшому тлі.

А в другій антистрофі, що становить закінчення пісні пароду, хор продовжує настрій тріумфу: « Отож прийшла назустріч озброєним Тебам преславна перемога. Тому хай кожний забуде про війни, ходім до храмів дякувати богам усенічними хороводами, а уродженець Теб Бахх хай перед веде! А ось надходить цар Креонт, що скликав нас на збори ».

Для контрасту з примирливою піснею хору, що радий би забути прикрі воєнні спогади, в першому епейсодію (162-331) новий цар Креонт у своїй промові-проклямації заторкне справу, яка роз'ятрить старі рани і стане вихідною точкою акції.

Креонт з'ясовує на вступі, чому він скликав старших представників громади на збори: вони були льояльні для Лая, потім для нового царя Едіпа, опієлія для його синів. Коли ж вони згинули в поєдинку обидва, братовбивством осквернившись, він, Креонт, як найближчий до родини, перебрав владу. Отож слід би йому з'ясувати напрямні панування. На його думку добрий володар повинен завжди керуватись найкращими думками і не стримувати язика з приводу будь-якого страху. Бо нікчемний той, хто замість батьківщини ставить вище когось із близьких йому людей.

« Я сам — хай свідком буде всевидючий Зевс! —
Мовчать не буду, тільки б небезпеки тінь
Для нашого я міста десь побачив би.
Ніколи другом я вітчизни ворога
Не назову, бо знаю — порятує нас
Лише вона, і пливши тільки цим човном,
Хороших друзів ми для себе знайдемо » (184-190, Т.).

Дотримуючись цих принципів, Креонт звелів урочисто поховати небожа Етеокла, оборонця міста, а щодо другого небожа Полінейка, що прийшов із ворожим військом здобути місто, заявляє офіційно:

« Звелів оголосити вьому місту я —
Не вільно ні ховати, ні оплакувати,
Лише без похорону, на поживу псам,
І хижим птахам на поталу кинути.
Так ухвалив я, і не ждуть злочинцеві
Такої шани, як і справедливому,
Лиш той, хто місту вірний буде й відданий,
Живий чи мёртвий, в нас пошану матиме » (203-10, Т.).

На ті слова хор відповідає льояльно: « Така твоя воля, сину Менойкея, Креонте. Ти мавш владу давати закони і для мертвих, і для нас, живих ». Тоді Креонт заявляє, що наставив вартових для пильнування непохороненого тіла, але від представників народу вимагає, щоб остерігали хитких перед порушенням його наказу. А коли хор, вимінаючи виразної підтримки, висловлюється: « нема такого дурного, що бажав би собі смерти », Креонт кидає підозріння: « Надія на зарібок часто веде людей на загибель ».

Та ледве закінчив Креонт свої остороги перед порушенням його наказу-закону, як вже на сцену входить один із вартових непохороненого тіла, щоб донести, що цього порушення dokonано, хоч тільки символічно. Але знаючи, що за таку новину не гладять, починає свою розповідь довгими викрутасами із страху, щоб на нього не впав грім. « Царю, не можу сказати, що приходжу задиханий, підбігаючи з новиною. Бо мусів я приставати з турботи, міркуючи, чи не завернутись. Серце мені раз-у-раз казало: нещасний, чого йдеш туди, де тебе покарають. То знову: Бідняго, чого зволікавш? А як цар довідається від когось іншого, чи тоді тебе не заболить? Міркуючи саяк і так, я повільно зволікав.² І так коротка дорога стає довгою. Наостанку перемогла думка прийти сюди перед тебе. І хоч не розповім нічого такого, проте скажу. Бо приходжу в надії, що зазнаю лише того, що мені призначила доля » — кінчає в фаталістичному настрою духа.

Цар нетерпляче питає, в чому річ, але вартовий ще боїться сказати просто, а починає від своєї оборони: « Хочу сказати наперед про себе. Бо цього вчинку я не dokonав, ані навіть не бачив, хто його dokonав, і було б несправедливо, щоб я за нього потерпів ». Кінець-кінцем вартовий мусить виявити, що хтось присипав порохом тіло мерця, сповняючи похоронний ритуал, і зник.

Креонт спалахнув гнівом, а на питання, хто з мужів³ посмів це зробити, вартовий виправдується, що не знає та й невідомо, звідки взявся порох присипати мерця. Бо ніде не було сліду мотики, ні слідів коліє і довкола твердий ґрунт. А коли на це звернув увагу перший вартовий, що прийшов на денну зміну, всіх нічних вартових огорнув страх, що не допильнували справи. Та й не було слідів ні диких звірів, ні собак. Вартові підозрівали один одного, сварились. Доходило до бійки. На-

² σχολῆ βραδύς — комічний натяк на грецьке прислів'я σπεύδε βραδέως « поспішай поволі », латинське festina lente, німецьке eile mit Weile.

³ Іронія: Креонт не передбачає навіть, що зробила це — дівчина.

останку хтось сказав, що треба повідомити царя. Це слово всіх приголомшило і ніхто не хотів бути посланцем. Бо відомо, ніхто не любить вістуна із лихою відомістю. Отож кидали жереб і на нього впало це нещастя.

Хор втручається, піддаючи думку, що може це діло богів, коли нема людських слідів. Але Креонт, роздратований таким згодом, накидається на старих дорадників, як на дурнів. Як можна думати, що боги піклуються злочинцями? На його думку, деякі громадяни, невдоволені переходом влади в його руки, змовились і наймили за гроші виконавців протидержавного діла. Бо сила грошей велика, приманює людей. Але цар клянеться Зевсом, що винуватці будуть суворо покарані. Підозріваючи вартових, заявляє, що, коли вони не приведуть перед його очі злочинця, то смерть не буде для них єдиною карою, вони живими будуть підв'язані висіти, поки не виявлять джерела злочину.

По відході царя вартовий тихцем висловлює ще на боці свої міркування: Чи зловите винуватця, чи ні, то ваше діло, але мене тут більше не побачите. Я дякую богам, що відходжу звідси, бо цього я вже не сподівався, побачивши сердитість царя.

В перерві акції хор співає величну пісню слави для людського духа, перший стасим (322-75) логаетами, де в першій парі строф переважають гліконеї, наприкінці дактилічний ритм, закінчений трохеями. Ця пісня пригадує живо початок пісні-стасиму з Есхілових «Жертвоносиць» (Aesch. Choeph. 585-94).

Найдивніша з усіх створінь — людина. Вона панує над морем і землею:

« Дивних багато в світі див,	-----
Найдивніше із них — людина.	----- (c)
Вітер льодом січе, вона ж	-----
Дальшу в морі верстає путь —	-----
Хай сіва хвиля й бушує,	-----
А човен пливе удаль.	-----
Уславлену в богинях Землю,	-----
Вічно й невтомно родючу, виснажує,	-----
Плугом щороку в ній борозни б'рючи,	-----
Із конем своїм людина » (332-41, Т.). ⁴	-----

⁴ Πολλά τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἄλ-
θρώπου δεινότερον πέλει...

Переклад Бориса Тена точно тримається метра оригіналу за винятком другого рядка, де треба було додати на кінці один склад.

« Розумом наділена людина ловить і птиці в повітрі, і риби в морі, і диких звірів по лісах, приборкує коня і запрягає в ярмо непокірного бика. Та й думати навчилася людина, і мову створила, і громадські збори завела, і закони. Для захисту від негоди доми буде. Навіть проти хворіб знайшла засоби, тільки від смерти не може втекти ».

Так початок пісні та ще й друга строфа прославляє здобутки людського духа, чим пригадує « Прометея закутого », але на кінці пісні в другій антистрофі, показаний і другий бік медалі: всі ці здобутки людства одні використовують для добра, інші — для зла. Хто шанує закони країни і божу справедливість, того високо цінують у державі (він — ὑψίπολις), але хто в зухвальстві щось погане затіває для власної користі, не для добра суспільності (ἄπολις), з таким чесний громадянин не бажав би сидіти біля спільного вогнища.

Тим робом пісня нав'язує до акції попереднього епейсодія, де Креонт зазначив був своє підозріння, що ласі на гроші люди нарушили його закон і хор залишився під впливом цих його слів.

Та на велике здивування хору входить на сцену той самий вартівник, що присягався більше не вертатись перед очі царя, приводить із собою не якогось підкупленого чоловіка, як підозрівав Креонт, а дівчину царського роду, Антігону, і з тріумфом заявляє: « Оце та, що доконала того вчинку! Ми зловили її, як знову присипувала тіло мерця ». (Другий епейсодій, 376-581). На сцені з'являється також Креонт і вартівний починає загальними міркуваннями: « Царю, людина не може ніколи зарікатись, а то й присягатись. Ось недавно, почувши твою погрозу, я міг був божитись, що більше тут не покажусь. А от з'явилась нагла радість проти всяких сподівань і я привожу оцю дівчину, яку я схопив при готуванні могили. Тепер вже не треба було кидати жеребок, бо Гермес дав це щастя мені, нікому іншому. То тепер, царю, бери її, обвинувачуй і суди. А справедливість каже, щоб я був вільний, позбувшись лиха ».

В першому моменті Креонт не повірив, щоб такого діла всупереч його забороні та загрозі кари доконала дівчина і зажадав вияснень. І тоді вартівний своїм звичаєм широко розмальовує подію: коли він вернувся до вартових під враженням тяжких погроз царя і розказав їм усе, вони негайно змели докладно весь порох, що прикривав тіло, і сіли на горбку, оподалик від тіла, щоб не чути поганого запаху. А коли сонце піднялося і спека дошкулювала, тоді нагло зірвався вихор, закрутив порохом, що аж треба було очі закрити. А коли вже успокоїлося, вартівні побачили біля мертвого тіла дівчину, що гірко ридала й проклинала тих, що усунули з тіла порох. Вона присипала тіло наново

принесеним порохом і з бронзового жбана покропила його звідусіль потрійним зливанням.⁵ Вартівники, побачивши це, зірвались на ноги, схопили дівчину, а вона не пручалась, але спокійно призналась і до попереднього, і до останнього похоронного обряду. Вартівник кінчає свою розповідь словами: « Я був цим дуже вдоволений, а разом із тим прикро вражений. Бо втекти самому від біди — то дуже приємна річ, а вести знайомих ⁶ на біду — то болить. Але цим приходиться мені менше турбуватись, порівнюючи з моїм рятунком ».

Після переслухання вартового Креонт звертається до Антігони з запитанням, чи справді вона доконала цього. А коли вона це потвердила, цар відпускає вартового, звільняючи його від усякої вини, а Антігону питає, чи вона знала про його заборону. Коли й до цього Антігона признається, Креонт ставить ще питання, чому вона відважилася нарушити цей закон. На те Антігона дає відповідь, з'ясовуючи своє становище:

« Його ж не Зевс з Олімпу сповістив мені
І не богів підземних правда вічна,
Що всі закони людям установлює.
Не знала я, що смертних розпорядження ?
Такі могутні, щоб переступать могли
Богів закон одвічний, хоч неписаний.
Його не вчора, не сьогодні створено,
Коли з'явивсь він — вже ніхто не відає.
Не хтіла я, людських велінь страхуючись,
Відповідати потім перед вічними
Богами. Що умру, хіба не знаю я
І без твоїх наказів? А раніш часу
Умерти — це за благо я вважатиму.
Тому, для кого в смутку безнастанному
Усе життя минає, чи не благо — смерть? » (450-60, Т.).

« ...А як назвеш дурною, то скаж́у тобі —
Чи не дурний мене винув в дурості » (469-70, Т.).

⁵ Ритуальне зливання складалося у старинних греків з вина, молока і меду.

⁶ Царську дочку знали, очевидно, всі в місті, ставились з пошаною, тому вартовий висловлюється навіть, як про « приятелів ».

⁷ Докладніше цей рядок (453): « Я не думала, що твої розпорядження... смертної людини ».

Реакція хору на Антигонину заяву така:

«Завзята, видно, донька, як і батько був
Завзятий духом, — лихо не страшить її» (471-2, Т.).

Але Креонт, не реагуючи зовсім на Антигонині аргументи, повчає хор, що й найтвердша вдача дуже швидко подається, як і загартоване у вогні залізо можна остаточно зламати, і диких коней малою вуздечкою приборкати. Не можна допустити, щоб рабиня своїх родичів виявляла гордощі. (Тут Креонт у пристрасному вибуху гніву називає племінницю своєю рабинею). Вона посміла зламати його закони. А далі вона в своїй гордості-гибріс чваниться своїм вчинком і ніби насміхається з влади. Виходить, не він, Креонт, — муж, а вона — муж. (Це найбільше драгує Креонтову амбіцію). Тим то, хоч вона є дочкою його рідної сестри, не втече від смерти, як також і її сестра Ісмена. Бо він бачив, що й та поводить несамовито і напевно змовлялася з сестрою. Тому каже слугам привести Ісмену.

Тим часом Антигона заявляє, що готова вмерти, бо виконала свій святий обов'язок супроти брата. Вона певна, що всі тебанці похвалили б її, але страх сковує їм язик. Тиранська влада дає володареві багато щастя, а найважливіше: він може говорити й робити, що захоче.⁸

Коли ж Креонт дорікає Антигоні, що вона вирішила поховати того брата, який виступав проти свого міста і вбив у двобою свого брата, оборонця міста, Антигона заявляє, що вона, сестра, має однакові обов'язки супроти обох братів і що родилась не на те, щоб ненавидіти, але щоб любити.⁹

А коли з палацу приводять Ісмену, Креонт у пристрасності засліплення накидається на невинну жертву:

«Ти, що в мій дім закралася єхидною,
Щоб кров із мене пити, — я ж не знав того,
Що годував дві мого трону пагуби, —
Кажи, чи брала в похороні участь ти,
Чи поклянешся, що того й не відала?» (531-5, Т.).

У гнівній невгамовності Креонт ніби забуває, що обі царські дочки жили в палаці, поки він захопив владу і став паном палацу, отже зовсім не «закрадалися гадинами». А на питання Креонта, чи вона брала

⁸ ἀλλ' ἢ τυραννίς πολλὰ τ'ἀλλ' εὐδαιμονεῖ
κἀξέστιν αὐτῇ δράν λέγειν θ', & βούλεται (506-7).

⁹ οὗτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν (523).

участь у похороні, Ісмена несподівано, всупереч правді, відповідає: « Так, я зробила це! » Ніжна дівчина не мала відваги активно протиставитися владі і відмовилась від допомоги сестрі, але терпіти з нею готова. Однак Антігона рішуче заперечує Ісменину співучасть і, хоч Ісмена благає сестру:

« О сестро, не безчесть мене й дозволь мені
З тобою вмерти, вшанувавши мёртвого » (544-5, Т.).

Антігона різко відкидає всяку співучасть, навіть у стражданні. Збен-тежений цією поведінкою сестер, Креонт приходить до висновку:

« Вони обидві справді збожевіліли.
Одна — тепер ось, друга — чи не зроду ще » (561-2, Т.).

І коли Креонт ще раз заявляє, що Антігона засуджена на смерть, Ісмена пробує останньої дошки рятунку і пригадує цареві, що він за-суджує на смерть суджену свого сина Гаймона.¹⁰ Але Креонт невбла-ганий. Він відповідає, що не бажає злої жінки для сина. Тоді з уст Ісмени вириваються слова:

« Тебе, Гаймоне любий, кривдить батько твій! » (572, Т.).¹¹

Безоглядний Креонт пригадує, що вирок смерти виданий, наказує негайно відвести обі сестри в жіночі частини палацу і тримати їх там під вартою, щоб не втекли, бо — на його думку — і сміливці втікають, коли бачать, що смерть близько.

Коли Креонт видав засуд смерти на Антігону і посередньо на Ісме-ну (наказавши її теж тримати під вартою), хор співає пісню (другий стасим, 582-625), в якій оплакує долю родини Лабдакідів, на яку спа-дали удари долі безперервно, винищуючи її до останніх нащадків.

Перша строфа й антистрофа написані дактилоепітритами

— — — — —
— — — — —

що переходять далі в ямбічні та трохеїчні ритми.

¹⁰ Подружжя з кузенами в античній Греції не вважались за протиприродні. Пор. Есхілові « Благальниці ».

¹¹ Ці слова в рукописах належать Ісмені. Деякі модерні видавці приписують їх Антігоні. Однак м'якість вислову ніяк не відповідає твердості характеру Анті-гони, накресленій у цій сцені. Антігона досі ні словом не згадувала Гаймона і певно ця героїня не бажала б цим аргументом зворушувати Креонта.

В строфі передані загальні думки: Блаженні ті, що їх життя не закоштувало горя.¹² Але чий дім струшений з волі богів, для того немає такого прокляття, яке не сунуло б із роду в рід, як морські хвилі, що котяться, гнані вихром, піднімаючи з глибин чорний пісок, і з гуком б'ють об береги.

В антистрофі переходить поет до окремого прикладу на долі Лабдакідів, де страждання переходять із покоління на покоління. Тепер кривавий ніж сягає останнього кореня. А все це приходиться із нерозуму і затьмарення духа.

В другій парі строф, скомпонованій різними логоедичними метрами, пісня показує безсилля людини в обличчі світлої могутности Зевса: «Зевесе, ніяке людське злочинство не може зменшити твої сили! Тебе ніколи не зморить сон, що все на світі підкоряє, ані невтомно перебігаючи місяці, ти не старієшся, хоч часи минають, ти царюєш безупинно в блискучім сяйві Олімпу. І на далеке майбутнє, і на те, що ось має статись, і на минуле — має силу цей закон: ніщо надмірне в житті смертних не просувається без загибелі».

Бо хоч непевна надія багатьом людям полегшу приносить, для багатьох вона обманом їх легкодушних прагнень. А підсувається, коли людина нічого не передчуває, аж поки не попече ногу на вогні. Мудрим виявляється славне чиясь слово: «Зло видається добром тому, чий розум бог веде на загибель. Йому дуже короткий час ведеться безкарно».

Пісня спершу звернена проти Антігони: вона, остання парость Лабдакідів, призначена на смерть за впертість. Але закінчення пісні передає більше власні думки поета, ніж хору: кара чекає засліпленого Креонта.

В третьому епейсодії (626-780) до Креонта приходиться із міста його син Гаймон. Хор заповідає його наближення, додаючи, що Гаймона напевно засмучує доля нареченої Антігони. На цю заввагу Креонт реагує сердито: «Зараз будемо краще знати, ніж від віщунів» і, звертаючись до Гаймона, питається його, чи він може гнівається на батька за те, що видав вирок на його наречену, чи залишається його приятелем і надалі.

Вражений цим питанням Гаймон лагідно визнає синівську відданість:

«Я, батьку, твій, — порадами розумними
Мене ведеш ти, і за ними я іду» (635-6, Т.).

Але батько бажає закріпити свою позицію і в довгій промові з'я-

¹² Εὐδαίμονες, οἵσι κακῶν ἀνεοστος αἰών (582).

совув, чому син повинен виректис на реченої, виявляючи при цьому автократичні погляди, противні демократичній публіці Атен:

« Цього ж бо і дотримуй в серці, сину мій, —
Все волі батька має поступитися.
Тим то й радіють люди, як у домі їх
Дітей слухняних пощастить їм виховать,
Щоб відплатить за лихо вмiли ворогу
І шанували друга, як і батько їх » (639-44, Т.).

.....

« Отож не піддавайся примхам, сину мій,
І не губи для чар жіночих розуму.
Знай, і в палких обіймах буде холодно,
Якщо в твій дім дружина увійде лиха » (648-51, Т.).
« То краще кинь цю зловорожу дівчину,
Нехай в Аїді ¹³ знайде жениха собі » (653-4, Т.).

Як порушницю закону він засудив Антигону на смерть і не може поступитися, щоб люди не казали, що він для своїх близьких робить вийнятки:

« ...Хтo з своїм не дасть ладу,
Той не здобуде й від чужих слухняности » (659-60, Т.).

.....

« Кого поставить місто,¹⁴ треба слухати
В найменшiм — правий чи несправедливий він » (666-7, Т.).

У своїй промові Креонт цитує багато загальних сентенцій. Із деякими з них атенська публіка могла погоджуватися (напр., « нема більшого лиха від безладдя »),¹⁵ із іншими — ні (як із цитованою вище думкою, що володаря треба слухати навіть тоді, коли він дає морально злі накази). Свою промову закінчує словами:

« Отож законів конче слід дотримувать,
Не піддаватись розуму жіночому.
Якщо на те, від мужа краще смерть прийнять,
Ніж від жінок нам виявитись слабшими » (677-80, Т.).

¹³ В аді, на другому світі.

¹⁴ Анахронізм. Насправді Креонта не вибрало місто, а перебрав він владу в спадщині. Поет говорить із становища звичаїв атенської республіки.

¹⁵ Ἀναρχία δὲ μέγιστον οὐκ ἔστιν κακόν (672).

Тут знову спостерігаємо, що Креонтова амбіція подразнена фактом, що його наказові протиставилась жінка.

Представник хору далі підтримує льояльно володаря: « мені здається, що ти розумно говориш », — але з деяким застереженням: « якщо старість не притупила мені сили розуму ».

Гаймон, як добрий син, не бажає гострим словом зірвати зв'язки з батьком, а радий би його переконати. Дуже зручно він починає: Батьку, боги дають людям розум і це найцінніший їх дар. Я високо шаную твої поради. Але часом варто послухати, що інші люди говорять, бо й вони можуть мати добрі думки. Одначе перед царем вони бояться висловлювати щиро свої погляди. Але я, ходячи по місті, маю нагоду прислухуватись їм.

« Мені чувати нишком вже доводилось,
Як всі у місті цю жаліють дівчину,
З жіноцтва найгіднішу, що ганебно так
Загинуть має за славетний подвиг свій.
Вона не допустила, щоб убитий брат
Валявся непохований, став здобичтю
Псам кровожерним, зграям птаства хижого.
Хіба вона не гідна шани світлої?
Такі розмови неспокійні чути скрізь.
Мені ж нема, мій батьку, щастя більшого,
Лише б тебе благополучним бачити.
Чи не найбільша гордість сина — батькова
Квітуча слава, а для батька — синова?
Але не думай, що лише в твоїх словах
Є правда і ні в кого більш нема її » (692-706, Т.).

.....

« Бо для людини, хоч би й наймудрішої,
Не сором вчитись... »¹⁶ (710-1, Т.).

Отже Гаймон прохає батька змінити свій вирок. Та й і хор, вислухавши Гаймонових аргументів, подається. Але, не відмовляючи рації й цареві, бажає їх повднати.

Проте Креонт непохитний. Як же він, старий, має послухати молодого? Коли ж Гаймон заявляє, що не треба дивитись на літа, а на рацію, тим більше, що він переказував не свої думки, а народу, Креонт

¹⁶ Подібна думка в Солоні, пор. I, 322.

спалахнув ще більше, виявляючи вперто погляди автократа: не люди мають керувати володарем, а володар людьми. У стихомітії становища батька і сина загострюються, Креонт закидає Гаймонові, що він підвладний жінці. Але не дочекає одружитися з нею, вона піде на смерть. Тоді Гаймон заявляє, що, коли вона вмере, то за нею ще хтось інший умре, маючи на думці себе самого. Одначе егоцентричний Креонт, зле розуміючи слова « хтось інший », думає про себе, тобто що Гаймон погрожує йому смертю, і в непогамовнім вибуху гніву велить привести Антигону, щоб вона зараз таки на очах Гаймона згинула. Гаймон не хоче допустити до цього і заявляючи, що батько більше його не побачить, а для свого божевілля хай шукає інших приятелів, вибігає кудись.

Драматичний перебіг сцени, що із слухняного сина робить Гаймона бунтівником, вражає хор і його представник остерігає Креонта:

« Державче, в гніві швидко він пішов кудись —
В такому віці — небезпечний горя шал » (766-7, Т.).

Але Креонт, не турбуючись настроєм сина, заявляє, що Гаймонова поведінка не звільнить дівчат від смерти. Коли ж хор дивується, що обі, Антигона та Ісмена, мають піти на смерть, Креонтові блиснула думка, що він занадто далеко посунувся, отож заявляє, що хор має рацію і на смерть піде тільки головна винуватиця, Антигона. Зате загострює присуд: зачинить її живою в кам'яній печері. А щоб не стягати на місто плями за її смерть, лицемірно обіцяє, що залишить їй трохи їжі, нехай її рятує Гадес, якого вона почитає. Тим робом епізод із Гаймоном, замість врятувати Антигону, причиняється до загострення присуду й приспіння езекуції.

Під враженням, що син розійшовся в батьком через любов до Антигони, хор після відходу Креонта співає пісню (третій стасим, 781-800) про силу Ероса. Пісня коротка, тільки одна пара строф логаядичними метрами:

« Еросе непереможний, кого ти захопиш під свою владу, той не може тобі опертися твоїй силі. Вона і на щоках ніжної дівчини, і всюди: на морях, і на полях, і в богів, і в людей. Ти й думки праведних переводиш на неправду й ганьбу, ти розпалив цю колотнечу між людьми однієї крові ».

Та зовсім інший настрій викликає виступ Антигони в її останній дорозі на смерть, що становить кульмінаційну точку драми. Це четвертий епейсодій (801-943), що починається комосом, ліричними строфами Антигони, спершу логаядичними, опісля ямбічними метрами, що їх перивають анапести хору.

Хор, зворушений появою Антігони в супроводі сторожі, помітно пом'якшає своє становище:

« Вже несила й закони мені шанувать, —
Як погляну на все це, то мов з джерела
Сліз потоки нестримні біжать із очей —
Не в весільні покої, до вічних осель
Невворотно іде Антігона » (801-5, Т.).

В ліричному комосі горда досі Антігона виявляє інше обличчя. Тут пробивається в неї жіноча душа, що не знала родинного щастя, якій жаль розставатися з життям у розквіті молодости. Це зближає її до сантименту атенської публіки, для якої надлюдська твердість героїні видавалася може неприродною. Одначе ця сцена одночасно підкреслює велич жертви дівчини, що посвятила життя, щоб виконати релігійний обов'язок супроти брата.

Хоч пробує розрадити її словами, що вона своїм ділом здобуває славу, бо сходить до аду не від недуги, не від меча, а з власної волі. Антігона, призначена на смерть у скельній в'язниці, порівнює себе до Ніюби, перемінені в скелю. Хор звертає увагу, що Ніюба була божого роду, а Антігона — людина. Проте і її чекає слава.

Антігона, відчуваючи в останніх словах хору насміх, звертається до тебанських громадян, до джерела Дірки, до святого гаю, як до свідків, що вона без супроводу приятелів відходить до кам'яної могили, неприналежна ні до живих, ні до мертвих. Представник хору, знову із становища льюального підданця пригадує, що Антігона сама завинила власну долю своєю впертістю, пішовши слідами свого батька. Ці слова пригадують Антігоні трагедію всього її роду, зокрема її брата, Полінейка, якого смерть спричинила смерть і її самої. На те реагує представник хору, що виконання родинного обов'язку — річ похвальна, але й не можна нарушувати закону володаря міста: Антігону погубила самовільна вдача.

Ці слова осуду підкреслили цілковиту ізоляцію Антігони, що вона й зазначає в кінцевій строфі (еподі) комосу: неоплакана, без родини й приятелів вона відходить, щоб не побачити більше соняшного світла.

З палацу виходить Креонт і з невдоволенням спостерігає, що Антігона ще між живими. Велить сторожам негайно відвести її на призначене місце і замурувати живою в скелі. Антігона востаннє прощається з більшим світом:

« О темний склепе, мій весільний захистку,
Моя в'язнице й вічне пристановище!

Йду до своїх, що Персефона без ліку
В оселю мертвих прийняла на віки їх.
Із них остання і найгірша долею
В Аїд я сходжу, хоч життя й не скінчено » (891-6, Т.).

Вона зустрине там рідних, що їх усіх поховала з останнім братом Полінейком, за що її тепер карають.

Антигона розпрощалася з світом серед болючих нарікань на свою долю. Це дав привід хоромі після її відходу в четвертому стасимі співати про подібні страждання осіб, відомих із саг. Дві пари строф скомпоновані теж λογαεδичними метрами (944-87).

В першій строфі хор згадує долю Данаї, зачиненої в мідяних кімнатах башти, (до саги пор. I, 430), в антистрофі мітичного тракійського царя едонів Лікурга, Дріянтового сина, що виступав проти культу Діоніса (пор. I, 168) і за однією версією — був у скелі закутий.

Третій приклад подібної долі (зачинення в скельній в'язниці) взяв поет з аттїцької саги: дочка мітичного атенського царя Ерехтея Орейтія вийшла заміж за бога північного вітру Борея (пор. I, 421), а їх дочка Клеопатра одружилася з Фінесом, царем Сальмідессу на тракійським побережжі поблизу Босфору. Але доля її була незавидна. Хоч родила Фінесві двох синів, він згодом відкинув її і казав зачинити у в'язниці, а одружився з іншою жінкою. Злюща свекруха виколола очі обом синам Клеопатри, щоб сліпі не могли помститись за долю матері. Долі внучки атенського царя Ерехтея присвячено більше уваги (друга строфа та й антистрофа), а тому що сага була добре znana атенцям, поет не переповідає її, а тільки переходить натяками, що для модерного читача вимагають коментаря.

Взагалі пісня лише вільно в'яжеться з акцією трагедії, але цей стасим був потрібний у будові драми для зазначення часу, що його вимагали події поза сценою: замурування Антигони в скельній печері. В модерному театрі кінчиться акт, спадає завіса і наступає павза.

Тим часом в акції Софоклової драми приходить новий епізод, що приводить ситуацію до ще більшого напруження (п'ятий епейсодій, 988-1114). На сцену входить відомий у трагедіях сліпий віщун Тейресій із своїм повожатим-хлопцем і звертається до членів хору: «Тебанські вельможі!» Але нав'язує з ним розмову не представник хору, а Креонт, що або стояв збоку задуманий під час пісні хору, або з'явився на сцені при кінці стасиму.

Тейресій прийшов до царя з важливою пересторогою. Він засів був недавно у звичайному своєму місці ворожби з лету птиць. Та по-

чув незвичайний вереск птаства. Він почув теж шум ударів крил бі-
снених птиць, що кігтями виривали собі пір'я. Злякавшись злих зна-
ків, Тейресій звернувся до жертвників, щоб скласти жертви богам.
Але тут теж виявились зловіщі знаки: завинені в жир кості не хотіли
горіти. Жертва тільки димилася, жир почав стікати, чадів і шипів, а
жовч розбризкувалася, пирскаючи. Одне він чув вухами, інше опису-
вав йому хлопець. Бо він є провідником Тейресієві, Тейресій — іншим.

Пророк вияснює Креонтові значення віщих знаків. Місто страждає
з вини царя. Бо святі вівтарі та жертвники скрізь по місті обезчещені,
вони повні залишків із корму птиць та собак, що нажерлися людського
тіла Едіпового сина. «Подумай, сину, схаменися, — звертається ста-
рий віщун до Креонта, — робити помилки — притаманне всім людям.¹⁷
Але немудрий і нещасний той, хто не направить помилки, не вилікує
себе з нещастя. Впертість стає джерелом безглуздя.¹⁸ Отож поступися,
раджу тобі, для твого добра, не штовхай убитого, як кажуть».

Але й ця остання осторога не рятує ситуації, а навпаки ще біль-
ше дражнить гордість тирана. Йому здається, що всі звідусіль випу-
скають стріли на нього, що вживають до того навіть віщунів з його во-
рожбами. Він натякає, що Тейресій вже раз намовив був його жертву-
вати сина Мегарея, щоб рятувати місто.¹⁹ Тепер у нестямній злості він
кидає наклеп, що Тейресій підкуплений: «Торгуйте мною, заробляйте
на мені срібло-золото з Сардів, чисте золото з Індії. Але в могилі ви того
зрадника не поховайте!» І в цьому моменті Креонтова лютість дохо-
дить до блюзнірства: «Хоч би Зевсові орли схопили той корм і занесли
перед сам престол бога, я не злякаюсь і не дозволю похоронити». І ніби
схаменувшись, додає: «Бо знаю добре, що ніхто з людей не може спля-
мити богів».

Сварка загострюється в стихомітіі, де Креонт підносить загальний
закид: «Все плем'я віщунів грошолобне», і доходить вона до своєї
вершини в останній промові Тейресія, виголошеній у пророчій екстазі:

¹⁷ «...ἀνθρώποισι γὰρ

τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστὶ τοῦ ξαμαρτάνειν (1023-4). Цьому відповідають сентенції в
інших письменників, напр., в Евріпіда (Eur. Hipp. 615), в св. Ісроніма Hieron. Epist.
57,12) «ergasse humanum est», з чого пішла відома сентенція «ergare humanum est».

¹⁸ «αὐθάδεια τοὶ σκαϊότῃτ' ὀφλισκάνει» (1028).

¹⁹ Була така версія саги, що на неї натякає Софокл тут у в. 1306, крім того у
в. 993 і 1303, де називає того сина по імені (Мегарей). В Евріпідових «Фінікіянах»
(911-59) Тейресій вимагає цієї жертви від Креонта. Там цей син називається Меной-
кій і йде сам добровільно на смерть.

« Так знай це добре, що колеса сонця небагато вже виконають оборотів, коли один мрець із твоєї крові стане відплатою за мерців, бо ти душу з цього світу скинув на той, у безчесті живою заховавши в могилі, а мерця, приналежного богам того світу, затримуєш тут без похорону, безбожно, всупереч волі підземних богів. Уже чекають на тебе месники богів аду, Ерінії. Тепер кажи, що я це проголошую, підкуплений сріблом! І вже близький час, як у твоїм домі залунають ридання чоловіків і жінок. А ти, хлопче, веди мене додому, нехай він свій гнів зганяє на молодших, хай зрозуміє, що язик треба приборкати і краще керувати своїми думками, ніж він тепер це робить ».

Пророчі слова ніби громом приголомшили не тільки царя, але й хор: « Володарю, він відійшов із страшними словами пророцтва. Ми ж знаємо, відколи пам'ятаємо, він ніколи ще не сказав неправди ».

І в цьому моменті Креонт ніби опритомнів: « Я й сам це знаю і дуже хвилююсь. Алеж прикро відступати... Проте ще прикріше, ставляючи опір, іти шляхом прокляття ». Так під загрозою нещастя, що нависли над долею невгнutoго досі тирана, серце його тане. Під впливом наглого страху він дається вести як дитина: « Що ж треба робити? Кажи, я вже слухаю » — каже розгублено до хору, яким досі нехтував.

Представник хору радить, очевидно, випустити Антигону із замурованої скелі, а нещасного Полінейка поховати і налягає на поспіх, бо « швидконогі шкідливі богині (Ерінії) переганяють винуватців ».

Заляканий Креонт сам особисто збирається виконати ці завдання і, висилаючи своїх слуг із сокирами, закінчує свої міркування: « Моя думка змінилась. Сам я її зав'язав, сам і розв'язу. (Драматична іронія). Найкраще, мабуть, буде зберігати існуючі закони... ».

Хор зненацька захоплений неоправданою надією, що все ще щасливо покінчиться, співає пісню радості в танцювальному ритмі логгаєдів (п'ятий стасим, 1115-54). Пісня звертається до опікуна міста, бога Діоніса:

« Багатоіменний Бакху,²⁰ оздобо тебанської царівни (Семели), сину глухогримучого Зевса », — і далі звичаєм гимнів *ἕμνοι κλητικῆς* називає місця його культу: Ікарію, Елевсіну, Теби (пор. Хрисову молитву до Аполлона: Іл. I, 37-9), згадує теж Парнас, Касталійське джерело, Нісайські гори на Евбеї і наостанку звертається до Теб: « Цьому місту загрожує небезпека, прийди ж його рятувати! Сину Зевса, провідниче хороводів, прибудь із бакханками до рідного міста! »

²⁰ Бакха величали під різними іменами: Діоніс, Бакх, Іякх, Дітірамб, Ліай тощо.

Пісня радості безпосередньо на порозі катастрофи характеристична для Софоклових трагедій (пор. Аяс 643-718, Цар Едіп 1086-109, Трахінянки 633-62). Наступає перипетія: сумна вістка одного з прислуги ще дужче стрясав глядачів. (Ексоd, 1155-352).

Вістун починає своє звіdomлення загальноповторюваними тоді сентенціями: Не можна нікого назвати щасливим перед смертю. Бо доля підносить одних, інших звалює. Нема віщуна, що запевнив би незмінність щастя. Ось усі завидували Креонтові щастя, а тепер усе втрачене. А коли хто втратить усе щастя, то його не можна називати живою людиною, він — живий труп. Як нема радості в життю, то все решта — лише тінь диму.

Присутні нетерпляче питають, яке це нещастя впало на царську родину. Вістун відповідає ще невиразно: « Повмирали. А живі винні смерті мертвих ». На дальші налягання вістун повідомляє, що Гаймон покінчив самогубством, загнваний на батька. Аж коли на сцену вийшла з палацу цариця Еврідіка Еврідікх, що зачула була останні слова вістунa, зажадала, щоб розказав докладно, як сталося нещастя.

Вістун, як очевидець, обіцяє оповісти все по правді, нічого не прикриваючи, щоб ніхто опісля не міг закинути йому якусь брехню. Він пішов разом з іншими слугами за царем на вершину поля, де лежало розшарпане псами тіло Полінейка. Помодились до Персефони і Плутона, щоб підземні боги змилювались і перестали гніватись. А змивши тіло, як годиться, склали його останки на гилках, спалили його і висипали над ним високу могилу з рідної землі.²¹

Опісля звернулись до скельної печери, де замурована була Антигона. Вже здалеку почули крик розпачу. Креонт зразу пізнав голос сина і наказав слугам, щоб бігли мерщій, розбили мур і відвалили каміння. Але Гаймон пробив був уже щілину і крізь неї слуги побачили, що подалі висіла Антигона на петлі, зробленій із тонкої тканини, а Гаймон припав до мертвої, оплакуючи долю нареченої і проклинаючи батька. Креонт приступив ближче і, побачивши розпач сина, благав і закликав його, щоб вийшов до нього. Одначе Гаймон, спостерігши батька, грівно подивився і кинувся, немов божевільний, на нього з мечем; але не попав у нього, бо Креонт утік. Тоді нещасний юнак сам себе пробив мечем і впав при трупі своєї нареченої, а його кров обризкала бліді її щоки. « Так лежить труп при трупі. Вони осягнули свій шлюб аж у

²¹ Поет підкреслює слово « рідна », бо зрадників звичайно не дозволяли ховати в рідній країні, а на чужій землі.

домі Гадеса, вказуючи, що найбільшим нещастям для людей є їх безглуздя» — кінчає вістун свою розповідь, маючи на думці засліплення Креонта.

Цариця, почувши це, обернулась і мовчки відійшла до палацу, а в серцях присутніх зродилася непевність, з якою думкою вона віддалася, бо «глибока мовчанка замість голосного плачу не віщує добра». Отож слуга поспішив до палацу, щоб перевірити справу.

Тим часом на сцену входить принижений Креонт із слугами, що несуть тіло Гаймона. В кінцевому комосі Креонт, зовсім заломаний смертю сина, жалібними дохміями визнає свою вину: «Ох, вина мого нерозумного серця, моя впертість смертоносна! Ви бачите вбійника, ви бачите сина, якого він убив... Ох горе, горе, через мої нещасні рішення! Ох сину, молодий сину, таким молодим ти згинув... через мій, а не твій нерозум!» І вже льояльний колись хор голосно заявляє, що вина трагедії по боці Креонта: «Ти побачив, мабуть, справедливість, тільки ж пізно».

А в палацу виходить слуга, щоб до переживаних страждань додати нове. Він повідомляє царя, що в його домі скоїлось ще одне нещастя. Цариця, дізнавшись про смерть сина, в розпачі відібрала собі життя, вбиваючи ніж у серце. А вмирала, проклинаючи Креонта, як убійника обох синів: Мегарея та Гаймона. Цар бажав й собі смерті і каже вивести себе з очей присутніх до палацу.

Трагедія кінчається анапестами хору, що висловлюють такі сентенції: Щастя залежить перш за все від розуму і не слід нехтувати божі права. Великі слова гордовитих завдають великі удари, навчаючи людей розуму ще й на старості літ.

* * *

У трагедії «Антигона» Софокл порушив глибшу проблему, що надала цій драмі понадчасове значення. В ній на перший план висувається конфлікт між представником держави та державних законів і героїнею, що стає в обороні освячених релігією і традицією неписаних законів, або, як дехто розуміє, між державою і релігією, або між державою і родиною.

Саме з тих причин німецький філософ Гегель (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) був захоплений цією драмою, називаючи її «найзнаменитшим і найбільш задовільним твором мистецтва з усього величнього, що є із старого і модерного світу». В своїм викладі естетики (Asthetik, II, 2, розд. 1) використав цей твір для підтвердження своєї

тези про рівнорядні суперечності, які дають синтезу в вищій одинстві. « Із погляду вічної справедливості обі (суперечності) помилкові, бо вони однобічні; але одночасно вони обидві правильні ». Виходило б, і становище Креонта, і становище Антігони однаково правдиве, чи однаково фальшиве. Дискусія над таким ставленням справи тривала довгі роки. Насправді вона торкається тез Гегеля, а не переконань самого Софокла. Правда, з програмової промови Креонта атенська публіка могла б винести враження, що Креонт має рацію, особливо в його заяві, що захисника батьківщини не слід трактувати нарівні із зрадником.²² Але дедалі глядач, чи читач набирає більше й більше симпатії для Антігони і антипатії до Креонта, починаючи від з'ясування свого становища Антігоною, що поступає через героїчну її смерть до Креонтової катастрофи. Тут саме проявляється майстерність Софоклової техніки. Якби поет зразу осудив був постать Креонта, не міг би був викликати того напруження, яке тримає публіку до самого кінця драми. Згодом спостерігаємо, що абстрактна проблема, конфлікт між державою і родиною, становить тільки тло драми, що його Софокл не береться ґрунтовно розв'язувати, бо для автора важливий був особистий конфлікт двох антагоністів. Адже Креонта ніяк не можна уважати представником якоїсь ідеальної держави, бо він виявляє і в світогляді, і в поведінці погляди крайнього автократа-деспота, осоружні атенській демократичній публіці. Його жорстокі розпорядження, що їх він уважав законом, мусіли викликувати в глядачів ворожість до його постаті, і навпаки — заспокоєння, коли побачили на кінці трагедії його життєву катастрофу. Отож Софокл міг написати в епілозі наведені вище думки, що недвозначно показують, по чим боці була авторова симпатія і що він признавав справедливим.

Тим то й неправильними вважаємо думки деяких критиків, що закидували Софоклові як технічний прогріх двоподіл трагедії, нібито першу головною постаттю трагедії в Антігона, але під кінець — Креонт. Фактично про смерть Антігони довідуємося дуже близько кінця драми в розповіді вістунa (вв. 1155-1240, а драма кінчиться 1352 віршем!), а що важливіше: який несмак викликав би автор серед публіки, кінча-

²² Бо зрештою Софокл у своїй драмі весь час стоїть на становищі, що Етеокл був оборонцем Теб, а Полінейк напав із чужим військом на рідне місто, промовчючи мотив цього вчинку, що міг би оправдати Полінейка: він тільки хотів направити свою кривду, заподіючи йому братом, що зламав умову про щорічну передачу влади в Тебах братові на зміну.

ючи драму жахливою смертю Антігони, а не згадав би про кару для винуватця. Тоді глядач міг би думати, що з волі богів антагоніст Креонт вийшов переможцем, а Антігона програла цілковито. Тому кінцеві сцени були необхідні для повного образу самопожертви і моральної перемоги Антігони, що залишається справді центральною постаттю трагедії до її кінця.

Постать Креонта зображена Софоклом у цій драмі дуже чітко. У вступній промові Креонт висококомовно визначає програму свого правління, якого основою мусить бути добро держави. Він послідовно буде виконувати все, що корисне й добре для міста, а суворо карати порушників закону, без уваги, чи ними були б його приятелі, чи рідні. І першим прикладом його безоглядності стає вбитий небіж Полінейк, супроти якого він зрештою не мав ніякої особистої ненависти. Щоправда, в Атонах заборона похорону зрадника на рідній землі була самозрозумілою, але такого небіжчика можна було поховати поза межами держави. Однак Креонт виявив зразу ще й жорстокість, наказуючи тримати тіло непохованим на поталу собакам і птаству, та ще й наставляючи варту, щоб допильнувала його вирок. Це вже в очах атенської публіки було варварством. Коли Лампон з Егіни після перемоги біля Платеїв намовляв спартанського полководця Павсанія, щоб тіло вбитого перського полководця Мардонія казав вбити на паль, мстячися за Леоніда, Павсаній відповів: «Така поведінка личить варварам, не грекам» (Геродот, IX, 79). Аттицький закон навіть зобов'язував кожного, хто надібав випадково тіло померлого, присипати його землею (Aelian. *Variae hist.* V, 14). Ще більш нелюдським був інший Креонтів вчинок: засудження Антігони на замурування живою в кам'яній в'язниці.

І взагалі в дальших виступах Креонта виявляється, що він непримирений оборонець абсолютизму (ніби за рецептою Люї XIV «L'État, c'est moi»), він вимагає від своїх підданців беззастережної слухняності, чи в справедливих, чи в несправедливих наказах. Сам він, однак, нічий ради не хоче слухати, ні слів хору, тобто старших представників громади, скликаних на збори (за винятком звільнення невинної Ісмени), ні думок народу, передаваних йому сином, ні розумних переконувальних сина, ні навіть рад пророка Тейресія, заступника богів. Його впертість неухильна, підозріливість безмежна, як у кожного деспота, в гніві він схильний до всяких перебільшень, його індивідуальність характеризує брак теплоти почувань. Але маска авторитетності й непомильності спадає з обличчя, коли чує прокляття пророка і спостерігає нагло, що йому загрожує катастрофа. Тоді він стає пересічною людиною, він радий би направити всі заповідані ним нещастя, а коли по-

казалося, що вже спізнився із своїми заходами, попадає в розпач і признається прилюдно до вини.

Героїня драми Антігона має одну спільну рису із своїм антагоністом Креонтом: впертість. Тільки ж Креонтова впертість, що закриває вуха на найбільш переконливі аргументи аж до хвилини зрозуміння пророчого прокляття Тейресієм, — злочинна, Антігона ж впертість у вірі в необхідність виконання релігійного обов'язку — ідеалістична, дарма що люди вважали її нерозумом. Вірою в добру справу, за яку бореться, вона близька до постаті Есхілового «Прометея закутого». Не дивно, що Іван Франко, подивляючись висловлені нею погляди, звернувся до неї з апострофою: «Велику правду сказала ти, чесна, нещаслива дівчино!»²³

Антігона виявляє незвичайну силу волі та стійкість характеру. Це найміцніша жіноча постать у збережених трагедіях Софокла. Драматичною силою дорівнює їй в античній трагедії тільки демонічна Клітемистра в Есхіловім «Агамемноні» та жахлива Медея в Евріпіда. Холодна вдачею Антігона йде без компромісу до своєї мети. Вона навіть показується шореткою в поведінці із своєю сестрою. Неспроможна зрозуміти її ніжну вдачу, дорікає їй різко за її відмову співучасті в ризикованих ділі, а опісля в часі Креонтового переслухання вирікається її готовості співстраждати з нею. Вона бере з гордістю всю вину на себе і виконує вчинок, ні в кого не знаходячи підтримки. Щоправда, співчуття народу і навіть частинно хору з нещасною долею Антігони йде вслід за нею, проте ніхто не важиться стати в її обороні перед тираном. Вона відчуває аж до могили свою цілковиту ізоляцію, що робить її самопожертву ще більш подиву гідною.

Твердість характеру Антігони не відповідала ідеалові жінки в тогочасних атенців. Такі прикмети, як відвага, хоробрість, зараховували до чеснот чоловіків.²⁴ Може тому Софокл у комосі намагався наблизити постать своєї героїні до смаку публіки і показати її також і в іншому світлі. Бо справді виїняткове становище в трагедії займає сцена прощання із світом, де Антігона виявляє досі ніде не зазначувану жіночу м'якість у своїх ліричних жалях, що мусить покидати світ молодою, неодруженою. Критики (Titus von Wilamowitz, F. Guglielmino, H. Meyer-Benfey) закидали авторові з причини цього епізоду брак одностайности

²³ Про це ширше: Михайло Соневицький, *Франкові переклади з античних літератур*, Записки Наук. Тов. ім. Шевченка, 1953, том 161, стор. 117-9.

²⁴ Ще навіть в Арістотеля: Pol. 1260 a; Poet. 1454 a: ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρετῶν γυναικὶ τὸ ἀνδρεῖον ἢ δεῖνόν εἶναι.

в переведенні характеристики героїні. Безперечно також технічна будова грецької трагедії, в якій трудно було обійтися без комосу в дорозі на смерть, заважила на потребі виявлення, що героїня-жінка теж людина в переживаннях людських страждань. Але з другого боку ця сцена в Софокла ще більше відзначає ту велику жертву, що її складає молода дівчина, йдучи на смерть і не благаючи ніякого помилування.

Для контрасту до Антігони поет створив постать Ісмени, що треба вважати високомистецьким помислом. Бо її діалог з Антігоною в пролозі можна було заступити монологом Антігони, де героїня могла виявити одночасно і свої пляни, і сумніви щодо їх виконання; проте такий пролог був би нецікавий, а через вставлення нового персонажу сцена оживилась. Ісмена — ніжна дівчина, пасивної вдачі, що не має відваги протиставитися Креонтовому розпорядженню та й рада б відмовити і сестру від її постанови, побоюючись за її долю. Та коли діяти вона неспроможна, то терпіти за добру справу вона готова. Отже в сцені переслухання бере на себе співвину в акті похорону, хоч до цього вчинку була зовсім непричетна, і готова з дорогою їй сестрою піти на смерть. А втім на цьому кінчається роля Ісмени в драмі.

До оживлення та загострення акції причиняється теж роля Креонтового сина Гаймона (Αἴμων, в новогрецькій вимові: Емон), якого Софокл випровадив тільки в одній сцені, при кінці трагедії. Проте ця сцена подана незвичайно драматично, виявляє розвиток психічних переживань сина, що доводять його від почуття синівської любови до смертельної ненависти. Софокл додав тут до драми дробину романтичного елемента. Одначе сувора Антігона ні словом не згадує ніде Гаймона і не натякає в драмі на будь-який сантимент до нього, вона взагалі дуже твердо висловлюється про подружжя як природне призначення жінки. Поет уважав зайвим вставляти окрему сцену зустрічі Антігони з Гаймоном, що безперечно була б ослабила враження головної ідеї твору. Натомість із звідомлення вістуна глядачі довідувались про велику любов Гаймона до Антігони, підтверджену його смертю. Тільки хор вдає в еротичну струну, співаючи пісню про силу Ероса.

Роля віщуна Тейресія була потрібна авторові до недвозначного підкреслення, по чийому боці вина і до драматичного закінчення твору. Тейресій виступає тут із силою старозавітного пророка, накликаючи царя до покаяння: « Уважай, ти стоїш на вістрію бритви » (996). Та каяття прийшло пізно і винуватець потерпів кару.

Епізодична роля вартового пригадує нам подібні типи з народної гущі в Есхіла: вартового в « Агамемноні », няньки в « Хоефорах » тощо, що своїми дрібними клопотами становлять міцний контраст до ви-

сокоотрагічних змагань героїв і філософічної бази творів. Кмітною характеристикою ролі вартового є його наївність, балакучість, невибагливе хитрування та крутість зі страху перед владою, відхилювання від безпосередньої відповіді, фаталізм, а при тому щирість у виявлюванні своїх егоїстичних мотивів. Ця гумористична фігура, створена замість шабляонового передавача звідомлень, не тільки оживляє акцію, але й своїм контрастом боягузства та концентруванням уваги на свою особу причиняється також до підкреслення велличі героїні.

Роля хору в «Антигоні» зовсім відмінна від ролі хору в «Аясі». Там хор становили моряки, вірні Аясові вояки, що намагалися підтримати свого славного полководця, хоч не приховували своїх особистих прагнень, викликуваних носталгією; тут автор вибрав на хор старих представників вищих шарів, лояльних до кожночасних володарів, отже й до Креонта, антагоніста Антигони. Проте вони доволі обережно підтримують царя і не вискакують виразно похвали для деяких його вчинків, а приймають його рішення заради миру в державі. Хоч хор у загальному співчуває нещасливій долі царівни, але й виразно осуджує її за нерозум, непокірливість супроти влади. Це ще більше підкреслює брак усякої дружньої підтримки та цілковиту трагічну самотність Антигони, а тим самим і її веллич у стражданні. Щойно після сцени з Тейресієм хор у страсі перед карою богів відважується радити цареві відступити з давніх позицій, направляючи заподіяне лихо, і радіє в пісні, що Креонт послушав його. Аж після катастрофи хор приходить до переконання, що й він помилявся, бо Креонт поведився в засліпленні і заслужив на кару (1259-60) і кінчить трагедію словами, що по правді тільки підсумовують думки самого поета.

Софоклову «Антигону» зараховували завжди до найвизначніших античних трагедій. До цього причинилася завжди актуальна проблематика трагічного конфлікту, мистецтво в малюванні характерів дієвих осіб, контрастування ситуацій і персонажів, майстерність драматичної побудови через зручне подання експозиції, що проте приховує деякі подробиці, щоб подати їх у найбільш драматичному моменті (напр., згадка про Гаймона), через поступове загострення акції та несподівані ситуації, через вживання засобів драматичної іронії та перипетії. Трагічний настрій панує весь час на сцені, починаючи із прологу, перерваний тільки для полегшення в середині драми напівкомічною появою вартового, а катастрофа кінчається не тільки із смертю протагоніста, але й із поразкою винуватця трагедії. Хорова лірика «Антигони» здобула собі великі похвали. І хоч Софокл значно обмежив розмір пісень у порівнянні з Есхілом, проте це не заважило на їх красі. Вони зде-

більшого тісно в'яжуться з акцією, а деякі з них торкаються філософських проблем. Зокрема здобула поетові славу пісня, перший стасим, про тріумф людського духа.

В технічному оформленні трагедії видно значний поступ у порівнянні з « Аясом » (будова прологу, зредукований двоподіл, замість двох антагоністів у « Аясі » — Менелай, Агамемнон, тут один — Креонт тощо), тим то загально переважає думка, що « Аяс » поставлений був перед « Антігоною », отже перед згодною датою 442 до Хр. До того ж обі ці трагедії в'яже подібність тематики: заборона похорону людини. Але в « Аясі » вона не стоїть у центрі акції, а тільки торкається регабілітації померлого героя, в « Антігоні » вона є вихідною точкою драми, основою трагічного конфлікту, героїня гине в обороні релігійного права, виконуючи родинний обов'язок поховання брата. Більше зрілий підхід до проблеми дає теж основу до згоди, що Антігона написана пізніше від « Аяса », коли поет вирішив поглибити принагідно заторкнену в « Аясі » тему.

Що трагедія Антігони здобула велику славу вже у сучасників, доводить відомість правдива чи хоч би й легендарна, що атенці відзначили поета високим урядом стратега в результаті ентузіазму після вистави « Антігони ». Софоклову « Антігону » хотів « поправити » Евріпід. Із збережених фрагментів нелегко відтворити докладніше фабулу його драми. В « гіпотезі » граматика Арістофана до Софоклової « Антігони » читаємо неясну нотатку: « Ця фабула лежить в основі також Евріпідової Антігони. Але там зловлена разом із Гаймоном виходить заміж і родить сина Майона ».²⁵ Виходить, що Евріпід пересунув сюжет із легко ним заторкненої проблематики конфлікту між державою і родиною на еротичну площину подружжя Гаймона з Антігоною. Гаймон в Евріпіда помагав, мабуть, поховати Полінейка. Взагалі Евріпідів Гаймон був активніший, бо надмірна активність Софоклової Антігони не подобалась Евріпідові. Сюжет « Антігони » опрацював у IV стол. Астідам 'Αστίδαμος і здобув нею нагороду 341 р. Мабуть, його драма дала основу до версії Гігіна (Hugin. fab. 72). А коли в IV стол. стало звичаєм повторювати трагедії великих драматургів V стол., то тоді радо ставили Софоклову « Антігону », як довідуємося з промови Демостена (Demosth. or. 19,246).

Для римлян опрацював « Антігону » поет Акцій (Lucius Accius). Опісля сюжет Антігони мав незамітний відгук у літературі та мистецтві.

²⁵ Майон, син Гаймона, згадується в Іліяді: IV, 394 Μαίωv Αίμωνίδης.

Проте її вартість правильно оцінювали і втягнули до видань вибраних 7 Софоклових трагедій, завдяки чому вона дійшла до наших часів. У візантійських часах не належала до трьох вибраних із попередньої сімки, аж Деметрій Трікліній (коло 1300 р.) додав її як четверту і коментував.

Починаючи з доби Ренесансу, « Антігону » перекладали і її сюжет опрацьовували та перероблювали на свій лад, здебільшого невдало (навіть Расін у « Тебаїді », де виступає пара закоханих: Антігона та Гаймон). У ХХ стол. відомий швейцарський композитор Гонергер (Arthur Honegger) скомпонував оперу « Антігону », сюжет Антігони змодернізував у драмі французький драматург Ануї (Jean Anouilh).

ЦАР ЕДІП

У кільканадцять років після виставлення « Антігони » Софокл вернувся до багатой в трагічні моменти тематики тебанських саг, виставляючи трагедію « Цар Едіп » *Oἰδίπους τύραννος*, що становить кульмінаційну точку поетової творчости.

Саги про нещасника, що несвідомо вбив батька і одружився з матір'ю, сягають прадавніх часів. Вони в основному були, мабуть, не-грецького походження. В « Теогонії » беотійця Гесіода (вв. 459-467) Кронос проковтує діти по їх народженні зі страху, щоб котресь не повалило його з престола; за те врятований матір'ю син Зевс скидає його до Тартару. Та й Кронос жорстоко розправився з батьком Ураном. Міт про Едіпа відповідає цим мітам про богів трьох генерацій; тільки ж богів убити неможливо, а тут смертний син убиває смертного батька.

Тому, що такі міти про батьковбивство, та ще й свідоме, і огидне кровозмішання — рідкісні явища в європейських мітах, а часті в оригінальних, то виринали теорії, що ті міти примандрували до Європи з Азії; в ХХ стол. була вже мова про егейсько-малоазійські простори. Ф. Дірльмаєр в половині цього століття різними аргументами намагався довести, що того роду міти Гесіода з Беотії, беотійця Піндара і тебанські міти про Едіпа ще до приходу греків у II тисячолітті існували на ґрунті Беотії серед передгрецького первісного населення, спорідненого з малоазійськими племенами.¹ На невеликій території Беотії ще з-перед грецьких часів перед появою культу Аполлона існував десяток оракулів, що грають величезну ролю в міті про Едіпа (в V стол. йде мова вже, очевидно, про найславніший оракул, Аполлона в Дельфах).

Про передісторію сюжету в сагах і літературі була мова вище, на вступі до обговорення Есхілової трагедії « Сім проти Теб » (див. стор. 50-52).

Відмінно від інших трагедій пролог « Царя Едіпа » не подає широкої експозиції драми, а впроваджує глядача зразу *in medias res*. Бо

¹ FRANZ DIRLMEIER, *Der Mythos vom König Oedipus*, Mainz, перше вид. 1941 р., друге доповнене — 1964.

атенцеві відомі були перекази про прокляття дому Лабдакідів, атенці мали вже нагоду оглядати на сцені Есхілову трилогію на цей сюжет. Софоклова трагедія торкається передусім середньої частини тієї трилогії, що називалась коротко «Едіп». Одначе Софокл ужив до свого твору зовсім відмінної драматичної техніки, що, неначе модерний кримінальний роман, відхиляє поступово перед очима глядачів серпанок незначних дієвим особам злочинів, які відбувались перед десятками років, а користується при цьому засобом драматичної іронії.

Пролог трагедії (вв. 1-150) починається масовою сценою, що пригадує пролог Есхілової трагедії «Сім проти Теб». Тільки ж там панував воєнний настрій міста в облозі, тут зібралася перед палацом тебанського царя велика громада людей, головню молоді з благальними вінками в руках. Із палацу виходить цар Едіп і звертається до присутніх ласкавим словом:

« Старого Кадма ² плем'я молоде,
Чого ви, діти, вітвар цей обсіли,
Оливними вінками умазні,
Немов на прощу? Куриться весь город
Димами жертв, гуде пеанів співом
І гомоном ридання. Тим то я,
Не ждучи на посланців, щоб від них
Почути вість, виходжу сам до вас,
Я, многославний владар ваш Едіп » (1-8, Ф.).³

Цар звертається до Зевсового жерця, який не раз промовляв в імені народу, щоб і тепер з'ясував причину їх появи з благальними гілками. Він, Едіп, був би без серця, якби не допоміг благальникам.

Зевсів жрець заявляє, що нарід зібрався не тільки перед царським палацом, але й перед святинями Паллади та Аполлона, щоб шукати порятунку від зарази та й інших нещасть, що нівечать місто:

« ...Бо город наш,
Сам бачиш, важко б'ється в лютім вирі,

² Кадм — мітичний засновник Теб.

³ Переклад Івана Франка, виданий 1894 р., цитуємо за доступним нам виданням « Книгоспілки »: Іван Франко, *Твори*, том ХІХ, Нью Йорк 1960, стор. 235-314, тільки в необхідних місцях пристосовуючи його до сьогочасного стану літературної мови з уваги на те, що Франків переклад — писаний у ранніх роках його творчости, коли поет часто вживав форм галицької народної мови, як, напр., архаїчних заіменникових форм « м'я, тя ».

Не може виринути головою ⁴
З розбурханих потопів — з пащі смерти.
Посуха нищить у земному лоні
Все, що посієм, в зароді самім;
Худоба наша гине, навіть діти
Нероджені, у лоні матерів!
Та й найлютіший ворог, бог зарази,
Вогненний, пагубний гуля по місті,
Дім Кадма робить пустою глухою
І темний Ад наповнює риданням » (22-30, Ф.).

Тепер тебанці звертаються до свого царя, бо пам'ятають, що він вже раз вирятував місто від нещастя: колись потвора Сфінкс убивала людей, завдаючи їм загадки. Ніхто не зумів її загадки розв'язати, аж чужинець Едіп, з'явившись у місті і не засягаючи нічиєї поради, розгадав її, звільняючи місто від загибелі, бо засоромлена Сфінкс кинулася в безодню. Отож жрець в імені громади благає Едіпа, щоб і тепер допоміг місту радою, бо нарід гине. А краще бути володарем народу:

« Веселого, не владарем пустині.
Бо що варт корабель, що варта башта,
Коли жива залога в них погине? » (55-57, Ф.).

Едіп відповідає щирими словами, що характеризують цю постать у Софокловій драмі:

« Нещасні діти! Не з новим благанням
Прийшли ви. Знаю добре ваше горе.
Ох, знаю: всі ви хворі! Та хоч як
Ви хворі, але так, як я, напевно
Ніхто з вас не хворів. Бо хоч як
Ви терпите, то кожний з вас терпить
Лиш сам за себе, ні за кого більше.
Моя ж душа терпить за ввесь цей город,
За себе і за вас. Ридання ваші
Не будять сонного мене зі сну.
Чимало сліз, повірте, вже пролив я,
І неодних турбот я манівцями
Блукав, шукаючи рятунку стежки » (58-67, Ф.).

⁴ Персоніфікація: місто, ніби жива істота, потопає (метафора) в нещастях.

Кінець-кінцем Едіп послав свого шурина Креонта до Аполлонового оракула в Дельфах, щоб той довідався, яким словом чи ділом можна врятувати місто від загибелі. Едіп турбується, що Креонт не вернувся, хоч часу доволі минуло. Але як тільки вернеться з вісткою від Аполлона, він виконає все, що бог накаже.

І саме в цьому моменті люди спостерігають, що Креонт надходить. А незабаром вже видно, що поспішав з радісною відомістю,⁵ бо завітчаний лавровим вінком.

На питання Едіпа:

« О сину Менойкея, брате любий,
Скажи, який від бога вирок нам несеш » (85-6, Ф.),

Креонт відповідає, що добрий, хоч справа має деякі труднощі. Креонтова відповідь неясна, бо він не знає, чи має подати вістку прилюдно:

« Чи хочеш це при тій громаді?
То добре, я скажучу. А ні, то в дім
Ходім оба ».

Едіп: « Ні, ні, кажи при всіх!

Та ж горе їх для мене більш, ніж власне » (91-4, Ф.).

Отож Креонт оповідає, що Аполлон наказав прогнати з країни, або й покарати смертю вбійника попереднього царя Лая. На те Едіп:

« Я чути, чув про це. Та не видав його » (105, Ф.).⁶

Отже прохає вияснення тієї давнозабутої події. Креонт додав ще відомість оракула, що вбійник живе таки в Тебах. А в стихомітії розповідає, що цар Лай згинув по дорозі до дельфійського оракула, що разом з ним убито всіх, які його супроводжали крім одного слуги. Цей заляканий умів тільки сказати, що на них напали розбишаки і що цар згинув не з рук одного (122-3). Едіп сумнівається, чи розбишаки посміли б це зробити, якби хтось із тебанців не найняв їх за гроші. Креонт, як тогочасний регент, виправдується, чому винуватців не вишукано. Був тоді тяжкий час: саме тоді Сфінкс нищила людей, що змусило тебанців зайнятись цією болючою справою і залишити даліше слідство. Отож

⁵ Вже тут атенський глядач, обзнайомлений із сагою, відчував драматичну іронію: « радісна » відомість є зав'язком нещастя для Едіпа та всієї родини.

⁶ Тут знову драматична іронія: Едіп не тільки бачив Лая, але й убив його в суперечці.

Едіп заявляє, що він займеться слідством і розкриє злочинців. Адже це і його власна справа. Бо коли вони вбили попереднього царя, то можуть напасти теж і на нього. Едіп, відходячи, доручає юнакам розійтися з благальними вітками і скликати весь тебанський нарід на нараду.

Наступає парод хору (151-215), що починає свій виступ не маршовими анапестами, а логедичними метрами, де в першій парі строф переважає дактилічний ритм. Хор складається із старих тебанських громадян, представників міста, що виявляють хвилювання з результату посольства до дельфійського оракула: « Солодкомовне боже слово, ти прилетіло до славних Теб із золотосяйного пітійського храму! Що ж ти нам сповіщаєш? Я весь схвилюваний, тремчу від страху, делійський Пеане-Аполлоне ».

В першій антистрофі хор звертається до трійці богів: Атени, Артеміди й Аполлона з благанням захистити місто від загрози. В другій парі строф емоційно розмальовує картину нещастя у країні, на які натякав коротко в пролозі жрець.

В третій строфі хор звертається до Ареса, як бога загибелі, що в мирних часах без ужитку зброї нівечить нарід, — із благанням, щоб він забрався в їх міста кудись на моря чи в далекі тракійські затоки. І хай би Зевс знищив його, цей символ зарази, своїми громами-блискавицями. В останній антистрофі крім Атени й Артеміди хор прохає ще й помочі уродженця Теб, бога Бакха, проти бога зарази. Отже парод ліричним ладом доповняє коротку експозицію драми.

В довгій першій епейсодії (216-462) відразу починається властивий розвиток акції. Едіп звертається з промовою до народу, як на початку « Антігони » робив Креонт:

« Ви молитесь? Сповниться вам усе,
Пропаде лихо, пільга вам настане,
Коли моїх послухаєте слів » (216-8, Ф.).

Далі Едіп зазначає, що йому потрібна поміч тебанців, бо сам він необзнайомлений із справою, прибув як чужинець до міста після доконання злочину, що його пригадав дельфійський оракул. Отож заявляє:

« Хто з вас би відав, з чіх рук погіб
Лай Лабдакєнко, зву тогó, нехай
Усе по щирості мені розкаже.
Хай не боїться сам свідчить на себе,
Не буде бо йому нічого злого,
Лиш хай здоров покине край оцей » (224-9, Ф.).

Коли ж хто знає винуватця злочину, хай не мовчить, а дасть знати цареві; за це отримає винагороду. Але коли хто не виконає цього розпорядження, того чекає тяжка кара,

« ...хто б він там не був,
Не смій ніхто в тім краю, де моя
Держава й власть, його прийняти в хату,
Ані сказати до нього слово, ані
з ним враз богам молитися й жертви діяти » (236-9, Ф.).

У вибуху пристрасного запалу Едіп кидає жахливе прокляття на Лайового вбійника (вершина трагічної іронії):

« Самого ж вбійцю проклинаю, чи він
Це тайно сам зробив, чи більше їх,
Щоб у ганьбі та горю весь їх вік минув.
І якби свідомо його я в домі
Між своїми тримав, то хай упаде
Й на мене теж, що вирік я, прокляття » (267-72, Ф.).

А всім чесним тебанцям, що погоджуються з його думкою, Едіп на кінці промови бажає допомоги могутньої богині Діки-Справедливості та всіх богів.

Під враженням киненого прокляття представник хору заявляє, що вони не вчинили цього злочину, ані не знають винуватця. Радить звернутись до віщона Тейресія, найближчого Аполлонові, богові пророцтва. Та Едіп і про це заздалегідь подбав: за радою Креонта він відрядив двох посланців до Тейресія і дивується, чому вони його ще досі не привели. Коли представник хору додає, що інші джерела дослідження винуватців неясні й заважені, Едіп заявляє, що кожне джерело треба перевірити й використати. Представник хору подає версію, що нібито Лай згинув із рук кількох подорожнів. І коли той, що це сказав, почує про царевий прокляття, то напевно прийде і виявить. А втім покаже винуватця і Тейресій, що саме надходить, бо це єдина людина, якій вроджене знання правди — підкреслює хор.

Едіп радісно вітає прихід Тейресія:

« О, Тейресію,
Ти знавш все на небі й на землі,
Що можна й що не можна висловить!
Хоч невидючий ти, ти знавш добре,
Яка хвороба мучить наше місто.

В тобі одним, владико, вся опора,
Рятунок весь » (300-4, Ф.).

Аполлон прорік, що місто мусить прогнати або вбити вбійників царя Лая. Отож Едіп прохає Тейресія, щоб він поміг місту чи ворожою з лютю птахів, чи іншим засобом мантики, знайти тих злочинців:

« Рятуй себе, і город, і мене
Рятуй усіх від скверни того вбивства!
На тебе здаємось. Бож помагати,
Де треба й можеш, — це найкращий труд » (313-5, Ф.).

Але реакція всевидючого Тейресія на ці гарячі благання — дивна для Едіпа та присутніх. Замість приобіцяти допомогу, віщун жаліє, що прийшов перед царя, він хоче вертатись додому. Едіп спостерігає, що Тейресій відмовляється від віщування, отже дорікає йому невдячністю для батьківщини. Громадяни готові навколішках благодіяти йому, щоб не відвертався від них. На те Тейресій:

« Ви всі безумні! Я не хочу й слова
Сказати, щоб горя не завдати тобі ».

Едіп: « Що, що? Ти знав і не скажеш? Хочеш
Нас зрадити, погубити город весь? » (328-31, Ф.).

Суперечка загострюється, переходить у лайку, а коли Тейресій ще раз заявляє, що нічого більше не скаже, тоді в голові Едіпа виринає нова концепція. Він вже раніше натякав на можливість, що Лая вбили наймлені тебанськими змовниками розбишаки. Тепер в його розгоряченій сваркою уяві блиснула думка, що саме Тейресій був спричинником злочину і тому не хоче зрадити винуватців політичного вбивства:

« Так знай же, що, на мою думку, саме ти
Це діло видумав і виконав,
Хоча й не власними руками. І якби
Не був випадком ти сліпий, то я б
Сказав, що ти — єдиний виконавець
Оцього вбивства » (346-9, Ф.).

Почувши такий закид, віщун Тейресій, що добре знає правду, не може стриматись, щоб не сказати, що спричинником нещастя в країні є — сам Едіп. А після дальшої гарячої стихомітії заявляє виразно:

« Ти сам є той убійник, за яким шукаєш » (362, Ф.).

І в дальшій гарячці суперечки додає, що Едіп живе в огидному зв'язку з наймилішими. Проте ці закиди, кинені Тейресієм у моменті роздратованої сварки (« Ти — вбійник » — « Ні, то ти вбійник »), не виглядали серйозно і не могли зробити відповідного враження на присутніх.

Тим часом Едіп пригадав собі, що це Креонт перший порадив йому призвати Тейресія. І вмить у його хворій уяві виринає думка, що Креонт змовився з Тейресієм, щоб повалити його з престола і самому запанувати. Засліплений цим фальшивим здогадом, намагається переконати й присутніх довгою промовою, яка починається апострофою: О скарби, владо, яку ви задріть збуджете, коли навіть вірний мені спершу Креонт тепер потайки готує засідки при допомозі інтригана, підступного віщуна Тейресія. А цей віщун не вмів допомогти громаді, коли Сфінкс завдавала загадки.

« На те віщба була б здалась. Та ти
Не мав її ні з льоту птахів, видно,
Ні від богів. Аж я прийшов, Едіп
Малосвідущий, повалив її
Лиш дотепом, не птахами навчений.
А ти радій тепер мене прогнати,
Бо думаш, що при Креонті будеш
Стояти ближче трону. Та, мабуть,
Слізьми поплачеш ти і твій товариш
Ці замисли! Коли б не був старим ти,
То гірко б потерпів за це зухвальство » (394-403, Ф.).

Хор, збентежений цією гострою виміною слів між двома мужами, обома шанованими за їх розум та правдомовність, пояснюючи собі розбіжність їх думок вибухом розбурханої невгамовності, бажає припинити цю прикру сутичку:

« А нам здається, зміркувавши добре,
Що і його слова, й твої, Едіпе,
Гнів витиснув. Та не туди б змагати,
Лиш як найліпше божий суд збагнути » (404-7, Ф.).

Одначе ображений Тейресій боронить далі свого права: хоч Едіп — цар, проте він, Тейресій, не є царським рабом, а слугою бога Аполлона.

« ...А що зганьбив
Ти сліпоту мою, то знай же ось що:
Хоч ти видющий, а не бачиш ями,⁷

⁷ У грецькому тексті каже « лиха, нещастя ».

В якій еси, ні де живеш, ні з ким,
Бо чи ти знавш, чий ти? Сам про це
Не знаючи, своїм ти ворог рідним,
Тим під землею, й тим, що на землі.
Вже наближається нестримним ходом
Батьківське й материнське в прокляття
Подвійне і воно геть прожене тебе
Із цього краю. Як тепер ти бачиш день,
То так тоді лиш бачитимеш тьму.
Немає берега, ні Кітайрону гір,
Які би швидко не лунали твоїм
Риданням, як пізнавш, що подружжя,
В яке вплинув ти на вітрилах щастя,
Було для тебе пристанню недолі » (412-23, Ф.).

Едіп не хоче довше слухати нестерпної лайки і дурних — на його думку — вигадок, але коли Тейресій у стихомітіі кидає слова: « Ти уважавш мене дурним, а от я здавався батькам твоїм — розумним », Едіп зупинився:

« Яким? Стій! Хто ж, по-твоєму, мій батько? »,

але дістає від віщунки незрозумілу для себе відповідь:

« Цей день тебе і вродить, і погубить » (437-8, Ф.).

Отож Едіп, не прикладаючи ваги до пророчих слів Тейресія і не заглиблюючись у них, проганяє його від себе. Віщун, відходячи, ще виразніше підкреслює, що вбивця Лая є таки в Тебах, його вважають чужим зайдою, але вже швидко він покажеться вродженим тебанцем.

« Та не порадується щастям, ні!

З видючого сліпець, із багача

Жебрак, піде він у чужую землю,

Нашупуючи ліскою дорогу.

Він власним дітям враз явиться братом

І батьком, власній матері і сином

І чоловіком, батьків співжених і вбивця.

Тепер же йди домів і це роздумай » (453-60, Ф.).

Після відходу дієвих осіб хор співає пісню, перший стасим (463-512).

У першій парі строф пісня нав'язує ще до принесеного Креонтом віщування дельфійського оракула: « Хто той, що на нього вказала пророча дельфійська скеля? Хто доконав кривавими руками невимовно зло-

чинне діло? Пора йому тікати швидшим бігом, ніж бистроногі коні, бо женеться за ним Зевсів син, озброєний батьковими громами й блискавицями, і переслідують його грізні Кери». В уяві хору він ховається десь по лісах і печерах, самотній утікає з місця на місце.

Але в другій парі строф пісня, в якій виразно пробивається ритм хоріямбів, вертається до останньої сцени. Віщун висловив там страшні речі і хор хитається, чи можна їм повірити, чи ні, бо ж ніколи ніхто не чував, щоб син коринтського царя⁸ затівав щось проти родини Лабдакідів. І тільки боги, Зевс та Аполлон, знають людські діла, а люди можуть помилятися. І Тейресій, і Едіп виявилися мудрими людьми. Отже трудно когось із них ганити, поки не виясниться пророцтво Пітії.

Другий, найдовший епейсодій (512-862) починається появою Креонта, що довідався від людей про несподівані Едіпові обвинувачення супроти нього. Креонт хотів би почути з уст присутніх, чи справді Едіп закинув йому злочинні наміри і на якій основі, бо вже й жити йому не хочеться під підозрінням інтриг. Представник хору може тільки потвердити, що цар справді підніс на Креонта тяжкі закиди, але — на думку хору — зробив це під впливом гніву, а на якій основі підніс їх, присутнім невідомо.

А втім із палацу виходить Едіп. Він зразу накидається з лайкою на Креонта, закидаючи йому змову з Тейресієм, щоб позбутись його, Едіпа, і самому запанувати; а опирається лише на тім факті, що саме Креонт намовив його прикликати Тейресія. Едіп не вірить запевненням Креонтової вірності, ані не слухає логічних виводів Креонта, що робити змову проти власного шурина не мало б ніякого глузду, бо його позиція свояка, близького до престолола, була куди вигідніша від позиції самого царя. Отже Креонт вимагає, щоб не обвинувачувано його на основі темних здогадів. І не слід проганяти від себе щирих приятелів.

Навіть хор радить обережність, бо прудкість у постановах небезпечна. Але Едіп має свій аргумент: коли змовники прудко діють, то й захищатись треба прудко. В пристрасному засліпленні він висловлюється, що Креонта слід засудити не на прогнання з краю, а на смерть. І як типовий цар-автократ вимагає абсолютної слухняности.

В критичному моменті з'являється Іокаста, почувши голосну суперечку, і звертається з докором до брата і до чоловіка:

« Чого, нещасні, нерозважно сварку
Ви підняли? Не стидно вам в такім

⁸ Хор, очевидно, вірить, що Едіп є сином царя Поліба.

Нещастю всього краю ще й самим
Собі злорічить? В дім іди, Едіпе!
І ти, Креонте, йди домів! Не слід
Ятрить з болячки величезну рану » (634-8, Ф.).

Креонт клянеться перед сестрою і хором: він не вчинив ніякого злочину, що закидає йому Едіп, засуджуючи його на прогнання, чи навіть на смерть. Тоді Іокаста, що не чула перебігу Едіпової суперечки з Тейресієм і Креонтом, просить Едіпа повірити Креонтовим заклинанням та й хор встряває ліричною вставкою, що перериває монотонію ямбічних триметрів довгого епейсодія (Франко в перекладі спершу не зміняє ямбічного ритму):

« Послухай, царю! Змилуйся, благаю,
Розумно зваж це діло! » (649, Ф.).

Бо не годиться зневажати приятеля на основі неясних підозрінь.

Едіп дорікає хором, що він займає вороже становище супроти нього, бажаючи його смерті або прогнання з краю на основі Тейресієвих закидів, і хор мусить, клянучись богом Сонця, ще раз заявляти свою вірність цареві, якому завдячує визволення від Сфінкс. Так кінець-кінцем під натиском Іокасти та хору Едіп відпускає Креонта вільним, хоч зберігає в серці підозріння та гнів.

По відході Креонта ситуація ніби заспокоюється. Іокаста домагається від Едіпа вияснення, що дало привід до такої завзятої сварні між обома близькими їй особами. На те Едіп каже просто, що Креонт називає його вбійником Лая, хоч насправді Креонт ніколи цього не сказав.⁹ Але Іокаста ставить питання:

« Чи сам від себе, чи від інших взнав? »

На що Едіп дає відповідь:

« Цю злюку-віщуна тут підіслав,
А сам чинивсь, немов ніщо й не знає » (704-6, Ф.).

Тоді Іокаста, почувши про віщуна, залишає розпитування про подробиці сварки, бо бажає передусім заспокоїти Едіпа від страху перед процтвом віщунів:

« Чи так? Ну, викинь все це з голови!
Мене спитай і знай: нема на світі

⁹ Сказав це Тейресій, не Креонт, але в уяві Едіпа ще далі вони — спільники змови проти нього.

Істоти смертної, яка могла б
Будуще віщувати... » (707-9, Ф.).

І оповідає власні переживання, що захитали в неї віру в пророцтва: Прийшло колись її попередньому чоловікові Лавві пророцтво, не від самого Аполлона, а тільки від жерців, що він, Лай, згине з рук свого сина. Отож як тільки народився син, його викинули в недоступні гори. А Лая вбили, як каже вістка, чужі розбійники на роздоріжжі, де три дороги сходяться. От так Аполлонове пророцтво не сповнилося...

І знову драматична іронія. А замість заспокоїти Едіпа, Іокаста розбуджує в ньому величезну тривогу. Бо зовсім випадкові слова про вбивство на роздоріжжі, де три дороги сходяться, викликали миттю в Едіпа ніби живий спогад про давнюзабуту пригоду на роздоріжжі, де три дороги сходились. І він хоче знати подробиці вбивства Лая.

На питання про місце, де це сталося, відповідь Іокасти: в Фокіді, де розбігаються шляхи з Теб, один у Дельфи, другий у Давлію. На питання, коли це сталося, Іокаста інформує:

« Недовго перед тим, як ти в цей край
Прибув на царство, вість прибігла в город ».

Едіп: « О Зевсе, що зробиш зо мною хочеш? »

Іокаста: « Едіпе, чом так це береш до серця? »

Едіп: « Зажди ще! А який на зріст був цар,
В яких літах? »

Іокаста: « Волосся чорне мав,
Що злегка вже сивіти починало.
Постава й вид от-от на тебе схожі ».

Едіп: « Ой, лишенько! Здається, сам на себе
Страшне прокляття кинув я оце
Без відома » (736-45, Ф.).

Едіп переляканий: усі відповіді Іокасти так дуже сходяться з його спогадом із давніх літ, що тепер слова Тейресія здаються йому правдивими. Ще кидає питання, чи може цар мав великий почет із собою. Та й тут довідується, що тільки п'ять людей його супроводило. А приніс ці вісті слуга, що єдиний врятувався із сутички. На питання Едіпа, чи він удома, Іокаста відповідає:

« Та ні! Як повернув сюди й побачив,
Що ти на царстві, а цар Лай загинув,
Припав мені до рук і випросивсь

Послать його на поле стадо пасти,
Щоб геть ішов, не бачив цього міста.
Я й вислала його; мені здавалось,
Що вірний цей слуга варт навіть ласки
Геть більшої, ніж те, про що просив » (758-64, Ф.).

Едіп прохає Іокасту спровадити того слугу з поля, що Іокаста обіцяє, а вона натомість просить його, щоб вияснив причину свого зворушення. У відповідь Едіп оповідає історію свого життя, технічно доповняючи тим для глядачів експозицію драми.

Він, Едіп, є сином царя Корінту Поліба та його жінки Мeroпи. Жив він щасливо, аж стався дивний випадок, що не вартий був його уваги. Раз на бенкеті один гість при вині напідпитку висловився, що Едіп не є справжнім сином Поліба. Ці слова збентежили його дуже, він розповів батькам, а вони обурились зневагою п'яниці. Це втішило Едіпа. Проте сумніви муляли його серце далі. Тим то він потайки від батьків поїхав до дельфійського оракула. Одначе Аполлон замість відповіді на його питання, звістив йому набагато страшніші речі: він уб'є батька і одружиться з матір'ю! Почувши це, Едіп вирішив був негайно втікати геть далеко від Корінту, щоб не допустити до такого нещастя. (Драматична іронія!)

Мандруючи з Дельфів, прибув саме на те роздоріжжя, про яке згадувала Іокаста. Напроти нього над'їхав на повозці старший муж із прислугою, що казали юнакові уступитися з дороги. Розгніваний цим Едіп ударив з усієї сили візника; муж на повозці зачекав хвилину, а коли Едіп переходив поруч воза, потяг його з воза по голові окутим цвяхами канчуком. Та за те дісталосся йому! Бо розлючений Едіп з усієї сили завдав йому удар палюогою, так що він звалився з воза мертвий. Та й усю прислугу в несамовитому гніві повбивав. І тепер він у тривозі: а якщо тим мужем був Лай? Тоді слова прокляття, що він їх кинув на Лайового вбійника, сповняться на нім самім! І він мусітиме тікати з Теб. Але й не може вертатись до Корінту, щоб не здійснилися пророцтва, що вб'є батька і одружиться з матір'ю.

Хор потішає Едіпа, що не слід йому передчасно турбуватись. Адже є ще надія: прийде слуга, вияснить справу. Та й сам Едіп потішається думкою, що вістки говорять про більше число розбійників, які напали на Лая, отже якщо

« Пастух цей і тепер стояти буде
При тім числі, то значить, що не я

Убив його; бож що кількох людей,
То не один » (842-5, Ф.).

Іокаста намагається також потішити Едіпа: хоч би й слуга відступив від своїх давніх слів, то це ще не доказ, що Едіп убив Лая. Адже Аполлон пророчив, що Лай згине з рук свого сина, а його давно нема на світі. (Драматична іронія: насправді син стоїть перед нею!) Тим то ніяк не треба вірити віщуванням.

Після відходу дієвих осіб хор співає нову пісню — другий стасим (863-910), в якому осуджує останні слова цариці, яку досі завжди шанував, хоч виразно не називає її особи.

Провідні думки пісні хору: О, якби доля дозволила мені так жити, щоб я ніколи в житті не нарушив святих божих законів, вічних, незмінних! Гордощі родять тиранів, але вони згодом і валять їх у безодню. Я ніколи не занехаю шукати божої опіки.

Хто порушує божі закони, тому за його гордощі належить нещаслива доля. Бо якщо буде пошана за безбожні вчинки, то щезне пошана для богів. Не піду більше на прощу до оракулів, якщо божя правда не покажеться очевидною для всіх людей. Всемогутній Зевсе, не сховається перед твоєю безсмертною владою зневага для віщувань, загибель пошани для Аполлона!

З палацу виходить Іокаста (третьої епейсодій, 911-1085). Ніби, щоб направити свій гострий виступ проти оракулів, вона складає жертву кадила та благальні вінки на вітарі Аполлона і побожно молиться до бога, щоб порятував затривоженого віщуваннями царя, бо її слова вже не заспокоюють його. Ці благальні жертви пригадують виступ Атосси з надмогильними жертвами в « Персах » і поведінку Клітемистри (посередньо) в « Хоефорах ».

В цьому моменті надходить моторним кроком старий посланець із Корінту, шукаючи дому царя Едіпа. Хор поясняє посланцеві, що він стоїть саме перед царським палацом і бачить перед собою царицю, Едіпову дружину. На це посланець:

« Дай Бог щасливо їй серед щасливих жить,
Благословенній владаря дружині » (929-30, Ф.).

Бо він прибуває з Корінту з доброю відомістю для царя та його дому. З дальшої розмови виходить, що його вістка радісна, але з другого боку трохи сумна: корінтці хочуть поставити Едіпа своїм царем, бо старенький Поліб помер.

Іокаста посилає прибічну дівчину до палацу, щоб мерщій повідо-

мила царя про прихід посланця з Корінту, а сама не може стриматись від виявлення радості:

« О, божі віщування, де ви ділись?
Від цього мужа стільки літ Едіп
Тікав, боявсь, щоби його не вбити,
А він оце погиб своєю смертю,
Не від його руки! » (946-9, Ф.).

Едіп виходить із палацу, довідується про смерть Поліба і з уст посланця чує, що Поліб помер природною смертю; значить, віщування не збулися, бо він, Едіп, не вбив Поліба. Проте все таки боїться вертатись до Корінту, бо живе ще мати Мeroпа, отже може сповнитися ще друга частина пророцтва. Але посланець із превеликою радістю заявляє, що може звільнити його від усякого страху, наївно признаючись, що він дуже радо йшов посланцем з добрими вістками, бо має надію, що Едіп йому добром віддячиться, як вернеться на царський престол до Корінту. Отож зраджує йому таємницю: ані Поліб не був Едіповим батьком, ані Мeroпа матір'ю. Це він сам приніс колись у дарунку бездітному Полібові Едіпа немовлям.

Після цієї ревеляції продовжується живий діалог:

Едіп. « А ти ж купив мене, чи десь найшов? »

Посл. « Найшов в ярах лісистих Кітайрону ».

Едіп. « Чого по тих ярах блукався ти? »

Посл. « В тих горах череду тоді я пас ».

Едіп. « Ти, значить, наймит був, пастух у горах? »

Посл. « Еге, дитя, й тебе тоді я спас ».

Едіп. « Ти спас мене, а від якого гора? »¹⁰

Посл. « Суглоби ніг твоїх є свідки тому ».

Едіп. « Ой, ой! Що згадуєш про давнє лихо? »

Посл. « Пробиті кінці ніг я розв'язав тобі ».

Едіп. « Тих ран поганий знак і досі маю ».

Посл. « Від них пішло й ім'я твоє, що носиш ».¹¹

Едіп. « Чи батько це вчинив мені, чи мати? » (1025-31, Ф.).

Але цього корінтський посланець вже не знає, бо він дістав немовля від іншого, а в дальшій стихоміті виявляє, що ним був слуга царя Лая

¹⁰ Переклад цього рядка змінено заради докладности.

¹¹ Ойдіпус (Едіп) — « спухлоногий », пор. вище стор. 51 прим. 3.

з Теб. Тоді Едіп до глибин зацікавлений загадкою свого походження, питає присутніх, хто з них знає того слугу і чи він ще живе. Представник хору здогадується, що це той самий пастух із поля, що був теж при вбивстві Лая. А втім про це — на думку хору — найкраще може знати цариця.

Едіп звертається до Іокасти. Але вона вся приголомшена ревелляцією посланця. Для неї вмиг стало ясно, що її чоловік Едіп — це той викинений Лаєм їх син із проколеними ногами, якого вони весь час життя вважали мертвим. Вона тепер має лиш одне, гаряче бажання: спинити дальші Едіпові розсліди. Але Едіпа гонить цікавість довідатись нарешті, чий він син, а про це знає згадуваний пастух. Іокаста розпачливо благає Едіпа й закликає, щоб не робив дальших розшуків. Але Едіп впертий, він хоче знати за всяку ціну своє походження, хоч би виявилось, що він — син рабині, навіть із третього покоління рабів. Отож висилає слуг, щоб негайно привели пастуха. Акція йде тепер справді стрімголов.

Іокаста, бачачи, що не вдалось їй переломити Едіпову впертість, відходить із сцени із словами:

« Нещасний! Горе, горенько тобі!

Лиш це одне сказати тобі ще маю,

А більш від мене й слова вже не вчуєш » (1071-2, Ф.).

Хор — занепокоєний, що Іокаста відійшла в жахливій тривозі. Але засліплений Едіп зле розумів її поведінку. На його думку Іокаста спиняла його в розслідах із почуття царської гордості, щоб часом не виявилось, що вона одружена з чоловіком низького роду.

« Та я себе вважаю сином Щастя ¹²

Того, що подає добро, й отим то

Я стиду не боюсь. Його за матір

Вважаю я, а місяці, мов рідні,

Мене плекали змалку аж до зросту.

І ось який я виріс! І ніколи

Не буду іншим, щоб не мав добратись

До свого роду » (1080-5, Ф.).

Під впливом оптимістичних слів Едіпа, що він насправді є сином Тіхе-Доли, яка піднесла його з низин на теперішні висоти, хор, вису-

¹² Τύχη — божество Тіхе — в грецькій мові іменник жіночого роду, як наше « Доля », тим то може бути матір'ю.

ваючись на перший плян, коли дівві особи залишаються далі на сцені, у веселому настрою співає коротку пісню, третій стасим (1086-109).

« Якщо є в мене віщев чуття
І ясний ум, то чи ж не буду завтра
При повні місячній танками й співом
Тебе, о Кітайроне, величати? » (1086-95, Ф.).

І в своїй буйній фантазії хор здогадується, що матір'ю Едіпа могла бути якась гірська німфа на Кітайроні, а батьком — гірський мандрівник, бог Пан, або Аполлон, що радо гостює на гірських полонинах, або владар Кіллени ¹³ Гермес, або може веселий Бакх-Діоніс.

Після цієї неоправданої радісної пісні наступає перелім-перипетія в короткому четвертому епейсодії (1110-86).

Слуги приводять очікуваного старого пастуха. Едіп питає посланця з Корінту, чи це той Лаів пастух, про якого була мова. Корінтянин пізнає його. Тебанський пастух спершу признався був, що він пас череди на Кітайроні, але при конфронтації з корінтянином мнеться, ніби не пізнає його. Але той пригадує тебанцеві, як вони разом три роки пасли стада на узбіччях Кітайрону, від весни до осені, корінтянин одне, тебанець два, а на зиму корінтянин заганяв стадо до своїх кошар, тебанець до Лайових. Тебанський пастух мусить признати ці подробиці. Тоді посланець із Корінту питає:

« Скажи ж тепер, чи тямив, що ти дав
Мені дитину, щоб як власну кров
Я годував її? »

Пастух: Пощо тепер
Про цю ти річ розказувш?

Посл. « Дивись,
Мій любий, ось є хлопчик той тодішній » (показує на Едіпа)

Пастух: « Щоб ти пропав! Щоб занімів на віки! »

Едіп: « Гов, старче! Не кляни його! Тебе б
Скоріш карать за річ цю, ніж його » (1142-8, Ф.).

Під пресією Едіпа й під загровою тортур пастух признається при дальшому слідстві по черзі, і що дав немовля корінтянинові, і що це була дитина з Лайового дому, і наостанку, що це був син самого Лая

¹³ Кіллена — гора в Аркадії.

та що передала його сама цариця, щоб стратив йогодесь, а зробила це зі страху перед віщуванням, що це дитя вб'є батька.

Перед Едіпом стає нага правда, якої він так добивався:

« Ой-ой! Ой-ой! Тепер все ясно стало!
О світло боже, це останній раз
Тебе я бачу! Долі на сукір
Родився я не так, як слід, женився
Не з тим, з ким слід, і вбив, кого не слід » (1182-5, Ф.).

По відході Едіпа до палацу, хор, приголомшений відкриттям правди, в песимістичному настрої співає четвертий стасим, дві пари строф у логаядичному ритмі (в першій парі строф переважають гліконеї 2-200 202). Франко натомість уживає в своїм гарнім перекладі дактилічних тетраподій і триподій:

« Горе вам, горе людські покоління!
Поки живі ви, — мов тінь ви марна.
Бо чи ж бува кому більше щастя,
Як коли сам себе чую щасливим
І з тим чуттям умира? ¹⁴
Бачачи долю твою,
Бачачи горе твоє, бідний Едіпе,
Не назову вже щасливим нікого » (1186-94, Ф.).

Едіп, здавалося, здобув найвище щастя: він переміг потвору Сфінкс розв'язанням загадки, врятував місто, його зробили царем і всі його шанували. А тепер немає нещасливішої людини від нього. Всевидючий час відкрив його ненавмисні, несвідомі злочини.

Наступає закінчення драми — ексод (1223-1530). З палацу виходить слуга-вісник із трагічними вістями:

« Старшини, в цьому краю все найбільше
Шановні! Як до Лабдакідів дому
В серцях ще ваших давня є любов, —
Що вам тепер почути доведеться!

¹⁴ Переклад двох останніх рядків не відповідає текстові оригіналу. Там думка: Хто має більше щастя, *ἢ τὸσοῦτον ὅσον δοκεῖν καὶ δόξαιτ' ἀποκλῖναι* — « як стільки всього, коли вважає себе щасливим, бо після тієї омани провалюється ». І на це хор дає приклад *παράδειγμα*: Едіпова доля. Він же ж не вмер із почуттям щастя, як виходило б із перекладу. Вже Парменід розрізняв між уявністю *τὸ δοκεῖν* і дійсністю (пор. I, 561 і далі).

Що бачити! Яке оплакати горе!
Мабуть, ні Істр не змив би, ані Фасіс¹⁵
Не оббілив тогó, що дах оцей
Вкрива й на світло зараз виявить.
Тих добровільних, не невольних мук,
А самохітний біль з усяких болів
Найгірш болить » (1223-31, Ф.).

Перше нещастя — смерть Іокасти, що сама собі відібрала життя. Слуга, як очевидець, оповідає докладно про події в палаці (1237-97): Зрозумівши з оповідання коринтського посланця, що її чоловік Едіп є її сином, викинутим немовлям, страшенно схвильована поспішила до палацу, рвучи руками волосся. Ввійшла мерщій до спальної кімнати і, зачинивши двері, почала кликати покійного Лая і проклинати свою долю. Що далі сталося, вістун не знає, бо саме тоді вбіг до палацу Едіп, ридаючи, і вся прислуга звернула свою увагу на нього. Спершу кричав, щоб подати йому меча, бігав несамовито, а далі запитав, де Іокаста. Але ніхто з присутніх з переляку навіть не ворохнувся і хіба якийсь демон показав йому двері спальні. Він припав до зачинених дверей, вирвав із завісів замки і ввірвався до кімнати. Тут усі побачили царицю, що звисала на шнурі. Побачивши її мертвою, Едіп заголосив і мерщій відв'язав зашморг. І коли вона лежала на підлозі, він вирвав золоті шпильки, оздобу з її одягу і виколлов собі ними обое очей, кричачи:

...Коли не бачили,
Ким я їй був, як з нею я грішив,
То бачте в п'їтьмі те, чого не слід
Було вам бачить, а кого б вам треба,
Тогó повік не пізнавайте більш! » (1271-4, Ф.).

Раз-у-раз він шпигав очі, піднявши вверх повіки, а кров лилась струмками.

« Колись було тут щастя, справжнє щастя,
А нині горе, смерть, ганьба, ридання,
Які лиш є де лиха, всі тут є » (1282-5, Ф.).

Далі слуга оповідає, що Едіп каже відчиняти двері, щоб усі тебанці побачили вбійника рідних, батька й матері, і домагається, щоб прогнали його з краю, бо це прокляття він кинув сам на себе.

¹⁵ Істр-Дунай, Фасіс у Колхїді — Рїон.

Двері палацу відчиняються і присутні бачать осліпленого, окривавленого Едіпа. На цей жахливий вид ще недавно боготвореного царя хор висловлює свої враження анапестами:

« Страшенна поява людського страждання!
Страшніша всьогб, що я досі видав » (1297-9, Ф.).

Це ж незвичайно гострий контраст до постаті самовпевненого царя на початку драми!

А далі починається комос: перша пара строф скомпонована трагічними дохміями, з яких другий рядок створений з дохміїв, розв'язаних у самі короткі склади (16 коротких по черзі!), що передають враження наглої темряви в душі самоосліпленого. Франко передає їх короткими вривчастими прикметниками:

« Темно довкола!
Пітьма безмірная,
Непоборимая,
Невилічима,¹⁶
Щільна, неказана
Світ залягла » (1308-11, Ф.).

Едіп аж тепер відчуває прихильність хору до нього (« Друже, ти — єдиний ще мій помічник, дбавш про мене! ») В другій парі строф Едіп висловлюється, що це Аполлон дав поштовх, але він сам виконав своє осліплення з власної волі, власною рукою. Отже благає, щоб його, проклятого богами, прогнали з країни.

І хор відчуває, що краще було б, якби ніколи його був не бачив, і сам Едіп проклинає того, що врятував його немовлям. Якби він тоді був загинув, не доконав би таких тяжких злочинів. А очі він мусів собі виколоти, бо дивитись ними немає для нього ніякої втіхи. І в Аді не міг би дивитись очима увічі своїм батькам.

Едіп ще раз переходить в уяві своє життя, згадує і Кітайрон, і Корінт, і роздоріжжя в Фокіді, і Теби. Прохає присутніх не пожаліти його, а вбити.

Хор повідомляє невидючого Едіпа, що надходить Креонт, який замість нього залишився єдиним спадковцем влади.¹⁷ Едіпові стає ніяково

¹⁶ Тобто: невилікувальна, що її не можна вже вилікувати.

¹⁷ Едіпові сини Етеокл і Полінейк, за цією версією Софокла, ще малолітні і не входять у рахунок як претенденти до престолу. Інакше в інших Софоклових драмах на тебанський сюжет.

при згадці про їх недавню зустріч:

« Ох, як же маю говорити з ним?
Як маю ждати щирости від нього?
Вже ж бачу: тяжко скривдив я його! » (1419-21, Ф.).

Але Креонт зразу заявляє:

« Не насміхатись з тебе йду, Едіпе,
Не мститись за недавню зневагу » (1422-3, Ф.).

Креонт дорікає прислузі, що залишає проклятого, нещасного, на очах народу, замість завести додому, бо лиш рідним годиться дивитись на горе рідних і слухати їх слів.

Людяна поведінка холодного зрештою Креонта підбадьорює Едіпа. Він насміляється просити Креонта, щоб вигнав його мерщій із тебанської землі в безлюдні простори. Але Креонт обережно заявляє, що в цій справі мусить ще розвідатись про божу волю. Далі Едіп прохає ще зайнятись похороном Іокасти. Він сам радий би згинути в безвістях Кітайрону, де йому батьки призначили могилу, коли ще був немовлям. Своїми малолітніми синами він не турбується, хлопці дадуть собі раду в життю. Але жаль йому його молоденьких, безпомічних дочок. Він хотів би ще почути їх голос. І Креонт приводить їх до Едіпа. Зворушливе прощання з дочками мало завдання викликати емоційні переживання публіки. Едіп знає, що їх життя буде гірке: і на святах, і в товаристві будуть їх уникати, а як прийде пора вийти заміж, ніхто не схоче одружитися з ними через ганьбу їх роду. Едіп благає Креонта заопікуватись ними:

« ...Не дай їм хліба жебрати,
Не дай їм жить без мужа! Бо й вони ж
Твоя рідня! Не дай їм побиватись
Таким же горем, як і я! Май милість
Над ними! Бач, вони ще молоденькі,
Безпомічні, як ти їм не допоможеш.
Дай руку, благородний мужу, що
Мені це прирікаєш » (1506-10, Ф.).

По відході дієвих осіб хор, чи пак провідник хору, переходить у старовинний ритм трохеїчних тетраметрів, що його Софокл рідко вживав; цього метру дотримується і Франко в перекладі.

Згадавши контраст між колишньою славою та щастям Едіпа і те-

перішнім падінням та ганьбою, поет кінчає драму часто повторюваною в трагедії та в Геродота думкою:

« От тому не слід нікого за щасливого вважать
На землі, хто дожидає ще дня останнього життя,
Поки без біди у вічну пристань він не запливе » (1528-30, Ф.).

Тут саме подана основна тема драми: не кара за вину, а непевність людського щастя.¹⁸

* * *

Вже з останньої сцени « Царя Едіпа » можна зробити висновок, що ця трагедія постала в іншому часі, ніж « Антігона ». Тут неназвані по імені Едіпові дочки, які він передає під опіку Креонтові, — ще малолітні, безпомічні. А в « Антігоні » ця Едіпова дочка — доросла героїня, що гордо протиставиться Креонтові, хоч засуджена ним на смерть. Очевидно, автор не в'язався тією самою версією саги, а використовував їх відповідно до свого мистецького задуму. Проте дослідники виявляють чимало спільних рис цих двох драм, а на основі переконання про технічний розвиток драматурга (напр., помічення про цілковитий брак двоподілу акції в « Царі Едіпі ») ставлять « Царя Едіпа » після « Антігони ».

Тому, що дата виставлення « Царя Едіпа » не зазначена в жадному досі знаному античному джерелі, то дискусія над проблемою датування йшла довгий час. А оберталася вона довкола факту, що ця трагедія розпочинається гуртовою сценою зібраного народу, затривоженого страшною пошестю (помічено зрештою, що цей мотив згодом забувається в драмі). Отож чимало дослідників заступали думку, що цю сцену інспірувала поява нищівної зарази в Атенах на початку пелопонеської війни в рр. 430-427, відомої в історії, передусім з Тукідіда, якої жертвою впав і Перікл (429 р.). Тим то термін датування *post quem* поставили

¹⁸ Кінцеві слова драми (вв. 1524-30) викликували довгу дискусію між філологами. Вже схоляст приписував їх не хоріві, а Едіпові, а за ним пішли і Вілямовіц, і Поленц. Але в оригіналі, в манускриптах, дієслова подані в третій особі і їх треба перевертати на першу для втримання тези, що це Едіпові слова.

А ще підносилися голоси проти їх автентичности. Бо ці рядки відповідають 6 рядкам Евріпідових « Фінікіянок » (вв. 1758-63), що також скомпоновані тим самим метром. Там їх виголошує Едіп. Отже дехто уважав вірші в « Царі Едіпі » підробленим запозиченням з Евріпіда, інші знову навпаки, що закінчення « Фінікіянок » взято з « Царя Едіпа ».

на початок 20-их рр. V стол. Інші не прийняли цієї тези: адже й Іліяда починається заразою, а пошесть у Софокла зображена стандартно, замало плястично; а втім пригадування нещастя в Атенах могло б викликати неприхильний відгук публіки, як пригадка Фрініхом знищення Мілегу (пор. I, 637). Тому — на їх думку — Софокл міг починати свою трагедію картиною зарази тільки ще перед 431 р.

Також термін *ante quem* здогадний: вигук у 27 в. Арістофанової комедії « Ахарняни », виставленої 425 р., « О державо, державо! » ὦ πόλις, πόλις дослідники вважають пародією 629-го вірша з « Царя Едіпа », роблячи з цього висновок на поставлення Софоклової трагедії перед 425 р. Проте є застереження і проти цієї гіпотези, бо цей патетичний вигук повторювався і в інших трагедіях класиків, як от в Евріпідовій трагедії « Андромаха », в. 1211. Та й інші дрібні спостереження не дають певної основи для датування трагедії. Все таки тепер загально прийнято датування цієї Софоклової драми з кульмінаційної доби розвитку творчости поета початком 20-их років V стол. (429-425).

Слід додати також, що досі невідомо, які дві інші трагедії належали до Софоклової трилогії разом із « Царем Едіпом ». Що торкається назви трагедії, то спершу називано її одним словом « Едіп » Οἰδίπους (напр., в Арістотеля). Слово *τύραννος* « цар » додали пізніше, спираючись на такому сполученні у вв. 514, 925 нашої трагедії, для відрізнєння її від останньої Софоклової трагедії « Едіп у Колоні ». Але з цього приводу подибується іноді також додаток « перший » *πρῶτος* (« перший Едіп »).

В трагедії « Цар Едіп » відзначається передусім єдність акції та сконцентрування її довкола особи героя. Едіп — центральна постать драми, на яку звернена вся увага драми від перших слів трагедії, де він виступає як боготворений народом цар, до останніх сцен, коли понижений в очах усіх людей приймає божий присуд і де сам себе карає за мимовільні злочини найтяжчою карою: позбавленням зору, найціннішого скарбу людини. Відповідно до його переживань від вершин щастя до глибин падіння спостерігаємо прикмети його характеру. В першій сцені бачимо його доброту, його батьківське, тепле наставлення до громади, його бажання всіма засобами допомогти державі, його заповідливість відвернути лихо. Це справді зразок ідеального керманича державного судна, царя — чи пак короля — βασιλεύς, що він навіть у демократичних, республіканських Атенах міг знайти пошану.

Він теж визначається розумом, вищою інтелігенцією, проникливістю, чого доводом у міті було розв'язання загадки Сфінкс, яких до його приходу ніхто в Тебах не потрапив розгадати. Та це давало Едіпові

самопочуття вищости, своєрідну гордість. У кінцевій сцені поет відзначив теж його батьківську любов до своїх малолітніх дітей, зокрема до безпомічних дочок.

Однаке поет не творить з постаті Едіпа портрета ідеальної людини, він зазначає виразно також і Едіпові хиби, спричинені його збудливою, палкою вдачею. Бо вроджений йому у спадку по батькові, як зазначається в трагедії, темперамент, його « тімос » θυμός, з одного боку спричиняється до величезної активності, незвичайної впертості досягнути намічену мету (в драмі: відкриття причини зарази, розкриття Лайового вбивника, виявлення свого походження, щоправда це все на його власну загибель — драматична іронія!), з другого боку виявляє негативні сторінки: раптовість, поривчастість, безконтрольність над емоціями, що доводять до тяжких провин. Сам Едіп признається, що він під впливом спалаху гніву вбив на роздоріжжі старого громадянина та всю його прислугу. Правда, Софокл зображує цю подію так, що це той старшина та його візник перші зачепили та й зневажили Едіпа; отож його поведінка із становища етики лицарської доби була самозрозумілою та й атенські закони V-IV стол. звільняли від вини вбивника, що виконав цю провину для самооборони.

А втім вже на сцені глядачі бачили Едіпову невгамовність у поведінці з Тейресієм, а опісля з Креонтом, його безосновну підозріливість, що переходить у манію і веде його в засліпленні на зовсім фальшивий шлях розшуків за вбивником Лая. Тейресія, якого на початку сцени величав і боготворив, згодом трактує як раба, називає зрадником батьківщини. А вже смертний засуд на Креонта без слідства і без доводу вини робить з Едіпа тип деспота, яким був саме Креонт в « Антігоні », що все таки мав за собою легальні основи для своїх вчинків. Аж під впливом слів Іокасти Едіп частинно заспокоюється, касує цей несправедливий засуд, хоч при цьому зазначає, що далі зберігає гнів у серці супроти свого шурина. Проте всі ці прояви незбалансованого темпераменту ніяк не можна уважати того роду злочинами, щоб за них чекала така жахлива кара, якої зазнає в трагедії Едіп. Отож, хоч Софокл хотів показати Едіпа не тільки з позитивного боку, але й із негативними прикметами, проте особиста вина грає щонайвище підрядну роль в трагедії, а спадкова вина (по батькові Лазві), що її підкреслював Есхіл, ідучи за принципом своєї теософії, зовсім промовчується в Софокловій трагедії за винятком неясних натяків на « проклятий рід ».

Креонт обговорюваної трагедії зовсім відмінний від Креонта в « Антігоні ». Там він тип автократа, що йде безоглядно своїм шляхом, тут він — доброзичлива, чесна людина, що якраз зазнає кривди від деспо-

тичного Едіпа. Справді довгий час мусів проминути, щоб Софокл міг показати атенцям іншого Креонта, з таким відмінним обличчям.

На початку драми Креонт вертається з Дельф із щасливим — на його думку — виясненням від Аполлона причини зарази та дорученням шукати вбійника. Креонт обережний, він чекає Едіпового рішення, чи має виявити Аполлонові слова прилюдно, чи в чотири очі, а далі виправдується, чому як тимчасовий регент не перевів слідства в справі вбивства до кінця. Після сварки Едіпа з Тейресієм з'являється знову на сцені, довідавшись, що Едіп висунув проти нього несправедливі закиди. Це велика кривда для льюальної людини та приятеля. Він бажає оправдатись, та Едіп просто не дає йому змоги вияснити суть справи, але зводить сварку на бічні рейки. Креонт остерігає Едіпа перед поквашістю осудів, бо такі вдачі спричиняють муку самі собі, він мусить клястися, запевняючи свою льюальність, проте розстається з Едіпом у гніві та почутті кривди.

Та при кінці драми недоцінюваний Едіпом приятель забуває зневагу, а приходять підтримати зламаного нещасливця, виявляючи людяність і примиренність, чим пригадує ролю Одиссея в ексоді « Аяса ». Різняться від тієї постаті обережністю та деякою дріб'язковістю: не хоче дати дозволу Едіпові забратися з країни, поки не дістане вказівки від Аполлона, дорікає присутнім, що затримують прокляту богами людину на прилюдне поворище замість сховати його за стінами дому.

В цій драмі нещасливий Едіп із довір'ям передає шуринові Креонтові під опіку свої молоді дочки, тоді як Креонт з « Антігони » засуджує свою племінницю на жорстоку смерть. В цьому найяскравіший приклад різниці в трактуванні персонажів Софоклом. Поет формує їх характери так, як вимагає мистецький плян даного твору.

Іокаста — поважна, старша жінка, вірна Едіпові дружина, що весь час дбає про свого чоловіка і турбується ним, ніяк не передчуваючи, що це її син, підтримує його на душі й потішає в моментах заломання. Иокаста своїм словом дорівнює мужам, вмів втихомирити гарячу сварку між близькими їй особами: Едіпом і Креонтом. Едіп шанує її, звертається по її раду, і тільки раз виступає різко проти неї, в останній їх зустрічі, коли йому здається, що Иокаста з пустої гордості не хоче ніяк допустити, щоб він до кінця дошукувався правди про своє походження. Бо саме в цьому пункті Иокастин характер становить контраст до Едіпового: його жене цікавість, засліплена впертість дошукуватись коріння правди, хоч би прийшлося згинутися, вона ж опортуністично дивиться на життя. Її життєва філософія вміщається в словах: « Чого має боятись людина, коли нею керує доля τὰ τῆς τύχης і коли їй

не дано ясного розуміння всього? Найкраще жити навмання, так як хто може » (977-9).

Іокаста не вірить пророцтвам, цього ніби навчило її життя: адже оракул казав, що її чоловіка Лая вб'є рідний син, а вбили розбишаки. Отже на місце богів вона ставить сліпий випадок, долю. Вже раніше уявляли собі Софоклову Іокасту вільнодумною постаттю типу тогочасної еманципантки Аспасії, родом з малоазійської Іонії, Періклової жінки, обвинуваченої навіть у безбожності перед атенським судом (як опісля Сократ). В новіших часах ще Вайншток називає її « оформленням безбожності ».¹⁹ Безперечно, пісня хору (другий стасим, 863-910) осуджує підкопування правдомовности оракула і її вістря спрямоване фактично проти Іокасти. Одначе Софокл не хотів робити з неї здекляровану атеїстку і тому в найближчій сцені каже їй складати жертви Аполлонові з метою переблагати бога за свої виступи. Очевидно, вона не виступала проти богів, її критика вішунів мала практичний мотив: заспокоїти тривогу Едіпа, і вся її акція хапається тут принципу: жити навгад.

Софокл уводить до драми також постать Тейресія, що його хор рекомендує як єдину людину, що стоїть близько Аполлона і має знання від нього, що з усіх людей може найкраще з'ясувати справу (284-6), якого й сам Едіп величає на вступі (300-1) як знавця всього приступного до знання *δαδατᾶ* і всього таємного *ἄρρητα*, всіх знаків небесних (віщування з льоту птиць тощо) і земних (із приношення жертв тощо). Тейресій у Софокловій драмі, як надхнений пророк, дійсно знає правду, знає, що вбійником Лая, за яким Едіп шукає, є сам цар. Але Тейресій особисто не хоче загибелі Едіпа і взагалі не має найменшої охоти зраджувати таємницю, щоб самому непотрібно не наражатись на гнів царя, знаючи крім того, що справа і без нього викриється. Одначе, приневолений фальшивими здогадами Едіпа, нібито він, Тейресій, був зв'язаний із змовою на Едіпове життя, тому що відмовляється виявити вбійників, починає відкривати рубець таємниці спершу двозначними натяками звичаєм оракулів (332: « не хочу болю завдавати собі й тобі »), опісля вже ясніше: « ти — безбожний спричинник зарази » (352). Кінець-кінцем, як людина, введена зовсім з рівноваги, виразно кидає йому ввічі закид, що він є вбійником Лая, чому зрештою присутні не можуть у тому моменті повірити; а вже при своїм відході промовляє

¹⁹ « die Gestaltung der Gottlosigkeit »: HEINRICH WEINSTOCK, *Sophokles*, Leipzig-Berlin 1931, (третьє видання 1948), стор. 258.

словами пророка як слуга Аполлона. На цьому кінчиться роля Тейресія. Особисто більше він не з'являється на сцені, тільки інші згадують його.

Сцена Едіпа з Тейресієм пригадує подібну сцену з тим віщуном в « Антігоні ». Щоправда, там Тейресій з'являється перед царем без окремого запрошення, лише з почуття обов'язку, тут він приходить на запрошення царя. Однак як там, так і тут сцена кінчається киненням пророчого прокляття.

До прологу поет увів ще епізодичну ролю Зевсового жерця, що промовляє в імені зібраної юрби. У випадках, коли на оркестрі є хор, таку функцію звичайно виконує в трагедіях представник чи провідник хору.

В драмі виступають теж посланці, вістуні, яких роля обмежена була звідомленням про події, що відбуваються поза сценою. Тут, однак, з'являються дві того роду постаті, що накреслені виразнішими індивідуальними рисами. З них тебанський старий пастух мав колись доручення викинути Лавового сина на загибель, але змілувався над немовлям і передав його в руки коринтському пастухові; він одночасно — на користь приспінення акції та концентрації Софоклової трагедії — був також тим слугою, що мав нещастя їхати в поchtі Лая до Дельф, але вирятувався з розчавлення Лайової групи Едіпом і випросив у цариці дозволу стати пастухом у горах, далеко від Теб, коли побачив Лайового вбійника на престолі. Цей заляканий, затурканий пастух, що єдиний знав таємницю вбивства Лая Едіпом і ховав її глибоко в своєму серці, не зраджуючи нікому, мусить її зрадити на сцені під загрозою тортур, щоб заспокоїти цікавість царя на його ж загибель.

Контраст до нього становить старий посланець із Корінту. Це той пастух, що перебрав Едіпа із рук тебанського пастуха, не знаючи таємниці його походження, і передав бездітному Полібові на виховання. Він з'являється на сцені з радісною вісткою, що помер Поліб, а на його місце коринтці запрошують Едіпа на престол. Отже сподіється дістати за це добру винагороду від Едіпа, майбутнього царя Корінту, і з великою приємністю зраджує його походження, не передчуваючи, що цим причиниться до Едіпової трагедії і що його самого замість обдарувати — проклянуть. Своім наївним наставленням на особисту користь він дуже пригадує напівкомічну постать вартівника з « Антігоні ».

Хор у трагедії « Цар Едіп » складається із старих представників аристократії *ἀνακτες* (911), *μέγιστα τιμώμενοι* (122), що з великою пошаною ставляться до свого царя та його родини, вдячні за колишнє вирятування міста з нещастя, а з другого боку так само і до віщуна Тей-

ресія; вони раді б помирити обох. Одначе проти блюзнірчих натяків Іокасти вони протестують у пісні, не називаючи цариці по імені. Проте в тій пісні відчувається більше голос поета, ніж самого хору: поет тут висловлює власні релігійні почування.

А втім активність хору в цій трагедії мінімальна, ще менша, ніж в « Аясі » або й « Антігоні », бо повірницею героя драми є його дружина, так що з її появою на сцені представник хору навіть перестає брати участь у діялозі. Роля хору в цій драмі полягає на недовгих, але високоякісних піснях, що належать до найкращих зразків Софоклової лірики. Вони тісно в'яжуться з ходом акції на сцені. Навіть у короткій пісні перед перипетією хор підпадає під вплив нереального настрою Едіпа, нав'язуючи до його вислову, що він — дитина Тіхе, щасливої Долі.

Хоч « Царя Едіпа » зараховують до трагедії характерів, проте характеристика персонажів не була головною вартістю цієї трагедії, бо вся поетова увага була тут скерована на технічне переведення дії, на театральність драми. Це з великим натиском підкреслював у своїй праці Тит Вілямовіц, син великого Ульріха.²⁰ Одначе він перетягає струну, відмовляючи Софоклові вмілість творення психологічно суцільних характерів, виходячи із становища модерної психології. Того роду критика робить кривду античному авторові.

В старовині критиком Софокла був Арістотель. І він саме підніс високо на п'єдесталь Софоклову трагедію « Цар Едіп » у своїй « Поетиці ». Арістотель стояв на становищі, що завданням трагедії є викликання почувань жаху та милосердя, а це виникає особливо тоді, коли герой трагедії із великого щастя попадає у велике нещастя. Але коли цей упадок діється з добродішними, невинними людьми *ἐπιεικῆς ἄσδρες*, то тоді родиться в глядачів почуття пригноблення; коли ж із негідниками *σφόδρα πονηροί*, то тоді драма не може викликати ані жаху, ані милосердя, бо публіка наставлена проти лиходіїв. Найліпше відповідають цьому завданню постаті з позитивними, та одночасно й негативними рисами *οἱ μεταξὺ τούτων*. А причиною їх падіння повинна бути якась « помилка », чи може « хибя » *ἀμαρτία τις* (із слів Арістотеля неясно, чи вдачі, чи інтелекту) мужа, що визначався великим щастям та славою. А що саме таким Софокл зобразив Едіпа, то Арістотель признає драму Едіпа за найкращий зразок трагедії (Aristot. Poet. 1453 a).

²⁰ TITUS VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Philologische Untersuchungen XXII, Berlin 1917. Праця видана по смерті автора, що агинув на самому початку першої війни (15. X. 1914 р.) на полі бою під російською фортецею Івангородом (Демблінном) над Вислою.

Хвалить він цю трагедію і за зображення наглої та несподіваної зміни долі *περίπεται* (1452 а), і за вмiле застосування розкриття ідентичности дієвої особи *ἀναγνωρισμός*, що має вирішний вплив на перипетію і виникає природно в передiсторії (1452 б), і за саму внутрішню будову драми, завдяки якій не наочна ілюстрація події, але сама розповідь спричинює почуття жаху й милосердя (1453 б). На думку Арістотеля найтрагічніші бувають моменти, де дієві особи вбивають своїх найближчих, як, напр., син батька, і на це Арістотель подає між іншими також приклад Едіпа (1453 б).²¹

В Арістотелевій теорії поетики подано також принцип, що в акції трагедії не повинно діятись нічого недоречного, нераціонального *ἄλογον*; а якщо вже мусить таке бути, то « поза трагедією », тобто не показуючи цього на сцені (1454 б). І тут знову Арістотель подає на приклад Софоклового « Едіпа » (може автор мав на думці Сфінкс, може нереальну основу драматичного вузла, що нібито за стільки літ співжиття Едіпа в Іокастою він ніколи не познайомився із справою смерти свого попередника. А цю аксіому поет мусів прийняти із саги в технічних причин театрального ефекту).

В іншому місці Арістотель висловлює погляд, що з усіх способів розкриття ідентичности особи найбільше переконливий той, що впливає в самої акції, коли сенсаційна ідентифікація переведена природним ладом, як у Софокловому « Едіпі » (1455 а). Цю трагедію ставить навіть за приклад на свою тезу, що трагічна поезія стоїть вище епічної (1462 б).

В кожному прикладі, взятому з Софоклового « Едіпа », Арістотель виявляє захоплення драматичною вмiлістю поета, одночасно гостро критикуючи багато невдалих засобів різних драматургів V і IV стол. « Цар Едіп » є для Арістотеля ідеалом клясичної техніки. Також Софоклову « Антігону » промовчує, бо вона не підходить до його теорії, що до трагедії не надаються ідеальні постаті.

Розуміється, не всі принципи Арістотелевої теорії відповідають новочасним поглядам, проте Софоклів « Цар Едіп » ще й тепер зараховується до найміцніших драматичних творів всесвітньої літератури. Бо ця трагедія відзначається незрівнянною драматичною структурою, незвичайно швидким темпом акції, що починається в прологу, логічно поступає від сцени до сцени, викликаючи почуття напруження глядачів

²¹ Не можна зарахувати до трагедій невиконаний намір, напр. Гаймона в « Антігоні », каже тут Арістотель.

аж до ексоуду. До того ж кожна сцена зокрема виявляє мистецьке викінчення, до якого особливо причиняється ефективно використання засобу трагічної іронії. Адже трагічним показується навіть Едіповий хист стеження, підстерігання, бо він веде його якраз на манівці при вишукуванні винуватців.

Ще Шіллер у своєму листі до Гете (з 2 жовтня 1797 р.) назвав Софоклову трагедію «Цар Едіп» «трагічною аналізою». Бо в цьому творі Софокл виявив оригінальний підхід до оформлення свого твору. Коли Есхіл опрацював тебанський сюжет у трилогії, переходячи в хронологічному порядку події, передані сагою, то Софокл вибрав один момент, відділений довгими роками від подій, що попередили драму, і проаналізував переживання героя трагедії при розкриванні жахливої правди. Едіп сіпається в сітях, давно закинутих Аполлоном, все більше й більше замотується в них, поки не доходить до правди, що ставить його якраз у трагічне становище.

А втім роля Аполлона в трагедії неясна, вона виходила з міту, з яким Софокл ніяк не міг зірвати. Хоч Едіп у трагедії виконував наполегливо Аполлонові накази, цей бог поводить ся іноді як інтриган. Адже дельфійський оракул наказує шукати винуватця, Лайового вбійника, заставляючи цим пастку на Едіпа. Едіп, не називаючи Аполлона по імені, згадує «жорстокого демона» *ὄριος δαίμων* (828-9).

Але світоглядові проблеми, що грали фундаментальну роль в драмах Есхіла, відходять у цій Софокловій трагедії на дуже далекий плян, поет просто не турбується ними. Проте свої власні релігійні погляди визнає і в цій трагедії в пісні про вічні божі закони (863-910), що їх не вільно порушувати, і в пісні про божу всемогутність та про людське безсилля (1186-1222), в яких пробивається думка, що людський розум не може зрозуміти божого керування світом. Заклик до Зевса покарати недовірків (903-10) дехто інтерпретує як виступ проти софістів.

Модерні письменники, що не можуть вірити в античні міти, ні в бога віщування Аполлона, ні в правдивість дельфійського оракула, як це щиро робив Софокл, мусіли заступити чимсь їх роль у своїх перебіках, чи наслідуваннях трагедії. Отже звели античні божі сили до поняття Фатуму, призначеної завдалегідь Долі, що переслідує людину від її народження. Теоретики XVIII стол. неправильно називали «Царя Едіпа» трагедією долі «Schicksalstragödie», а за цією драмою дехто навіть називав так усю грецьку трагедію.

Під впливом цієї теорії за прикладом Шіллерової «Суджена з Мессіни» (Braut von Messina з 1803 р.) на початку XIX стол. пішла в Німеччині мода на трагедії, в яких виступав неблаганна сила неминучої

Долі, заповіданої таємничими знаками. Найбільше відомою з-поміж них є драма віденського драматурга Франца Грільпарцера «Прамати» (Franz Grillparzer «Ahnfrau», 1817).

Безперечно до поняття неминучої долі причинилась віра в пророцтва оракулів, яку визнавав і пропагував особливо Софокл. Проте він не був фаталістом, його герой переносить свою долю не пасивно, а навпаки, визиває її, борикається з нею, а навіть, дійшовши до правди, карає свідомо сам себе за мимовільні провини. Античне грецьке розуміння вільної волі особливо підкреслене в словах Едіпа після самоосліплення: «Ніхто власноручно не вдарив мене, тільки я сам» (1331-2). Очевидно, воно не мусить покриватися з модерними теоріями на цю тему. Але якщо назвати «Царя Едіпа», а за ним також інші грецькі трагедії, трагедіями долі, то так само можна б називати і модерні драми, що кінчаються трагічно, бо кінець-кінцем фаталіст міг би скрізь доглянути силу т.зв. долі. Це, однак, не було суттєве для Софокла. Бо вже навіть і в Гомера керування людини божеством ішло паралельно з індивідуальною волею героя.

Можна дивуватися, що трилогія, в якій склад входив «Цар Едіп», який по всі часи вважався шедевром драматичної техніки, дістала друге місце в драматичних змаганнях, а першу нагороду здобув Ескілів небіж Філокл невідомою трилогією. Справа неясна, бо ані не знаємо, які ще інші драми належали до Софоклової трилогії, що могли обнизити вартість цілої трилогії, ані не знаємо теж вартости Філоклових трагедій. Вплив на опінію суддів при нагороджуванні трилогій, на їх вибір творів до нагороди, мала теж реакція публіки, сприймання їх глядачами, а також особа хорега та устаткованого ним хору. Можливо також, що настрої, близький до фаталізму, або опрацювання сюжету не припали до вподоби публіці, коли візьмемо до уваги, що цей самий сюжет опрацювало ще 9 інших атенських драматургів, між ними Евріпід, а цілу трилогію на тему Едіпа написав Мелет. Ці всі твори нам невідомі. Про Евріпідового «Едіпа» знаємо тільки з фрагментів, що в цій драмі осліплювали його Лайові слуги, не він сам. Так насправді ніхто інший, тільки Софокл викував постать Едіпа, що пережила віки і залишила сліди у всесвітній літературі.

Ще в IV стол. Софоклова трагедія мала велику славу, на що вказує висока оцінка Арістотеля. Але раніша римська трагедія не виявила зацікавлення сюжетом Едіпа, він, мабуть, не відповідав релігійним та моральним поглядам тогочасної римської суспільности. Аж Цезар у своїх молодих літах спробував написати трагедію Едіпа, як довідуємося від Светонія (Suet. Caes. 56). Також Светонієві (Suet. Nero, 21,3)

завдячуємо відомість, що Нерон виступав у ролі осліпленого Едіпа, бо він, мріючи про славу артиста, залюбки вибирав драстичні або скандальні ролі. З тих саме часів збереглася трагедія Сенеки, що в своїй перерібці зовсім зіпсував майстерну техніку Софоклової трагедії позбавленням мотивування окремих сцен, невмілістю характеристики дієвих осіб (Едіпа і особливо Іокасти) і питомим римському авторові замилюванням до описів жорстокости та огиди, або навіть до показування їх на очах публіки.

Аттіцісти, а за ними візантійці високо цінили Софоклову трагедію, тим то вона збереглася не тільки в першому виборі 7 трагедій, але й у пізнішому виборі трьох. Навіть на Заході Європи в добі середньовіччя бачимо сліди трагедії про Едіпа, як, напр., у легенді Гартмана (Hartmann von der Aue, † коло 1210 р.) про « Григорія на камені », грішника, що в результаті покути став святим.

В добі Ренесансу в Італії під впливом Арістотелевої критики ставили « Царя Едіпа » за ідеал трагедії, в XVI стол. перекладали його або опрацьовували на свій лад.

В добі Люї XIV, між 33 драматичними творами корифея французької драми Корнея (Pierre Corneille) знаходиться теж трагедія « Едіп » (1659 р.), до якої драматург використав крім Софокла також трагедію Сенеки (м.і. вживаючи за Сенекою імені Форбаса для неназваного Софоклом по імені тебанського пастуха, рятівника немовляти Едіпа). Корневва перерібка, йдучи під смак французького двора, обов'язково додала молоду любовну пару з Тесеєм, заплутаними ситуаціями, що кінчаються щасливо для молодої пари, трагічно для Едіпа, якого постать дедалі зовсім відступає в тінь. Від Корнеєвого « Едіпа » зовсім залежною була також драма двох англійських поетів Лі (Lee) та Драйдена (Dryden), що замість Тесея амантом поставили аргійця Адраста.

Під час 11-місячного перебування в тюрмі Бастилії написав молодий Вольтер свого Едіпа (1718 р.) також під впливом Софокла і Сенеки, де замість Корнеєвого Тесея в любовній парі з Іокастою виступає Філоктет, князь Евбеї (!), якого вона зрікається з наказу батька, що видає її заміж за Лая. Філоктет з'являється на сцені в чотири роки після смерті Лая і подружжя Іокасти з Едіпом, замішаний в інтриги. Вольтерова трагедія зробила його популярним у Парижі, але наступні віки не виправдали його зарозумілости, нібито він перевищив самого Софокла, що його він знав не з оригіналу, тільки з перекладів.

Шіллер із повною пошаною ставився до Софоклової трагедії і не брався її поправляти. Добачаючи в ній драму неминучої долі, своєю драмою « Суджена з Мессіни » дав поштовх до писання т.зв. трагедій долі.

Аналітична метода Софокла мала великий вплив на драматичну творчість норвезького письменника Генріка Ібсена (1828-1907) в будові його драм, напр. « Примари » (Gengangere).

На початку ХХ стол. (1905 р.) пише Гофмансталь (Hugo von Hofmannsthal) свою трагедію « Едіп і Сфінкс » (Ödipus und die Sphinx), але тут цей австрійський мистець слова не торкається Софоклового сюжету, а лише його передісторії, що кінчається одруженням Едіпа в Іокастою. Гофмансталь творить характери самостійно шляхами модерної психології.

ТРАХІНЯНКИ

Трагедія «Трахінянки» *Τραχίνιαί* базується на сюжеті, відомім із сагі про найзнатнішого героя грецької мітології *Геракла* (лат. засвоєна назва *Hercules*, Геркулес), прославленого по всіх грецьких землях за його надлюдську фізичну силу, яку він використовував переважно на добро ближніх, звільняючи їх від усяких диких звірів, казкових потвор та грабіжників. Такий герой повинен був походити від богів, що й зазначилося в сагах про походження Геракла. Сага оповідала, що герой Амфітріон *Ἀμφιτρίων* за свої заслуги одружився був з Алкменою *Ἀλκμήνη*, дочкою Електріона, царя Мікен та Тірінсу. Одначе в часі весілля під час суперечки Амфітріон убив свекра, мусів утікати з жінкою в Пелопонесу і оселився в Беотії в Тебах, де здобув собі ласку царя Креонта, звільнивши країну від потворного лиса, якого ніхто ніколи не міг зловити. Алкмена визначалася незвичайною вродою, що очарувала самого Зевса, і коли Амфітріон пішов походом, Зевс завітав до Алкмени, прийнявши постать Амфітріона. Але й сам Амфітріон незабаром вернувся з походу. Сага далі передавала, що Алкмена породила двох синів-близнюків, міцного Геракла від Зевса і звичайне людське дитя Іфікла *Ἴφικλῆς* від Амфітріона. Гера із завдрощів переслідувала Геракла від народження до смерті. Вже в колисці наслала на Геракла та його брата дві гадюки, але Геракл, чудесне немовля, здушив їх малими рученятами.

Перекази про Геракла поширювались по всій Греції і приймали різні версії. Найбільше претенсій до цього героя мали дорійці, зв'язуючи походження його матері Алкмени з Мікенами на Пелопонесі. Знову ж Теби в Беотії чванились народженням Геракла в Тебах, де йому пізніше вітчим Амфітріон доручив пасти череди в горах Кітайрону. Там він доріс на дужого воїна та ловця; в тому часі вбив на Кітайроні лютого лева, з якого здер шкуру, що нею одягався, а шкура з лев'ячої голови правила йому за шолом. Іншою характеристичною для Геракла частиною його появи була товстелезна палюга-довбня, з якою часто зображували його мистці. А втім Геракл визначався в боротьбі також своїм луком як незрівнянний лучник.

Дорослим юнаком Геракл розбив військо орхоменців, яким до того

часу Теби платили данину, і наклав на них подвійну данину. З вдячності за цю перемогу тебанський цар Креонт віддав свою дочку Мегару заміж за Геракла. Декілька літ Геракл жив щасливо в Тебах, але згодом Гера почала знову переслідувати його. Вона наслала на нього божевілля і в приступі шаленства Геракл повбивав свої діти, уявляючи собі, що це якісь вороги. Цю версію саги Евріпід взяв за сюжет до збереженої до наших часів трагедії « Геракл ».

Після цього нещастя Геракл подався в Дельфи, щоб довідатися, що йому далі робити. Оракул зажадав, щоб він подався на Пелопонес, батьківщину своєї матері, і там за кару служив 12 років наймитом цареві Мікен Еврістесві *Εἰρυσθεός*. Якщо доконає в нього на службі 12 героїчних вчинків, діждеться безсмертя. Тим то безстрашний герой мусів служити боязкому, слабовитому цареві, що завдавав йому раз-у-раз нові доручення, а всі вони переступали людські сили. Могутній Геракл виконав усі, деякі при допомозі богів. Багато з них ішли на добро народу, бо Геракл перемагав не звичайних диких звірів, а наділені казковими прикметами потвори, що чинили великі шкоди людям (немейського лева, дев'ятиголову лернейську гідру, ерімантського кабана, стімфалійські птахи, шаленого бика на Криті, також очищення стаєнь царя Авгія тощо). Але між тими тяжкими працями ¹ були теж забаганки Еврістея (здобуття пояса цариці амазонок Гіпполіти, захоплення волів велетня Геріона, приведення з аду триголового пса Кербера, добуття золотих яблук із саду Гесперід на кінці світу, (що їх приніс йому титан Атлас, при чому Геракл мусів заступити Атласа, тримаючи на плечах небозвід). Крім цих 12 канонічних вчинків саги приписували Гераклові безліч різних інших *πράξεις* і *πάρεργα* (парерга — « побічні »), як перемога над велетнем Антеєм (пор. I, 499, 637), бої з кентаврами, здобуття Трої) ще перед традиційною « троянською війною »).

Вже Бакхлід у п'ятій епінікії згадує про зустріч Геракла з душею Мелеагра в аді (пор. I, 443-4, зокрема 445) в часі його розшуків за псом Кербером. Зустрівши Геракла, Мелеагр згадав свою живу ще, самотню сестру Деяніру. Отож етолійські саги, які становлять безпосередньо передісторію сюжету Софоклових « Трахінянок », передавали, що Геракл справді оженився з Мелеагровою сестрою Деянірою, що була дочкою Ойнея, царя етолійського міста Плеврону. Саги оповідали, що красуня Деяніра мала багато женихів, а між ними був і Геракл, і гріз-

¹ Грецьке слово *ἄθλος* (атлос, з того *ἀθλήτης* « атлет »), що означало « змагання », « тяжка борня », римляни перекладали словом *labor* (*Herculis labores*) « праця » в значенні старого слов'янського слова « труд », тобто трудного до виконання діла.

ний бог річки Ахелой, що комбінував постать людини, бика і змія. Батько Ойней у заклопотанні вирішив, що той жених одружиться з Деянірою, який переможе інших у змаганнях. Всі інші женихи відступили із страху перед потворним Ахелоем, тільки Геракл став до бою з ним. Боротьба була довга і тяжка, бо Ахелой зміняв свою постать у часі змагань. Та кінець-кінцем могутній Геракл переміг потвору і одружився з Деянірою.

З цією сагою в'яжеться ще інша, використана Софоклом до експозиції трагедії «Трахінянки». Ця сага оповідала ось що: Вертаючись до Тірінсу, Геракл дійшов із молодою дружиною до розбурханої повінню річки Евену в Етолії, через яку переносив подорожніх на своїх розлогих плечах кентавр Несс. Геракл не потребував допомоги і перебрив річку сам, але Деяніру поніс похитливий Несс, що по дорозі почав зачіпати молоду дружину. Побачивши це, Геракл пустив із свого лука стрілу, що була затровна кров'ю вбитої ним колись лернейської гідри. Стріла поцілила кентавра, він поспів ще донести Деяніру до берега і порадив їй набрати крові з його рани, бо це, мовляв, чарівний засіб привернути собі любов невірного чоловіка. Несс згинув, а Деяніра сховала потайки кров потвори.

Передісторію акції «Трахінянок» становить ще одна сага. Цар Ойхалії² Евріт Εβρτος вєлавився як найкращий стрілець із лука. В Одіссеї Одіссей заявляє на дворі Алкіноя, що він, Одіссей, не вагався б змагатись з усіма тогочасними лучниками.

«Проти колишніх мужів не посмів би, проте, я змагатись, —
Проти Геракла, чи проти Евріта, вождя Ехалії;
Навіть з богами на луках вони свої міряли сили.
Тим то й загинув великий Евріт, не діждавши своєї.
Старости вдома, — убив Аполлон його в гніві страшному.
Він бо його викликав у стрілянні із лука змагатись»

(Од. VIII, 223-8, Т.).

Одіссей навіть отримав Еврітів лук у дарунку від його сина Іфіта (Од. XXI, 14).

«Стрілись в Мессені вони...» (Од. XXI, 15).

«Що ж до Іфіта — він коней шукав, — а дванадцять пропало

² Назва стародавньої місцевості «Ойхалія» Οἰχάλια (лат. Oechalia) повторюється в різних місцях Греції. Гомер говорить про Ойхалію в Мессенії і західній Тессалії, Софокл локалізує її на острові Евбеї недалеко Еретрії.

В нього кобил та мулів, придатних уже до роботи.
Згодом вони до недолі і смерти його спричинились
В час, коли з Зевсовим сином, відважним душею Гераклом,
Славним у подвигах мужніх, він бачивсь, до нього прийшовши.
Гостя свого він³ убив у власному домі своєму!
Не посоромивсь тоді ані ока богів, ані стόлу,
Де, нечестивий, його частував він. Так гостя убивши,
Позабирав він з конюшень кобил його міцнокопитних »
(Од. XXI, 22-30, Т.).

Сама сага тільки принагідно заторкнена в Одиссеї. Панівна версія передавала, що мистець у стрілянні з лука, цар Ойхалії Евріт, крім сина Іфіта та інших, мав теж вродливу дочку Іолу Ἰόλης. Він проголосив, що віддасть її за такого героя, який переможе його у змаганнях стріляння з лука. До цих змагань зголосився і славний лучник Геракл. Він переміг Евріта і повинен був взяти Іолу за жінку. Але і Евріт, і його сини відкинули цю можливість, чи тому що Геракл був тоді ще слугою Еврістея,⁴ отже негідний царівни, чи тому що вже був одружений з Деянірою, отже Іола стала б побічною жінкою. Геракл покинув Ойхалію в почутті зневаги.

Одначе незабаром прийшла нагода помститись. Тут саме підходить версія Одиссеї, що Еврітів син Іфіт, знайшовши загублені коні на Пелопонесі, потрапив у гостину до Геракла в Тірінс. Там Геракл підступом потягнув його на мури замку і поштовхнув із скелі в безодню, як оповідають схолії до 22 в. XXI кн. Одиссеї за логографом Ферекідом, також схолії до Евріпідового Гіпполіта в. 545 за Геродором з Гераклеї. Боги покарали Зевсового сина за нечесне вбивство гостя трирічним (у Софокла однорічним) рабством у цариці Лідії Омфали. Вона знущала над Гераклом, вбираючи героя в жіночий одяг і наказуючи сповняти жіночі роботи, прясти і ткати, в товаристві її служниць. Проте могутній Геракл покірно слухався волі богів.

Але після закінчення кари в Омфали Геракл негайно зібрав добровільців, напав на Ойхалію, здобув і сплюндрував місто, вбив царя Евріта. В цьому пункті Софокл відхиляється від версії Одиссеї: Евріт не гине від стріл Аполлона, як оповідає Одиссея, він переживає смерть убитого Гераклом сина Іфіта, його ще досягає помста Геракла. Геракл

³ Він — Геракл. З перекладу не видно цього так ясно, як з оригіналу. Одиссея осуджує вчинок Геракла.

⁴ Так оповідає Ліх у «Трахинянах» (в. 267).

забирає із здобутої Ойхалії полонених, зокрема дочку Евріта, молоду Іолу, що то з любови до неї розпочав свій похід на Ойхалію, і з доби-чю поспішає до Трахіни (Трахіс Τραχίς, -ῖνος, міста в південній Тесса-лії в півніжній гори Ойти недалеко Малійської затоки, де жила в тому часі його родина).

Бо після виходу Геракла на службу до Омфали Деяніра з наказу Еврістея мусіла покинути Тірінс із найстаршим сином Гіллом Ἴλλος. У Тірінсі — за Софоклом — залишилася тільки Гераклова мати Алкме-на з молодшими внуками (того вимагав плян Софоклової трагедії). Дея-ніра з Гіллом дістали пристановище у старого Гераклового приятеля Кеїкса Κεῖξ, царя Трахіни, де й відбувається акція Софоклової траге-дії, що дістала назву власне від хору трахінянок, дівчат з міста Тра-хіни (пізніше названого Гераклеєю).

Про трагічну смерть великого героя, що є сюжетом «Трахінянок», саги оповідали так: По здобутті Ойхалії Геракл вислав трофеї пере-моги, зокрема полонених, під доглядом довіреного Ліха до Трахіни, а сам затримався ще на Евбеї, щоб скласти там великі жертви Зевсові з вдячності за перемогу. Між полоненими красуня Іола, дочка вби-того царя Евріта, зразу звернула на себе увагу Деяніри, що особливо затривожилась, довідавшись, що Геракл запалав любов'ю до цієї дів-чини. Налякавшись молодій суперниці, Деяніра рішилась привернути до себе любов свого чоловіка. Пригадала собі посуд із кров'ю Несса, який, умираючи, запевняв її, нібито його кров може послужити їй за чарівний засіб любовний. Вхопившись цієї думки, необачна Деяніра помазала Нессовою кров'ю пишний одяг і послала його Ліхом Гера-клові, щоб одягнувся в нього до святкової жертви. Та як тільки Ге-ракл приступив до вогню на вівтарі, затровний кров'ю одяг приріс до тіла, отрута почала діяти і Геракл у страшних муках казав себе зане-сти на гору Ойту, розпалити похоронне вогнище, щоб згинуть там у вогні, рятуючись від мук. Але боги забрали його з вогнища на Олімп і зробили його безсмертним (апотеоза).

Саги, зв'язані із смертю Геракла та ролею Деяніри, що дали Со-фоклові основу до написання трагедії «Трахінянки», були заторкнені в літературі епічними та ліричними поетами перед Софоклом. Нам ві-домо, що цей сюжет опрацював Гесіод у «Каталогах», згадав його і Архілох. Креофіл із Самосу Κρεώφίλος ὁ Σάμιος написав епопею «Здо-буття Ойхалії», приписувану Гомерові (пор. I, 257). На початку V стол. створив велику епопею про Геракла Паніясіс із Галікарнасу (див. I, 600). Одначе ніщо з тих творів не дійшло до наших часів та й фрагменти з них нечисленні. Проте дослідники дошукуються їх впливів на Со-

фоклову трагедію; одні вважають Гесіода джерелом «Трахінянок» (Тит Вілямовіц), інші Креофіла (Роберт),⁵ ще інші Паніясіса (Штесль).⁶

Коротко оспівував цей сюжет ліричний поет Бакхлід у 16 пісні, відкритій у папірусовому сувою (див. I, 448-9). Розповідь у цій короткій пісні має спільні риси з Софокловими «Трахінянками».

* * *

Відмінно від інших збережених Софоклових трагедій «Трахінянки» починаються монологом головної дієвої особи (1-48), що пригадує манеру Евріпіда. До того ж Деяніра на вступі монолога вживає загальної сентенції («долю людини не можна ніколи називати доброю чи злою — перед її смертю») звичаєм Евріпіда, який залюбки користувався того роду *loci communes* на початку прологу. Проте тон монолога Софоклової трагедії не є формалістичний, як у Евріпіда. В Софокла відчуємо теплоту та сердечність слів людини, що каже про власні переживання. Деяніра згадує і свою молодість у родиннім домі в Плевроні, і страх перед потворним женихом Ахелоем, і про радість, що проти нього став до змагань син Зевса та Алкмени і, перемігши його, одружився з нею. Але ця радість не тривала довго — жаліється Деяніра. Вона швидко спостерегла, що над усе люблений нею чоловік не має вдачі пересічної сімейної людини. Він не тримається дому, не опікується синами, а шукає пригод по широкому світі. Вона ж увесь час очікує його і тремтить за його життя. А після вбивства Іфіта, відколи живе з сином Гіллом у Трахіні, вона ще більше тривожиться, бо минає саме 15 місяців, а він залишив їй табличку з пророцтвом, де зазначено, що це буде критичний момент для нього.

Монолог Деяніри це не були власні міркування на самоті, висловлені вголос, але слова, звернені до прислуги. От, нібито у відповідь на них стара служниця піддає думку, що слід би послати сина Гілла, що вже старшенький, хай би пошукав батька. Деяніра хапасться ради, поданої рабинею, а що саме з'являється на сцені син, вона звертається до нього, виявляючи раду рабині. Показується одначе, що Гілл чув і знає вже багато від людей: батько покінчив рік служби в лідійській цариці, тепер вже вільний і воює на Евбеї. Тоді Деяніра ділиться з сином таємницею таблички, залишеної батьком: прийшла хвилина, коли

⁵ PRELLER-ROBERT, *Griechische Mythologie*, I, 569.

⁶ F. STOESSL, *Der Tod des Herakles*, Zürich 1945, стор. 35.

Гераклові призначено після виконання геройських діл або вмерти, або розпочати спокійне, щасливе життя в колі родини.

« Його, мій сину, доля ось рiшається.

Чи ж не допоможеш? З ним або врятуємось,

Або, коли він згине, й ми пропадемо » (82-5, С.).

Отож передусім треба довідатись, що з ним дiється.

Гiлл заявляє, що негайно вирушить у дорогу на розшуки. Він і раніше зробив би це був, якби був знав про існування пророцтва.

Критики помічували в пролові різні технічні недоліки, яких немає в інших збережених Софоклових трагедіях. І нагла поява Гiлла на сцені не умотивована, він приходить саме тоді, коли рабiня згадує його, і Деяніра могла раніше послати сина по батька. І дивно, що, хоч син давніше знав від людей про місце перебування Геракла, проте не сказав цього матері. А мати не згадала йому досі про пророцтво на табличці. Очевидно, форма експозиції незручна: автор бажав якнайкоротше подати її, як це робив Еврiпід, і не турбувався логікою подробиць. А мiг мати на думці експозицію в I кн. Одиссеї. Там після наради богів Атена спонукує Одиссеєвого сина Телемаха їхати на розшуки за батьком і тим робом пускає акцію цілої епопеї в рух. Тут замість олімпських богів сама згадка божого пророцтва приневолює Гiлла розпочати акцію пошукування батька. А натяк віщування на критичний момент у житті Геракла викликавав напруження уваги глядачiв.

По відході Гiлла з'являється на орхестрі хор трахінянок. Поет вибрав до трагедії з еротичною основою хор, що складається з молодих дiвчат, які щиро співчують Деянірі в її переживаннях. Вже в пароді (94-140) звертаються до бога сонця Геліоса, щоб подав вістку, де в цьому моменті знаходиться вичікуваний Деянірою Геракл. У житті горе і радість чергуються. Деяніра не повинна тратити надії, бо сином Зевса заопікуються боги, він завжди виходив переможно з найтяжчих завдань.

На початку першого епейсодія (141-204) Деяніра вітає дiвчат, що прийшли її потішати. Вона бажает їм, щоб не переживали в своїм житті незнаних їм страждань, зокрема таких, які вона мусить пережити, і так з'ясовує різницю між становищем молоді дiвчини і заміжньої жінки:

« Бо молоде живе в своєму світі ще,

Там, де ні спека бога ⁷ не пече його,

Ні вітер, ані дощ не дошкуляють їм;

⁷ Очевидно: Геліоса.

В веселощах проводять без турбот життя,
Аж прийде час, не дівчиною звуть її,
А жінкою, й турбот вже повна голова,
Про чоловіка й про дітей тривожно їй » (144-50, С.).

Деяніра ділиться з дівчатами своєю журбою: ніколи раніше Геракл, вирушаючи на пригоди, не лишав ніяких записок, аж перед останнім виїздом. На табличках списаний, ніби в заповіті перед смертю, поділ батьківської землі між дітей, а далі віщування додонського оракула, що по 15 місяцях від виїзду на службу прийде критична хвилина в Геракловому житті. Ця критична хвилина наблизилася.

І саме в цьому моменті з'являється вістун ἄγγελος із радісною для Деяніри вісткою, що її Геракл здоровий, вертається з Ойхалії переможцем з останнього бою. Він вислав свого підвладного Ліха Λίχας ὁ κῆρυξ з полоненими наперед, поки сам складе на Евбеї жертви подяки богам. Ліха спинив по дорозі нарід, радий почути всі радісні новини, а вістун, почувши оповідання Ліха, мерцій поспішив до цариці, щоб бути першим, який принесе радісну вістку, знаючи, що за добрі відомості буває винагорода.

Під впливом цієї вістки хор співає перший стасим (205-224), пісню танечного характеру. Але цю радісну пісню вриває поява Ліха (другий епейсодій, 225-496), що приводить із собою гурт полонених жінок. Деяніра питає передусім Ліха, чи вона побачить Геракла живим, на що дістає відповідь:

« Не тільки що живим його я залишив,
Але й здоровим, і квітучим, повним сил » (234-5, С.).

Ліх сказав правду, але глядач, познайомлений із сагою, мусів відчути гірку драматичну іронію: на питання Деяніри, чи вона побачить Геракла живим, глядач відповів би: ні, ти його взагалі не побачиш більше ніколи, він не вернеться сюди ні здоровим, ні повним сил, а близьким смерті.

Ліх вияснює Деянірі, що її чоловік зупинився вже недалеко Трахіни, на Кенайським розі Евбеї, щоб ще на території острова скласти Зевсові величаві жертви подяки за перемогу. Вид полонених жінок зворушує милосердну Деяніру, вона питає про їх походження, на що Ліх дає довге вияснення, розповідаючи події від однорічної зневажливої служби Геракла в лідійки Омфали. Щоб помститись на царю Ойхалії Евріті за його зневаги, Геракл скинув його сина з мурів Тірінсу, за що боги присудили йому бути наймитом у Омфали. Отож визволившись

по році від тієї осоружної служби, Геракл рішився помститись таки на самому Евріті; він зібрав насмне військо, здобув Ойхалію, зруйнував і спустошив місто, а вибрані полонені жінки казав повести до Трахіни. Розповідь Ліха є насправді продовженням експозиції. Проте в своїй розповіді Ліх, вірний Гераклові, а одночасно і його дружині, не бажаючи її вразити, дбайливо промовчав, що приводом ворожнечі до Евріта, отже й причиною війни та збурення Ойхалії була пристрасна любов до Еврітової дочки Іоли.

Ніжна Деяніра, хоч і радіє великим успіхом Геракла, проте глибоко співчуває долі полонених і звертається до дівчат хору словами:

« Бо стало жаль мені їх, дорогі мої,
Коли побачила нещасних, самотніх,
Без дому, без родини, на чужій землі;
Вони ж напевно дочки вільних громадян,
Тепер присуджені весті життя рабинь.
Ніколи, Зевсе, хай би я не бачила
Таких твоїх ударів на моїх дітей! » (298-304, С.).

І нагло увага Деяніри стає прикована до однієї з-поміж бранок, що з поведінки видалась їй дочкою знатних батьків, непривиклою до становища, яке доля їй присудила. Отож питає її, чи вона дівчина, чи заміжня. Але запитана мовчить. Тоді Деяніра питає Ліха, але він викручується. Деяніра питає навіть, чи це часом не дочка царя Евріта. Хоч Ліх добре знає, що це справді дочка Евріта Іола, проте далі запевняє, що не цікавився походженням бранок. Тоді Деяніра ще раз просить бранку, щоб сказала, хто вона. Але бранка далі мовчить, а Ліх додає, що вона завжди була така мовчазна; відколи залишила свою батьківщину, сумує і плаче над своєю долею. Отже Деяніра, не бажаючи довше накидатись настирливо на нещасну, залишає її в спокою і каже Ліхові відвести всі бранки в дім.

Прилишається тільки той вістун, що перший приніс вістку; він увесь час діалогу стояв оподалік і прислухувався розповіді Ліха. По відході Ліха та полонених він зупиняє Деяніру, бо має щось важливе їй сказати, щоб знала, кого казала повести в свій дім. Отож заявляє, що Ліх не сказав щирої правди. Інакше він говорив перед людьми, а це вістун чув на власні вуха. Ліх знає добре, що вродлива, мовчазна дівчина — це Іола, дочка царя Ойхалії Евріта. Геракл збурих Ойхалію і вбив Евріта не з помсти за зневаги, але з пристрасної любови до Іоли, якої батько не хотів віддати за нього, знаючи, що він жонатий і має діти. Геракл захопив Іолу, не щоб була рабинею в домі, а його жінкою.

Ці ревеляції вістуна вкололи Деяніру до живого:

« Ох, я нещасна, що зі мною діється?
Я прийняла приховане нещастя в дім.
О горе, горе! Ця — безіменна прийшла,
Як присягався той, який привів її » (375-8, С.).

Дівчата осуджують Ліха, що затаїв правду перед Деянірою. І саме Ліх виходить з дому і прохає Деяніру дати йому вказівки, що має переказати Гераклові. Але Деяніра жадає наперед деяких вияснень від нього. Вона ще раз питає його, хто та жінка, що звернула на себе її увагу, а коли Ліх ще раз твердить, що зовсім не знає її походження, в розмову встряває вістун, доводячи, що Ліх говорить неправду. В живій конфронтації Ліх намагається викрутитись, але вістун пригадує йому, що він, Ліх, прилюдно заявляв, що привів Іолу, дочку царя Евріта, нову Гераклову жінку. Вістун чув це на власні вуха. Збентежений до краю Ліх називає вістуна божевільним.

Цю стихомітію обриває Деяніра. В довшій промові вона вимагає від Ліха, щоб говорив правду і не обманював її. Деяніра знає, що життя не складається з самих радощів, знає, що сила бога Ероса велика, їй не можуть протиставитись навіть боги, що вона була б божевільною, якби хотіла дорікати своєму чоловікові, що занедужав на таку недугу, або тій жінці, що нічим не провинилась. Якщо Геракл наказував йому говорити неправду, то не мав рації; а якщо Ліх сам так вирішив, то, бажаючи показатись добрим, покажеться нечесним.

« Але скажи всю правду. Вільному ніяк
Не личить набувати назву брехуна » (453-4, С.).

Деяніра знає Гераклову вдачу і пробачила йому вже багато любовних прогріхів, а над долею Іоли вона милосердиться, бо її краса знищила їй життя, зруйнувавши її батьківщину та родинний дім. І на Ліха вона не буде гніватись, якщо він буде казати їй правду.

Ліх, зворушений словами своєї пані, признається, що не казав усієї правди, а робив це в доброму намірі, бажаючи заощадити Деянірі прикрасів, хоч Геракл не давав йому ніяких доручень у цій справі. Просить тільки щиро опікуватись Іолою, бо така воля його пана, Геракла, що руками міцніший за всіх, але від сили Ероса слабший.

Деяніра обіцяє це виконати. Тим часом мусить піти ще до дому, щоб за Гераклові дарунки приготувити й передати Ліхом власні дарунки для Геракла. В цих словах глядач міг відчутти драматичну іронію.

Всі дієві особи розходяться, а хор дівчат співає другий стасим (497-

530), що починається словами: «Величезну силу має кіпрська богиня, що нею завжди здобуває перемоги».⁸ Перемогла вона і Зевса, і Гадеса, і Посейдона. І ніби в доповненні до експозиції хор оспівує завзятий двобій Геракла з річним богом Ахелосм, спричинений любов'ю до Деяніри. Вона приглядалася тривожно, бо осоружний був їй потворний Ахелой, а полюбила Геракла, що остаточно переміг потвору. Пішла за ним і вірною була йому дружиною.

З палацу виходить Деяніра, щоб скористати з неприсутності Ліха та інших і розкрити душу перед дівчатами (третій епейсодій, 531-632). До них вона може щиріше говорити, ніж до Ліха, бо вони краще її зрозуміють. Деяніра прийняла до дому дівчину, чи правильніше — на її думку — жінку, як моряк приймає вантаж, але для її серця осоружний цей товар, що їй прислав вірний і добрий (іронія!) Геракл, по довгому часі неприсутности. Гніватись на хворого вона не вмів, але ледве чи яка жінка могла б витримати в теперішнім її становищі. Бо молодість вродливої Іоли в розквіті, а в неї в'яне. Око любить свіжо розквітлу квітку, від зів'ялої відхиляється. Деяніра рада б тільки повернути до себе давню любов Геракла. І їй прийшла на думку можливість рятунку. Вона ховає довгі літа в міднім посуді дарунок кентавра Несса, його кров, що має чарівну силу привертати любов, як її запевняв кентавр, умираючи. При цій нагоді Деяніра докладно оповідає про свою пригоду в часі повесільної подорожі з Гераклом, що теж доповняє експозицію драми. Засобом, отриманим від Несса, Деяніра прагне перемогти силу Іолиної краси. Згідно з радою кентавра вона намастила кров'ю хітон і хоче передати його Ліхом Гераклові. Але питає ще поради дівчат. Якщо вони думають, що вона правильно робить, щоб повернути собі любов чоловіка, то вона вручить хітон Ліхові, коли ж ні, залишить свій плян. Бо в основному нерадо хапається чарів.

Дівчата погоджуються з пляном Деяніри, тільки не знають, чи сила чарів випробувана. Деяніра відповідає, що вірить словам кентавра; він дав їй дарунок перед своєю смертю, останній людині, яку переносив у своїм життю через річку, але пробувати його не мала нагоди. Провідниця хору думає, що все таки спроба потрібна. Одначе в цій хвилині виходить Ліх, готовий у дорогу. Він поспішає і прохає дати дарунок для Геракла. Деяніра без можливости дальшого міркування рішається передати хітон у щільно закритій скриньці з дорученням, щоб нікому іншому не давав його, щоб промінь сонця не досягнув його і щоб

⁸ Μέγα τι σθένος ἔ Κίπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί (497). Кіпрська богиня — Афродіта.

Геракл одягнувся в нього аж перед самим складанням жертви, бо так вона приобіцяла богам. Ліх запевнив, що все передасть і виконає, як йому доручено. А про прихильне прийняття чужинки може розказати, як наочний свідок.

Деяніра прагнула б гаряче передати вістку і про свої інтимні почування до Геракла, але в останніх її словах до Ліха можна відчутти її дискретне вагання, чи відповідна на це пора:

« Що ще переказати міг би ти? Боюсь
Казати передчасно, як за ним тужу,
Не, знаючи, чи й там за мною тужать теж » (629-31, С.).

Після цих слів Ліх відходить у дорогу, Деяніра до палацу.

У третьому стасимі (633-62) хор закликає довколишніх жителів приготувитись до святково зустрічі із Зевсовим сином, переможцем. Дівчата виявляють не тільки побажання якнайшвидшого повернення Геракла, але й успішного діяння чарів для привернення Гераклової любови до Деяніри. Цей радісний настрій попереджає близьку катастрофу.

Бо з палацу виходить Деяніра з похмурими думками (четвертий епейсодій, 663-820):

« Дівчата, я зжахнулась! Бо, мабуть, не так
Виходить те, що саме ось вчинила я » (663-4, С.).

З великою тривогою оповідає про нищівні наслідки чарівних засобів, що їх ужила при намазанні хітона. Бо, вернувшись до кімнати, вона спостерегла, що клаптики вовни, якою натирала хітон, розсипалися в попіл самі від себе, залишаючи тільки отруйну піну. Так вона пізнала отруйну силу кентаврової крові.

Запізно й відкрились очі. Як могла вона повірити, що Несс, поцілений стрілою, помазаною отруйною кров'ю гідри, з щирого серця дарував їй свою кров? Страх огортає Деяніру, що отрута із стріли, випущеної Гераклом, отруїть того, хто її випустив на Несса. В цій загрозливій ситуації Деяніра рішається: якщо справді вона виявиться причинницею смерті Геракла, то й сама згине враз із ним. Чесна жінка не сміє пережити ганьби вбивства власного чоловіка.

Дівчата раді б потішити Деяніру, що навіть на випадок Гераклової смерті мимовільна помилка виправдає її вину, але ці слова не приносять полегші Деянірі.

В цьому моменті вертається з Евбеї Гілл. Він зразу накидається на матір шорсткими словами: « Мамо, я рад би вибрати одне з трьох, або щоб тебе не було між живими, або щоб інший кликав тебе мамою,

або щоб ти кращий розум мала, ніж тепер мавш. Адже ти вбила сьогодні свого чоловіка, мого батька!»

І Гілл оповідає докладно, що пережив на виступі Евбеї. Геракл саме приготовлявся до принесення гекатомби на горі Кенайській, коли надійшов Ліх, несучи скриньку з дарунком. Геракл утішився незвичайно новим хітоном, одягнувся в нього і почав складати величезні жертви богам. Але коли полум'я спалахнуло на жертовниках, на тілі Геракла виступив піт і тоді хітон прилип тісно до тіла, а отруя почала діяти. Корчі жахливого болю пролетіли по Геракловому тілі. Він гукнув на Ліха, питаючи його, з яким наміром він приніс йому хітон. Той, ні в чім невинуватий, з переляку сказав тільки, що він приніс дарунок від Деяніри. Геракл, почувши це, в наступі великого болю, з лютістю схопив Ліха за ногу і кинув до надморської скелі. Зойкнули люди, бачачи і смерть нещасного Ліха, і невимовні муки Геракла, боячись приступити до нього. А він тяжко проклинав Деяніру. Згодом, побачивши сина, прикликав його до себе і попросив забрати його негайно з Евбеї. Отож Гераклові вояки уважно занесли і поклали його на корабель, щоб перевезти на суходіл. І вже незабаром побачать його трахінці мертвим, або ще й живим.

Наостанку Гілл звертається до матері різкими словами:

« Це вдіяла ти, мамо, з батеньком моїм!
Вина твоя всім ясна. Відплатять тобі
Ерінї та Дїке, мій також проклїн.
Бо слід мені клясті, бо право маю я.
Ти ж вбила батька, найсвітлішого з людей,
Такого другого вже не побачиш ти » (807-12, С.).

Почувши прокляття з уст любого сина, Деяніра нишком, без слова відходить. Дівчата дивуються, що вона не пробує боронитись. Але Гілл ще жорстокіше кидає вслід за матір'ю побажання, щоб пригідний вітер забрав її з його очей і щоб вона зазнала такої самої втіхи, як зготовила його батькові.

Під впливом Гіллового оповідання про Гераклові страждання та загрозу смерті хор співає четвертий стасим (821-62): Несподівано сповняється віщування з Додони, що Геракл після двадцять років геройських вчинків знайде відпочинок. Хто вмере, той має відпочинок по працях. Змішана з кров'ю кентавра отрута гідри приносить смерть. Деяніра повірила добросердно лукавим словам кентавра і тепер напевно ридає гірко, а страшне нещастя наближається. Горе принесла перемога Ойхалїї, а все це спричинила сила Афродіти.

Четвертий епейсодій (863-946) із вставкою комосу (863-99). Дівчата почули зойки з палацу, а незабаром виходить заплакана нянька. Вона повідомляє дівчата, що пані дому відібрала собі життя. Приголомшені вісткою питають, як це сталось, а вона докладно оповідає: Довідавшись з уст Гілла про нещастя, що сталося з Гераклом, Деяніра вбігла до палацу, ридючи. Припадала до вітваря, то бігала з кімнати до кімнати, дотикалась навіть посуду щоденного вжитку, ніби з усім і з усіма прощалась. Наостанку вбігла до Гераклової кімнати, мабуть, згадувала подружнє життя, що так радісно зачиналось, а так трагічно кінчається. Наостанку добула двосічний меч і встромила його собі в груди. Нянька запізно повідомила про це нещастя сина, якому вже з'ясовано було раніше невинність Деяніри. Гілл, побачивши мертву матір, припав до неї, цілував і гірко ридав.

Наступає коротка пісня хору (п'ятий стасим, 947-70): Дівчата не знають, котре нещастя слід їм більше оплакувати, Деяніри, чи Геракла. Краще, хай би вихор забрав їх геть кудись, щоб не бачили жахливих страждань Зевсового сина. Але саме наближається похід Гераклових вояків-найманців, що обережно і мовчки, без слова, несуть на ношах свого полководця. Хор не знає, чи мертвий він, чи тільки спить.

Ексод (973-1278) починається комосом ἀπὸ σκυλῆς, спершу анапестами, далі (з 1004 рядка) ліричними метрами напереміну з дактилічними гексаметрами. Гілл починає голосити, ніби за померлим, але старий чоловік πρέσβος, що супровожав мовчазний похід, прохає його замовкнути, бо Геракл ще живе, він після пароксизму болю заснув і не слід його будити, щоб не відновляти страждання. Однак Геракл вже збудився, відчуває нові, страшні болі. Дорікає Зевсові, що зіслав на нього муки саме тоді, коли він почав складати йому жертви. Також грекам, для яких доконав безліч добродійств, дорікає за те, що не хочуть убити його, щоб не мучився тяжко. Благає й присутнього Гілла, щоб добув меча і звільнив батька від страждань, які спричинила його безбожна мати. Вся Гераклова ненависть звертається тепер проти Деяніри. Ні богиня Гера, ні осоружний Еврістей, ні вороже ратище, ні дикі звірі, ні страшні потвори, ні військо гігантів не доїхали йому кінця, аж власна жінка доконала цього. Це для Геракла найбільша життєва невдача. Отож він прагне дістати її в свої руки, щоб помститись жорстоко. Тим то благає Гілла, щоб показався вірним сином свого батька і привів з палацу злочинну матір до його, Гераклових, рук.

А в новім наступі болю благає Гадеса, щоб прийняв його мерщій до свого царства, благає Зевса, щоб убив його блискавицею. Переміг він і лева немейського, і гідру лернейську, і кабана ерімантського, і

триголового пса Кербера в аді, а тепер корчиться від болю. Але збере останок сил, щоб помститися на винуватиці своїх страждань.

Гілл, що ще недавно сам проклинав матір, тепер прохає батька, щоб дозволив йому сказати всю правду. Дуже тяжко приходиться йому перекопати батька, що мати вчинила злочин мимовільно, що вона, бажаючи прихилити Гераклову давню любов до себе і повіривши брехливому Нессові, що нібито його кров має чарівну любовну силу, в добрій вірі натерла хітон кентавровою кров'ю, помішаною з кров'ю лернейської гідри, а довідавшись про нещастя, яке нагоїла, сама собі відбрала життя.

Почувши про Несса, Геракл ніби опритомнів. Забув Деяніру, ні словом більше не згадав її. Бо зрозумів, що це згідно з віщуванням прийшла його пора вмерти. Радий би це всій родині розказати, але довідується, що старенька мати Алкмена та його інші діти в Тірінсі, тим то відкриває Гіллові та присутнім старе пророцтво: йому призначено згинути не від живих, а від мешканця аду. Отож тепер йому ясно, що це давно мертвий Несс убиває його живого. Згадує також новіше пророцтво з листя дуба в Додоні, що означило час його смерти: по закінченні праць прийде відпочинок. Він тепер зрозумів його: смерть дає йому цей відпочинок. Це з'ясування приносить йому полегшу, він вмирає з волі богів, не з людських рук. Отож приречений на смерть Геракл благає сина, щоб казав винести його високо на гору Ойту, розкласти вогнища, покласти там його і власними руками підпалити багаття, щоб так припинити його страждання. Однак Гілл ніяк не хоче бути вбійником свого батька, під його наполяганням погоджується тільки приготувати вогнище.⁹ Геракл має ще одне домагання до свого сина: він повинен одружитися з нещасною царівною Іолою і так забезпечити її майбутнє. Та й це не по душі Гіллові: адже Іола, предмет Гераклової пристрасти, стала причиною смерти його невинної матері, а одночасно й Геракла. Проте Гілл не може встояти перед настирливими домаганнями батька і наостанку погоджується вчинити його волю. Заспокоєний Геракл, готовий на смерть, домагається негайно приступити до виконання його розпорядження, поки ще не настав новий пароксизм болю. Гілл прохає Гераклових вояків знову взяти свого полководця на носі і нести на Ойту. А те, що діється з його батьком не тільки болоче для

⁹ Сага подавала, що Філоктет, за іншою версією Філоктетів батько Поянт (Пояс), зробив цю останню прислугу Гераклові, за що Геракл подарував йому свій славний лук. Але Софокл не згадує про те в цій трагедії.

людей, але й непохвальне для богів, хоч « що ще буде, того ніхто не збагне » (1270). А втім трагедія кінчається словами: « і нічого тут немає, що не було б від Зевса ». ¹⁰

Так отже поет не кінчає драми виразно апотеозною Геракла, тільки тихими натяками (вв. 1270 і 1278). Бо кожному грекові був відомий переказ, що Алена, чи може Ніке, разом з Гермесом прибули на золотому возі і забрали Геракла з Ойги на Олімп, де боги дарували йому в нагороду за його геройські вчинки безсмертність, а Гера, заневавши ненависть, віддала за нього свою дочку Гебу, богиню молодости. Можна б тільки з того переказу виводити етимологічно ім'я Геракла 'Hρακλῆς « прославлений Герою », ¹¹ бо зрештою в усіх інших переказах Геракл був якраз переслідуваний Герою.

* * *

В « Трахінянках » спостерігаємо особливо різкий двоподіл у побудові драми, що був характеристичний для раніших Софоклових трагедій.

Фактично героїнею першої частини є Деяніра, вона панує на сцені від першого рядка прологу в усіх епейсодіях аж до відходу зі сцени після 812 в., але про її останні хвилини життя звіщає ще стара служниця в наступнім епейсодії до 940 в., так що хор аж у бурхливих розв'язаних метрах ~~.....~~ першої пари строф п'ятого стасима (947-52), виявляючи повну розгубленість, зазначає своє вагання, чи більше оплакувати слід долю Деяніри, чи Геракла.

І хоч, уже починаючи з розповіді Гілла про катастрофу Геракла (749-806), головна увага публіки переноситься на постать Геракла, проте щойно з 964-5 вв. довідуємося, що чужі вояки вносять Геракла на ношах. Він ще спить знеможений атаками болю, будиться від Гіллового голосіння і починає промовляти з 983 в. Тоді вже наступає повна зміна інтересу в публіки, вона переходить з Деяніри на Геракла, тоді Геракл уже протагоністом на сцені до самого кінця драми, що нараховує 1278 рядків; його останні слова припадають на 1249-56 вірші.

Треба відмітити, що в цій трагедії обі головні дієві особи ніколи не виступають одночасно на сцені, а це формально ще більше підкресляє

¹⁰ κοῦδὲν τοῦτων ἔ τι μὴ Ζεὺς (1278). Вже в Іліяді Менелай звертається подібними словами до Зевса: « від тебе (з твоєї волі) все це діється » σέο δ'ἔκ τάδε πάντα πέλονται (Іл. XIII, 632).

¹¹ 'Hρακλῆς від слів 'Hρα « Гера » і κλέος з κλέφος « клевок », що відповідає в порівняльній граматиці слов'янському « слава », санскритському śrāvas з індоєвр. кореня *klew-.

явище двоподілу. Проте Геракл живе весь час в устах Деяніри, починаючи з 19 вірша, всі її думки звернені на особу її чоловіка, предмет її гарячої любови. Авторіві, мабуть, трудно було рішитись, котра особа важливіша, котрої іменем назвати драму, і він вибрав третю можливість: назвав її від хору « Трахінянками », що рідко в нього траплялось.

Але вже й сам матеріял саги вимагав двоподілу, бо ж перекази оповідали про непосидючого мандрівника, раз-у-раз активного в різних місцях не тільки Греції, але й на Заході на кінці світу, а то й у підземеллі. І затросний одяг дістав на Евбеї, і казав себе спалити живцем на горі Ойті, за що дістався на Олімп. Двоподіл у цій драмі був, мабуть, необхідним. У театральній практиці виходила ще та користь, що протагоніст міг виконувати обі головні ролі, хоч які протилежні характери вони зображали: ідеал жіночости Деяніри та ідеал мужеськости Геракла.

Дехто з критиків находив навіть окрему трагічну тематику для двох частин. Для першої: жіноча краса — великий дар богів, але й велике прокляття (ілюстрацією не тільки доля Деяніри, але й Іоли); для другої: сила й відвага мужа *ἀνδρεία* переможена жінкою, нищівною силою любови. Насправді основну тему подав Софокл у кінцевих словах: ніщо не діється без волі Зевса. А збагнути її людині неможливо — це вже основа Софоклової релігійности.

Із двох головних постатей драми постать Деяніри вирізьблена поетом виразніше, яскравіше, з великою дозою симпатії. Коли в трагедії « Антігона » Софокл показав монументальний характер героїчної жінки з гострими рисами чоловічих чеснот, що може являлись неприродними в очах атенської публіки, то в « Трахінянках » створив протилежний характер жінки, наділеної прикметами ніжної жіночости. Ще блідими попередницями можна вважати постать Текмесси в « Аясі » та Ісмени в « Антігоні », а в дальшій черзі Іокасти в « Царі Едіпі ». Вже Шіллер у листі до Гете з 4 квітня 1797 р. захоплювався Софокловою характеристикою Деяніри: « Як знаменито схоплений увесь стан, відчуття, життя-буття Деяніри! Як уся вона є дружиною Геракла, яка індивідуальна, як цей малюнок відповідний тільки для цього випадку, а проте який глибоко людський, який вічно правдивий і загальний! » А при кінці XIX стол. англійський гелленіст Річард Джебб (Sir Richard C. Jebb, 1841-1905) в своїм виданні Софоклових трагедій у передмові до « Трахінянок » (стор. XXI) назвав Деяніру « однією з найніжніших своєю красою креацій у літературі ».

Етимологічно ім'я Деяніра (Дейанейра) *Δηϊάνειρα*, *Δαιάνειρα* (з коренів *δαΐ* + *άνηρ*) « погубниця », « вбивниця » чоловіка або чоловіків, мог-

ло первісно означати або тип Клітемстри, або тип амазонки (в Аполлоровій «Бібліотеці» I, 8,1 згадується навіть, нібито Деяніра поганняла бойовою колісницею). Але ні в Бакхіліда, ні в Софокла нема вже ніякого натяку на цю етимологію. Навпаки, Софоклова Деяніра — жінка пересічного атенського типу V стол., вивінувана чеснотами вірної дружини і дбайливої матері. Не одна з атеянок відчувала тягар життя, який доводилось їй переносити як дружині чоловіка-воїна, що мусів довгий час перебувати поза домом у воєнних походах. Але ж Геракл — казковий герой, надлюдина в очах греків, то й тягар Деяніри куди більший! Романтичні літа молодого подружжя (двобій з Ахелоем, розправа з Нессом) поет передає з далекої перспективи, а Деяніру він свідомо зображає в цій трагедії жінкою середнього віку, матір'ю доростаючих синів, з яких найстарший Гілл вже майже доросла людина, що грає свою роль у драмі. З життєвим досвідом Деяніра вітає дівчат хору, що ще не знають турбот жінки й матері (вище цитовані вірші 144-50).

Деянірина ніжність та обережність у поведінці передані особливо в кінцевому ваганні в її дорученнях для Ліха (у цитованих вище словах 629-34). Поет додав ще Деянірі такі симпатичні прикмети, як милосердя та співчутливість до людського нещастя, виявлені до приведених бранок, зокрема до Іоли, навіть тоді, коли вже бачить у ній суперницю. Яка зовсім інакша поведінка Клітемстри супроти нічим не винуватої бранки Кассандри в Есхіловім «Агамемноні»!

Але хоч Деяніра співчуває долі Іоли, хоч не обвинувачує її в своїм власнім нещастю, то проте стає настороженою, довідавшись від вістуня, що опанований пристрасстю Геракл трактує Іолу не як бранку, але як повноправну жінку, ніби наступницю Деяніри. Деяніра нагло відчувала, що її молодість далеко вже за нею, а її віроломний чоловік захоплений свіжою вродою красуні. Тоді її поведінка мусить змінитись: намагаючися врятувати свою позицію, вона вживає хитрощів, щоб приневолити Ліха до правдомовности. Суворі критики закидають їй самолюбство; алеж захищати своє становище при родиннім вогнищі, яким вона сама одна піклувалася стільки років, намагатися повернути давню любов чоловіка до своєї особи — це ще не вияв самолюбства, а інстинкту самозбереження.

Отже Деяніра вхопилась останньої дошки рятунку: засобу чарів, уживаних серед деяких шарів грецької суспільности. Це був підозрілий засіб, прилюдно осуджуваний в Атенах. Хапатись його — це вже деяка провина. Відчувала це сама Деяніра, тим то радилась хору. Атенські суди вагались у таких справах: інколи засуджували за вживання

магії навіть на смерть, як довідуємося з Демостена (Dem or XXV, 79), інколи звільняли, якщо злочин був виконаний несвідомо. Аналогічним до Деяніриноho вчинку випадок занотований в Арістотеля (Mag. Mor. 1188 b 31 sq.). До катастрофи Деяніру довела інша хиба її вдачі, її необачність: вона не пішла за порадою хору дівчат, щоб перевірити, як діють кентаврові чари. Софокл намагається рятувати її легковірну поведінку справою часу: Ліх поспішає, рішення мусить прийти негайно. Наївна Деяніра діє під впливом імпульсу. Цю постать античної поезії порівнюють до типу Гетової Гретхен у «Фавсті».

Українцеві насувається асоціація: отрута грає в цій трагедії ролю головного аксесуару, як для нашого Гриця з народної пісні. Чи наша Маруся має щось спільне з Деянірою? Безумовно Деяніра діє в багато складнішій ситуації. Для почуття Марусі з пісні основне «жаль ваги не знає», а мотив: «хай Гриць двох враз не кохає». Отож керує нею виключно почуття заздрощів: хай Гриць не буде ні їй, ні мені, а краще хай буде «сирій землі». У пісні приготування отрути триває три дні (в неділю зілля збирала, в понеділок полокала, у вівторок варила), отже Маруся свідомо труїть Гриця. Такий характер підходив би краще під обсервацію Евріпіда. Софокл звільняє Деяніру від свідомої вини. Для неї смерть Геракла — справжня трагедія.

Михайло Старицький у своїй драматизації пісні «Ой не ходи, Грицю» (1894 р.) додає ще інтригу та й соціальною домішку. Але насправді побутову драму Старицького на нашій сцені рятує сентимент до народної пісні і танцю. А вже про будь-які прикмети Гриця пісня нічого не каже. У грецькому фолкльорі жертвою отрути був звеличуваний усіма грецькими племенами велетень, а його передсмертні страждання драстично показані на сцені в Софокловій трагедії.

Повне посвяти життя Деяніри кінчається найвищим ступенем трагічності: замість очікуваних виявів любови — прокляттями найдорожчих осіб, боготвореного чоловіка і вихованого нею сина.

Накреслений Софоклом характер Геракла, що зрештою опирається на фундаментах саги, ніяк не може викликати симпатії модерного читача. Зевсів син, наймогутніший герой грецьких саг, велетень надлюдської фізичної сили, не проявляє позитивних прикмет духовости. Задивлений на свою силу і на свою славу, він у поведінці з ближніми шорсткий, брутальний, позбавлений м'якості, а навіть усяких слідів джентлменства чи такту. За час 15 місяців перебування в далеких країнах і в ролі Омфалиного раба, і в ролі переможця царя Евріта, не подає ніяких відомостей про себе своїй вірній жінці і родині, а, наближаючись після перемог додому, замість привіту посилає наперед транспорт ра-

бинь і царівну Іолу, призначену на полюбовницю, а навіть на нову жінку замість немолодої вже Деяніри.

Геракл не керується шляхетнішими почуваннями, а лише анімальними імпульсами, маючи на увазі заспокоєння своїх пристрастей, і з такого становища трактує жінки. Геракл — нестримний у гніві. Розсерджений на Еврітову родину, він нечесним, підступним способом убивав гостя Іфіта, що викликало обурення серед богів. Під впливом страждань, не розбираючись, чи має основу, розбивав до скелі вірного слугу Ліха за те тільки, що той, нічого злого не передчуваючи, приніс йому затросний хітон.

Геракл — егоцентрична постать, його зовсім не обходять чужі змагання, чужі болі, він глухий на чужі почування. Навіть коли Гілл з'ясував йому невинність мотивів Деяніриного помилкового вчинку і розказав про її самогубство для спокутування мимовільного нещастя, з уст Геракла не чуємо ні слова прихильної реакції, для нього ніби не існувала та жінка, що все життя присвятила для його особи та для родини. Ще для сина Гілла він виявляє трохи сантменту, може тому, що радий би бачити його наступником своєї слави. Проте ставить до нього тверді вимоги, зокрема накидає йому на жінку Іолу, не зважаючи на Гіллові протести, бо Гілл добачає в Іолі причину смерті матері, хоч і мимовільну. Дехто вияснив цю дивну і відразливу для модерного почуття претенсію Гераклової передсмертної волі виявом деякої гуманності, милосердя, справедливості для жертви його безпардонного сплюндрування Ойхалії. Але цю Гераклову поведінку можна інтерпретувати й навпаки, виявом егоїзму: Геракл, умираючи, не хоче, щоб його полюбовниця попала в руки, негідні Гераклової слави, а щоб затрималася при родині. Здається, однак, що Софокл ішов у цьому випадку виключно шляхом традиції саґ, які оповідали про подружжя Гілла з Іолою, а дорійські королівські роди виводили свою генеалогію від цього подружжя (Paus. IV, 2,1; Herod. VI, 52), тим самим від Геракла і Зевса.

Проте всі хиби морального характеру в Геракла, очевидні для модерної людини, в очах античної грецької суспільності вважалися другорядними, несуттєвими для незрівняного велетня-героя, надлюдини, що мусить бути великим і в своїх добрих ділах, і в хибах. Навіть погірдливе становище наймита на довголітній службі в кволого Еврістея, опісля в дошкульній Омфали, такому героєві пробачалось, мовляв, така була воля Зевса. А проти волі богів Геракл не протестував, приймав її покірно. І в останній хвилині життя заспокоюється, переконавшись, що його кінець — це тільки консеквенція давно отриманих божих ві-

шувань, яких він не міг був досі зрозуміти. Віра в необхідність здійснення пророцтв є для нього в цім випадку дошкою рятунку, бо врятування слави — найцінніше для нього добро. Це — почуття, що він, переможець потвор і гігантів, гине не від жіночої затії, але з призначення вищої сили. Надлюдська велич вимагає теж надлюдських страждань, які трагедія показує в останніх сценах.

Як до богів, так і до героїв античні греки прикладали іншу міру, ніж до людей і тільки одиниці з філософів (Ксенофан) критикували таке ставлення справи. А навпаки, деякі групи філософів очищували Геракла від моральних недоліків, приписуваних йому сагами, і ставили його навіть за ідеал людини праці (Продік, киніки, стоїки). І взагалі при читанні цієї трагедії слід пам'ятати, що коли образ Деяніри поет створив із реального життя, то постать Геракла взяв із казки про лицарську добу, і слід звернути теж увагу на останні слова представниці хору, — оцінку атенця тієї доби:

« Гелладо нещаслива, бачу смуток твій
Безмірний, як не стане мужа нам цього » (1112-3, С.).¹²

Насправді ж постать невтомного Геракла давала небагато матеріялу, що був би цікавим для авторів трагедій. Ще тільки Евріпід у трагедії « Геракл » потрактував його серйозно. У « Визволенім Прометей » Есхіл використав Геракла як другорядну постать, також Софокл у кінцевій сцені « Філоктета ». Про веселого, життєрадісного Геракла, яким уявляли його собі головно іонійці, що надавався більше до сатирової гри або до комедії, буде мова далі.

Незвичайно важливу для цієї трагедії постать полоненої царівни Іюли Софокл зобразив інтимно, ніби за таємничим серпанком, в чому виявляється велике мистецтво драматурга. Хоч до неї звертаються, вона, затримуючи в своїм нещастю горду поставу, ніколи не відкриває уст, не зраджує своїх почувань; здається, що глибина смутку і велич трагічної долі не дозволяє їй промовити. Проте без царівни Іюли, мимовільної причини Деяніриної та Гераклової трагедії, не можна собі уявити драматичного вузла « Трахінянок », дарма що цю роль виконував не актор, а статист, « німа особа ».

Між двома контрастними характерами ніжної жінки і брутального

¹² ὦ τῆμον Ἑλλάς, πένθος οἶον εἰσορῶ
ἔξουσαν, ἀνδρὸς τοῦδ' ἔ' εἰ σφαλήσεται.

чоловіка стоїть їх син-підліток Гілл. Виріс під опікою матері, а одночасно у сьйві слави далекого батька, і у вирішних моментах трагедії попадає у конфлікт між суперечними обов'язками супроти матері і батька. Хлопець привик був до слухняності. Він радо виконує доручення Деяніри і вирушає на розшуки за батьком; переборюючи відразу, зобов'язується виконати останню волю батька.

Але по батькові Гілл успадкував нагальність, безоглядність і жорстокість, що виявляється особливо в моменті, коли під враженням безмежних батькових страждань накидається різко на матір, не перевіривши питання її вини. Аж довідавшись від сторонніх людей про мотиви необачного переслання затросного хітону, а опісля про самогубство матері, переживає власну трагедію, бо відчуває, що він учинив страшну кривду матері і причинився до її смерті брутальністю своєї поведінки. Його спізнене каяття описує нянька в своїй розповіді про смерть Деяніри (932-42). Бажаючи направити свою вину, Гілл відважується виправдати вчинок матері перед безоглядним батьком («*ἤμαρτε χριστὰ μωμένη*» 1136). Наприкінці трагедії Гілл гостро обвинувачує богів у нещастю батька, чого не робив у такій формі сам Геракл. Нестійкість Гіллового характеру можна вважати нормальною для його віку.

З побічних осіб Гераклів помічник Ліх — також трагічна постать. Вірний і добросердний слуга, не дуже бистрий та проникливий хитрун, падає жертвою конфлікту своїх панів, Геракла та Деяніри. Радий би з цілого серця виконати беззастережно доручення твердого Геракла, але й не хотів би вразити доброї пані, ніжної Деяніри, перед якою бажає приховати небезпеку, що їй загрожує від Іоли. Проте його довгий язик, з яким необережно виступав перед людьми, зрадив його перед Деянірою, а необачність та легковірність, з якою він вручив злощасний Деянірин дарунок Гераклові, спричинили його смерть із рук оскаженілого наставника. Драматична іронія долі льояльного слуги, що точно вивоняв накази володаря.

Добровільний вістун з-поміж мешканців Трахіни, що випереджає Ліха, щоб першим принести Деянірі добру, як йому здавалося, вістку про поворот Геракла, з наївним розрахунком, що за таку відомість здобуде собі ласку Гераклової дружини, пригадує посланця з Корінту в «Царю Едіпі», який прибув з подібного мотиву до Теб. Цей злобний трахінський хитрун демаскує з великою насолодою Ліха в стихомітії, а це пригадує сцену конфронтації посланця з Корінту з тебанським пастухом, де теж проявляється драматична іронія: побічний персонаж думає зробити щось добре, а робить трагічну прислугу.

Взагалі Софоклові характеристики в цій трагедії, як і в інших, Норвуд називає подиву гідними.¹³

Шабльоновими ролями є старша віком служниця *Φερσαίνα*, що на початку прологу дає Деянірі добру раду, за що пані хвалить її, нянька *τρῆφος* в останнім епейсодії, що розповідає про самогубство Деяніри (ці дві ролі уважають часто однією) і старий громадянин *πρέσβυς*, що супроводжає похід із страждаючим Гераклом з Егіни до Трахіни.

Хор не відіграв помітної ролі в драматичній акції, якби хтось міг сподіватися з вибору назви твору. Молоді, недосвідчені трахінські дівчата не могли мати впливу на хід трагедії, що обертається довкола наймогутнішої постаті грецької мітології. Поет **вибрав їх** для підтримки постаті Деяніри, щоб вона мала перед ким **розкривати своє серце**, бо вони ставляться до Гераклової жінки з **широю пошаною та любов'ю**. Єдиної їх влучної ради перевірити силу **чарівничого засобу обставини** не дозволили Деянірі перевести в діло.

Пісні тісно в'яжуться з ходом акції на сцені. В пароді хор дівчат радий би розважити серце Деяніри старою пітагорейською, чи навіть орфічною доктриною про колування подій: по смуткові наступить радість. В першій короткій стасимі після першої вістки про Гераклову останню перемогу та близькість моменту повернення давно неприсутнього господаря зазначена весела реакція дівчат: «Хай задзвенить радісна пісня при вогнищі дому», очікування пеанів для Аполлона, Артеміди, німф, Діоніса. Після відкриття правди про Гераклову пристрась до Іоли другий стасим скомпоновано на тему перемог Афродіти, де, однак, хор дівчат завертається в минуле до сватання Деяніри Гераклом. Після розкриття Деянірою **плянну привернути собі колишню любов Геракла** і по передачі дарунку **хітона для Геракла**, на порозі до перипетії хор, підбадьорений **надією на успішне діяння любовних чарів**, у третьому стасимі в веселому настрою закликає сусідів до тріумфального вітання героя. Але вже назабаром після розповіді Гілла про катастрофу, що сталася з Гераклом, схвилюваний хор у четвертому стасимі констатує здійснення старого віщування і обвинувачує Афродіту. А після повідомлення про самогубство Деяніри хор в останньому п'ятому стасимі розгублений, не знає, **чиє нещастя більше повинен оплакувати, Деяніри чи Геракла**.

Ч а с н а п и с а н н я трагедії «Трахінянки» невідомий і тому

¹³ GILBERT NORWOOD, *Greek Tragedy*, Лондон 1920, стор. 158: «The character-drawing is here as admirable as elsewhere».

не диво, що дискусія про місце цієї трагедії в ряді збережених творів Софокла незвичайно затяжна, широка, а то й дріб'язкова. Брало в ній участь велике число філологів різних генерацій, що займали часто крайні, протилежні позиції. В дискусії бралися до уваги аргументи мовні, стилістичні, метричні, технічні, особливо порівняння з іншими Софокловими трагедіями та його залежність від молодшого новатора Евріпіда, чи навпаки. Передусім близькою до «Трахінінок» є тематика Евріпідового «Геракла»; зокрема звертає увагу паралель сцени сну Геракла в Евріпіда (після нападу божевілья) і в Софоклових «Трахінінках» (після пароксизму болю). Але вражає також кожного читача своєю подібністю сцени прощання з життям Деяніри в «Трахінінках» (в. 900 sq.) та Евріпідової Алкести (в. 157 sq.), якої дата поставлення — р. 438. Їх подібність не може бути випадковою. Деякі аналогії знайшли дослідники також між Софокловими «Трахінінками» та іншими Евріпідовими трагедіями (зокрема трагедія «Медея» з 431 р.).

За пізнім датуванням «Трахінінок» заявили, м.і., такі відомі знавці, як Ульріх Вілямовіц та його син Тит, що доводили залежність «Трахінінок» від Евріпідового «Геракла»; це становило їхній головний аргумент для визначення пізньої дати. Опісля за пізнім датуванням заявлялись Pearson та італієць G. Perrotta, що ставив дату навіть після Евріпідового «Ореста» з 408 р.!

За ранньою датою заступався ще Теодор Бергк у своїй історії літератури, опісля Тадеуш Зелінський, Людвіг Радермахер у своїм виданні «Трахінінок» з 1914 р., Поленц, Вебстер, а особливо Райнгардт,¹⁴ що довівши в «Трахінінках» основні риси ранніх драм (зокрема стаціонарну, мало динамічну їх форму), поставив цю трагедію навіть перед «Антігоною». Сьогодні загально приймають раніше датування «Трахінінок» з уваги і на двоподіл, і на такі технічні недоліки, як незручну експозицію, часте вживання широкої розповіді, необоснованої як слід появи осіб на сцені. Здебільшого ставлять її між «Антігону» та «Царя Едіпа», проте ближче «Антігони». Та контроверсійним залишається питання, чи ставити «Трахінінки» після «Антігони» головно з уваги на їх зв'язок з Евріпідовою «Алкестю», отже з датою 438 р., чи перед Антігоною з уваги на архаїчні недоліки технічної структури.¹⁵

¹⁴ KARL REINHARDT, *Sophokles*, 1944², стор. 42 sq. З новіших праць на цю тему нотуємо E.-R. SCHWINGE, *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, *Hypomnemata* I, 1962, ст. 63.

¹⁵ З практичних мотивів, щоб не розривати тематичного зв'язку між обома трагедіями тебанського сюжету, ми обговорили трагедію «Трахінінки» на цьому місці.

Легенда Геракла не підходила письменникам трагедій. Сюжет, використаний Софоклом у «Трахіянках» опрацював ще тільки Спінтар Σπίνδαρος з Гераклеї, як довідуємось із Свідаса. Та й драматурги клясичної доби римської трагедії не звертались до цієї теми. Цицерон переклав промову Геракла із Софоклових «Трахіянок» (вв. 1046-102) в Тускулянських диспутах.¹⁶ Овідій використав міт у Метаморфозах (Ovid. Met. IX). Аж Сенека переробив Софоклову трагедію в своїй трагедії Hercules Oetaeus на свій лад: Іолі казав нарікати на свою біду, що вийшло на шкоду її дискретної появи в Софокла. З ніжної Деяніри, трагічної у своїй помилці, зробив шалену фурію, що з задрощів свідомо рішається вбити Геракла, аж за намовою няньки вживає любовних чарів Несса. Довідавшись про діяння цієї отрути, нагло зміняється в зразкову жінку, що рішається згинуть з чоловіком. А жорстокий Геракл, мстячись на Деянірі, каже кинути її трупа на поталу диким звірам. А втім Геракл тут зовсім неподібний до Софоклового: в стоїка Сенеки він стає зразком усяких чеснот, якими прикрашувала його киїчна, а опісля стоїчна філософія.

В новіших часах Софоклів сюжет, увесь пересичений мітологічною фантастикою, не припадав модерним письменникам до вподоби. Ще тільки в XVII стол. французькі письменники Jean de Rotrou, а півстоліття пізніше La Tuillerie використали сюжет за Сенекою, прибираючи його на свій лад амантами, Геракловими конкурентами в любові до Іоли. На початку XX стол. німецький драматург Ведекінд (Frank Wedekind, 1864-1918) в останній своїй драмі «Herkules» (1917 р.) пробував зобразити боротьбу в Геракловій душі двох істот: славного героя-півбога і опанованої пристрастями людини.

¹⁶ «O multa dictu gravia, perpessu aspera,
Quae corpore exanclata atque animo pertuli!...» (Cic. Tusc. disp. II, 8).

Е Л Е К Т Р А

Сагу про трагічну долю потомків Пелопса, Атреїдів, використав був Есхіл до своєї неперевершеної трилогії «Орестеї».¹ Треба було мало що не півстоліття, щоб два молодші корифеї аттицької трагедії зважилися доторкнутись того самого сюжету. Це вже стало актуальним у часі, коли Есхілове, особливо технічне, опрацювання саги видавалось архаїчним. На це можна знайти натяки в обох молодших драматургів, виразніші в Евріпіда.

Софокл вирішив оформити сюжет трагедії Агамемнонового дому не трилогією, як це зробив Есхіл, а — за своїм звичаєм — монодрамою, і за тему вибрав найтрагічніший момент саги: вбивство матері, що відповідає середній трагедії Есхілової трилогії — «Жертвоносицям» (пор. вище стор. 118). Основна різниця між обома опрацюваннями сюжету зазначена вже в заголовку: коли Есхіл дав назву трагедії від хору драми, Софокл назвав її від центральної особи своєї трагедії «Електра» *Ἠλέκτρα*. Цим зазначив, що не Орест, як в Есхіла, а його сестра Електра грає найвизначнішу роль. Щоправда, виконавцем убивства залишається і в Софокла Орест, бо цієї загально прийнятої подробиці саги ніяк не можна було змінити, проте головним інспіратором вчинку, що майже весь час акції перебуває на сцені, є таки Електра. Коли Орест, що малою дитиною мусів покинути рідний дім і знає тільки з оповідань виховника про вбивство батька та потребу помсти, то значно старша його сестра² і сама пережила той злочин, і терпіла довгі роки переслідування й знущання рідної матері та її полюбовника. Саме оті душевні переживання Електри передусім цікавлять Софокла, це й головна тема його драми; а нитка оповідань саги znana була атенській публіці, може й до переситу, і з фолкльору, і з Гомера, і з циклічного епосу, і з хорової лірики, і особливо з Есхілової трилогії. Хід подій у Софокла — це тільки, так сказати б, шкаралупа, лушпина, зверхня форма, по-

¹ Передісторію «Орестеї» — пор. вище, стор. 83; обговорення всіх трьох трагедій Есхілової трилогії вище, на стор. 87-154.

² Схоляст (до 684 в.) означає вік Ореста в Софокловій трагедії на 20 літ, отже Електра, що його виховувала дитиною, була б на 5-6 літ старшою.

дана автором головно в пролозі та — на диво коротко — в епілозі трагедії. Сам міт насправді становить тут лише рамки драми.

Отож, хоч Софоклів сюжет той самий, що й Есхілів, то оформлення його в Софокла зовсім відмінне і з технічного боку, і з ідеологічного. Акція Софоклової трагедії має багато спільного з Есхіловою, але й чимало розходжень, потрібних для оригінального підходу до теми в молодшого драматурга. Особливо сцена розкриття брата сестрою, що в Есхіла знаходиться на початку трагедії, в Софокла відсунена на сам кінець, що дає авторові змогу наситити акцію сценами драматичного напруження.

Софоклова Електра пригадує його героїчну Антігону. Антігона жертвує життям за сповнення родинного обов'язку, похоронення брата, Електра ризикує життям із любови до батька, якого смерть вона почувається зобов'язаною помстити. Можливо, що вдала спроба з Антігоною навела поета на думку відновити постать твердої, нежіночої героїні при обробітці саги Пелопідів і спонукала його створити з Електри центральну постать трагедії та відповідно до цього потрактувати й інші персонажі драми. Проте постать Електри, що виросла в оточенні злоби й ненависти, з морального боку не може рівнятися з ідеалісткою Антігоною, що « вродилась любити, не ненавидіти ». Під впливом своєї « Антігони », де контрастом до героїні він створив був ролю Ісмени, Софокл впровадив також і до « Електри » аналогічну фігуру Хрісотеміди, якої ім'я як Агамемнонової дочки, знане з Іліади (IX, 145), але про яку немає згадки ані в Есхіла, ані в Евріпіда, щоб цим контрастом підкреслити героїчні наміри Електри.

Коли акція Есхілових трагедій « Агамемнона » та « Жертвоносиць » відбувалась в Аргосі, мабуть, із політичних мотивів поета, то Софокл, ідучи за версією Одиссеї (III, 305), переносить дію до царського замку в Міkenах на площу перед його вхідними дверми, отже високо поза Лєвиною брамою.

На світанку, коли « засіяна зорями чорна ніч відступила геть » і на зміну перше проміння ясного сонця збудило дзвінкі голоси пташок (вв. 17-9), з'являються непомітно перед царським палацом у Міkenах два юнаки: Агамемнонів син Орест та його приятель Пілад, а з ними їх старий педагог-виховник,³ що передягнувся на молодого посланця,

³ « Педагогом » παιδαγωγός (« той, що веде хлопців », що піклується хлопцями) називали греки раба, приділеного до нагляду над хлопцями після того, як вони вишпили з-під опіки няньки τρέφωс. Уживатимемо слова « виховник », бо грецьке слово « педагог » прийняло в модерному світі ширше значення виховника-вчителя також старшої молоді, а навіть дорослих людей.

щоб не пізнали його в мікенському палаці. Виховник показує Орестові околицю Мікен та сусіднього Аргосу, звідки він вирятував його дитиною після вбивства його батька, діставши його під опіку з рук старшої його сестри Електри. З того часу Орест не бачив родинного дому, виховуваний на месника свого батька в домі батькового приятеля Строфія в Фокіді разом із його сином Піладом.

Орест висловлює вдячність своєму виховникові за вірність Агамемноновому родові, порівнюючи до шляхетного бойового румака, що не тратить відваги в моменті небезпеки, а насторожує вуха на знак сурми. Так його виховник і підбадьорює молодих, і сам іде в першому ряді (вв. 25-8).

На бажання виховника Орест подає плян спільного діяння, прохачи поправити його, де треба. Коли він, Орест, поїхав був до Дельф, щоб довідатись від Аполлона, як він має приступити до виконання помсти на вбивцях батька, то дістав від оракула відповідь, що не потребує збирати озброєного відділу для відкритого нападу, а повинен ужити того самого засобу, що вбійники батька: підступу. На основі цього Аполлонового доручення Орест пропонує, щоб наперед виховник сам зайшов до палацу, представився фокійцем, посланцем від Егістового приятеля Фанотея і, здобувши собі цим робом довір'я в палаці, обдурих Агамемнонових убивців вісткою, що нібито Орест згинув під час змагань на дельфійських ігрищах. Тим часом він сам, Орест, wraz із Піладом підуть на Агамемнонову могилу, щоб скласти намогильні жертви пам'яті батька, як доручив бог. Щойно після цього, забравши з кущів сховану там урну, підуть обидва з прислугою до палацу і подадуть урну Клітеместрі та Егістові з радісною для них вісткою, нібито та урна містить попіл з Орестового тіла. А його самого ні трохи не турбує, що подавати буде себе за мерця, бо знає, що з фальшивої вістки про чийось смерть на чужині виникала не раз ще більша пошана, коли він вертався живим додому.⁴ Так і Орест із цієї поголоски сподіється доброї слави між людьми в майбутності. Він наостанку звертається з привітом до батьківщини:

« Моя ти, рідна земле, й батьківські боги,
Прийміть мене щасливо на дорозі цій,

⁴ Схольяст міркує, що це натяк на Одисея, про якого ходили чутки в Ітаці, що він помер на чужині, та й він сам підтримував ці вістки аж до дня відплати. Інші античні інтерпретатори піддавали, з меншою правдоподібністю, що автор мав на думці Пітагора, або Солона.

Й ти, батьківський мій доме! Я прийшов сюди
Як месник злочинів, богами ⁵ посланий.

Без чести ви не відкидайте із землі

Віднову роду, спадкоємця дібр усіх » (67-72, С.).

Вже змовники збираються виконувати намічений план, коли чу-ють від дверей палацу чиясь ридання. Виховник думає, що це плаче хтось із рабів, але Орест домірковується, що це голос Електри, і ба-жає затриматись і перевірити. Однак виховник звертає увагу, що пе-редусім треба виконати Аполлонові накази, складаючи батькові намо-гильну жертву, бо це принесе силу до діяння та й перемогу. Отже всі розходяться до своїх завдань.

Софоклові залежало на тім, щоб не допустити до сцени розпізна-ня брата сестрою на самому початку акції, як це зробив Есхіл. Він рі-шився її підготувати і помістити близько кінця драми, де вона стано-вила кульмінаційну точку і викликувала справді незвичайний ефект. Отож у докінченні прологу, користаючи з неприсутности Егіста вдома, прокрадається в палацу Електра, щоб на самоті облегшити свої страж-дання піснею (лірична монодія анапестами ἀπὲ σκηνῆς).

Як самітний Прометей закутий у перших словах звертався до еле-ментів природи, так і Електрині перші слова вітають ясне світло, віль-не повітря, землю,⁶ що чули напевно її жалібні пісні, її ридання довгої ночі. Бож вона не може забути смерти батька, що не згинув на полі бою, а вбили його підступно зненацька під час гостини її мати й Егіст, не лицарською зброєю, а сокирою, як рубачі стинають дуба.⁷ Електра не перестане горювати, поки не дійдеться дня кари для злочинців. Отож вона звертається до богів підземелля та до Еврїній по допомогу, бла-гаючи, щоб прислали їй брата з чужини, бо сама вона не може втримати тягару. Публіка, що бачила перед хвилиною Ореста на сцені, знаючи, що він вже близько, нетерпеливо чекала на зустріч брата з сестрою.

Тим часом на орхестрі з'являється хор. Коли в Есхілових « Жертво-носицях » хор складався з рабинь дому, тут виступають добрі приятель-

⁵ Очевидно, мова тут про Аполлона.

⁶ Отто GILBERT, *Die meteorologischen Theorien des griechischen Altertums*, Leipzig 1907, стор. 34 — здогадується, що Софокл мав на думці теорії Емпедокла, який під-креслював рівність елементів ἰσότης. А поет каже тут (87 в.) про ἰσομορία землі в світ-лом (вогнем).

⁷ Отже Софокл не тримається Есхілової версії про вбивство Агамемнона Клі-теместрою в купелю, але вертається до версії Гомера про вбивство в гостині за бен-кетом, зображеної докладно в Одиссеї (пор. вище вступ до Есхілової Орестеї, стор. 85).

ки Електри з міста, що приходять утішати й заспокоювати нещасну. Заставши її на сцені звертаються до неї піснею. Електра відповідає їм теж співом і тим робом парод (121-84) приймає форму комосу. Цього явища не знаходимо ніде в раніших збережених трагедіях Софокла.

Хор радить Електрі занехати плачі, якими нічого не осягає, а навпаки — руйнує сама себе. Ні риданнями, ні благаннями не приверне батька з аду. Але Електра не хоче кидати своїх жалощів: негідний той, хто забуває батьків, ганебно вбитих. Їх зворушує пташка, що невпинно квилить за своєю дитиною, Ітісом, і Ніоба, що безперервно плаче.

Жінки натякають на те, що Електрині сестри, Хрісотеміда й Іфіанаса, також відчувають утрату батька, проте підкоряються долі; а втім живе ще брат Орест, що напевно вернеться в Мікени. Але й на його повернення Електра втратила надію, бо занадто часто це їй обіцяють, а він не вертається. Вона ж неодружена, бездітна, блукає з заплаканими очима, переносячи самотно свої безконечні страждання.⁸

На те хор відповідає, що все таки слід покладати надію на Зевса всевидючого, всемогутнього. Ні Орест не забуває батька, ні боги підземелля. Однак Електра згадує своє гірке становище в родиннім домі, де вона поневіряється, ніби чужа чужаниця: пряче батьківські світлиці, зовсім як служниця-рабinya, в лахмітті, приступає до стола, що вже порожній для неї.

Хор із співчуттям вертається до кореня Електриного нещастя, до дня повернення переможного Агамемнона з-під Трої, що зручно доповняє експозицію, яка була сюжетом окремої Есхілової трагедії «Агамемнон». Натяками малює образ вбивства героя троянської війни: Жалюгідний був крик після повороту, жалюгідний момент, коли на батьківському бенкетному ложі завдано йому удар бронзовою сокирою просто в груди. Любовна пристрасть видумала, хитрощі виконали, жакливо підготувавши, жакливу картину.

Електра підхоплює ці думки: так, це був найнещасливіший день її життя, що звівечив її долю. Хай Зевс покарає злочинців!

На пораду хору припинити свої гострі виступи проти могутніших, щоб не погіршувати свої недолі, з уст Електри вириваються слова: «Залишіть, залишіть дораджувати мені!» (в. 229). Жінки оправдуються, що їх рада до поміркованости випливає з прихильного серця, як матері для дитини, однак Електра заявляє, що коли зло переходить міру,

⁸ В Есхілових «Жертвоносицях» (в. 445) Електра нарікає, що її тримали в закутках дому, ніби злющу собаку.

тоді годі думати про поміркованість. Поки помста за підступно вбитого не досягне винуватців злочину, було б безбожністю забувати померлого. На цю остаточну заяву Електри в закінченні пароду-комосу представниця хору, переходячи до розмови ямбічним триметром, може тільки підкреслити свою льюальність до Електри: її добро лежить їм на серці, ніби власне. Тому вони підуть слідом її думок.

Ці слова становлять перехід до першого епейсодія (251-471). Вступна його частина, розмова Електри з представницею хору (до 323 вірша), належить ще до експозиції, зображаючи тяжкі переживання Електри серед ворожого оточення. Електра день-у-день живе на очах і на ласці вбивників батька, відчуває щодня тріумф їх злочину, бачить убивцю Егіста на престолі свого батька, як носить його одяг, зливає жертви богам при його вогнищі, разом з її матір'ю йде до подружнього ложа вбитого ними батька. Вона бачить щодня, як її мати, не лякаючись Еріній, радіє своїми вчинками, сміється весело, а пам'ятку дня злочинного вбивства святкує хорородами і щомісяця того дня складає жертви богам-своїм опікунам. Електра, бачачи цей тріумф злочинності, плаче лише на самоті, коли ніхто її не бачить. Та й не може навіть виплакати досхочу зі страху, щоб не побачила її мати, яка вимагає від неї не плачу, а радості в такому дні:

« Бо жінка та, шляхетна дуже на словах,⁹
Із криком лиховісним лав так мене:
>Огидо ти безбожна, батько лиш тобі одній
Помер, і в смутку більш ніхто з людей?
Проклята щезни, хай ніколи із плачів
Підземні боги не визволять тебе!<
Нахабно й це. Коли ж почув від людей,
Що прийде ще Орест, тоді казяться вже
Й кричить на мене: >Не твоя цього вина?
Невже це діло не твоє, не викрала ж
Ти з рук моїх Ореста, виславши у світ?
Так знай, спокутувш болоче цю вину.<
От так гарчить. А там стоїть при ній
Преславний той жених, так само він цькує,
Всім знаний боягуз, в усім невдаха той,
Що із жінками лиш радій весті бої » (287-302, С.).

⁹ « Жінка » — Електра не любить називати Клітеместру матір'ю; « шляхетна » — іронічно.

А вона, Електра, жде-вижидає рятівника Ореста, та він не приходить і безнадійність її огортає. В такому становищі нелегко бути поміркованою на словах. Оточеній злом приходиться злом платити.¹⁰

Провідниця хору, здивована, що Електра так вільно розмовляє з ними, питає її, чи вдома Егіст. Електра признається, що вона не сміла б вийти за двері, якби Егіст був удома. Але він перебуває тепер на селі, на своїх посіlostях. Тоді й провідниця хору насміляється запитати Електру, чи має нові відомості про Ореста. Та Електра виявляє незадоволення з брата: він часто обіцяє прибути, але чомусь зволікає. На це жінка рада б заспокоїти Електру: муж, що плянує велике діло, мусить не раз зволікати.

Розмова вривається, бо з палацу виходить Електрина сестра Хрісотеміда, несучи жертви для померлих. Побачивши зненацька сестру перед вхідними дверима на розмові з жінками, Хрісотеміда виявляє здивування та невдоволення:

« Ти, сестро, знов при дверях дому, при вхідних,
Розказуєш щось людям із слізьми в очах?
І довгий час ще й досі не навчив тебе
Не потурати серцю для даремних мрій?
Проте настільки знаю я себе, то й я
Болію тим, що є. Якби ж у мене сил,
Я все, що тут на серці, показала б їм.¹¹
В біді ж, вітрила опустивши, слід плисти,
Не удавать, що дієш, шкоди ж не завдасть.
Ось так то поводитись раджу я й тобі.
Хоч справедливність не така, як я кажú,
А та, як ти. Якщо вільною хочу жить,
То мушу тїм коритись, в кого сила є » (328-40, С.).

Електра, очевидно, гостро заперечує Хрісотемідині погляди, зразу накидуючись на неї:

« Як гидко страх! Такого батька ти дочка
Його забула, а за нею тягнеш ти » (341-2, С.).

На думку Електри Хрісотеміда повинна зайняти недвозначну позицію: або виректись батька і тримати з ворогами, або жити в опозиції до них

¹⁰ ...ἀλλ' ἐν τοι κακοῖς
πολλή ἐστ' ἀνάγκη κάπιτηθεύειν κακά (308-9).

¹¹ Хрісотеміда має на думці, очевидно, Клітеместру й Егіста, але боїться перед гуртом людей назвати їх по імені.

не на словах, а на ділі, і помагати сестрі. Електра не бачить для себе ніякої користи тримати руку з ворогами батька. Бо хоч живе в поганих умовах, то це їй вистачає. Але зате своєю поведінкою дошкуляє ворогам і це приносить їй задоволення, бо тим вона шанує злочинно вбитого батька. Вона не бажає дарунків, якими втішається Хрісотеміда, що дістає щедрі харчі, веде вигідне життя. В очах Електри Хрісотеміда — зрадниця батька.

Представниця хору спиняє Електру в її безпощадній критиці Хрісотемідиної поведінки. Вона рада б помирити сестри. На те Хрісотеміда заявляє жінкам, що вона привикла вже до сестриноного гострого язика. Вона б і не входила була в розмову з сестрою, якби не була довідалась у палаці про нову та й найбільшу небезпеку, що загрожує сестрі, і якби не бажала остерегти її перед нею. Отож Хрісотеміда виявляє, що Клітеместра та Егіст вирішили вкинути Електру в темну в'язницю, де не видно навіть промінчика сонця, далеко за містом, щоб там вона заниділа. Це зроблять з нею, як тільки Егіст вернеться додому.

Та й ця відомість не лякає Електри. Навпаки, в стихомітії вона виявляє навіть радість, що не потребуватиме щодня дивитись на своїх ворогів. Отже коли Хрісотеміда спостерігає, що навіть загроза величезного нещастя не переконала Електри, щоб поступилась перед тими, що мають над нею владу, рішається йти далі в дорогу, куди пустилась із палацу. В продовженні стихомітії глядачі довідуються, що Клітеместра вислала Хрісотеміду скласти жертву на могилі Агамемнона. Електру дивує, що саме могло спонукати Клітеместру складати жертву на могилі того, кого вбила. Хрісотеміда вияснює, що причиною були нічні страхіття. Клітеместрі приснилось, що до палацу прийшов Агамемнон, зійшовся з нею, опісля застромив у домашнє вогнище свій колишній скіпетр, що його носить тепер Егіст, і сталося чудо: скіпетр пустив листя, що кинуло тінь над усією мікенською країною.¹² Під впливом цієї нічної тривоги Клітеместра вислала Хрісотеміду з намогильною жертвою, щоб переблагати підземні сили.

¹² В Есхілових «Жертвоносцях» в аналогічному місці Клітеместрі сниться гадюка (пор. вище стор. 125). Сон у Софокловій трагедії інакший. Він нагадує сон царя медів Астіяга про його дочку Мандану, видану заміж за перса Камбіса; в тім сні мова про винну лозу, що кинула тінь на всю Азію. Це віщування відносилось до сина Камбіса та Мандани Кіра, засновника перського царства, занотоване в Геродотовій історії (Herod. I, 108). Дослідники зараховують цей сон до прикладів впливу Геродотового твору на Софокла. Віра в пророчі сні та віщування спільна Есхілові та Софоклові з Геродотом.

Під враженням сестриної розповіді Електра ніби віджила. Забувши недавні гострі слова, вона звертається до Хрісотеміди ласкаво: « моя люба » ὦ φίλη і відразу намовляє її, щоб не складала Клітеместриних жертв на могилі вбитого нею, бо це образа богів і померлого. Краще ці речі кинути в воду, або закопати глибоко в землю, щоб нічогосько не торкнулось ніколи тіла мерця. Коли Клітеместра згине, це збережеться для неї. І тільки навіжена могла б подумати, що жертвами зливання та іншими дарунками можна переблагати жертву свого злочину. Вона ж не лише позбавила життя й чести героя, але й, знущаючись, казала відсікти праву руку вбитому, а кров із сокири витерти до його волосся.¹³ Замість зневажливої жертви Хрісотеміда повинна скласти на могилі кучері свого волосся, до яких Електра додасть свої та ще й свій пояс. Тими скромними, але щирими жертвами треба благати батька й богів, щоб прислали месника Ореста і дали йому перемогу над ворогами. А тоді щедріші жертви вони складуть на могилі батька.

Під впливом переконувань Електри та хору Хрісотеміда погоджується зробити так, як їй радять, прохає тільки, щоб ні словом не зрадили цього нікому, бо інакше загрожує їй помста матері.

В короткому першому стасимі (472-518) хор виявляє радість із Клітеместриноного сну, що дає надію на поворот Ореста. Бо коли у віщому сні появилася Агамемнон, то це знак, що він не забув про свою кривду. Отже прийде Ерінія. Але в еподі пісні з'являється спогад про перший злочин роду Пелопідів, злочин самого Пелопса, що намовив Міртіла витягнути втулки з Ойномаєвого воза (пор. вище, стор. 84).

Після цієї пісні наступає центральна частина драми: другий епейсодій (516-1057). Під час стасима Електра залишалась на сцені. Тим то Клітеместра, виходячи з палацу, зразу натикається на неї і, роздратована її розмовою із сторонніми жінками, накидається на неї:

« Без догляду ти, видно, шляєшся знов тут!
Нема Егіста, що гамує вибрики твої,
Щоб не ганьбила на порозі тут друзів.
Тепер він поза домом, а про мене ти
Не дбаєш. Хоч багато вже і багатьом
Ти наплелá, як грубо й проти правди я

¹³ Існував примітивний забобон, що позбавлення правої руки вбитого (це називалося *μαδχαλίσειν*, пор. Aesch. Choeph. 439) захищає убійника від помсти вбитого; а витерти кривавої зброї до волосся голови мерця перекидає вину пролиття крові на вбитого.

Паную, зневажаючи тебе й твоїх,
Та гордості нема у мене, лиш як ти
Про мене зле, то й я також про тебе зле.
Бо завжди тільки батько — твій претекст,
Що згинув через мене. Через мене? Так!
Це добре знаю. Не перечу я. Та знай,
Не тільки я, а Діке¹⁴ знищила його » (516-28, С.).

Клітеместра переходить до атаки: Агамемнон тяжко провинився проти Діке, вбиваючи свою дочку Іфігенію. Цього особливо вона, Клітеместра, не могла стерпіти, бож вона в болях родила дочку, а не батько. А втім жаден грецький батько не вчинив цього; навіть Менелай, що заради нього почалася війна.

У відповідь на Клітеместрині виправдання Електра підкреслює, що Клітеместра прилюдно признається до вбивства чоловіка, отже до тяжкого злочину. Вбивство чоловіка — це злочин, без уваги на те, чи той чоловік чимсь провинився. Але насправді жертва Іфігенії в Авліді не була виною Агамемнона. Не заради Менелая він погодився на цю жертву, як закидає Клітеместра. Зажадала цього богиня Артеміда, розгнівана за те, що Агамемнон необачно вбив її ланю. Не з власної волі, а під сильною пресією грецького війська він мусів погодитися з долею. А якби навіть стояти на становищі Клітеместри, що Агамемнон казав убити Іфігенію заради Менелая, то на основі якого права Клітеместра вбила свого чоловіка? Якщо на основі права помсти, то засуджує сама себе на смерть, бо їй належить смерть із помсти — за вбивство Агамемнона.

Але смерть Іфігенії — це тільки претекст. І тут Електра переходить до атаки, здираючи маску з поведінки перелюбної Клітеместри. Не з бажання помсти вона ввійшла в любовні зв'язки з Егістом, а з розпусної своєї вдачі. Під впливом тієї нікчемної людини, на спілку з ним, підступно вбили героя і знущаються над його дітьми. В поневірянні живе Електра і може назвати тільки тираном, а не матір'ю людину, що ненавидить її. На щастя, Орест врятувався від смерти, що йому загрожувала від Егіста, який прагнув позбутися майбутнього претендента до престолу. Електра добре знає, що Клітеместра буде називати її перед людьми безсоромною, довгоязикою, але ці прикмети вона отримала

¹⁴ Діке — справедливість. Клітеместра софістичною методою пробує довести, що богиня Справедливості вбила Агамемнона, а вона, Клітеместра, була лише знаряддям у руках богині.

в спадщині по матері, і на це мати повинна бути гордою, — заявляє іронічно.

Хор зазначає, що Електра промовляє у гніві, ніби бажаючи цим словом злагіднити становище побитої Електриними аргументами цариці, якої боїться. А вона, користаючи з цього й не маючи добрих протиаргументів для дальшої дискусії, лає дочку за зневагу матері і в дальшій стихоміті відгрожується Егістом, що покарає Електру за її поведінку, як тільки вернеться додому. А далі Клітеместра переходить до справи, яка спонукала її вийти з палацу на площу, в чому перебила їй зайва присутність Електри. Отже каже рабині покласти жертovní дари з усіх плодів землі, які принесла з собою, перед статуєю Аполлона, бо вона помолиться до бога, щоб визволив її від страхіть, не сподіючись, що якраз цей бог доручив Орестові виконати кару за злочини (трагічна іронія). З уваги на присутність осоружної Електри Клітеместра висловлюється в молитві лише обережними натяками:

« Захиснику наш Фебе, вислухай цих слів.

Приховані вони: не посеред друзів
Молюсь, не все я можу розкривать
На світло, адже близько тут стоїть ота.¹⁵

Вона з ненавистю та з криком голосним
Розсіяла б по всьому місті поговір.

Але й так слухай, бо я й так тобі скажучу.

Цієї ночі мала я непевні сні,
Лікейський царю.¹⁶ Отже я прошу тебе,

Якщо вони корисні, щоб здійснилися,
Коли ж зловіщі, то на ворогів пошли!
Не позбавляй мене теперішніх багатств,
Бо дехто рад би хитро викинуть мене.

А дай так жити далі без утрат,
Атрідів домом володіти й скіптром цим,
З друзями тими жити, що й тепер живу,¹⁷

Щасливо дні весті, із тими теж дітьми,
Що не ворожі нам, не завдають журби.
Лікейський Аполлоне, вислухай ти нас

¹⁵ Клітеместра має на думці, очевидно, Електру, та на хоче згадувати її імени прилюдно в молитві.

¹⁶ Аполлон.

¹⁷ Клітеместра на думці має, очевидно, Егіста.

Ласкаво, дай нам всім, чого ми прагнемо.
Уста мовчать, та іншого прошу́ всього,¹⁸
А ти є бог, то знаєш наші всі думки,
Бо діти Зевса, очевидно, бачать все » (637-59, С.).

Ледве Клітеместра скінчила свою блюзнірську молитву, як з'являється на сцені фіктивний посланець, що приносить їй вістку, яка зразу ніби сповняє її задушевні прагнення. Одначе глядачі знають, що цим посланцем є передягнений Орестів виховник, що фальшива відомість хитро видумана, що вся ця сцена побудована на засобі трагічної іронії, яка, проте, показує глядачам душевні переживання дієвих осіб під впливом цієї вістки.

Фіктивний посланець питає жінок, чи це палац царя Егіста. Жінки потверджують здогад чужинця і заявляють, що він бачить перед собою навіть царицю. Отож чужинець звертається до Клітеместри:

« Привіт тобі, царице! Ось приємна вість
Від друга, і Егістового, і твого́ » (665-6, С.).

Цим приятелем є Фанотей із Фокіди, що нібито прислав його з повідомленням. Саме ім'я Егістового доброго знайомого збуджує зразу довір'я Клітеместри. На її питання, яка це вістка від приятеля, фіктивний посланець прямо, без відхилень, подає їй коротко: « Помер Орест ».

Софокл виявив тут свою технічну майстерність тим, що на сцені слухають посланця одночасно і Електра, і Клітеместра. Не тільки що не треба двічі окремо повторювати цього звідомлення, але — що важливіше — глядач мав нагоду спостерігати і порівнювати враження, які ця — дарма, що видумана — вістка робила на обі головні особи антагоністів. На цю страшну вістку Електра скрикнула: « Ой горе, горенько, це й моя смерть! » Натомість Клітеместра прохає посланця повторити цю вістку, а опісля розказати докладно, що спричинило Орестову смерть; вона хоче, очевидно, розсмакувати цю відомість. Електри наказує не перебивати розповіді своїми вигуками: свої почування повинна тримати для себе.

Фіктивний посланець оповідає видуману історію про нещасливий випадок на дельфійських ігрищах, де нібито згинув Орест. Розповідь довга (вв. 681-763) і докладна. Поет зобразив подію барвисто та яскра-

¹⁸ Тут на думці Клітеместри — загибель ненависних дітей, Ореста та Електри, що загрожують її спокоєві.

во, ніби сам переживав її, і ця сцена мусіла робити велике враження на тогочасних атенців, пристрасних ентузіястів спортових змагань. Коротко кажучи, Орест нібито брав участь у змаганнях, виявляючи блискучі прикмети змагуна та здобуваючи перші місця в усіх частинах змагань серед захоплення глядачів, коли виголошувано ім'я переможця Ореста, Агамемнонового сина.¹⁹ Наступного дня зі сходом сонця розпочалися змагання возами, що їх ще точніше описує поет. Наприкінці змагань сполошилися коні одного із змагунів, наїхали на іншого, зчинилася суматоха. Орест, бажаючи виминути розбиті вози, зачепив об стовп, вісь voза зламалась у самому осередку, Орест випав із voза, сполошені коні побігли в різні боки. Коли закривавлене тіло витягли, ніхто з приятелів не міг вже пізнати обличчя вбитого Ореста. Його останки спалено на вогнищі, а вибрані фокідські юнаки несуть Орестів попіл в урні до Мікен, щоб тут поховати. Додати слід, що в оповіданні посланця зазначено, нібито після нещасливого випадку з Орестом переможцем змагань возами залишився атенський учасник, що автор додав, очевидно, на радість атенській публіці.

Ця розповідь збуджує різну реакцію. Хор відчуває жах, що стара династія знищена, вирвана з коренем; у Клітеместри спершу, хоч неспіливо, пробіскують материнські почування:

« О Зевсе, що то, що? Чи щастям це назву,
Чи чимсь страшним, проте корисним? Це ж болить
Нещастям рідних власне рятувать життя » (766-8, С.).

І далі:

Як тяжко бути матір'ю: своє дитя
Ненавидіти, хоч від нього й зло терпиш » (770-1, С.).

Але швидко в Клітеместри беруть верх егоїстичні почуття, з'являється настрій незвичайної радості, що позбулася загрози помсти з боку сина, про що саме нишком молилась до Аполлона. Почувається звільненою від журби вдень і сонних страхіть уночі. Та вже й більше від Ореста докучлива Електра не в тепер страшною для неї. Наблизилась

¹⁹ Поет описує дельфійські ігрища клясичної доби. Відносити їх до геройської доби, до часів Агамемнонового сина — поетичний анахронізм, зазначений вже Арістотелем (Aristot. Poet. 24, 1460 a). Офіційну дату початку олімпійських ігрищ грецька хронологія означила роком 776 до Хр. і з тієї дати рахували час дальших історичних подій, а це більше ніж 400 років після прийнятої греками дати троянської війни.

доба спокійного життя. Тому запрошує посланця, що приніс їй таку добру вістку, до середини палацу. Так остання сцена докорінно змінила становище антагоністок: Клітеместра тріюмфус, Електра розчавлена. На сцені залишається сама Електра з хором.

Електра спершу з сарказмом висловлюється про Клітеместру, як вона, нещасна мати, оплакувала смерть свого сина. А далі, в депресії думає про самогубство. Жити в ще гіршому поневірюванні — річ нестерпна. Вона була б вдячна тому, хто б убив її. Немає в неї бажання жити.²⁰ Це й найнижча точка в її психічному стані.

Довгий епейсодій відділений від наступної своєї сцени не стасимом, а коротким комосом хору з Електрою (823-70): « Де громи Зевса, де сліпуче Сонце-Геліос, коли бачать такі злочини і спокійно їх приховують? » Хор намагається потішити Електру надією на поміч богів, що напевно ще прийде, але Електра зовсім заломана, втративши надію на богів і підземні сили.

Міцним контрастом до цього настрою безнадійности починається наступна сцена. Хрістеміда вертається від могили батька, де склала скромні жертви від себе та й від сестри, і підбігає до сестри з веселою вісткою:

« Із радістю ось, найдорожча, я біжу,
У поспіху пристойність забуваючи.²¹
Бо втіху я несучу, спочинок від нещастя,
Які в стражданнях досі зазнавала ти » (871-4, С.).

Електра із здивуванням та недовір'ям дивиться на сестру:

« А звідки ти знайшла рятунок від біди,
Коли тих ліків тут не бачу я ніде?! » (875-6, С.).

А коли Хрістеміда заявляє: « Є десь тут недалеко нас Орест », Електра уважає її божевільною. Але Хрістеміда стоїть твердо при своїм і оповідає свої спостереження, що дали їй міцну основу до переконання про близьку присутність Ореста: Коли вона прийшла з жертвою до могили батька, побачила струмки молока, залишені від чибієсь жертви зливання, а далі вінки різних квітів на могилі.

« Побачивши, я здивувалась і дивлюсь,
Чи близько десь — мене не стежить хтось з людей.

²⁰ τοῦ βίου δ'οὐδεις πόθος (822).

²¹ Хрістеміда думає, що етикета не дозволяє царській дочці бігцем поспішати.

Та бачу, що спокійно всюди в місці цім.
Підсунулась я ближче до могили й ось
Я бачу на краю там стяті кучері!
Негайно виринає у душі моїй
Близьке уявлення, я бачу певний знак
Ореста, найлюбішого з усіх людей.²²
Торкаюсь кучерів і стримуюсь від слів;²³
Із радости лиш очі зразу повні сліз.
Тоді, як і тепер, те саме знаю я:
Ця жертва лиш від нього вийшла, бо кому
Її складати слід, як не мені й тобі?
Цього ж я не зробила, знаю, і не ти.
Чи й ти могла б? Тобі ж не вільно відійти
Безкарно здому навіть до святинь богів » (896-912, С.).

Античні глядачі, маючи на увазі пролог драми, знали, що Хрісотеміда на добрій дорозі до розв'язки драматичного вузла, і могли сподіватись, що ось-ось наступить відкриття брата сестрами. Та не так повів акцію поет. Він вирішив показати героїчну поставу Електри в кульмінаційному пункті трагедії.

Отож Електра зразу відкидає різко сестрині здогади та сподівання. Вона оповідає, що сталося під час Хрісотемідиної неприсутности: прийшов посланець із вісткою про смерть Ореста. А жертви на могилі міг скласти хтось на пам'ять померлого Ореста.

Хрісотеміда почувасться докраю пригніченою, після великих сподівань вона скотилась знову в давню безвітлядну позицію.

Та інакша справа з Електрою. Після короткої депресії в неї будиться гостра реакція, новий приплив енергії, нові пляни.

« Тобі здається так. Послухай же мене,
Тоді звільниш себе від нинішніх страждань » (938-9, С.).

Тепер Хрісотеміда відповідає скептично:

« Чи зможу привернути я мерцям життя? » (940, С.).

²² Хрісотеміда несла на жертву жмут стятого волосся, свого та Електриного. Знайдений на могилі ще один жмут волосся збудив у ній переконання, що це мусить бути волосся третього члена родини, Ореста.

²³ δὸς φημί — Хрісотеміда стримується від слів із страху, щоб не сказати необачно якогось злого слова в критичній хвилині.

Але коли Електра обіцяє подати реальний плян, Хрісотеміда прирікає їй свою допомогу, якщо тільки це буде в її силах. Тоді Електра в'ясовує ситуацію: Після того, як згинув брат, вони дві залишилися і не мають ніяких приятелів-союзників, що могли б допомогти їм в їх нещастю. Отож Електра рішилася заступити померлого брата і взятись за його діло. Вона потребує лише помочі Хрісотеміди, щоб убити їх спільного ворога Егіста (нема тут мови про матір).

І в цьому місці Електра, знаючи вдачу сестри, вживає аргументів, що можуть сильніше вплинути на сестру: Яка доля чекає Хрісотеміду? Егіст загарбав батьківське майно, вона на ласці ворогів, старіється неодруженою, бо Егіст не хоче допустити, щоб вони одружились, мали діти, які могли б бути колись претендентами до престолу. Отже якщо Хрісотеміда допоможе їй, Електрі, вбити Егіста, то не лише виявить пошану померлим, помстивши батька й брата, але й стане вільною, відбере майно, зможе одружитись і здобуде за свій вчинок славу у громаді.

Хор, спостерігаючи, що цей плян нелегкий до реалізації, радить обом сестрам обміркувати справу спокійно і рішатися, передумавши як слід. Однак Хрісотеміда, зразу наставлена проти ризиковного пляну, закидає сестрі нерозсудливість: Електра не бере до уваги того, що вона родилася жінкою, що її сила не може рівнятися з чоловічою. До того ж демон помагав досі ворогам, а до справи Агамемнона та його дітей все більше й більше ставиться неприхильно. Хрісотеміда перелякана, що їх чекає ганебна доля, як тільки вістки про цю їх змову дійдуть до ух Егіста. Вона відкидає всяку думку про ставлення спротиву і закликає Електру покоритися сильним, тобто вертається до становища, раніше зазначуваного (вв. 340, 396). Під впливом слів Хрісотеміди вже й хор радить Електрі добре передумати справу. Однак Електра додає, що, знаючи характер сестри, вона й не сподівалася прихильної відповіді від неї:

« Але я не залишу діла, хоч сама,
А доведу це власноручно до кінця » (1019-20, С.).

В стихомітії сварка між сестрами, що пригадує пролог « Антігони », загострюється, сестри розходяться в гніві.

Після відходу Хрісотеміди хор у другому стасимі (1058-97) хвалить ті птахи, що виявляють пошану, піклуючись своїми старими, і засоромлюють свою поведінкою людей. Хор, вражений глибоко колючею останніх гілок Атреевого роду, величає родинний пієтизм Електри, що рішилась помстити батька, не зважаючи на небезпеку життя, бажає їй успіхів та перемоги над ворогами.

Наступає третій епейсодій (1098-1383). Його початок приносить кульмінаційну точку страждань Електри, але його дальша частина становить перипетію в мистецькій сцені пізнання брата сестрою.

Орест, передягнений за фокійця, з'являється на сцені враз із Піладом та прислугою, що несе урну, в якій міститься нібито Орестів попіл. Фіктивний фокієць питає жінки, чи тут дім Егіста, а представниця хору потверджує його здогад, а далі вказує на Електру, не називаючи її по імені, як приналежну до Егістового дому.

Чужинець звертається до незнаної йому Електри, лихолодягненої, уважаючи її за одну з челяді дому, щоб повідомила Егіста, що шукають його люди з Фокіди. Але вона виявляє помітне зворушення, « чи не приносять вони певних доводів вістки, яка дійшла вже до нас ». Незнайомий каже, що не знає, про яку відомість мова, але що старий Строфій доручив йому передати в урні останки померлого Ореста і, дивлячись на заплакану дівчину, вказує на посуд, несений прислугою. На те Електра:

« Чужинче, на богів, дозволь, щоб я взяла
До рук цей посуд, що останки ті містить,
Нехай із попелом оцим оплачу все,
Себе саму і рід увесь нещасний наш » (1119-22, С.).

Почувши ці слова, Орест міг вже здогадатись, що ця дівчина, що виявила такий сантимент до згадки про Ореста, — це його сестра Електра. Та признаватись до цього перед гуртом незнаних йому жінок боїться, тому обережно каже до прислуги:

« Подайте урну їй, хто б не була вона.
Адже не з ворожнечі прагне так цього,
Вона або з друзів, або із кровних хтось » (1123-5, С.).

Діставши урну, Електра, не оглядаючись на чужих людей, голосить:

« О пам'ятко по найдорожчому з людей,
Орестові останки смертні, вас держу.
Його ж я вислала з надіями колись!
Торкаюсь я тогó, що вже нічим тепер,
А здому світлим, хлопче, вислала тебе!²⁴ (1126-30, С.).

.....

« Ох, я нещасна! Бо надармо я колись

²⁴ Відгомін слів Брісеїди до тіла мертвого Патрокла (Іл. XIX, 287 squ.).

Тебе так доглядала, і не раз
Вкладала стільки труду, хоч солодкого.
Ніколи пестім ти в матері не був
Радніше, ніж моїм. Я нянькою була,
І завжди >сестро, сестро< кликав ти мене.
Тепер пропало все, і все одного дня,
Бо гину й я з тобою. Наче буревій
Поніс усе ти геть. Бо й батько відійшов,
Пропала я з тобою. І тебе нема.
Сміються вороги. Шалів з радості
Ця мати. Та яка то мати... »²⁵ (1143-54, С.).

Голосіння Електри перериває хор банальними словами втішення:

« Електро, поміркуй! Твій батько смертний був,
І смертний був Орест. Надмірно не ридай!
Цього зазнати доведеться нам усім » (1171-3, С.).

Електра розкрила свою душу, в Ореста немає сумніву, що перед ним стоїть сестра і йому вже неможливо дозволити на те, щоб вона дальше страждала. І хоч жінки хору виявили свою прихильність до Електри, він вагається, як відкрити в їх гурті серпанок тасмниці своєї місії.

« Ай, ай! Що тут казати? Як знайти слова?
Вже до ладу не вмію вжити язика » (1174-5, С.).

В стихомітії Електра, спостерігаючи заклопотання чужинця і його ласкавість, з'ясовує своє тяжке становище в ворожому оточенні та по-невіряння матер'ю. Наостанку питає, чому він так прихильно ставиться до неї, може він приходиться їй якимсь родичем. І аж коли на його питання запевнила, що він може сміливо говорити, бо присутні жінки всі — її приятельки, він каже викинути урну геть. Вона, затривожена цією несподіваню пропозицією, відмовляється, а тоді фіктивний чужинець заявляє, що урна не ховає попелу Ореста, і що ніяка могила теж, бо для живого нема могили. На питання схвильованої Електри, чи справді Орест живе, його відповідь: « Як довго я живий ». І на доказ своєї тотожності показує перстень батька з печаткою.

Електру огортає невимовна радість:

« О громадянки, найдорожчі жінки,

²⁵ μήτηρ ἀμήτωρ.

Ви бачите Ореста! Смерть — то підступ лиш.
І підступом він теж врятований тепер » (1227-9, С.).

Сцена радості з відкриття брата сестрою продовжується в ліричній пісні-дуеті Електри та Ореста *ἀπὸ σκληρῆς* (1232-87), де переважають дохмії, особливо в словах розворушеної Електри, що доходять до кульмінаційної точки в численних розв'язаннях дохміїв (вв. 1246-50 = 1266-70).

Аж Орест нагадує, що пора перервати вияви почувань радості, бо його ждуть ще критичні дії. Тим то прохав сестру пояснити, яка ситуація вдома, чи відкрито, чи приховано вони повинні з'явитися в палаці, щоб по їх розсміяних обличчях мати зразу не пізнала засідки.

Електра завдячує свою радість Орестові, той не засмутить його. Запанує над собою і над своїми почуваннями перед матір'ю. Стара ненависть в'їлась в її серце. Лиш сльози радості залишаться. Адже вона того самого дня і плакала з жалю за померлим Орестом, і плакала з радості, побачивши живого. Для неї вже не може бути чуда. Коли б навіть батько став перед нею живим, вона не здивувалася б.

Та почувши рух у палаці перед дверми, Електра каже Орестові разом із прислугою увійти мерщій до палацу з урною. Але тим часом з палацу виходить виховник і дорікає «нерозумним торохтіям», що довго зволікають, зайняті собою, а не відчують смертельної небезпеки, що їм ще загрожує. Якби він сам не сторожив був з того боку дверей, їх усі пляни були б розкриті ще перед їх входом до палацу. Він накликає їх покінчити з довгими розмовами, з вибухами невгамовної радості, бо всяка проволока загрожує знівеченням усіх плянів. У середині палацу все підготовлене. Клітемestra повірила йому, фіктивному посланцеві, про смерть Ореста.

Здивована Електра питає брата, ким насправді є цей посланець від Фанотея з Фокіди, і довідується, що це добре замаскований отой його виховник, що йому передала Електра його після вбивства батька, щоб утікав із дитиною до Строфія. Електра захоплена новою хвилею радості, побачивши єдиного вірного Агамемнонові слугу дому, якого вона не впізнала, коли він своєю удаваною вісткою про Орестову смерть вразив її серце. Тепер вона благословить його, називаючи батьком. Та виховник обриває Електрину радість: про минуле буде доволі часу розказувати в майбутньому, тепер пора братися за діло, поки Клітемestra сама. Якщо пропустять нагоду, матимуть до діла з численними оборонцями.

Орест та Пілад із прислугою та виховником входять до палацу.

Електра ще молиться перед статуєю Аполлона, опікуна дому, що спонукав Ореста до помсти, і прохає допомоги в критичному моменті. Виконання помсти покаже, що боги карають за безбожні вчинки. Після молитви і вона поспішає до палацу.

З цього місця акція в короткому третьому стасимі, в наступному комосі і в ексоді поступає стрімголов. У третьому стасимі (1384-97) хор стежить за акцією помсти подібно, як у пісні Есхілових « Жертвоносиць » (Aesch. Choeph. 935-72): з виконавцями ввійшли до середини дому спершу кровожерний Арес, а за ним собаки, від яких годі втекти, Ерінії, отже сон про помсту здійснюється. І входить нишком месник померлого в батьківський палац багатий. А за ними син Маї²⁶ веде діло до кінця і не відкладає.

Електра вертається на сцену, бо їй доручено стежити, щоб Егіст, якого вичікували вдома, несподівано не перебив діла. Стоячи при дверях, Електра підстерігає, що діється всередині, і в пісні-комосі з хором (1398-1441) переживає критичні моменти, підкреслюючи нервовий настрій вичікування. « Тепер саме мужі беруться за діло... Отже зберігайте мовчанку! Вона приготує урну до похорону, а вони стоять при ній ».

Наступає перипетія. Ось нагло чути крик: « Ой, ой! Дім без приятелів, а повно в нім убивців », а далі: « Ох, я нещасна! Де ти, Егісте? » і « Сину, сину, змилуйся над матір'ю! » На те Електра: « А чи ти милосердилася над ним і над його батьком? » Знов крик Клітемestри: « Ой, вдарив мене! » І відгук Електри: « Бий, як можеш, ще раз! »²⁷ і останній крик Клітемestри: « Ох, ще раз вдарив! »

Відзив хору: « Здійснюються прокляття. Живуть ті, що спочивають під землею ».

Виходить із палацу Орест і всі, що були з ним. На питання Електри, як пішло, Орест відповідає коротко і двозначно: « В домі все добре, якщо Аполлон добре прорік ». На питання Електри, чи померла нещасна, відповідь Ореста: « Не бійся, більше не буде знущатися з тебе ».

В цьому моменті хор помічає, що надходить Егіст. Він іде в веселому настрої, видно, вістка про смерть Ореста вже досягла його.

Орест із прислугою відходить назад до палацу, бо Електра заявила, що бере на себе зустріч з Егістом. Ще тільки провідниця хору радить їй почати лагідно з ним розмову, щоб присуд справедливості впав на нього несподівано.

²⁶ Гермес.

²⁷ παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν (1415).

Ексо́д (1442-1510). Егі́ст зразу питається, де фокійці, що розповіли б йому докладно, як згинув Орест у часі кінних змагань. Він звертається до Електри, що завжди зухвало поводитись, чекаючи на Ореста, вона напевне найкраще все знає — каже з глумом. Електра відповідає спокійно, що чужинці в середині дому і що вони знайшли пані дому ласкавою — додає з іронією. На питання, чи вони донесли правду про смерть Ореста, Електра відповідає, що не лише розповіли, але й привезли його, з собою. Егіст зрозумів цю двозначну відповідь так, що вони привезли Орестове тіло. Він наказує слугам відчинити двері, щоб усі громадяни побачили мерця, бо не один з них мріяв про повернення Агамемнонового сина. А тепер відчуж, що вуздечка тугіше буде стягнена і що сам Егіст каратиме всякого бунтівника.

Електра, розуміючи, що ця погроза вимірена Егістом передусім проти неї, двозначно відповідає з сарказмом:

« Я все зробила. Розуму вже час навчив,
Щоб рахуватись з тим, у кого сила є »²⁸ (1464-5, С.).

Тим часом прислуга відчинила двері і підсунула прикрите тіло мерця. Реакція Егіста злобна:

« О Зевсе, бачу тіло юнака, що впав.
Богів тут зависть. Цить! Вже більше не кажіть! » (1466-7, С.).²⁹

І Егіст звертається до чужинців, нехай відкриють тіло, щоб і він міг заплакати за родиною — каже з глумом (драматична іронія!). Але Орест в імені своєї групи відповідає, що відкривати тіло і промовляти — обов'язок родини. А коли Егіст каже покликати ще Клітеместру, Орест відповідає іронічно, що вона вже близько нього.

Егіст відкриває тіло. І ось замість Орестового тіла бачить — Клітеместрине. Його реакція: « Ох лихо, що я бачу... ». Він вмиє орієнтується, що попав у засідку, в світі озброєних ворогів. І коли Орест заявляє, що живуть ті, яких він уважав за мерців, Егістові стає ясно, що до нього говорить саме Орест. Егіст пробує ще відволікти свою за-

²⁸ Тут Електра повторює іронічно слова Хрістеміди, що радила їй « мати розум » і коритися сильнішому *ὄν σὺς* (1013-4). Але тут ці слова вжиті двозначно. Егіст переконаний, що Електра вже дійшла до розуму, щоб покоритись йому, Електра натякає на нішого Ореста, якому Егіст незабаром покориться.

²⁹ Егіст мислить — згідно з тогочасними поширеними поглядами, — що боги з зависти покарали Ореста під час змагань, бо він стояв на вершині слави. Егіст боїться більше про це говорити, щоб не стягнути на себе божого гніву *νέμεσις*.

гибель, але Електра приспішує його кінець. Під впливом її слів Орест приневолює його відступити в середину дому, щоб згинув на тому місці, де вбив його батька. Останні слова Ореста: « Злочинців треба карати смертю, тоді їх буде менше ». А хор кінчає драму словами: « Потомки Атрея, скільки страждань ви перебули, поки нарешті добились волі, завершивши справу нинішнім ділом » (1508-10).

Кінцеві слова хору не містять релігійної чи моральної сентенції, як це бувало в раніших трагедіях Софокла. Вони тільки констатують факт завершення страждань Атреїдів, а це становить гострий контраст до останніх слів хору в Есхілових « Жертвоносцях »: « Де кінець цьому, коли завершиться лютя прокляття? » Есхіл присвятив темі закінчення страждань потомків Атрея і питанню вини Ореста останню драму Орестової трилогії « Евменіди ». Але й там ця проблема вирішена частинно, бо справу Орестової вини Ареопаг наладує рівністю голосів на користь Ореста, чим Есхіл зазначив, що йому тяжко вирішити справу дефінітивно. Отож дослідники сподівалися знайти вирішення питання вини вбивства матері в Софокла. Але Софокл насправді не займається такою фундаментальною проблемою. Він задовольняється своїм розумінням релігійного принципу. Коли Аполлон казав Орестові вбити матір і вказав йому шлях, то Орест був обов'язаний виконати наказ бога. Судити, чи цей наказ правильний, чи ні, — це не справа короткозорих людей; вони ж не можуть бачити божих замислів. Тим то ані Орест, ані Електра в Софокла не мають докорів совісти. Бог наказав, Орест виконав кару за злочини, справедливість тріумфує.³⁰ Далі заглиблюватись у проблему Софокл не мав наміру, чим розчарував усіх, що дошкукувались вияснення поетового становища.

Більш від проблематики займала Софокла справа драматичної техніки. Він спостерігав у творі Есхіла деякі архаїчні засоби, що могли вражати атенську публіку кінця V стол. і намагався ці недоліки направити по-своєму. І справді в Софокловій « Електрі » бачимо великий поступ у цьому напрямі. Напр., великим архаїчним недоліком в Есхіла була льокалізація Агамемнонової могили поруч царського палацу. В Софокловій драмі ця могила подумана десь далеко поза обсягом акції. Туди відходить у пролозі Орест, значно пізніше іде туди з своєю жертвою Хрісотеміда, ще пізніше вона вертається звідтіля з відомістю, що знайшла вже там кучері волосся, які уважав за Орестові. А тим часом іде акція на сцені. Отже Софоклів засіб дав поетові змогу відсунути сце-

³⁰ Протилежне становище до Софокла зайняв Евріпід.

ну розпізнання брата сестрою аж під кінець драми, а цю можливість він використовує для сконцентрування всієї акції. Вже схоляст славив поета за вмільсть ощадности при розміщенні матеріялу, підкреслюючи « подиву гідну економію поета » *θαυμαστή ἢ οὐκονομία τοῦ ποιητοῦ*, коли він найвищий пункт патосу в ролі Електри, голосіння при урні (1126-70), помістив перед самим розпізнанням Ореста *ἀναγνωρισμός* (1175-230), що приводить з незвичайним ефектом до передому в ході цілої трагедії *μετάβασις τῶν πραγμάτων*. Взагалі в Софокловій « Електрі » царює зразкова драматична економія і хід акції, обдуманий до подробиць, поступає без запинки, а кожний момент використаний в акції.

Наївний засіб розкриття Електрою близькості Ореста в Есхілових « Жертвоносцях » по подібності знайдених жмутків кучерів до своїх власних, а ще більше відтисків ніг на піску до своїх, а при самому розпізнанню по тій самій одежі, що носить дорослий Орест з Електриними вишивками з тих часів, коли він був малою дитиною, Софокл замінив дискретно батьковим перстеном з печаткою.³¹

Могутнім засобом драматичної техніки в « Електрі » є раптові обороти ситуацій, що спричиняють напруження акції і доводять головні особи до переживання сильних психічних емоцій, не раз протилежних одних одним, що спричиняють не лише в героїв, але й серед хору часті зміни настроїв. У драмі зазначені теж міцні контрасти характерів, живо змальовані сцени розпізнання близьких осіб.

Смід, ставлячи мистецьку структуру перебігу акції « Електри » поруч « Царя Едіпа », пише: « З раціонально-технічного боку Електра є бездоганим мистецьким твором.³² А Лескі порівнює клясичну техніку « Електри » (так само і « Філоктета ») з клясичною архитектурою Партенону, підкреслюючи збалансування драматичної будови, що полягає в респонзії крайніх сцен трагедії: пролог і епілог замикають драму Електри, парод як сцена страждань та пониження Електри своїм контрастом відповідає сцені розпізнання перед епілогом та виявові радості тощо.³³

Бовра пише: « Драма сама така напружена і поезія така блискуча, що ми схильні робити висновок, що все інше не має значення »³⁴ і за-раз таки заявляє, що воно не так.

³¹ Одначе й ця заміна не вистачала Евріпідові, він заступив її шрамом на чолі з дитячих літ Ореста.

³² W. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, München 1934, передрук 1959, стор. 396.

³³ A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1956, стор. 126-7.

³⁴ C.M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford 1945, стор. 215.

Зокрема слід зазначити, що ще більше від праці над технічною досконалістю займав поета в його останніх драмах психологічний аспект. Бо в попередніх знаних нам трагедіях Софокл виявився мистцем у зображенні трагіки катастроф, до яких його герої на очах глядачів прямували, свідомо чи несвідомо, а вершиною цього мистецького напрямку була його клясична трагедія « Цар Едіп ». Кожна з цих драм катастроф кінчається трагедією героя-протагоніста. Одначе в останніх збережених драмах Софокла критика добачає особливо завдяки аналізу Райнгардта ³⁵ новий напрямок. Зверхньою формою ці твори могли б уважатися драмами інтриги, яку персонажі намічують, щоб дійти до своєї мети. Вони кінчаються навіть щасливою розв'язкою happy ending для головних осіб (в « Електрі » натомість катастрофою для злочинних антагоністів). Але насправді Софокл прагне дати в цих своїх творах образ психічних переживань, людського страждання або радості визволення, і їх можна б зарахувати до групи психологічних драм, очевидно в засягу античного розуміння психічних переживань.

Відповідно до цього наміру поет розмальовує характеристику своїх персонажів, більше чи менше змінюючи їх духовий вигляд та вдачу в порівнянні з традицією саг або накресленням характеру його попередником.

Бажаючи піднести на п'єдесталь свою героїню Електру, яку він перший вибрав на центральну постать драми, обнизив помітно образ її антагоністки, Клітемистри. Софоклова Клітеместра не має тієї демонічної величі, яку надав їй Есхіл у своїй трагедії « Агамемнон » (пор. вище стор. 90 також стор. 107). Навпаки в Софокла Клітеместра — слабкий, безвартісний характер егоїстки, що ще більше робить її несимпатичною від Есхілової. У Софокла нею керує виключно жагуча пристрасть до Егіста. Під впливом цієї пристрасти виникла подружня невірність, а знову її наслідком — злочин убивства. Після того вона вже вільно живе із спільником злочину на очах дітей. Із страху перед помстою з рук сина Ореста вона рада б позбутися його, побачити його мертвим; крадькома навіть молиться про це до бога Аполлона і, тріумфуючи, радіє вісткою про смерть сина. Вона ненавидить теж дочку Електру за її вияви любови до вбитого батька; на спілку з Егістом постановляє запроторити її в темницю, щоб там змарніла й загинула. За таке відношення до дітей заслуговує собі назву μήτηρ ἀμήτωρ « мати, що не варта називатися матір'ю ». Вже цей справедливий закид виправдує — на думку Софокла — вчинок її дітей.

³⁵ K. REINHARDT, *Sophokles*, 1947⁸, 145 squ.

В протиставленні до Есхіла Софокл додає Клітеместрі ще й інші негативні прикмети. Коли в Есхіла Клітеместра визначається незвичайною активністю, бистротою думки та інтелективністю, в Софокла вона — наївна жінка, а ця наївність проявляється особливо в її молитві до Аполлона. В неї брак відваги, повна залежність від Егіста: вона ж у всьому підпорядковується йому, нічого не починає без нього, чекає весь час на нього, погрожує ним Електри, гине в розпучі, що не дочекалась його, взагалі уявляє собою характер гідний погорди.

Егіст і в сагах, і в епічній поезії, і в Есхіла та й Евріпіда зображений боягузом, що не пішов на війну, а воєнний час використав на баламучення чужих жінок. Та й Електра називає його боягузом, що найрадніше воює з жінками (вв. 301-2). Проте відмінно від Есхіла й Евріпіда Софоклів Егіст — справжній пан дому, йому підпорядковується Клітеместра, він цькує на Електру. Однак Софокл не міг присвятити Егістовій характеристиці багато місця, бо він з'являється на сцені щойно в ексоді. Але й тут він наділений більше індивідуальними рисами, ніж це зроблено в Есхіла. Його брутальність виявлена тут у розмові з Електрою, яку вона відбиває з іронією, обіцяючи скоритись. Егіст, думаючи, що має перед собою тіло мертвого Ореста, відгрожується всім, хто на нього рахував. Побачивши вбіту Клітеместру, заскочений прикрою несподіванкою, швидко орієнтується в ситуації і пробує ще грати на проволоку.

Постать протагоністки Електри, зовсім незнана ще Гомерові, навіть з імені, в трагедії появилася в Есхілових « Жертвоносцях » (пор. вище стор. 118 і 120). Та коли там вона накреслена ще невиразно, потрібна для переведення пляну як помічниця Орестові, що вводить його в дію, інформує та підтримує, то щойно Софокл творить з неї чітку індивідуальність, підкреслюючи її рішучість серця, недоступну страхом, що не лякається найтяжчих погроз Егіста й Клітеместри, переданих їй сестрою. Коли в Есхіла коротко зазначені терпіння Електри в її ріднім домі, то в Софокла її страждання й переслідування описані плястично, згадані і її знищений вигляд, і драна одежа. В Есхіла Орест вповні відповідає за злочин убивства матері, а Електра навіть зникає зі сцени в половині драми. В Софокла вона — інспіраторка вбивства, рішена сама його dokonати.

Дитиною напевне мала зав'язки шляхетних прикмет, що проявляються ще і в драмі в незвичайному цїстизмі до пам'яті батька та готовості на жертву свого життя, і в вияві любови до брата в монологі при урні та в безмежній радості з відкриття його живим, і в щирій приязні до приятельок, жінок хору. Але Електра виросла в атмосфері жорсто-

кости, ненависти, злочинности й неморальности найближчого оточення. Почуття кривди, що її Електра знає щодня, виростила в ній такі прикмети характеру, як терпкість і безкомпромісність, виявлену супроти сестри, як зухвалість, непослух, непристойність, бажання дошкулити ворогам, усе це викликане глибоким почуттям ненависти, з яким ставиться не лише до Егіста, але й до матері, а яке доходить до кульмінаційної точки в безсердечному, прямо нестерпному, вигуку до Ореста «бий її ще раз!» Мабуть, Софокл хотів цим вигуком нацькування підкреслити виріщальну роль Електри в драмі, щоб виправдати назву трагедії від її імені. Проте Електра розуміє й відчуває, що її спосіб життя морально лихий, та й виправдується, що її страшне становище приневолює її до того,³⁶ що мусить злом платити за зло,³⁷ хоч соромиться такої поведінки (вв. 616-8).

В драмах пізнього віку драматург концентрує увагу на психічні переживання своїх героїв. Отже вже перша поява Електри в пролозі зазначена риданням, реакцією на страждання щоденного життя. Але вона невдоволена своїм смутком, чекає на зміну, її підтримує ще надія на Ореста. Однак приходить вістка про його смерть. Тут драматург має нагоду зобразити переживання Електри в стані безнадійності, всю глибину депресії, що завершується бажанням вмерти. Та в часі другої зустрічі з сестрою наступає в душі Електри реакція. Після усвідомлення, що, коли брат помер, то на неї спадає обов'язок родової помсти, в неї блискавкою вертається вроджена їй рішучість, минає апатія. І коли сестра відмовляється від співпраці, Електра готова сама піти на ризик. Урна нібито з попелом брата викликає знову почуття пригноблення, лемент смутку, та незабаром, у сильному контрасті розкриття, зустріч із живим братом змінює її настрій у непогамовну радість. Поет показує і нервові напруження Електри під час убивства Клітемestри, і іронічну її поведінку з Егістом та остаточний тріюмф, отже складну скалю емоцій людини.

Хоч атмосфера доквілля мала великий вплив на сформування характеру Електри, проте Софокл мусів признавати ще й уроджені нахили людини, як неподатну, вперту, але й пристрасну вдачу Електри, коли творив протилежний характер її молодшої сестри Хрісотеміди, що все таки розвивався в тому самому домі, під тим самим страхом те-

³⁶ δεινοῖς ἠναγκάσθη, δεινοῖς (в. 221).

³⁷ В словах до хору κακοῖς...κακά (вв. 308-9) і до Клітемestри: αἰσχροῖς αἰσχροῖά (621).

рору. Характеристика Хрісотеміди глибше подумана, ніж аналогічного персонажу, Ісмени в «Антигоні». Як Ісмена, так і Хрісотеміда признають, що справедливість по боці їх сестер, проте вибирають протилежну дорогу життя. Але Хрісотеміда в цій трагедії виступає як жива індивідуальність, вона з'ясовує виразно свою життєву філософію (пор. цитовані вище в перекладі вірші 328-40). Молода, жадібна життя дівчина не хоче наражуватись на переслідування могутніх, не хоче позувати на героїню. Підкоренням силі прагне здобути волю в житті. Ідучи під лад матері, в протиставленні до Електри, вона може жити вигідно як царівна, ходити в пишній одязі, не заглиблюватись у проблеми, які виснажують Електру. Тим то намовляє й сестру змінити спосіб життя, відкинути нереальні мрії. Заглушує совість виправданням, що вони обі родились жінками і не можуть брати на себе обов'язки, що підходять чоловікам.

Хрісотеміда діє під впливом моменту, поступлива на впливи довкілля. Вона слухняно й безкритично несе Клітеместрині жертви на Агамемнонову могилу. Але, почувши аргументи Електри та хору, викидає Клітеместрині, а ставить на могилі свої та Електрині скромні жертви. Спостерігши на могилі інший жмут волосся, здогадується, що це Орестове волосся; але, довідавшись від Електри, що Орест не живе, попадає в депресію і відкидає рішучо пропозицію Електри щодо співучасті в поваленні Егіста. Після гострої виміни слів сестри розходяться в гніві. Більше Хрісотеміда не з'являється на сцені, публіка забуває про неї і не дбає, яке враження зробив би на неї дальший розвиток подій.

Висуваючи Електру на місце головного героя трагедії, Софокл мусів ще більше, ніж Есхіл, применшити самостійність Ореста. Лінія розвитку Орестового характеру йде в нього паралельно до цієї ролі в Есхілових «Жертвоносцях». Як там, так і тут, у Софокловій драмі, Орест з'являється вже в пролові. Але в Софокла він приходить у товаристві старого слуги, що вирятував його дитиною від смерті і виховав з призначенням на месника батька. Під його проводом Орест пізнає в пролові свою батьківщину і, хоч цей виховник звертається до Ореста, щоб з'ясував пляни виконання помсти, проте з відповіді Ореста видно, який він дуже залежний від старого виховника, як чекає на його раду. Орест наставлений також на точне виконання наказів Аполлона. Віра в дельфійський оракул дає йому запоруку перемоги, отож він прибуває до Мікен для виконання обов'язку родової помсти без сумнівів і без глибшої застанови. Він вірить у справедливість своєї місії, сподіється також відібрати загарбане йому батьківське майно.

Опис ранку на вступі драми підходить до настрою молодого, життє-

радісного юнака, що виявляє багато теплового сантименту в привіті до батьківщини і батьківського дому. Його ясний настрій становить глибокий контраст до ридання Електри, що його чути з палацу.

Дві третини драми відбуваються без участі Ореста в акції. Насправді крім глядачів ніхто з дієвих осіб і хору не знає ще про його присутність у Мікенах. Аж у 1098 вірші він з'являється з Піладом і прислугою на площі перед палацом. Йому ще справляє приємність удавати фокійця, приносити урну нібито з власними смертними останками. Але він вже схвильований, коли бачить щирі сльози, викликані необачно його театральністю, а лемент Електри над урною, свідомість, що він має перед собою сестру, тяжко вражену його неправдивою вісткою, відкривають йому очі на глибину переживання і страждання Електри. Щойно в тому моменті Орест дозріває до серйозного розуміння ситуації. Він почувається приневоленим розкрити перед сестрою свою ідентичність і, підтриманий Електрою, виконує жахливий обов'язок убивства матері. Проте по виконанні цього вчинку він не чує докорів совісти. Навпаки, на самому кінці драми, він навіть підкреслює, що злочинцем справедливо належала кара. Цим Софоклова драма кардинально відрізняється від Есхілових «Хоефор», де кінцева картина зрозуміння жахливої провини і поява Еріній в уяві Ореста належить до найміцніших сцен аттицької трагедії. Софоклова драма, навпаки, кінчається радістю з доконаних убивств, як відплатою за злочини, визволенням від кривди.

В Есхілових «Жертвоносцях» була ще побічна роля Орестової няньки, що гарячим сантиментом до свого вихованця контрастувала із почуваннями холодної матері, вдоволеної вісткою про смерть сина. Ця фігура була наділена теж гумористичними рисами. Для Софокла така постать була зайва. Натомість він впровадив до драми постать старого слуги, Орестового виховника, що була йому потрібна до різних функцій у драмі. Цей вірний Агамемнонів слуга, що виховав Ореста в домі Строфія на месника батька, виступає в пролозі як провідник, до якого Орест звертається з довір'ям по поради, опісля як активний виконавець запланованої інтриги, що приносить фальшиву вістку про смерть Ореста. Цю свою роллю виконує справно, холоднокровно, не зважаючи на те, що своєю вісткою завдає глибоку рану присутній Електри. В уста цього слуги-виховника з логіки акції поет вкладає мимоволі незвичайно дбайливо опрацьований опис дельфійських ігрищ, як окремих епізод. Запрошений Клітеместрою до палацу, старий виховник виходить з нього після сцени розпізнання брата сестрою, щоб спинити вибухи радості і приспішити завершення інтриги. Тут він виявляє настирливу балаку-

чість, що становить тільки далекий відгомін до напівкомічних фігур із простолюддя в Есхілових трагедіях і раніших Софоклових.

Роля Пілада, виконувана статистом, «німою особою», ще менше активна, ніж у «Жертвоносицях», де він все таки промовляв у критичному моменті. У Софокла до цієї постаті, взятої із саги, звертаються лише двічі (у в. 16 і 1373), відзначаючи тим його присутність.

Роля хору, що складається з мікенських жінок, у цій пізній драмі дуже обмежена. Насправді знаходимо тут тільки 3 самостійні доволі короткі пісні хору, стасими, з яких останній нараховує лише 14 рядків; решту пісень становлять комоси хору на спілку з Електрою. Навіть парод хору коматичний, притаманний усім трьом збереженим останнім трагедіям Софокла.

Хор не бере помітної участі в акції, як це подибується вже і в «Трахінянках». Жінки, прихильні героїні, прийшли її потішити, але часто остерігають її і накликають до поміркованости, проти чого Електра протестує; одначе часом навпаки, підбадьорюють її, а навіть прославляють її героїчну поставу (в другім стасимі, 1058-97). Разом з нею триумфують з її перемоги. Інколи хор зайвий на сцені, напр., він заваджає Орестові відкрити свою ідентичність сестрі, і аж запевнення Електри щодо лояльності всіх жінок дозволяє йому відхилити серпанок таємниці. А втім пісні хору в «Електрі» не можуть рівнятися ні силою, ні красою з піснями «Антигони» чи «Царя Едіпа».

Коли дата поставлення Есхілової Орестеї певно означена роком 458 до Хр., то дата написання чи поставлення Софоклової «Електри» невідома; принаймні досі не знайдено античного документального матеріалу, де б був будь-який натяк на цю справу. Щоправда, так само невідома й дата Евріпідової «Електри», проте слова Діоскурів при кінці тієї трагедії³⁸ про їх поспішний відліт на сіцилійське море, щоб рятувати кораблі, більшість інтерпретаторів приймає за натяк на сіцилійську експедицію атенської фльоти під проводом Алкібіяда, що дав основу датувати написання Евріпідової драми роком 413 до Хр.

Що й Софоклова «Електра» належить приблизно до того самого часу, тобто до останньої доби творчости поета, на те вказують прикмети твору, як виключення проблеми вини, коматичний парод хору тощо, а головно новий у нього напрямок до психологічної аналізи індивідуальних переживань персонажів, про що була вже мова вище.

³⁸ νό δ' ἐπὶ πόντον Σικελὸν σπουδῇ
σώσοντε νεῶν πρόφραξ ἐνάλοισ (Eur. El. 1347-8).

Проте й досі залишається не вирішеною проблема, котра Електра раниша, Софоклова, чи Евріпідова. Над цим питанням велися й ведуться дискусії філологів, що порівнюють обидва твори і розглядають різні подробиці, які часом можна інтерпретувати на обидва боки. З-поміж величезного числа дискутантів слід відмітити більше відомих: за пріоритетом Евріпіда заявився був спершу Ульріх Вілямовіц (1883 р., але відкликав 1899 р.), Поленц (Pohlenz), за Софокловим Тит Вілямовіц, Шмід. Нам здається, що Евріпід, гостро засуджуючи вбивство матері Орестом, критикував не так Есхіла, який мав застереження щодо Орестової вини, як Софокла, що на основі своїх релігійних переконань виразно боронив Ореста. Отож Софоклове опрацювання сюжету було таки, мабуть, раніше від Евріпідового.

Крім своєї «Електри» Евріпід присвятив ще цьому сюжетові драму «Орест», що є своєрідним продовженням його «Електри», а також «Іфігенію в Тавриді», але нема слідів, щоб крім нього ще хтось із античних драматургів написав трагедію під назвою «Електра»; натомість подібуються згадки про трагедії під назвою Ореста.

Раніші римські драматурги писали трагедії на сюжет Атрезового роду, але під назвою Електри тільки пізніше існувала згадана Цицероном перерібка Атілія — Atilius і друга Електра, опрацьована братом оратора Квінтом О. Tullius Cicero. Між трагедіями Сенеки збереглася трагедія «Агамемнон», де згадується Електра, що в дні вбивства батька втікає з малим Орестом, стрічає фокійця Строфія, що приїхав саме, щоб привітати Агамемнона з його поверненням з троянської війни, і передає йому Ореста. Строфій забирає Ореста з собою і від'їздить. Роздратована Клітеместра домагається від Егіста кари смерти для Електри за сховання Ореста, але Егіст волисть кинути Електру до темниці і мучити, поки не видасть Ореста або сама не згине.

В нових часах сюжет знайшов відгук особливо в класицистичних драмах на французькому дворі, де Клітеместра виступала в криноліні, а Орест у перуці зі шпагою при боці. Ці драми йшли з незвичайно замотаними ситуаціями з обов'язковим додатком романтичних закоханих пар. Особливо відома була «Електра» Кребійона (Prosper de Crébillon), написана 1708 р., де безліч усяких інтриг і плянів убивств, Орест закоханий у дочці Егіста, а з античної інспіраторки помсти Електри вийшла панянка, закохана в кавалерові, Егістовім сині, яка все таки думає про вбивство Егіста. Кребійонові згодом протиставився Вольтер. Бо коли його опікунка на королівському дворі мадам Помпадур відвернулася від нього і почала протегувати Кребійона, Вольтер вирішив писати трагедії на Кребійонові сюжети, щоб його перевищити і пе-

ремогти. Отже написав також проти його « Електри » свого « Ореста » (1750 р.), де Клітеместра, вбійниця Агамемнона, виявляється то доброю жінкою Егіста, то доброю матір'ю Ореста, де Електра, уважаючи незнаного їй Ореста за його вбійника, нападає на нього із стилетом, а він кидається їй на ший і признається, що це він — Орест. Ані проста лінія клясичної драми Софокла, ані його психологічний підхід не могли б припасти до смаку дамам королівського двору, що любувалися сенсаційною різноманітністю неймовірних ситуацій. Та й публіка прийняла Вольтерів твір бурею оплесків, а він, перехилившись із льожі, закликав іронічно: « Відваги, атенці, тут є трохи Софокла! », ³⁹ переконаний, що він переміг не лиш Кребійона, але й Софокла.

Слід додати, що Вольтер зовсім не знав оригіналу Софоклової драми. Знана була вона більше англійцям та німцям. Напр., Гете у своїй « Іфігенії в Тавриді » (написаній 1779 р., переробленій під впливом лектури Софоклової « Електри » 1786 р.) описує інспіроване Електрою вбивство Клітеместри (зв. 1022-38). Він також у тому часі носився з думкою написати драму « Іфігенія в Дельфах », де призначив був головну роль Електрі. Шеллі (Shelley) під впливом лектури Софоклової « Електри » написав 1819 р. драму « Ченчі » (Cenci), де вбійниця батька Беатриче Ченчі має багато рис Електри. При кінці XVIII стол. цікавився сюжетами Агамемнонового дому найвизначніший італійський драматург XVIII стол. Альфієрі (Vittorio Alfieri). Він написав трагедії « Агамемнон » (1776 р.) і « Орест » (1786 р.), ідучи, на жаль, слідами французів.

В XIX стол. появилoся чимало опрацювань сюжету, більше чи менше вдалих, здебільшого під заголовком « Клітеместра ». Одначе слід згадати передусім переломовий вплив грецької трагедії на творчість Ріхарда Ваґнера. Хоч він ще в школі читав твори грецьких клясиків, то щойно на 34-ому році життя звернув усю свою увагу ще раз « на найважливіше джерело культури », на грецьку трагедію. В своїй автобіографії він пише, напр., що він щодня рано працював над своїм « Льюгенріном », а по полудні читав грецькі драми. Студіював і трагедію Атреїдів, а найбільше враження зробила на нього Есхілова Орестея, про що пише: « Ніщо не могло мене так інспірувати до найвищої емоції, як трилогія ». Під впливом студій грецької трагедії виникла у Ваґнера його теорія оперного мистецтва та створення музичних драм (напр. тетралогія « Der Ring des Nibelungen »).

Але сама постать Електри знайшла модерне відтворення, чи пак

³⁹ К. HEINEMANN, *op. cit.*, стор. 69-76.

перетворення вже в нашому, ХХ стол. у двох великих мистців слова, австрійського німця Гофманстала і американця О-Ніла (O'Neill).

Відомий із багатства та сили слова поет-імпресіоніст Гофмансталь (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) написав драму «Електра» 1903 р., що дала основу композиторові Ріхардові Штраусові (1864-1949) для оформлення 1909 р. опери «Електра», яка й досі не сходить із сцен оперних театрів. Гофмансталь у головному тримається нитки фабули Софокла, у першому виданні свої драми додав був навіть слова: «вільно за Софоклом» (опісля ці слова пропускав). Але фабула має для нього ще менше вартости, ніж мала в V стол. до Хр. для Софокла. Критики підкресляли, що «Електра» віденського поета ближча духом Евріпідові, але автор заявив, що він Евріпідові драми не читав до того часу, як писав свою «Електру».

Поминаючи мітологічну основу античних трагедій, поет пише трагедію зі становища модерного часу, під впливом поглядів психологічної аналізи напрямку проф. медицини віденського університету Зіґмунда Фройда (Freud). Гофмансталь розмальовує поведінку оточення в Електрою ще в чорніших барвах, ніж Софокл та Евріпід: Електра лежить у лахмітті на порозі дому, її копають ногами, Егіст б'є її, їжу дають їй разом із псами, група рабинець, що виступає в Гофманстала замість прихильного до неї Софоклового хору, глузиться в неї. Тим то Електра ненавидить не лиш Егіста та Клітеместру, але й усе оточення, вона вискакує із закутка, ніби дика кітка в пазурахи. Гофмансталева Електра — перверсійний, патологічний тип, що не надається до настрою шаленої загальної радості оточення в нагоди повалення тиранів і падає мертва на самому кінці Гофмансталевої трагедії. Поет, що в своїй драмі за основу Електриної поведінки клав брак заспокоєння сексуального життя, незвичайно далеко відбіг від грецького прототипу, зокрема від характеру Есхілової Електри, що молила духа батька на його могилі якраз про те, щоб дав їй силу «бути набагато скромнішою від її матері»,⁴⁰ і від Софоклової Електри, що серед багна злочинности іде вільна від бруду.

Близький до Гофмансталевої Електри характер надав їй також бельгійський поет Еміль Ферґарен (Verhaeren) у драмі «Спартанська Гелена», французькою мовою 1909 р., у німецькому перекладі Стефана Цвайґа (Zweig) «Повернення Гелени» 1910 р.

Найзнатніший американський драматург першої половини ХХ стол.,

⁴⁰ αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέρα πολὺ μητρὸς γενέσθαι (Aesch. Choeph. 140-1).

уродженець Нью Йорку О-Ніл, (Eugene O'Neill, 1888-1953) написав 1931 р. під впливом Есхілової Орестеї драматичну трилогію на сюжет американської громадянської війни, паралельно до Есхілової трилогії, надаючи своєму творові навіть заголовок із натяком на свій прообраз: Mourning becomes Electra. Песимістично настроєний автор, детермініст, з одного боку під впливом Кальвіна, з другого — Фрейда, вірить, як Есхіл, у цикл гріха й вини, але без визволення (це вже контраст до Есхіла). Він часто повторює дослівно Есхілові фрази, вживає хору, використовує драматичну іронію, проте характеристика персонажів та мотиви їх діяння дуже відрізняються від Есхілових.

ФІЛОКТЕТ

Крім «Аяса» збереглася ще друга Софоклова трагедія, що її сюжет взятий із циклу сагі про троянську війну. Це — «Філоктет» Φιλοκτῆτης. Ця трагедія виставлена була в третьому році 92 олімпіади за архонта Главкіппа, тобто 409 р. до Хр., отже на 86-ому році поетового життя. Про назви двох інших трагедій, частин цієї трилогії, що здобула першу нагороду, не збереглись відомості, навіть у «гіпотезі» до цієї драми.

Філоктет, син Поянта (Пояса) Ποίας, -αυτος, одного з тессалійських царів, вирушив був, як переказували сагі, разом з іншими грецькими полководцями в похід на Трою. Але коли по дорозі греки зупинились були на малім островці Хрісі, щоб пошанувати там жертвою німфу острова, Хрісу, з кущів виповзла гадюка, опікунка святої округи, і вжалила Філоктета в ногу. Болюча рана видавала такий огидний сморід, що вояки не могли всидіти поруч із нещасним, а страшні вигуки болю не давали їм заснути. Отож, допливши до недалекого острова Лемносу, греки скористали з глибокого сну, в який попав знеможений стражданнями Філоктет, і за радою Одиссея та з наказу Атрідів винесли його на прибережні скелі, самі відплили до Трої, залишивши в сні нещасного з його луком, Геракловим дарунком.

Щойно на десятому році війни греки пригадали собі Філоктета, коли зловлений Одиссеєм у засідці троянський віщун Гелен Ἐλενος, один із синів царя Пріяма, сповістив їх, що не здобудуть Трої без Гераклового лука. Отож грецькі провідники вирішили — за всяку ціну привезти з Лемносу Філоктета і доручили це завдання Діомедові. Драматурги змінили цю версію сагі, заступаючи героя сили Діомеда героєм хитрощів Одиссеєм, бо відчували, що безсердечно залишений на поталу долі Філоктет у своїй ненависті грізним луком не допустить до себе живим нікого, хто хотів би взяти його силою. Ця ситуація становить вихідний пункт трагедій про Філоктета.

Що торкається писаних джерел, якими могли користуватись драматурги, то про особу Філоктета знаходимо лише коротку згадку в Іліяді. А саме при перегляді грецьких племен, що брали участь у троянській війні, у т.зв. «Каталові кораблів» читаємо:

«А тих, що мали Метону і в Тавмакії оселились,

Що панували в Мелібеї і в Олізоні суворім,
Вів Ф і л о к т е т, що вмів добре влучати, стріляючи з лука;
Сім було човнів у нього і в кожному човні сиділо
По п'ятдесят гребців, мітко влучавших, як з луків стріляли.
Але в цю п'ору лежав він на острові, страждучи люто,
На божественнім Лемносі; його там лишили ахайці,
Бо мучивсь дуже від рани жорстокої згубної гідри.¹
Там то він хворий лежав, і прийшлося небавом аргеїцям
Знову при човнах прудких спом'янути царя Філоктета »
(Іл. II, 716-25 Н.).

Відмітити слід, що в Іліяді названі вище місцевості лежали на магнесійським півострові, отже на сході Тессалії. Тим часом Софокл називає Філоктета мелійцем (м.і., вже на вступі в четвертому вірші), урожденцем Меліди, країни над мелійською затокою (з-дорійського «малійською» *Μαλαχός κόλπος*) на півдні Тессалії, де лежало місто Трахіна під горами Ойти (пор. Філ. вв. 490 sq.). А за «каталогом кораблів» в Іліяді цей район належав до Ахілла (Іл. II, 682 sq.). Інтерпретатори влучно пояснюють, що Софокл зробив цю зміну, бо йому валежало на тому, щоб тісніше пов'язати Філоктета з особою Геракла, від якого він дістав лук (пор. вище прим. 9 до трагедії «Трахінянки»), особливо тому, що цей лук займає центральне місце в драмі.

Також Одиссея знає Філоктета. Там Одиссей оповідає на дворі царя феаків:

« Перемагав мене лиш Філоктет, коли біля Трої
Всі ми, ахайські мужі, у стрілянні із лука змагались »
(Од. VIII, 219-20, Т.).

Це, очевидно, могло бути вже при кінці троянської війни, після привезення Філоктета з Лемносу. Також Нестор в Одиссеї згадує Філоктета між тими героями, що щасливо вернулись з-під Трої:

« Цілий додому вернувсь Філоктет, син Поянта славетний »
(Од. III, 190, Т.).

Визначну ролю в Софокловій драмі грає Неоптолем *Νεοπτόλεμος*, син Ахілла та Дейдамеї, знаний теж під іменем Пірра *Πύρρος*. Бо було віщуння по Ахілловій смерті, що до здобуття Трої необхідно потрібний

¹ Гідра *Ἰδρα* — дослівно «водна гадюка» (*Ἰδωρ* — «вода»).

молоденький його син. Саги передавали, що Дейдамея Δηδάμεια, дочка Лікомеда Λυκομήδης, царя острова Скіросу (на схід від Евбеї) виховувала Неоптелема в домі свого батька на Скіросі. Отже греки з-під Трої вислали Одиссея на той острів по Неоптолема і Одиссеєві дуже легко вдалося перевести це завдання в діло. Бо юний Неоптолем, як і його батько, палав жадобою слави та воєнних пригод. Тим то від'їхав з Одиссеєм на поле бою під Трою.

Неоптолема знає вже Іліяда: Ахілл, оплакуючи смерть приятеля Патрокла, згадує найближчих із родини, свого батька Пелея і «любого сина Неоптолема, що виховується для мене на Скіросі» (Іл. XIX, 326-7). Але більше відомостей про Неоптолема знаходимо в Одиссеї. Там у підземному царстві Одиссей при зустрічі з душею Ахілла оповідає йому про його сина:

«...про сина твого коханого Неоптолема
Зараз всю правду тобі розкажучу я, як ти того просиш.
Сам до ахаїв отих в наголінниках мідних колись я
На кораблі просторім із Скіри його перевізив»

(Од. XI, 506-9, Т.).

І далі (вв. 510-37) дуже докладно описує батьковій душі лицарську поведінку Неоптолема біля Трої: він визначався як промовець, і в боях ішов у першому ряді; вбив безліч ворогів, а коли виходили в Трої з дерев'яного коня і не одного з греків огорнув страх, він навіть не зблід.

«...Навпаки, ввесь час він благав мене дуже
Дати з коня йому вийти, хапавсь за меч рукоятку,
За міднокований спис, замишляючи лихо троянцям»

(Од. XI, 530-2, Т.).

А по здобутті Трої, отримавши здобичу, вернувся щасливо додому. Цією вісткою про сина Ахіллової душа незвичайно зраділа.

Але докладнішим джерелом для драматургів була циклічна поезія. З Проклової Хрестоматії (пор. I, 251) відомо, що «Кіпрії» оповідали про вжалення Філоктета гадюкою, «Мала Іліяда» про привезення його Діомедом з Лемносу під мури Трої, про вилікування його рани Махаоном та про смерть Паріса від стріли з його лука, а також про привезення Одиссеєм молодого Неоптолема із Скіросу.

Хорова лірика незначно використовувала сюжет Філоктета. Відомо тільки, що Бакхлід присвятив йому дитирамб, а Піндар згадав його в пітійській оді (Р. I, 50-55; пор. I, 501).

У трагедії перед Софоклом Есхіл та Евріпід використали сюжет

Філоктета. Всі три драми корифеїв аттицької трагедії можна зарахувати до категорії драм інтриги. Хоч із Есхілової та Евріпідової драм про Філоктета збереглося дуже мало фрагментів, та й ті несуттєві, проте про їх будову маємо деяке уявлення завдяки відомому реторові з доби імператорів Домітіяна, Нерви й Траяна, Діонові з Пруси, званому пізніше як Діон Хрїсостом Δίων Χρυσόστομος «Золотоустий» (жив прибіл. 40-120 по Хр.).² Дві із 80 збережених під його іменем «прмов» присвятив він трагедіям про Філоктета, отже приблизно в 500 літ після їх написання. П'ятдесят друга, короткий критичний нарис «про Есхіла, Софокла та Евріпіда або про лук Філоктета» Περί Αισχύλου και Σοφοκλέους και Ευριπίδου ή περί τών Φιλοκτήτου τόξων, дає порівняння і характеристику трьох драматургів на основі їх трагедій про Філоктета, п'ятдесят дев'ята, «Філоктет», становить парафразу вступних сцен Евріпідового «Філоктета». Реторові Діонові припала до вподоби особливо реторика в центральних сценах Евріпідової трагедії, хоч він цінить високо всі три трагедії.

Дата поставлення Есхілового «Філоктета» невідома, Евріпідів «Філоктет» належав до трилогії, в якій склад входила «Медея», отже був виставлений 431 р. до Хр., останній Софокл опрацював цею сюжетом наприкінці свого життя (409 р.), в дві декади після Евріпіда. Із статті Діона виходить, що він не був свідомий цього факту.

Вже Есхіл замінив Діомеда із саги Одиссеєм, щоб він виконав доручення війська і привіз Філоктета з його луком під Трою, і це новаторство прийняли обидва його наступники. Але Есхілів Філоктет зовсім не пізнає свого ворога, а той подає себе за жителя Аргосу, що нібито якраз перед Одиссеєм мусів утікати човном з-під Трої, і цим вигаданим оповіданням здобуває собі довір'я Філоктета.

Евріпід, опрацьовуючи по-свому цей самий сюжет, постановив передусім змінити неймовірності в творі свого попередника, що впадали в очі глядачам, а передусім, що Есхілів Філоктет міг не пізнати Одиссея.³ Тим то він хапається Гомерового засобу: як в Одиссеї Алена змінює вигляд Одиссея на старого жebraка, щоб не пізнав його ні слуга Евмай, ні дружина Пенелопа, а коли треба, повертає йому молодшу його постать, або богиня-чарівниця Кірка перемінює Одиссеєвих това-

² Про його життя і твори: J. VON ARNIM, *Leben und Werk des Dio von Prusa*, Berlin 1898.

³ Діон оправдує Есхіла: хоч нормально 10 років часу замало на те, щоб забути зовсім риси свого найтяжчого ворога, проте недуга, тяжкі страждання, самота могли притупити пам'ять Філоктета.

ришів у свині, а опісля привертає їм людський вигляд, — так в Евріпіда Алена змінює постать Одиссея. Коли рапсоди, рецитуючи Одиссею, переносили свою публіку в країну казки, то зачаровані слухачі й не думали про реальність чуда; але коли в драмі письменника-реаліста персонаж у пролозі оповідає: « Алена в сні, як звичайно, заохочувала мене відважно йти до того мужа, бо сама змінить мій вигляд і мій голос, щоб він не пізнав мене при зустрічі, і я, набравши відваги, сюди прийшов » (Dio Chrys. 59 or., 3), то цей наївний засіб не міг серйозно викликати ілюзію чуда. Тим то Софокл придумав іншу розв'язку. Щоб не доводити до передчасної зустрічі Одиссея з Філоктетом, він впровадив до драми ролю молодого Неоптолема, незнамого Філоктетові, який може перевести задуману Одиссеєм інтригу.

Щоб поширити скупу тему сюжету і оживити акцію, Евріпід придумав посольство троянців до Філоктета на Лемнос, що, знаючи про кривду, заподіяну Філоктетові греками, намагається перетягнути дарунками та обіцянками Філоктета з луком до себе в Трою. В реторичних змаганнях між аргументами троянців і греків Евріпід мав нагоду блискуче визначитись, що мусіло припасти до вподоби атенській публіці, за що його хвалить ретор Діон. Софокл, очевидно, не потребував брати до уваги цього Евріпідового засобу, він знайшов доволі матеріялу до своєї трагедії в психічних переживаннях трьох головних постатей з їх різними характерами: Філоктета, Одиссея та Неоптолема.

Есхіл впровадив до своєї трагедії хор жителів Лемносу, його слідами пішов Евріпід. Але щоб направити Есхілів недогляд, Евріпідів хор виправдується, що так довго занедбував відвідати Філоктета, а це ще більше звертає увагу на нелогічність появи лемнійського хору. Тим то хор у Софокла складається не з лемнійців, а з прибулих вояків Неоптолема. Евріпід впровадив був теж окрему ролю лемнійця, що нібито заприятелював із Філоктетом і часом заходив до нього. Це одначе відбирало Філоктетові авреолу забутого людьми страдника. Софокл, щоб підкреслити трагічну самотність Філоктета, відкидає його зв'язки з лемнійцями, а дике, скелисте місце Філоктетового перебування зображає як безлюддя. Безперечно атенська публіка V стол. добре знала, що Лемнос заселений і має добрі пристані, але в уяві могла перенестися в скелисті безвісті, звідки каліці Філоктетові неможливо було продістатись між людей.

На задньому пляні Софоклової сценерії, оподалік на підвищеному місці, видніла печера з двома виходами, бідолашне житло Філоктета, де перед дев'ятьма роками під час сну залишив був його Одиссей.

Ситуація на початку акції: Одиссей разом з Неоптолемом та відді-

лом вояків причаляли до берегів Лемносу. Одисей із Неоптолемом та одним приборником підходять на сцену, щоб відшукати печеру, і роблять це з великою обережністю, щоб Філоктет не спостеріг їх передчасно, бо зразу пізнав би Одиссея і поставився б до них ворожо.

Пролог драми (1-134) починається словами Одиссея, що інформують не так може Неоптолема, як глядачів:

« Ось острів Лемнос, берег тут його стрімкий,
Пустеля довкруги, невтоптана людьми » (1-2, С.).

Одисей, пізнавши здалеку місце, де колись залишив Філоктета, доручає Неоптолемові підійти ближче на розвідку, чи справді там перебуває Філоктет. Неоптолем відходить у бік печери, але не спостерігає в ній нікого. Підійшовши ще ближче, бачить сліди мізерного людського перебування: барліг на камені, вистелений листям, незугарно видовбаний дерев'яний кухоль на воду, кам'яне кресало, розвішені на сонці ганчірки з слідами гною з рани. Одисей поясняє, що Філоктет мусить бути близько, бо з болючою ногою не може відійти віддалік, а пішов напевне шукати поживи, або лікувального зілля.

На доручення Одиссея Неоптолем ставить свого приборника на розвідці, щоб забезпечитись перед несподіваною зустріччю з Філоктетом, озброєним у грізний лук. Тоді досвідчений Одисей розкриває перед молодим новачком плян: Філоктета з його луком треба мати під Троєю, але силою його годі взяти, а добровільно він теж не піде, розгніваний на греків, що кинули його самого на безлюдному острові; отже залишиться підступ. Одисей особисто не може приступити до Філоктета, що уважає його своїм найбільшим ворогом, зробити це може тільки молодий Неоптолем, якого Філоктет взагалі не знає. Неоптолем може здобути довір'я Філоктета придуманою історією, що нібито греки скривдили його тяжко, віддаючи по смерті Ахілла батькову зброю не йому, синові, а Одиссеєві; через те Неоптолем кинув у гніві грецький табір під мурами Трої і вертається додому. Цієї малої брехні треба доконче для добра справи, а більше такого засобу Неоптолем не буде потребувати в житті.

Але юнак неохоче дивиться на це лицемірство:

« Не вмю я тогб, не вмів і батько мій.⁴

Та мужа силоміць повести — я готов » (89-90, С.).

⁴ В Іліяді Ахілл каже Одиссеєві: « бо осоружний мені, як ворота аду, той, хто одне ховає в серці, а друге каже »

ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Ἴδιστο πάχρησιν,
ὅς χ' ἔτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴρη

(Іл. ІХ, 312-3)

На що Одиссей має свою відповідь:

« Лицарський сину! Я був теж колись такий:

Язик відпочивав, рука ж робила все.

Тепер я вже пізнав, приглянувся в людей:

Язик, а не діла керують скрізь в усім » (96-9, С.).

Силою ніхто не візьме Філоктета, поки в нього лук і стріли. На думку Одиссея брехня потрібна, якщо вона приносить рятунок (109). Та опісля непомітно поправляє: « не годиться вагатись, коли щось робиш для користи » (111).⁵

При тому Одиссей вмів розпалити амбіцію Ахіллового сина, вживаючи аргументу, що допомогою при забранні лука від Філоктета Неоптолем здобуде собі велику славу учасника перемоги над Троєю. Цим заглушує всякі сумніви, так що кінець-кінцем Неоптолем, як здисциплінований вояк, обіцяє виконати плян авторитетного старшого товариша зброї. Якби справа з Філокетом протягалася, Одиссей обіцяє прислати Неоптолемового помічника, передягненого за купця, щоб він поміг приспішити інтригу, лякаючи Філоктета прибуттям греків з-під Трої по нього.

Після того Одиссей відходить, а на зміну входить хор, Неоптолемові вояки. Вони знають мету свого приїзду на Лемнос, але не знають засобів до досягнення тієї мети. Отже питають свого молодого провідника, як мають поводитись і що мають робити.⁶ От так парод хору (135-218) замінюється в комос, як було вже в « Електрі », — між хором і Неоптолемом (хор — ліричними строфами, Неоптолем — анапестами). Особливо зворушлива друга пара строф: хор, спостерігши житло Філоктета, виявляє милосердя до покиненого хворого, безпомічного самітника, де тільки ехо-відгомін чує його зойки.

Проте Неоптолем тримається по вояцьки, він не дивується, а холодно заявляє: страждання прийшло від богів, воно є в пляні богів, щоб сповнилось пророцтво про знищення Трої.

При кінці комосу хор вже спостерігає здалеку Філоктета, що поволі посувається до свого житла. З приходом Філоктета починається довгий перший епейсодій (219-675), перерваний тільки строфою (391-

⁵ Софокл підсуває тут Одиссєві тактику софістів. Бо все таки є різниця говорити неправду для рятунку під загрозою небезпеки то *σωθῆναι*, і брехати для користи *εἰς κέρδος*; тут теж різниця, чи на користь загальної справи, чи особистої матеріальної наживи.

⁶ *τί χρῆ, τί χρῆ με, δέσποτ', ἐν ξένα ξένον
στέγειν ἢ τί λέγειν...* (135-6).

402), а згодом антистрофою хорової пісні епіррема-тичної конструкції. Перша частина цього епейсодія має ще завдання експозиції.

Філоктет, здивований появою людей в його безлюднім закутку, де немає доброї пристані, бажав би почути, хто вони такі. По одежі здогадується, що вони грецького роду. Прохає їх вибачення, що бачать перед собою дикуна в лахмітті, але він живе самітником без приятеля. Коли Неоптолем заявляє, що вони справді греки, Філоктет вибухає радістю, що почув рідну мову:

« Ой, найдорожче слово!... Гей, почути звук
З уст щирої людини по стількох літах!
Яке ж, мій хлопче, діло привело тебе?
Який похід?... Чи вітер дружній це вчинив? » (234-7, С.).

А яка втіха для Філоктета, коли довідується, що цей юнак, до якого він звернувся, — це син його приятеля, лицарського Ахілла. Коли ж Неоптолем прикидається, нібито він не чув ще досі імени Філоктета, той, вражений, що про нього Греція забула, розказує докладно про свої страждання, починаючи з хвилини, коли греки після ужалення гадюки залишили його жити наодинці в безлюдній пустелі:

« Мій хлопче, ох яке пробудження було
Зі сну, як я побачив, що вони пішли,
Я ж сам лишивсь. Як плакав я, як проклинав!
Від'їхали всі кораблі, що я зібрав
В похід, з людей моїх не залишивсь ніхто.
Ніхто, хто б допоміг мені, хто б хворого
Порятував... » (276-82, С.).

А час минав. Довгі роки Філоктет мусів дбати сам про себе. Харчі здобував своїм луком, полюючи на голуби та інше птаство, та тяжко було каліці з болючою ногою просуватись по свою здобичу, збирати сухе ріття, приносити воду з джерела, кресати вогонь камінням. Люди не припливали до острова в цьому місці, де не було догідної пристані, хіба рідко хтось у біді. Тоді вони жаліли нещасного, залишали трохи харчів, дещо одежі. Але ніхто за весь час не згодився відвезти жебрака додому, бо мали власні клопоти. А все це нещастя спричинили йому Атріди та Одісей і він благає богів, щоб тяжко покарали їх за його кривду.

Хоч Неоптолемові прикро слухати про бідолашне Філоктетове життя, спричинене Одисеем, проте він тримається своєї ролі, придуманої його опікуном, натякає, що нібито ті самі провідники і його скривди-

ли, приділивши батькову зброю по його смерті Одиссеєві, а не йому. Філоктет, почувши про смерть Ахілла, висловлює гаряче співчуття синові, бо й він втратив з Ахілловою смертю доброго приятеля. Та ще й ці слова не вражають глибше Неоптолема, що оповідає, як по батьковій смерті приїхав по нього Одиссей, заявляючи, що з божої волі тільки йому, Ахілловому синові, призначено здобути Трою. Неоптолем забажав бути на похороні батька, якого не запам'ятав живим, отож негайно виїхав до Троади, де мірмідонське військо привітало його щиро як свого полководця.

А далі вже Неоптолем переповідає спритно вигадані Одиссеєм історії про передання Ахіллової зброї Одиссеєві, про суперечки, зневаги, що нібито спричинили від'їзд Неоптолема з-під Трої, про його ненависть до Одиссея й до Атрідів. Хор у короткій пісні підтримує ці думки. Своєю брехнею Неоптолем здобуває повне довір'я Філоктета, який довідується від нього також і правду, що його приятелі Аяс, Несторів син Антілох, Патрокл згинули, натомість Одиссей та Атріди живуть. Це ще більше насторожує Філоктета проти греків під Троєю, бо його болить, що там найкращі герої погинули, а негідники, його вороги, живі. Воно збуджує також недовір'я до справедливості богів.

Закріпивши ще свою позицію, нібито спільну з Філоктетовою, Неоптолем заявляє, що він зірвав з троянським походом, бо скелистий Скірос вистачить йому і ніби поспішаючи туди в дорогу, прощається:

« Тепер вже йду на корабель, Поянтів сину.
Так будь здоров! Бувай здоров! І хай боги
Недугу ізцілять твою, як прагнеш ти!
А ми ходім! Ще поки бог дарує нам
Можливість плисти, то готуймося мерщій! » (461-5, С.).

Філоктет переляканий, що втратить може останню нагоду відістатись з самотности, бо Неоптолем від'їздить, як і попередні принагідні люди, що залишали його далі на острові, звертається з гарячим благанням до Неоптолема:

« На батька я клянусь, на матінку твою,
На все святе, що в тебе вдома, хлопче мій,
Молю: не кидай ти мене самотного
На цім безлюдді серед тих страждань і мук,
Що бачив сам віч-на-віч, й інших, що лиш чув » (467-72, С.).

Хоч Філоктет розуміє, яке відразливе для моряків може бути його товариство на кораблі, він знає, що воля Неоптолема буде свята для них.

Клянучись на Зевса, опікуна благальників, на вколішках просить Неоптолема відвезти його принаймні на Скірос, або на Евбею, звідкіля вже близька переправа до Трахіні під гори Ойти, а там вже царство його батька.

Хор у короткій антистрофі пісні на словах показує милосердя і ніби радить Неоптолемові вислухати Філоктетового благання, проте з його застереження «якщо ти ненавидиш Атрідів» відчувається нещирість: публіка знає, що Неоптолем не мав причини ненавидіти Атрідів, що його оповідання про сварку з ними було неправдиве, а мало завдання обдурити Філоктета. Благання нещасливого мусіли зробити враження на Неоптолема, проте він ще далі стоїть під впливом Одиссеєвого доручення і хоче його виконати. Він ніби погоджується на пропозицію хору відплисти і забрати Філоктета, каже Філоктетові збиратись у дорогу, але двозначно говорить про мету їх подорожі:

«Нехай боги щасливо звідси нас ведуть,
Щоб поплисти туди, куди ми хочемо» (528-9, С.).

Філоктет упевнений, що хочуть везти його додому, вибухає радістю:

«Цей день — благословенний! Хлопче дорогий,
Ви, любі моряки, ох, як віддячусь вам
За ласку дружню, що вчинили ви мені» (530-2, С.).

В цім моменті зближається висланий Одиссеєм Неоптолемів прибічник, передягнений за купця, постачальника вина для грецького війська, що нібито вертається з-під Трої на свій острів Пепарет.⁷ Він приносить видуману Одиссеєм вістку, нібито греки висилають за Неоптолемом погоню, а крім того Одиссей із Діомедом ідуть по Філоктета, якого він зобов'язався привезти, хоч би й силою, і показати прилюдно, бо віщун Гелен випророчив, що тільки тоді впаде Троя, коли під її мури прибуде Філоктет із луком Геракла.

Хитрощі Одиссея викликають у Філоктета нервовий настрій, він прагне якнайшвидше втікати; проте загострюють теж опір проти греків, що згодом виявиться великою помилкою самовпевненого дипломата. Вже тут Філоктет заявляє, що за ніяку ціну не поїде із своїм найтяжчим ворогом до Троади:

⁷ Πεπάρηθος — найвизначніший острів на півн. схід від берегів Евбеї, відомий у старовині з експорту оливи, збіжжя та доброї якості вина. А Іліяда згадує про постачання вина грекам під Трою саме з Лемносу: *νῆες δ' ἐκ Λήμνοιο παρέτασαν οἶνον ἄχοοσαι* (Іл. VII, 467).

« Ні! Краще вже почути, як сичить змія,
Що через неї я калікою зробивсь! » (631-2, С.).

Філоктет квапиться в дорогу додому, він підганяє всіх до поспіху, але сам ще мусить піти до печери, щоб забрати своє мізерне майно: лікувальне зілля та стріли до лука. При згадці про лук Неоптолем питає, чи міг би принаймні доторкнутись того славного лука. Хоч Філоктет не дозволяв цього нікому, він радо погоджується на Неоптолемове прохання, уважаючи його за свого найбільшого добродія, що повезе його додому. Філоктет іде до печери по речі і бере з собою Неоптолема.

Після відходу дівчих осіб хор співає стасим (676-729), що становить ніби коротку зупинку серед рухливої акції, серед безнастанних змін у переживаннях і настроях. На вступі хор порівнює страждання Філоктета до мук Іксіона, прикованого Зевсом до колеса, що вічно крутиться (пор. I, 503). Тільки ж Іксіон був великим злочинцем супроти богів, а Філоктет — чесна людина, що нікому не вчинила лиха. А проте яке нестерпне життя мусів вести на безлюдді! І тут пісня розмальовує живими барвами, з сердечним теплом для страдника, образ його твердого, самітницького життя. Але зближається кінець його страждань. Неоптолем повезе його до батьківського дому, до житла малійських німф, де гори Ойта, звідки колись славний муж⁸ перенісся між богів.

Отже пісня кінчається оптимістичними тонами по лінії Філоктетових надій, при чому приховані Одиссееві пляни, чи щоб приспати чуйність Філоктета, чи щоб тримати в напруженні цікавість глядачів на розв'язку конфлікту.

В контрасті до погідного настрою пісні короткий другий епейсодій (730-826) починається несподіваною для Неоптолема картиною болючих атак Філоктетової недуги, що він їх намагається приховати, щоб не відстрашити людей від своєї особи. Страждання починаються вже при виході з печери і Неоптолем зразу дивується, що Філоктет ні з цього, ні з того обірвав розмову, немов поражений, а з його уст вириваються лише оклики болю:

Неопт. « Що сталося? »

Філ. « Це нічого... Далі, хлопче, йди » (733, С.).

Але з мимовільних вигуків болю Неоптолем спостерігає, що Філоктета справді огортає страшна атака недуги. Та й Філоктет бачить, що не зможе приховати її довше:

⁸ Геракл.

« Пропа́в я, хлопча! Прихова́ть не могу́ вже
Нещастя́ перед ва́ми... Ой!... приходи́ть... ой!
Приходи́ть! Ох-ох, бі́дний, ох, нещасний я!
Пропа́в я, хлопча... ой, бо́лить... ой, ой, ой, ой » (742-5, С.).

Філоктета палить, пече, він в'ється з болю. Краща смерть, ніж такі муки!

« На всіх богів! Як ма́вш... ой!... як ма́вш меч,
Бери його́ до рук і ногу́, хлопча, тни!
Рубай... ой, ой... рубай! Життя́ ти не щади!
Ой, ой! (747-50, С.).

В перерві після першої атаки Філоктет прохає Неоптолема, щоб не кидав його. Очікуючи повторення атаки, він довіряє йому свій лук, благаючи, щоб нікому не давав його, що Неоптолем йому обіцяє, відкликаючись до богів. Тим часом болі знову огортають Філоктета. Він ще проклинає Одиссея та Атрідів, бажаючи їм такого самого нещастя.

Під враженням нових Філоктетових страждань з уст Неоптолема вперше виривається оклик співчуття:

« Вже здавна я терплю, на біль твій дивлячись » (806, С.).

Філоктет запевняє його, що хоч іноді атаки навідують його, вони завжди швидко переходять, кінчаючись сном, а опісля вже приходять на довший час заспокоєння. Ще перед утратою свідомости Філоктет вимагає від Неоптолема запевнення, що не покине його в критичному моменті і Неоптолем подає руку з запевненням, що не від'їде без нього. Але ще й це запевнення без означення мети дороги — двозначне.

При наступі нової атаки Філоктетові слова відірвані, незрозумілі, говорити йому трудно, наостанку морить його глибокий сон. Неоптолем прохає своїх мірмідонців спокійно поводитись, щоб не збудити нещасного зі сну. І хор тихим, притушеним голосом, співає своєрідну колісанку. Цей комос хору спільно з Неоптолемом, що заступає тут старшим, починається словами:

« Сне, що не знавш страждання, не знавш турбот,⁹
Лагідно приходь до нас,

⁹ Відома апострофа до сну в «Енеїді» Котляревського починається словами:
« О сон! З тобою забувавм
Все горе і свою напасть,
Чрез тебе сили набираем,
Без тебе ж мусіли б пропасть » (V част., 4 строфа).

Благодатний владико,
Очі його закривай від сяйва,
Що стелиться в цю мить!
Прийди, прийди, пеане! »¹⁰ (827-32, С.).

А далі хор, що ще недавно в стасимі мрійно співав про Філоктетове повернення додому, звертається до свого молодого провідника з радістю: Філоктет твердо заснув. Це найкраща нагода до переведення пляну в діло. Чого зволікати? Пора нишком забрати лук сплячого і їхати з ним під Трою.

Але Неоптолем зупиняє їх запопадливість. Гексаметром, віршем оракулів, заявляє, що віщування доручило привезти не сам лук, а Філоктета з луком, за його згодою:

« Він бо є всього корона, його наказав бог привезти » (841, С.).

Пустою чванливістю було б вертатись без Філоктета з самим луком.

Хор пошепки радить все таки використати нагоду, що не часто трапляється, їхати з луком, а там вже, як бог дасть.

Тим часом Філоктет будиться з цілющого сну. (Третій епейсодій, 865-1085). Радість його безмежна. Адже Неоптолем дотримав слова і не залишив його самотнім на безлюдді. Так міг повестися тільки шляхетний син шляхетного батька (драматична іронія!).

В Неоптелемовій душі вже довгий час ішла тиха боротьба з самим собою. Тепер настав перелім. Неоптолемові стало ясно, що він не є шляхетним сином свого батька, за якого має його Філоктет, батько не вчинив би так. Одиссей заплутав його в лукаву інтригу, завів на манівці брехні. Неоптолем відчуває, що він потопав все більше й більше в багні обману, він розумів, що лицареві аж ніяк не личить хapatись низької брехні супроти безпомічної людини, яка все своє довір'я склала на його чесність.

Але, рішившись завернути з дороги обману, попадає у велике заклопотання, як це виконати:

« О горе, що ж мені чинити вже тепер? »

Філоктет, здивований незрозумілим для нього зворушенням юнака, питає:

« Що сталось, хлопче? Де тепер твої думки? »

Н. « Не знаю, як заверну ті круті слова... »

¹⁰ Тут: лікарю!

- Ф. « Вагаєшся? Ой, хлопче, не кажи цьогó! »¹¹
 Н. « Алеж в лихому я далеко вже зайшов... »
 Ф. « Либонь відрава до хвороби не дає
 Тобі забрати вже мене на корабель! »
 Н. « Відрава? Так! Якщо негідне чинить хтось,
 Свою природну вдачу забуваючи » (895-903, С.).

а далі:

« Нікчемним покажусь, ось що мене гризе » (906, С.).

В часі розмови Філоктет вже почав був підозрівати, що Неоптолем думає його зрадити, не взяти на корабель. Але Неоптолем заявляє, що не хоче його залишати, і, переборовши себе, наостанку виявляє гірку для Філоктета правду, ще гіршу, ніж він сам собі уявляє:

« Не затаю нічого: мусиш поплисти
 Під Трою, до Атрідів, до ахайських військ » (915-6, С.).

Нагло розкрита правда приголомшує Філоктета. В своїй уяві він бачив досі в Неоптолемі ідеал юнака, тепер він знаходить у ньому тип найлукавішого інтригана. Всі Неоптолемові слова були брехнею! Він обдурював його, щоб видерти йому з рук єдину його зброю, лук.

Неоптолем виправдується, що хоче добра для Філоктета: повезе його до Трої, де його чекає вилікування від недуги і слава героя, що допоміг здобути місто. Але обіцянки, висловлені в такому моменті людиною, з якої якраз спала маска, не можуть мати найменшого впливу на нещасного. Його слова хитаються тепер між розпучливою лайкою і низьким благанням за зворот лука:

« Вогонь ¹² ти, ти — потвора, ти — гидкий шахрай,
 Ненависний. Ох, так. Що ти зробив мені!
 Не соромно тобі дивитись в очі нам,
 Благальникам твоїм, ох ти, негіднику?
 Життя ти в мене вирвав захопивши лук...
 Благаю я тебе: віддай його, віддай!
 На батьківських богів — не відбирай життя! » (927-33, С.).

¹¹ Неоптолем думає про брехню, якою опутав Філоктета, Філоктет про Неоптолемову обіцянку завести його додому. В розбіжності думок стихомітія йде далі.

¹² Вогонь — нищівний елемент, часто в грецькій поезії символ грізного нещастя.

Залишаючись далі на безлюднім острові без лука, яким здобував поживу, він буде присуджений на смерть. Але Неоптолем мовчить.

« О, горенько моє! Не каже й слова він,
Спускає очі вниз. Вже видно: не віддасть » (934-5, С.).

Зворушливими словами Філоктет звертається до скель, до морських берегів. Адже Ахіллів син зраджує його, не виконавши обітниці відвезти додому та ще й захопивши лук, дарунок Геракла. Звертається і до бідолашної печери, свого життя, де чекає його безсердечна смерть на самоті, жир для птахів і звірів. Він вже готовий кинути прокляти на Неоптолема, якщо не віддасть йому лука.

Неоптолем до дна душі схвильований:

« Ой лихо, що почать? Було не кидати
Мені Скірбсу! Ох, важкий гнете тягар » (969-70, С)

Його огортає почуття милосердя і він звертається до своїх вояків по раду.

Але в тім моменті з'являється Одисей, що й собі накидається в лайкою на Неоптолема:

...« Падлюко, що ти робиш? Стій!
Давай мені негайно лук!... » (974-5, С.).

Філоктет вмить пізнає Одисея і ще раз просить Неоптолема, щоб віддав йому його лук. Але Одисей, встряваючи, заявляє, що цього не буде, а навпаки, Філоктет поїде з ними, якщо не добровільно, то силою, бо така воля Зевса і він, Одисей, служить богові. Філоктет протестує проти цього блюзнірства, заявляє, що він — вільна людина і скоріше відбере собі життя, кидаючись зі скелі, ніж виконає Одисееве доручення. Почувши це, Одисей наказує схопити Філоктета, щоб не допустити до самогубства.

Філоктет проклинає Одисея. Тепер йому ясно, що той ужив молодого, шляхетного з природи Неоптолема за прикриття інтригу, яку сам не міг виконати, і завів юнака на манівці. А те, що полководці намагаються дістати його під Трою, Філоктет вважає доводом, що боги хочуть для нього справедливості. Проте єдиною винагородою за його страждання було б покарання винуватців його нещастя. Їх загибель вистачала б йому навіть за видужання — так міркує Філоктет, несвідомий божого керівництва.

Коли Одисей спостеріг, що його попередні засоби не допомогли досягнути мети, хапається ще іншого хитрого способу. Він тепер заявляє

підступно, що коли Гераклів лук вони вже мають у руках, то на особі Філоктета їм зовсім не залежить; адже добре орудує луком у грецькім таборі Тевкр, і він сам, Одиссей. І може якраз йому припаде честь здобуття Трої, яку вони призначували для Філоктета. Тому каже морякам пустити його вільно, нехай собі далі ходить по Лемносі. А сам збирається з Неоптолемом та з вояками в дорогу.

Підступ починає діяти. Можливість, що ненависний йому Одиссей здобуде славу здобуття Трої коштом його лука, захитала рішучість Філоктета. Він просить Неоптолема мати милосердя для нього, не відходити. Неоптолем, сподіючись, що Філоктет у такому прикрому становищі змінить свою думку і все звернеться ще на добре, каже воякам залишитись на той час, поки він дасть наказ залозі корабля лаштуватись у дорогу. Тоді він вернеться по них.

Неоптолем із луком та Одиссей відходять, залишаючи глядачів до останку в напруженні. Тим часом хор і Філоктет співають останній комос (1081-1217), в якому Філоктет оплакує свою долю, а хор ставиться критично до його жалів як неоправданих.

Хід думок цього комосу:

Філ. Печеро, влітку гаряча, взимі холодна, залишишся моїм житлом до смерти.

Хор. Твою долю ти сам вирішаєш. Ти вибрав зле замість доброго.

Ф. Згину на безлюдді. Нізвідки добути поживи, бо забрали мені лук.

Х. Ми не хотіли відкидати твої приятні.

Ф. Моя кохана збров, вирвана підступно мені, Геракловому приятелеві, не вживатиму тебе більше. Тобою володіє інтриган і обманець.

Х. Треба сказати правду: Одиссей зробив це на прохання і для добра грецької спільноти.

Ф. Дикі звіри і птиці! Не бійтеся мене, я без лука! Приходьте мститись на мені, шматуйте моє тіло! Не можу жити без дарів землі, мушу гинути.

Х. Послухай приятелів, а все буде гаразд.

Але Філоктет, роздратований останніми інтригами і обманений у своїм довір'ю до Неоптолема, не хоче й слухати про від'їзд до Трої. Тоді хор збирається відходити. Але біль у нові Філоктета дає себе знати, він у розпуці знову їх стримує, прохає вибачення. Вояки в переконанні, що він вже змінив свою думку, радіють: Ходи, ходи з нами, нещасний, куди ми радимо.

Та Філоктет, почувши ці слова, рішуче заявляє: Ніколи, ніколи!

Хай гине Іліон, хай гинуть усі, що там і довкола нього, всі, що відкинули мене в мозму горю!

Він благає ще меча, щоб відібрати собі життя, бо рідної землі він не побачить. А спостерігши, що наближаються Одиссей та Неоптолем, відступає до своєї печери.

Ексод (1218-1470). Тим часом у душі Неоптолема йшла дальша боротьба: з одного боку його амбіція здобуття слави і натиск Одиссея, що пригадує молодому воїнові обов'язок військової дисципліни, з другого почуття вини та докори сумління за підступне викрадення лука в безпомічного каліки. Вроджене почуття лицарської честі перемагає і він заявляє Одиссеєві, що рішився направити нечесний вчинок і віддати лук власникові. Затривожений Одиссей погрожує Неоптолемові помстою всього грецького війська, а навіть сам добуває меча. Але коли бачить, що Неоптолем і собі сягає по меч, відступає геть.

Тоді Неоптолем кличе Філоктета з печери, але той лякається нового підступу, бо Неоптолем, зрадою забравши його лук, виявився поганим сином найкращого батька. Але Неоптолем на довід свого каяття вручає Філоктетові його лук. В тому моменті висувається із сховку Одиссей і в імені Атрідів та всього війська протестує, забороняючи віддавати лук. Він забере Філоктета з собою, не зважаючи, чи це подобається Неоптолемові, чи ні. Однак лук вже в руках Філоктета і він натягає його, міряючи стрілу в Одиссея, який відступає зі сцени. Неоптолем спиняє Філоктета, бо

« Ніяк не личить це мені, ані тобі » (1303, С.).

Віддавши лук, Неоптолем набув право дивитись прямо в очі Філоктетові. А втім і Філоктет відразу признає, що Неоптолем своїм вчинком довів, що він справжній син славного лицаря Ахілла. Неоптолем, дякуючи за щирю згадку про батька серед нового настрою рішається промовити дружніми словами цим разом до розуму Філоктета: Боги дають людям долю і люди повинні прислухуватись до їх доручень. На жаль, Філоктет здичавів на довголітній самоті і не сприймає божих вказівок. Що він хворіє від укушення гадюки на Хрісі, то це божий допуст. Але тепер боги устами пророка Гелена дають знак, що прийде визволення від недуги, якщо Філоктет добровільно поїде під Трою. Там він знайде лікарів, синів Асклепія, що вилікують його, а своїм луком при допомозі Неоптолема здобуде Трою.

Та навіть такі ясні перспективи не можуть зрушити Філоктета. Занадто довго нагромаджувалось почуття ненависти й гніву супроти грецьких провідників, що вчинили йому кривду. З якими очима зустрине він

їх під Трою, як вони будуть насміхатися з його капітуляції! У своїм засліпленню заявляє Неоптолемові, що краще для нього далі мучитись болями і так умерти:

« Дозволь мені страждать, як треба тих страждань!
А що прирік, подавши руку, те зроби:
Додому, хлопче любий, відвези мене!
Мерщій ідім! Про Трою більше й не кажи,
Вона мене вже досить коштувала сліз » (1397-1401, С.).

Проломити впертість Філоктета — неможливо. Отож Неоптолем, зрікаючись мрій про славу здобуття Трої, рішається чесно дотримати слова і відвезти нещасного Філоктета додому.

Такою розв'язкою логічно драма повинна б закінчитись. Та цього не можна було зробити, коли сага інакше переказувала. Кожна дитина в Атонах знала, що греки таки здобули Трою, а також знані були перекази про участь Неоптолема та Філоктета в цьому ділі. Отож Софокл хапається засобу, здавна вживаного Евріпідом, появи бога, що розв'язує вузол по лінії саги.

Отож у моменті, коли Неоптолем із своїми вояками зібралися вже в дорогу, щоб відвезти Філоктета до його батьківщини, на підвищеному місці θεολογείον з'являється в божому сяйві Геракл, колишній власник лука. Він спиняє їх і проголошує волю Зевса. Покликуючись на власний приклад, що його геройські подвиги на землі дали йому місце на Олімпі, заявляє, що так само за Філоктетові довголітні страждання чекає його велика слава. Але він мусить поїхати негайно з Неоптолемом під Трою, де стрілою з Гераклогого лука вб'є винуватця троянської війни Паріса, разом із Неоптолемом « як два леви » здобудуть Трою, звідки він привезе велику здобич батькові Поянтови. Геракл своїм луком здобув вже раз Трою, Філоктет його луком повинен це зробити вдруге. Геракл пошле також під Трою Асклепія, що вилікує Філоктетову рану.

Діставши таке недвозначне доручення від Зевса, Філоктет без найменшого застереження приймає божу волю. Його впертість щезає. А в закінченні драми він ліричними анапестами прощається з островом Лемносом, зокрема з печерою, що довгі літа гостинно давала йому притулок, із німфами вод та левад, із прибережними скелями, об які з шумом вдаряли морські буруни, з Гермесовою горою, до якої відбивався відгомін його плачу, з джерелами, що давали йому воду до пиття. Згадуючи ще раз облитий водами Лемнос, прохає щасливої дороги для себе туди, куди веде його Мойра — Доля, добрі ради друзів і воля всемогутнього бога.

В цій драмі поет використовує засіб свого молодшого суперника Евріпіда, т.зв. *deus ex machina*. Але Евріпідові боги — холодні офіційні постаті, що сповіщають про безапеляційні рішення вищої сили, натомість Софоклів Геракл — близька Філоктетові постать, що зовсім природно може теплими словами промовляти до колишнього приятеля, порівнюючи свою долю з його виглядами на славу, якому Філоктет завдячує свій лук та якому він ніяк не може відмовити, як це робив досі людям.

* * *

Про Софоклового «Філоктета» написав А. Лєскі: «Немає в світовій літературі драми, яка б таким самим досконалим способом створювала багату рухливість із протиставлення (*Widerspiel*) трьох мужів, що належать до того самого світу, а проте в своїй істоті основно різняться».¹³

Бо й справді в Софокловій драмі находимо три головні ролі, а всі три гостро накреслені, всі відмінно зображені, всі майже рівнорядно поставлені, так що тяжко вирішити, до котрої з них поет підходив з більшою дбайливістю. Йдучи слідами попередників, Софокл надав драмі назву Філоктета, бо основу всім цим драмам дала сага про цього героя, що причинився до щасливого закінчення легендарної троянської війни. Але вже Есхіл додав у протизагу Філоктетові постать Одиссея, яку Софокл дуже чітко опрацював. А сам Софокл долучив ще в контрасті до Одиссея постать Неоптолема, що уважається геніяльним винаходом майстра трагедії, бо роля Неоптолема не лише надала дуже багато драматичного нерву та живучости, але й глибшої вартости підсиленням сюжету завжди актуальною проблематикою.

Головні риси Філоктетового характеру Софокл перейняв безперечно від Есхіла, що знову міг мати перед очима постать Ахілла з Іліяди. Як Ахілл, так і Філоктет гніваються на грецьких полководців за вчинені їм кривди. Тільки ж мотив Ахіллового гніву в Іліяді, відібрання в нього бранки Брісеїди Агамемноном, не такий вже глибокий, як залишення хворого й безпомічного товариша зброї на поталу долі з перспективою смерти на безлюдді. І не лише в мотиві гніву відчуваємо подих Гомерівської поезії. Риси Філоктетового характеру, його завзятість, неподатливість, жадоба відплати пригадують нам раз-у-раз героїв Іліяди. Також його надлюдська витривалість у витримуванні терпіння — притаманна героям саги (Геракл!).

¹³ ALBIN LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, стор. 128.

Згідно з лицарською етикою в добі Гомера Філоктет вмів не тільки ненавидіти ворогів, але й беззастережно любити приятелів та людей, до яких має довір'я. Він, сам усіма забутий, щиро жаліє Ахілла, Аяса, Патрокла, Антілоха, дізнавшись про їх передчасну смерть, він ніжно ставиться до Неоптолема, ніби до власного сина, звертаючись до нього словами « дитино », « хлопче », як довго має до нього довір'я. Та вмить змінюється його поведінка, коли відкриває лицемірство юнака. Тоді вже він ставиться до нього з ненавистю і навіть після Неоптолемового каяття нелегко приходиться йому завернути до попереднього ставлення. Бо Філоктет правдомовний і високо цінить правдомовність, він незвичайно щирий до приятелів. Але під впливом недовір'я до людей, почуття образи, засліплення ненавистю він уперто діє, хоч і несвідомо, проти власного добра, слухаючи не розуму, а емоцій.

І його власне нещастя, і спостереження, що його приятелі, чесні люди, згинули на полі бою, а його вороги та взагалі погані характери живуть і тріюмфують, викликає в Філоктеті сумніви у справедливість богів. Та й у цім малюнку проявляється релігійне переконання поета: людське засліплення й коротковорість не дозволяє людям розуміти шляхів божого керування. Боги ведуть Філоктета до вилікування і до слави, але він опирається своєю частю всіма силами (драматична іронія!) і аж поява Геракла штовхає його на шлях доброї долі.

Інша розв'язка трагедії була в попередників Софокла. Там Філоктет не виявився таким впертим, він підкорив своє почуття кривди вищій меті і добровільно поїхав під Трою — по лінії саги. Особливо в Евріпідовій драмі виразно виступала перемога патріотичних почувань над особистими мотивами. Це й не диво, коли пригадаємо, що Евріпід поставив свого « Філоктета » 431 р., отже в першому році пелопонеської війни, до якої атенці під проводом Перікла приступали з великим ентузіазмом та з великими надіями. Та надії розсипались у нівець і наближалась руїна. Софоклів « Філоктет » був виставлений під час третього етапу злочасної для Атен війни, у часах виснаження країни та розчарування політичним проводом. Ясно, що в добі розквіту індивідуалізму Софокл мусів закрити очі на поточні події, а концентруватись на психологічну студію окремих характерів.

Коли Філоктетів характер накреслений за традицією давноминулої лицарської доби, то Софоклів Одісей у цій трагедії зовсім інакшої породи. Він навіть нічим не нагадує таки Софоклового гуманного Одісея з-перед приблизно тридцятьох літ у трагедії « Аяс ».

Вже Есхіл впровадив до своєї драми ролю Одісея, а Діон із Пруси характеризує Одісееву ролю в Евріпідовій драмі так: « Та й обман Фі-

локтета Одиссеєм і слова, якими він його підвів, не тільки пристойніші εὐσχημονέστεροι та відповідні для героя — не такі, як Еврібата чи Патайкіона,¹⁴ але й більше переконливі, як мені здається» (Dio Chrys., or. 52, 9). Під впливом Одиссеєвих слів Евріпідів Філоктет поїхав з ним здобувати Трою.

В Евріпіда Одиссей розпочинає акцію драми в пролозі, якого зміст маємо в Діоновій парафразі (ор. 59). Там на вступі в монологі Одиссей звірюється, що діє під впливом амбіцій φιλοτιμία, яка каже активним людям брати на себе найтяжчі завдання і наражатись навіть на небезпеки, щоб не втратити осягненої слави. Після того в зустрічі з Філоктетом представляється арґійцем і, щоб здобути його симпатію, оповідає, що втік уночі човном перед переслідуванням Одиссея, називаючи своє власне ім'я.

А про Софоклового Одиссея Діон каже, що він «набагато лагідніший і щиріший від Евріпідового» (ор. 52,16). Правда, в Софокловій драмі хор у космосі хвалить Одиссея за його служіння народові: «Він один, багатьома поставлений, в їх доручення доконав цієї допомоги для спільноти друзів» (1143-5). Але можна сумніватись, чи справді Софокл приписує Одиссеєві високі громадянські прикмети, чи принаймні амбіцію, про яку говорить Евріпідів Одиссей. Бо зрештою Софоклів портрет Одиссея ніяк не може викликати почуття симпатії. Славний герой Одиссеї, любимець Атени, що своїм розумом та проворністю зміє не тільки вийти з найскрутнішого становища, але завжди має на думці добро свого гурта — це ж зазначене на вступі Одиссеї:

«В морі ж багато біди... зазнав він душею,

Щоб і себе врятувать, і друзів додому вернути» (Од. I, 4-5, Т.) —

вироджується тут у тип демагога V стол., хитрого політика в часів пелопонеської війни.

Софокл, уживаючи імени легендарного Одиссея для персонажа, що призначений бути різким контрастом до Філоктета, мусів обнизити моральну вартість Гомерового героя. Софоклів Одиссей не лише сам користується брехнею та обманом, щоб дійти до своєї мети, але проповідує свої тези іншим, зокрема навчає новака Неоптолема, що правда буває добра тільки тоді, коли з неї може бути користь, що слід уживати всіх засобів, чесних і нечесних, щоб досягти успіху. Успіх стає ціллю життя. (Цей принцип панує і в наших часах.)

¹⁴ Імена типових шахраїв.

Софоклів Одісей, як це робили софісти, кладе вагу на силу переконливої мови, на реторику, навчаючи Неоптолема, що не діла, а слова важливі для успіху. Він нерозбірливий у засобах, без докорів сумління, безоглядний, навіть жорстокий, особливо супроти безпомічного Філоктета, радий, що обман Неоптолема зразу вдається, вухвалий, коли чи то з переконання, чи може лицемірно, заявляє, нібито він виконує волю Зевса (989-90), як помічник бога.

Софоклів Одісей, ніби тогочасний софіст, самовпевнений і зарозумілий на свою спритність та дипломатичний хист, що, однак, такою властивою гордістю розстроює власні пляни і в результаті доводить до повної своєї поразки, не приймаючи Неоптолемового вивозу на мечі і знищуючи безслідно із сцени.

Цілковитий контраст до хитрого Одісея становить характер Неоптолема, Ахіллового сина. Молодий юнак, задивлений у славу батька, з'являється з найкращими намірами йти його слідами. Його манить теж мрія довести троянську війну до переможного кінця. Неоптолем, як колись його батько, готовий кожну справу вирішати зброєю, навіть із Філоктетом, коли його ще й не бачив на очі (в. 90). Мірмідонські вояки пізнають у ньому вірну відбитку батька, їх полководця, що привіз їх під Трою, і ніби продовження його провідництва, отже й ставляться до нього з любов'ю. При цій нагоді Софокл заторкує проблему спадковості *φύσις*, що цікавила тогочасних атенців, порушувану софістами.

Принципами лицарської традиції Неоптолем дуже близький до становища Філоктета, що з свого боку раз-у-раз висловлює найщиріші похвали для його батька і хоче бачити в Ахілловому сині такі самі риси характеру, зокрема дотримування слова і правдомовність. Проте ділить їх на кожному кроці тінь Одісея: Неоптолем всупереч вродженій вдачі піддається спокусам славолюбства, бо амбіція *φιλοτιμία* є найбільшою слабкістю його характеру. Вона приневолює його лукавити, що чинить кривду Філоктетові і згодом приводить їх до конфлікту.

В першій частині драми молодий Неоптолем, бажаючи показатися здисциплінованим воїном, виконує беззастережно всі доручення Одісея, заманений до того ще й маривом слави. Але впродовж драматичної акції спостерігає, що Одісеїв провід затягає його дедалі все глибше в болото брехні й обману. Після довгої душевної боротьби зриває з нечесною грою, вступає в гостру виміну думок із своїм учителем, переборює свої амбіції, жертвує кар'єру заради моральних принципів і наостанку регабілітується перед Філоктетом.

Трагедію «Філоктет» можна зарахувати до драм інтриги. Головною пружиною інтриги є тут Одісей. Опануванням цієї форми Софокл

визначився вже в «Електрі»; в «Філоктеті» він виявився переможним її майстром. Але ця драма вибивається ще й чимсь вищим, висуваючи понадчасові проблеми. Можна сказати, що з-поміж усіх творів аттицької трагедії, збережених до наших часів, у «Філоктеті» етичні питання найяскравіше заторкнені і відмічені. Вже Діон (52,16) підкреслював велич і шляхетність дівчих осіб у цій Софоклової драмі, передусім у студії характерів Неоптолема і Філоктета.

Як раніше в «Аясі» та «Антигоні» Софокл порушує актуальні проблеми, що в тих часах хвилювали атенську еліту, ставши основою змагань-конфлікту між софістами і Сократом, а опісля його учнем Платоном.¹⁵ Вони викликували дискусії на теми вживання чесних і нечесних засобів до досягнення мети, ролі сили, фізичної чи інтелектуальної, значення переконування (реторики) вроджених диспозицій і виховання, правдомовності і брехні. Що торкається тематики брехні, Софокл напевне знав Геродотове оповідання про персів, що виховували молодь змалку в трьох напрямках: їздити верхи (як їх родичі, скити), стріляти з лука (теж як скити) і говорити правду (Нер. I, 136), бо найпоганішою прикмети людини вважали брехливість (Нер. I, 138). Греки також в основному осуджували її, проте виправдували нешкідливу для інших брехню, як менше з двох лих. Найкрайнішим в осуджуванні брехні був Платон.

Відмінно від Евріпіда Софокл уміє ці питання підпорядкувати містецьким вимогам, не висуваючи їх, як окремі, відірвані повчання. Проте в ефекті драми глядач чи читач мав нагоду радіти, що шляхетність душі тріюмфує над низькістю, що справедливість вища від людських мудрувань (1246), а Геракл наприкінці підкреслює, що щастя й славу треба здобувати тяжкими зусиллями.¹⁶

Будова драми складної інтриги, де жива акція не дозволяє на довгі ліричні паиви, мусіла зредукувати становище хору. Навіть парод хору заступлений у цій драмі комосом, як було вже в «Електрі». Насправді в «Філоктеті» існує лише один самостійний виступ хору в самій се-

¹⁵ Автор цієї праці ужив був колись постаті молодого Платона до свого оповідання для молоді «На виставі Філоктета» (М. Соневицький, *Гомін давноминулих днів*, Львів 1938¹, Нью Йорк 1955²), приходячи до висновку, що Платон, народжений за архонтату Діотіма (428⁷ р.), 18-, чи 19-літнім юнаком був напевне між глядачами на виставі Софоклового «Філоктета», де драматург торкнувся проблем, порушуваних тоді софістами, до яких Платон пізніше займав становище не раз і не два в своїх діалогах.

¹⁶ ἐκ τῶν πόνων... εὐκλεῖ θέσθαι βίον (1422).

редині драми, єдиний стасим (676-729). Всі інші пісні — це комози, де ліричні вияви, що раніше були притаманні хоровим виступам, поділені тут між акторів-солістів і хор, іноді з перевагою солістів. Тай роля хору стала підрядна: він нічим не причиняється до розвитку акції, обмежується підтриманням плану свого провідника, не зважаючи на принагідні вияви милосердя для протагоніста, і лише на хвилинку в стасимі переноситься в світ оманливих надій Філоктета, що можна уважати технічним засобом поета до підкреслення контрастів у трактуванні ситуації.

Та й діалог у « Філоктеті » ведеться невибагливою мовою, ближчою до щоденної, чим подекуди відрізняється від інших драм, а ямбічний триметр розділений а в одному рядку між дієві особи часом не лиш двічі, але тричі (810), а навіть чотири рази (753) у сцені атаки фізичного болю в Філоктета, відзначає живий ритм акції.

Драма, якої сюжет торкається виключно військових обставин, не вимагала жіночих роль, не містила еротичних епізодів, тим то належить до вийнятків, де виступають лише чоловічі постаті. Може й тому не була популярною темою для модерних театрів. Проте знайшовся француз (Chateaubrun), що в половині XVIII стол. доробив до Філоктетової драми романтичну історію, придумуючи для Філоктета дочку, що в товаристві гувернантки, як личить королівні, відвідує батька на безлюднім острові, а Нептолем нав'язує з нею романс.

Але в античних часах сага про Філоктета викликувала зацікавлення. Софокл написав ще другу трагедію на цей сюжет « Філоктет у Трої » *Φιλοκτῆτης ὁ ἐν Τροίᾳ*, де — як передає Прокл, — була мова про вилікування рани лікарем Махаоном і про смерть Паріса від Філоктетової стріли. А в відомості в античних джерелах, що й інші грецькі драматурги писали трагедії на цей сюжет: Філокл, Ахай, Аптіфан чи Антіфонт і Теодект, а з римлян Акцій Accius.

ПІСЛЯСЛОВО

Проф. д-р Михайло Соневицький залишив такий плян другого тому його монументальної « Історії Грецької Літератури ». А саме:

Вступна стаття про політичне й культурне життя Атен V стол. до Хр. (стаття неістотна, опрацювання відкладаю на сам кінець).

1. РОЗВИТОК АТТИЦЬКОЇ ТРАГЕДІЇ (до впливів софістики):

а) Особливості аттицької трагедії

б) *ЕСХІЛ* (Життя і творчість; *Перси, Сім проти Теб, Благальниці, Агамемнон, Жертвоносиці, Евменіди, Прометей*; загальне обговорення)

в) *СОФОКЛ* (Життя і творчість; *Аяс, Антігона, Цар Едіп, Трахінянки, Електра, Філоктет, Едіп у Колоні; Гончі пси та інші фрагменти*, загальне обговорення)

2. Історіографія V стол. (Геродот, Тукидід)

3. Філософія другої пол. V стол. (Анаксагор, атомісти, софісти, Сократ)

4. Трагедія під впливом софістики: *ЕВРІПІД* (Життя; обговорення важливіших трагедій: *Алеста, Медея, Гіпполіт, Геракл, Троянки, Електра, Іфігенія в Тавриді, Бакханки, Іфігенія в Авліді; згадка про інші драми, загальне обговорення*).

З практичних оглядів пляную опрацювати наперед усю трагедію (*Есхіл, Софокл, Евріпід*), опісля додаткові розділи.

* * *

На жаль не довелося авторові завершити другий том. Працюючи інтенсивно до останньої хвилини свого життя, проф. М. Соневицький зміг закінчити лише першу частину: « Розвиток аттицької трагедії », допроваджуючи манускрипт до Софоклевого « Філоктета ». Автор ще

був узяв з собою до лічниці текст і нотатки до наступної трагедії Софокла «Едіп у Колоні», але невмолима смерть перервала його наукову працю в ранніх годинах 30 листопада 1975 р., в Нью Йорку. Похорон відбувся 3-го грудня 1975 р. Тлінні останки складено на цвинтарі Української Православної Церкви в Бавнд Бруку, Нью Джерві, ЗСА.

Проф. М. Соневецький мав задум написати ще й третій том, який охопив би аттицьку комедію (Арістофан), філософію IV ст. до нар. Хр. (Платон, Арістотель), і т.д. Це було б завершило першу такого великого розміру наукову працю про грецьку літературу, написану українською мовою. Над здійсненням її автор працював уже близько десять років, охоплюючи розвиток грецької літератури від ранньої доби аж до початків гелленізму.

Його смерть це велика і невіджалувана втрата для української науки в ділянці клясичної філології, і вона створює велику прогалину, як це сам автор натякнув у вступнім слові до першого тому: ...«ні в Батьківщині ні на еміграції немає нині достатнього числа дослідників історії та культури античного світу... Для глибшого зрозуміння творів рідної літератури, якої передові представники (І. Франко, Леся Українка, неокласики, тощо) нав'язували до античних письменників та їх творів, знання античної літератури необхідне».

Видавництво УКУ

ПОКАЗНИК ІМЕН *)

А

Авгій 294
 Ад 165
 Адраст 54
 Агатон 6, 15
 Агамемнон - Атрівнко 2, 13, 85, 90, 91,
 94, 101, 102, 103, 104, 114, 115, 223
 « Агамемнон » трагедія 130, 322
 Агенор 26
 Акрополь 139
 Акусілай 19
 Акцій (Lucius Accius) 183, 258, 374
 Алкеста 316
 Алкібіяд 346
 Алкіной 295
 « Алкмена » 35, 157
 Альфієрі (Vittorio Alfieri) 348
 Амімона 77
 Амфійон 24, 25
 Амфітріон 293
 Амфіярай 13, 66
 Андромаха 229, 282
 Андромеда 28, 38
 Антей 294
 Антілох 25
 Антігона 52, 53, 62, 63, 206, 207, 233,
 240, 241, 242, 247, 253, 256, 255, 319
 Ануї (Jean Anouilh) 259
 Аптіфан (Антифонт) 374
 Аполлон 50, 54, 73, 107, 108, 138, 145,
 337
 Ареопаг 136
 Арес 27, 56, 73, 98, 337
 Аргєя 53, 233
 « Арго » (трагедія) 33
 « Аргонавтіка » 36

Аргонавти 31, 33
 Аргос 71, 99, 102, 354
 Арістід 48, 190
 Арістотель 4, 6, 10, 13, 14, 15, 20, 80,
 287, 288
 Арістофан 5, 19
 Арістоксен 199
 Артаферн 46
 Артеміда 70, 77, 212, 315
 Архелай із Мілету 202
 Архілог 10, 297
 Асклепій 202, 367
 Астідам 22, 258
 Аtilius 347
 Атамант - цар орхоменський 31
 Атана 28, 136, 145, 148, 210, 211, 308
 Атлас 164, 294
 Атосса 40, 41, 42, 44, 45, 48, 49
 Атрей і Тіст - сини Пелопса 85
 Атріди 110, 351
 Аттіді 137
 Афродіта 37, 76, 315
 Ахай 374
 Ахелой 295
 Ахілл 13, 25, 26, 33, 48, 353
 Аяс 32, 33, 207, 208, 210, 211, 212, 213,
 214, 232
 « Аяс » трагедія 370

Б

Байрон лорд Георгі - поет 184
 Бакх 264
 « Бакханки » 34
 Бакхлід 68, 310, 353
 Бальмен Яків - маляр 185
 Бамбергєр - філолог 78

*) Уложений Ольгою Соневицькою, женою пок. Професора.

« Бассарійки » 34
Белос 68
Берґк (Bergk) 63, 316
Бія 158
« Благальниці » 22, 35, 68
Бовра К.М. (Bowra С.М.) 340
Борей 36, 248
Босфор 248
Брісеїди 369

В

Вайнштoк (Heinrich Weinstock) 285
Webster T.B.L. 183
Ваґнер, Ріхард 182
« Важення душ » 33
Wedekind, Frank 317
Велькер (F.G. Welcker) 176
Werner Jaeger 182
« Verus Prometheus Deus omnipotens »
у Тертуліяна 183
Вестфаль (Rudolph Westphal) 177
Вілямовіц Ulrich von Wilamowitz -
Moellendorf 11, 23, 47, 64, 140, 177,
316, 347
Вілямовіц (Titus - син Ульріха) 281,
298, 316, 347

Г

Гумболд (Wilhelm von Humboldt) 117
Hugo von Hofmannsthal 292
Greenfell i Hunt 23
Горацій 7
« Гретхен » (Фавст) 311
Граї 28
Горгони - три сестри 28, 131
« Гончі пси » (Софокл) 27
Гонерґер (Arthur Honegger) 259
Гомер 14, 19, 48, 114, 115, 187, 342
Говальд (E. Howald) 64
Главк із Потній 37
« Главк із Потніів » (траг.) 36
Главкіпп 351
Гілл 297, 298-9, 306, 308
Гібрист 168
« Гіпсіпіла » (траг.) 33
Гіппомедонт 58

Гіпермнестра 68, 77
Гіппій 66
Гіпполіт 37
Гієрон 20, 31
Гесперіди 176, 294
Геродот 18, 38, 202, 281
Гермес 28, 166, 170, 171, 174
Герман - філолог (Gottfried Hermann)
78, 92
Гефест 155, 159, 174
Геріон 103, 294
Гесіона 166
Гесіод 26, 155, 156, 160, 186, 297 (« Ка-
талогі »)
Гераклід із Понту 20
Herington, John C. 182
Гектор 33, 48, 62, 219
Гекатай із Мілету 19
« Геракліди » 35
Геката 73
Гадес 28, 84, 246, 303, 306
Гая 164
Гаймон (а) 14, 234, 242, 246, 251, 252, 256
Гайнеман (Karl Heinemann) 15
« Гамлет » Шекспіра 133
Геба 308
Гекатай 69
Гелен (вішун) 351
Гелена 85, 101
Геліос - Сонце 34, 109, 220
Галірротія 137
Гердер, Йоган Готфрід 184
Геллада 45
Геллеспонт 40, 45
Гера 30, 293
Геракл 13, 106, 176, 203, 206, 293, 294,
296, 300-1, 306, 308, 315, 351

Ґ

Ґете, Йоган Вольфґанґ 117, 184

Д

Данай 68, 69, 70, 71, 72, 74, 78
« Данайди » 77
Даная 248
Дарей 40, 49, 41, 44, 45, 48

Даріян 44
Датіс 46
Дейдамея 352
Делос 137
Дельфи 137, 271, 284
Деметера та Персефона 18
Деметрій Трінкліній 259
Демостен 311
deus ex machina 4, 180, 369
Деніра 297, 301, 302, 303, 304, 314
Дідо 26
Дікайарх 225
Діке - Справедливість 32, 95, 135
Діке 60, 327
Діктіс 28, 29
Дірльмаєр Ф. (Franz Dirlmeier) 260
Діоген 183
Діодор 147
Діомед 37, 351, 360
Діон 371
Діон із Пруси 370
Діон Хрисостом 354
Діоніс 30, 31, 66, 250
Діоскури 346
Додона 169, 305
Домітіян 354

Е

Евбея 300
Евмай 354
Евменіди 5, 136
Еврібат 374
Евріганея 52
Еврідіка 251
Евріпід 3, 9, 10, 12, 14, 16, 22, 37, 119,
258, 316, 347, 354, 370
Еврісак 209, 216
Еврістей 294, 296, 306
Евріт 295
Европа 26, 27
Евфоріон 18, 22
Edgar Label 23
«Едонці» 34
Егей 14, 147
Егіст 86, 87, 88, 111, 113, 115, 321,
327, 328, 333, 337, 343
Ексод 367

Епаф - син Іо 68, 69, 169
Едіп (а) 13, 51, 52, 54, 61, 263, 267,
268, 269, 270, 277, 284
«Едіп у Колоні» 158
«Едіп і Сфінкс» Гофмансталь, Нуго
von Hofmannsthal (трагедія) 292
«Елевсіні» 35
Елевсіс 18
Електра 13, 86, 120, 124, 134, 318,
321-327, 329, 330, 331-340, 344
Електріон 293
Еос 33
«Епігони» (епос) 53
Епідавр 202
Епікаста 52
Епіметей 156
Епіхарм 10, 20, 179
Ератостен 34
Ерехтей 248
Ерінія (і) 61, 91, 122, 136, 138, 144, 323
Ерос 246
Есхіл 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 18,
19, 20, 21, 23, 27, 28, 30, 31, 33, 35,
60, 62, 64, 65, 66, 68, 77, 79, 80, 81,
99, 100, 114, 126, 136, 158, 160, 174,
175, 176, 179, 188, 192, 197, 318, 342,
355
Есхіл - піонер драматичної техніки і
майстер слова 192
Есхілів світогляд 186
Етеокл 52, 53, 55, 56-58, 60, 61, 65,
158, 234
Етна 32, 155
«Етнянки», чи пак «Етна» 31

Є

Єгипт (а) син Белоса 68

Ж

«Жаби» 49
Жертвоносиці 118, 345, 346

З

Зелінський, Тадеуш 316
Зевс 26, 30, 45, 46, 58, 69, 70, 86, 91,
93, 156, 164, 186, 301, 360, 365

I

Jean de Rotrou 317
 Ібсен, Генрік - « Примари » 292
 Іксіон 361
 Іктін - архітект 205
 Іліяда 26, 33, 34, 351
 Іліон 33, 90, 105, 367
 Іно (сестра Семели) 31
 Іо 68, 166-9, 172, 179, 181
 Іокаста 50, 52, 270, 271, 280, 283, 284-5
 Іола 296, 297, 301, 307, 310
 Іон з Хіосу 201
 Іонія 285
 Іофонт 203
 Ісмен 58
 Ісмена 52, 62, 63, 241, 242, 246
 Істм 31
 Ітіс 322
 « Іфігенія » (драма Есхіла) 33
 Іфігенія 85, 93, 105, 112, 135, 327
 « Іфігенія в Тавриді » 14
 Іфікл 293
 Іфіт 295, 296
 Іяпет 155

К

« Кабіри » (сатира) 33
 Кавказ 165, 175, 185
 Кадм 50, 261
 Калхас 85, 92, 94, 219
 Кальдерон 184
 Кальвін 350
 Капаней 58
 Кассандра 86, 88, 105, 106, 107, 111, 310
 Касталійське джерело 250
 Кеїкс 297
 Кербер 294
 Кефал 203
 Кікілійка 127
 « Кіклоп(а) » 27
 Кілена - гора в Аркадії 276
 Кінегейр 18
 Кірка 33, 354
 Кітайрон 96, 276, 280, 293
 Кітерон 34
 Клеопатра 248

Клітеместра 2, 13, 87, 88, 95, 96, 98, 100, 104, 105, 106, 111, 120, 125, 129, 325, 326, 330, 331, 337
 Колхіда 165
 Корінт 272, 279
 Кратос 8, 158, 159, 160
 Кребійон (Prosper de Crébillon) 347
 Креонт 13, 51, 52, 53, 234, 237-242, 244-6, 249-254, 279, 280, 284
 Креофіл 297
 Кріт (остров) 26
 Кронос 146, 260
 Ксант 118
 Ксенокл 83
 Ксенофан 186, 313
 Ксеркс 39-48
 Ксутея 32

Л

La Tuillerie 317
 Лабданіди 50, 60, 242
 Лай 50, 51, 53, 54, 263, 278
 Лампон з Егіни 254
 Лаодамант 233
 Леарх 31
 « Лев » - сатинова гра 35
 Левина брама 319
 Левкотея 31
 « Лемнійки » (траг.) 33
 Лемнос 351, 355-7
 Лаодамея 26
 Леонтини 32
 Лєскі А. (Lesky A.) 340, 369
 Лівій Андронік 232
 « Лікурґ » (сатира) 34
 « Лікурґія » 34
 Лінкей 68
 Лисандр 204
 Ліх 297, 300, 301
 Lobel 81
 Локсій 140
 Longfellow - поет (Лонґфелло) 184
 Лятеранський музей 204

М

Майон 258
 Маратон (Битва 490 р.) 18, 20

Мардоній 96, 254
Масістій 38
Махаон 374
Мая 337
Мегара 294
Мегарей 65, 252
Медея 13, 14, 255
Медуза 28, 29
Мелаліпп 58
Мелеагр(а) 18, 294
Меліда 352
« Мемнон » (траг.) 33
Мелікерт 31
Менелай 83, 91, 100, 222, 327
Меропа 272
Месат 81
Метаморфози 317
Метон 351
Метте (Mette) 32, 177
Мікени 319, 320, 322
Мілет 282
Мімнерм 233
Менойкей 263
Мінос 27
Мірімдонські вояки 372
Мірімдонці 32
Міргіл 84
« Місійці » (трагедія) 33
Мойра 112, 123, 142, 166, 186
Морсім 22
Murray, Gilbert 17, 48, 64, 179, 180, 194

Н

Навплій 77
Некія 86
Нептолем 352-372
Нереїди 32
Несс 303
Нестор 352
Нефела - Хмара 31
Нікій 202
Ніоба 24, 25
« Ности » епопея 89
« Няньки » (драма) 34

О

Овідій 26, 317

Одіссей 31, 33, 102, 210, 211, 224, 352-367, 372
Ойдіпус 51
Ойта 307-309, 360, 361
Океан 161, 165, 172
Океаніди 162
Олімп 243
Омфала 296, 300
O'Neill, Eugene 349
Оракул 294
Орест 2, 13, 118-141, 144-148, 318, 323-332, 334-348
Орестея 2, 5, 7, 22, 23, 33, 35, 31, 83, 180, 183, 193
Оксірінхські Папіруси 23, 27, 29, 30, 32, 81, 177

П

Павсаній 19, 21, 24, 48, 83
Пакувій 232
« Паламед » (трагедія) 13, 33
Паллада 261
Пандора 156, 163
Паніясіс із Галікарнасу 297
Паріс 33, 368, 374
Парнас 250
Партедон 340
Патайкіон 371
Патрокл 25, 353, 359, 370
« Пеан - Аполлон » 264
Пейто-Намова 24, 127
Пеласг (цар Аргосу) 70, 71, 72, 75, 78, 79, 80
Пелій 37
Пелопіди 319, 326
Пелопіон 85
Пелопонес (i) 147
Пелопс 50, 84, 85, 224, 318, 326
« Пенелопа » 33
« Пентей » (траг.) 33
Пепарет 360
Перікл 202, 231, 281, 370
Pergotta G. 316
Персефона 248, 251
Персей 28, 29
Персей - Андромеда сага 18
« Перси » (трагедія) 3, 9, 22, 36, 38

Пес - Сірій 104
Петен Анрі 228
Пілад 118, 119, 126, 319
Піндар 11, 20, 29, 30, 33, 84, 155, 195,
209, 227, 353
Пірра 352
Пітія 137, 138
Платон 12, 24, 25, 373
Плеврон 294
Плутарх 24, 175, 201-2
Плутон 251

Плявт 3
Поленц (Pohlenz) 64, 182, 316, 347
Поліб 50, 272
« Полідент » (траг.) 28
Полікліт - скульптор 205
Полінейк 13, 52, 53, 57, 60, 247
« Полігея » (Платона) 30
Поліфонт 58
Помпадур - мадам 347
Посейдон 30, 87, 137
Поянт 351, 368
Пратін 20
Пріям 25, 86, 351
Прокл 374
« Прометей закутий » (траг.) 22, 35, 155,
179, 180-3
Прометей 155-178, 183-5
« Прометей підпалювач » (траг.) 36
Протей 83, 87

Р

Радамант 27
Радермахер, Людвіг (Ludwig Raderma-
cher) 19, 118, 316
Reinhardt C. (Райнгард Карл) 218,
316, 341
Річард Джебб (Sir Richard C. Jebb)
309
Роберт (Preller-Robert) 298
Саляміна (Битва 480 р.) 18, 20, 33
Салюстій 233
Сарпедон 26, 27
Свідас 7, 20, 22, 199, 205, 317
Семела 30
« Семнай » 136

С

Сенека 317
Сілен 29
Сімонід 20, 28
Сімплегади 36
Сім проти Теб 22, 50
Сіракузи 32
Сіцілія 32, 155
Скамандер 107
Скірос 353, 359, 360
Скітії 147
Smyth H.W. 23
Сократ 373
Солон 11, 13, 15
Софіл 200
Софокл 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 18, 65, 81, 154, 157, 194, 197,
199 (Життя і творчість), 205-7, 209-
10, 221, 226-34, 282, 309, 318, 329,
339, 341-43, 351-55, 369-74

Спарта 231
Старицький, Михайло 311
Стесіхор 14
Стобей 27
Страбон 24, 34
Строфій 103, 126, 320, 334, 336
Суніон 223
Сфінкс 262

Т

Тавмакія 351
Танатос 220
Тантал 17, 24, 83
Тартар 163, 171, 175
« Тебаїда » 50
Теби 279
Тевкр 33, 216, 221, 224, 366
Текмесса 209, 212, 213, 214, 217, 219,
220, 229
Теламон 209, 223
Телемахія 86
« Телеф » - трагедія 13, 33
Теміда - правосуддя 32
Теміда 137
Темістокл 48
Теодент 374
Тейресій 248, 256, 265, 266, 284, 285

Тесей 14
« Тесмофоріязуси » (комедія) 34
Теспіс 8
Тетіда 33
Тідей 57, 233
Тієст 17
Тімотел 22
« Тягнуть ситі » (сатира Есхіла) 27
Тірієс 296
Тіхе 287
« Тракійки » (трагедія) 33
Трахіна 300, 314, 315
« Трахінянки » 293, 313, 315, 346
Траян 354
Тріптолем 14
Трітон 140
Троя 92, 95, 360
Тукідід 281
Тургун А. 206

Ф

Фанотей з Фокіди 320, 329, 336
Феб - Аполлон 25, 137, 328
Федра 14
Ферекід 296
Фергарен Е. (Verhaegen) 349
Філопейт 18
Філоктет 13, 351-374
« Філоктет » (трагедія) 33
Фіней - цар Сальмідессу 248
« Фіней » (трагедія) 36, 37
Фінікіянки 3
Фокіда 126, 279
Форкіс 28
Франко, Іван 156, 255, 277, 279, 280
Френкель, Едвард (Eduardo Fraenkel) 32
Фрігіяці 32
Фрікс та Гелла 31

Фрїніх 3, 7, 20, 33, 39, 50
Фройд (Freud) 349

X

Хамайлеон 17
« Хоефор » (и) 119, 132, 345
Хойріл 20
Хріс 93
Хрісотеміда 324, 325, 344

Ц

Цвайг, Стефан (Zweig) 349
Ціцерон 19, 176, 179
« Цар Едіп » 260, 286

Ч

« Чесальниці вовни » (траг.) 33
« Ченчі » (Сенсі) драма 348

Ш

Штесль (Stoessl F.) 298
Шмід, Вільгельм 64, 65, 178, 180-3
Шевченко, Тарас 185
Шепард (J.T. Sheppard) 15
Shaftesbury (Шафтсбрі) поет 184, 348
Shadewaldt (Шадевальдт) 184
Shelley, Percy (Шеллі) 218
Chateaubrun 374
Штравс, Ріхард 349

Ю

« Юнаки » - драма 34

Я

Янега 156

ЗМІСТ

	стор.
ПЕРЕДМОВА	V
1. ОСОБЛИВОСТІ АТТИЦЬКОЇ ТРАГЕДІЇ	1
2. ЕСХІЛ	
Життя і творчість	17
Перси	36
Сім проти Теб	50
Благальниці	68
Орестея	83
Агамемнон	90
Жертвоносиці	118
Евменіди	136
Прометей закутий	155
Есхілів світогляд	186
Есхіл — піонер драматичної техніки й майстер слова	192
3. СОФОКЛ	
Життя і творчість	199
Аяс	208
Антігона	233
Цар Едіп	260
Трахінянки	293
Електра	318
Філоктет	351
Післяслово	375
Показник імен	377

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КАТОЛИЦЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМ. СВ. КЛИМЕНТА ПАПИ
EDITIONES UNIVERSITATIS CATHOLICAE UCRAINORUM
S. CLEMENTIS PPAE

I. DOCUMENTA

Monumenta Ucrainae Historica, vol. I-XIV (1075-1856)

II. ТВОРИ

Твори Йосифа Патріярха і Кардинала, т. I-VIII

III. ПРАЦІ БОГОСЛОВСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ
OPERA FACULTATIS THEOLOGICAE

A) Opera Gr. Cath. Academiae Leopoli (т. I-XX)

B) Opera Universitatis Catholicae Ucrainorum (т. XXI-XLVI)

IV. ПРАЦІ ФІЛОСОФІЧНО-ГУМАНІСТИЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ
OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE-HUMANISTICAE

- т. I. Проф. д-р ОЛЕКСА ГОРБАЧ, *Три Церковнослов'янські Літургійні рукописні Тексти Ватиканської Бібліотеки* (Prof. Dr. Olexa Horbatsch, Tres Textus Liturgici Linguae Ecclesiasticae (Palaeo) — Slavicae in Manuscriptis Vaticanis). Рим 1966, стор. 160. \$ 5.
- т. II. WASYL LENCYK, *The Eastern Catholic Church and Czar Nicholas I.* Romae-New York 1965, р. XIII+148. \$ 5.
- т. III-IV. Проф. д-р ОЛЕКСА ГОРБАЧ, *Перший рукописний українсько-латинський словник Арсенія Корецького-Сатановського та Епіфанія Славинецького* (Prof. Dr. Olexa Horbatsch, De manuscripto primi ucraino-latini vocabularii Arsenii Kores'kuj-Satanovs'kuj et Eriphanii Slavynec'kuj typis nunc mandato). Рим 1968, стор. 335. \$ 6.
- т. V-VI. Проф. д-р МИХАЙЛО СОНЕВИЦЬКИЙ, *Історія грецької літератури,*

I том. (Prof. Dr. Mykhajlo Sonevyskyj, *Litterarum graecarum historia*, vol. I). Рим 1970, стор. XIV+679. \$ 15.

- т. VII. Проф. д-р Кость КИСЛЕВСЬКИЙ, *Українське мовознавство в останній добі* (De linguistica ucraina periodo expositione). Рим 1973, стор. 198. \$ 6.
- т. VIII. Проф. д-р БОГДАН І. ЛОНЧИНА, *Пісня про мого Сіда*. (Prof. Dr. Bohdan Lonchyna, *Cantar de mio Sid*). Рим 1972, стор. 160. \$ 5.
- т. IX. ROGER HALLU, s.m., *Anne de Kiev Reine de France*. Romae 1973, p. 240. \$ 8.
- т. X-XI. о. проф. д-р МИКОЛА КОНРАД, *Нарис історії стародавньої філософії* (Sac. prof. Dr. Nicolaus Konrad, *Historiae philosophiae antiquae brevis conspectus*). Видання II editio. Рим 1973, стор. 396. \$ 10.
- т. XII. Проф. д-р В. КАРМАЗИН-КАКОВСЬКИЙ, *Мистецтво лемківської церкви* (Prof. Dr. V. Karmazyn-Kakovsky, *De arte sacra ecclesiarum Lemcoviensium*). Рим 1975, стор. 150+308. \$ 20.
- т. XIII-XV. Prof. Euhén Onatskyj, *Vocabolario italiano-ucraino* (Проф. Євген Онацький Італійсько-український словник) Рим 1977, стор. 631. \$ 20.
- т. XVI-XVIII. Проф. Євген Онацький, *Український-італійський словник* (Prof. Euhén Onatskyj, *Vocabolario ucraino-italiano*). Рим 1977, стор. 1741. \$ 25.
- т. XIX. Проф. д-р Михайло СОНЕВИЦЬКИЙ, *Історія грецької літератури*, II том. (Prof. Dr. Michael Sonevyskyj, *Litterarum graecarum historia*, vol. II). Рим 1977, стор. VI+386. \$ 15.
- т. XX. Проф. д-р БОГДАН І. ЛОНЧИНА, *Пісня про Ролянда* (Prof. Dr. Bohdan Lonchyna, *La Chanson de Roland*). Рим 1977, стор. 161. \$ 8.

V. ПРАЦІ ПРАВНИЧОГО ФАКУЛЬТЕТУ І СУСПІЛЬНИХ НАУК OPERA FACULTATIS IURIS ET SOCIOLOGIAE

- т. I. *Український Католицький Університет ім.св. Климента Папи і його правна основа* (De universitate Catholica Ucrainorum a S. Clemente Papa eiusque fundamento iuridico). Рим 1967. \$ 2.
- т. II. «Обнова» *Організація Української Католицької Університетської молоді, Академічних товариств і її статуту*. (De organizatione ucrainicae catholicae iuventutis universitariae, academicarum societatum earumque statutis expositio). Рим 1967, стор. 35. \$ 2.
- т. III. Dr. BOHDAN T. HALAJCZUK, *Historia de la organizacion Politica De Europa Oriental*, Romae 1972, p. 213. \$ 5.