

Дружинина Е.С.

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

Театр и драма – величайшие творения древнегреческой культуры. Эстетическая пластичность античности, ее гуманизм, единство искусства и жизни, искусства и мифа составили культурный феномен, в рамках которого было возможно возникновение и развитие театра и драмы как самостоятельных видов искусства. Беря свое начало в обрядах, посвященных богу Дионису, трагедия уже в VI в. до н. э. стала важной частью культурного сознания и не утратила своего значения до наших дней. Это обуславливает актуальность изучения её истоков.

В данной работе я поставила перед собой цель проанализировать варианты интерпретаций определенных мифов в творчестве разных трагических поэтов, проследить грань между мифом и творческим элементом в трагедии. Для этого рассмотрела один, но наиболее показательный сюжет – убийство Орестом его матери Клитемнестры, поскольку он стал единственным из огромного числа других сюжетов, который лег в основу дошедших до нашего времени трагедий трех великих драматургов.

Формирование и развитие драмы неотделимо от магистрального пути развития истории культуры и её специфических черт в Древней Греции. Итальянский философ XVIII в. Д. Вико выделил три главных периода, определяющих развитие культуры. Это эпоха богов, эпоха героев и эпоха людей. Главной особенностью древнегреческой культуры является ее антропоцентризм. Сначала он сказывался на антропоморфном облике греческих богов. Дальнейшее развитие античного общества пришло к глубокому осознанию места человека в мире. В мифах наряду с богами начинают всё более активно действовать их потомки – герои.

Понятие «герой» постепенно меняло свое значение. Ранний героизм отражают подвиги персонажей, уничтожающих чудовищ: Персея, Беллерофонта, Тесея, Геракла. Поздний героизм связан с интеллектуализацией героя, его культурными функциями. Теперь он призван выполнять волю богов на земле, упорядочивая жизнь и внося в нее справедливость, меру, законы. В греческой литературе этот век героев нашел свое отражение в героических поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея». На этом этапе своего становления греческая культура выдвигает на первый план человека. Место человека в мире меняется, и дальнейшее его осознание связано с появлением театра.

Уникальным явлением в Древней Греции было рождение трагедии, в которой наиболее ярко отразился переход эпохи богов к эпохе героев, а потом и к эпохе человека. В основу трагедии легли обряды Дионисий, когда разыгрывались сцены из жизни Диониса и пелись в его честь дифирамбы. В центре первых трагедий были мифы о страданиях бога, из чего вытекают два полюса «предтрагедии»: жертвоприношение в начале и катарсическое состояние в конце. До нашего времени не сохранилось драматических произведений с «участием» этого бога, хотя, по мнению немецкого философа Фридриха Ницше, Дионис вплоть до Еврипида не переставал быть главным трагическим героем: в фигурах Прометея, Эдипа и др. философ видит маски этого божества. Но необходимо учесть, что Диониса можно рассматривать с двух позиций. Во-первых, если говорить о растерзанном титанами Дионисе-Загрее (сыне Зевса-Хтония и Персефоны), то он тяготеет к древнейшим божествам, напоминая об изначальной божественной смертности. Отдаленную аналогию можно провести с индийским первочеловеком Пурушей (его приносят в жертву путем расчленения на составные части, из которых «рождаются» элементы мироздания). С другой стороны, нельзя не заметить в греческих мифах связь Диониса с людьми, его близость к героям, главным образом, культурным героям (именно он научил людей виноделию и виноградарству). В более поздних мифах он выступает как сын верховного божества Зевса и смертной женщины Семелы. Древние греки учитывали оба варианта, о чем свидетельствует даже название песнопений в честь этого божества: «дифирамб» в переводе означает «дважды рожденный». Говоря об образах трагедий как масках Диониса, Ницше, возможно, имел в виду то, что в трагедии человеческая участь может выступать как напоминание участи Диониса.

Такая двойственность образа Диониса позволила драматургам расширить границы сюжетов своих трагедий, представляя главными персонажами сначала богов, потом – героев и, наконец, людей. А это значит, что сюжетами трагедий становились и другие мифы, но они были созвучны настроениям их времени, в образах героев которых поэты отражали черты современной им действительности. Начинается эпоха активного переосмысления мифов в соответствии с общественной обстановкой. Трагедия становится искусством. Аристотель пишет об этом своей «Поэтике»: «... не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии. Да и смешно стремиться к этому, так как и то, что известно, известно немногим, одинаково нравится всем. Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше торцом фабул, чем метром, поскольку он поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действию.» [IX, b23-29], «Хранимые преданием мифы нельзя разрушать, - я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, - но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует» [XIV, b22-26].

Помимо трансформации сюжетов мифов, происходит и трансформация понятия о человеке, личности как герое. В персонажах трагедий Эсхила можно обнаружить сходство с гомеровскими героями. У Софокла главными действующими лицами являются также герои мифов, но в то же время подчеркивается их неспособность противостоять року, судьбе, воле богов. А творчество Еврипида интересно тем, что он уже изображает самого человека таким, каков он есть, без преувеличения его возможностей или сглаживания его недостатков. Аристотель в «Поэтике» говорил, что героем должен быть человек, который «не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастья, каковы, например, Эдип,

Фиест и выдающиеся лица из подобных родов» [XIII, b9-11].

Итак, поэты выбирали себе главными героями тех персонажей мифов, которые испытывали страдания, муки индивидуализации, сталкиваясь с судьбой, ведь они выступали «как частное воплощение исходной и общей модели страдающего героя (герой как «маска страдающего Диониса», по слову Ницше)». Таким образом, почти каждый даже мелкий мимолетный эпизод мифа, который бы включал в себя эти моменты и где бы участвовали хотя бы два лица, мог послужить сюжетом драмы. Но если систематизировать все дошедшие до нас названия трагедий, то можно увидеть, что все они слагаются, как говорил Аристотель, «в кругу немногих родов», среди которых особое внимание уделяется судьбам Атридов.

Из огромного числа древнегреческих трагедий до нашего времени полностью дошли только три, написанные на одну и ту же тему. Это трагедии «Жертва у гроба» (или «Хозфоры») Эсхила, «Электра» Софокла и «Электра» Еврипида. Они относятся к троянскому циклу мифов и объединены темой мести Ореста и Электры их матери Клитемнестре и ее сообщнику и любовнику Эгисфу (Эгисту) за убийство их отца Агамемнона.

Этот миф излагается также в «Мифологической библиотеке» Аполлодора и у римского мифографа Гигина. Миф повествует: Агамемнон возвращается в Микены из Трои (вместе с Кассандрой). Его жена Клитемнестра, сговорившись со своим любовником Эгисфом, убивает мужа, и они вместе начинают царствовать в Микенах. Дочь Клитемнестры и Агамемнона Электра пытается спасти своего маленького брата Ореста и отдает его в дом фокейского царя Строфия. Подростку Оресту Аполлон приказывает отомстить убийцам отца, т. е. его матери и Эгисфу. Орест убивает Клитемнестру и ее любовника. Согласно основному мифу, Ореста преследуют богини мести Эриннии, и он бежит в Афины, где над ним совершается суд ареопага, который его, в конце концов, оправдывает.

Все содержание мифа опирается на мотив мести. В Древней Греции все знали о незыблемом законе: кровь – за кровь, гибель – за гибель (око – за око, зуб – за зуб). Государство, основанное на родовом принципе, считало всякую обиду, нанесенную родичу, преступлением, требующим мести. Поэтому одним из важнейших элементов родового права являлась кровная месть. Если кровь человека пала на землю, ее ничем нельзя вернуть к жизни. Кровь вопиет о мщении. Такое анимистическое представление исходит из мысли, что душа убитого сама требует мщения и руководит действиями мстителя. Клитемнестра боится мщения души убитого ею мужа и думает умиловить его жертвоприношениями, чтобы отвратить от себя гибель. Также и Орест с Электрой молятся покойному отцу, прося у него помощи, и обещают совершать ему полагающиеся жертвоприношения. Но, кроме того, душа убитого насылает духов подземного мира, всевозможные бедствия, неурожай, падеж скота, эпидемии, гражданские смуты и междоусобицы. Это все представляется как действие Эринний, богинь мщения.

Во всех трех трагедиях сохраняется фабула, кроме одного момента: суд ареопага над Орестом происходит только у Эсхила, в трагедии же Еврипида ареопаг вообще отсутствует, суд совершают Диоскуры. А у Софокла отсутствует как сцена суда, так и появление Эринний. Это приводит нас непосредственно к главной проблеме – изображения драматургами внешних сил в трагедиях, имеется в виду божественное вмешательство, и отношения между богами и людьми. Поскольку эти произведения относятся к разным периодам развития древнегреческой культуры, они отразили менявшиеся взгляды современного им общества.

Эсхилевские «Хозфоры» – самой ранняя из этих трагедий. Она относится к 458 г. до н. э. (дата постановки трилогии «Орестея» на сцене). В «Хозфорах» Аполлон направляет Ореста в родной край, чтобы отомстить за пролитую кровь отца. Но Феб не просто приказывает совершить месть, он угрожает Оресту:

*Он говорил мне, что в быка безумного
Я превращусь, что множество ужасных зол
Я вынесу и в муках кончу дни свои.
Он мне сказал: коль гневаются мертвые,
Живую их родню одолевает хворь.
Короста, язвы, как клыки звериные
Впиваясь в кожу, точат человечесью плоть,
А голова совсем седой становится.*

Олимпийский бог обращается в своих угрозах к архаическому слою культуры – верованиям в предков и возможность их мести. Эти верования еще живы в сознании людей, и поэтому Орест боится послушаться приказа бога:

*Как не поверить мне таким вещаниям?
Да хоть бы и не верил – надо действовать!*

Он убивает Эгисфа, но не может убить мать, тогда Пилад ему говорит: «**Враждуй со всеми, только не с бессмертными**», - он напоминает ему о клятве, данной Аполлону, об угрозах божества. И только это заставляет Ореста совершить матереубийство. Обращаясь к трагедии Эсхила, которая заканчивает трилогию «Орестея», необходимо отметить, что акцент здесь делается на борьбе отцовского права с материнским. Одним из первых ученых высказал такую точку зрения Бахофен в своей книге «Материнское право» (1861 г.). Итак, в «Орестее» Эсхила мы видим драматическое изображение борьбы между гибнущим материнским правом и возникающим в героическую эпоху и побеждающим отцовским правом. Еще в «Хозфорах» перед зрителями появляются Эриннии, от которых бежит Орест. Далее действие переносится в Дельфы, святилище Аполлона, а потом к алтарю Афины, где происходит суд ареопага над Орестом. Эриннии являются отражением сознания людей эпохи матриархата. Их долг – наказывать за преступления и убийства, но лишь в том случае, когда они совершены по отношению к родственникам по крови. А по материнскому праву, са-

мым тяжелым преступлением, которое уже никак нельзя искупить, является убийство матери. Устами Аполлона высказывается точка зрения защитника новой, патриархальной семьи. Супружество – высший закон для людей, который устанавливался самим Зевсом. Кроме того, не мать, по словам Аполлона, является родительницей своего ребенка, а отец, примером этого может служить рождение Афины из головы Зевса. Аргументы, которыми пользуется Аполлон, встречают поддержку у половины судей и Афины, чей голос становится решающим. Таким образом, отцовское право побеждает архаическое материнское право, и юридически в семье закрепляется главенствующее место мужа и подчиненное положение жены. Решение богов (в этом случае богини мудрости Афины), решение суда позволяют закрепить эту истину, сделать ее неоспоримой.

Софокл далеко отошел от концепции своего предшественника. Если у Эсхила отцовское право сталкивалось с материнским, Софокл всецело стоит на почве отцовского права, и правота Ореста не вызывает у него ни малейших сомнений. Именно поэтому ему не требуется вводить Эринний, мстящих за убийство матери, как и сцену суда над Орестом. Но в трагедии Софокла наблюдается другая расстановка сил. Здесь уже не Аполлон, не божество руководит действиями Ореста, а человек, женщина – Электра. Божество присутствует, но на втором плане. (В начале трагедии Орест рассказывает о том, как он посещал святилище Аполлона, чтобы узнать, как отомстить за смерть отца его убийцам). Хотя на протяжении всего действия Электра и Орест взывают к помощи Аполлона, именно Электра говорит брату, что и как надо делать.

Еврипид же показывает конфликт между человеческим и божественным. Обращаясь к явлению «*deus ex machina*», поэт изображает суд Диоскуров над Орестом и показывает механистичность навязывания божественной воли. Сцена появления Диоскуров – это своеобразная попытка примирить зрителя с мифом, хотя даже являющиеся боги признают, что Аполлон был не прав. Поэт снимает с матереубийства Ореста героический ореол, приближая и действующих лиц, и обстановку действия к бытовому уровню. Поэт представил детей, убивающих мать во имя мщения за отца, не свершителями славного подвига, а несчастными людьми, нуждающимися в сожалении и утешении. Орест, видя, как приближается колесница с его матерью, задумывается над тем, какой ужасный поступок ему придется совершить, и в этом винит Аполлона, о чем говорят его реплики: «*В тебе тогда веял невежда*», «*Там демон был под маской Аполлона*». Зрители наблюдают в этот момент борьбу Ореста с самим собой: с одной стороны, чувство долга и обиды за отца, а с другой – нежелание отнимать жизнь у родной матери:

*О, страшный путь, и ты, ужасный подвиг,
Богами мне указанный, тебя,
О, горький груз, подъемлю, как невольник.*

Это конфликт общественного и личного, божественного и человеческого. Убивая свою мать, Орест и Электра понимают, что за это им грозит, по меньшей мере, изгнание. После совершения преступления появляются Диоскуры, Кастор и Полидевк, братья погибшей Клитемнестры. Он говорят:

*Она была достойна кары, но...
Но не твоей, Орест. Об Аполлоне,
Как о царе своем, я умолчу,
Иль преступить ума не может мудрый?
Но покорись! А жребий и Кронид
Судьбу твою решили...*

Диоскуры действительно признают, что Аполлон был не прав в этом случае, а Орест и Электра просто выполняли волю божества, но они все равно должны понести наказание за матереубийство. Им приказывают покинуть Аргос. Божества предсказывают, что Орест, скрываясь от ужасных Эринний, будет бежать в Афины, где над ним совершится суд ареопага, голоса которого разделятся пополам, но Аполлон возьмет его вину на себя, и поэтому Ореста оправдают. Еврипид показывает этой сценой, что от рока и божественной воли человеку невозможно скрыться. Орест должен был убить мать, пусть даже это противоречило бы моральным нормам, ведь так повелел Аполлон. Электра выйдет замуж за Пилада, потому что так решили боги. В таком художественном приеме драматург видел способ хотя бы формально разрешить сложившийся конфликт.

Очень интересным моментом является набор главных персонажей. Если сравнивать трагедии с вариантами мифов Аполлодора и Гигина, то мы заметим, что у мифографов не говорится или почти не говорится о роли сестры Ореста, Электры, в совершаемом им убийстве. Её фигура присутствует в текстах всех трех поэтов, но выполняет несхожие функции. Электра Эсхила, пассивная и тоскующая, в «Хоэфорах» появляется только в прологе и первом эпизоде для того, чтобы узнать Ореста, и она не подталкивает брата к мести и не придумывает план действий. Все это делает Орест. Нет сомнений, что главным действующим героем выступает именно он. Но роль Ореста во всем действии вызывает у ученых споры. К примеру, С. И. Радциг утверждал, что Орест выступает в трагедии как орудие божества, а В. Н. Ярхо считал, что человек, действующий как орудие бога и только, не мог стать героем трагического конфликта в драме Эсхила. Большая часть исследователей античной драмы придерживаются второй точки зрения.

У Софокла показана другая расстановка сил. Здесь главным героем выступает уже не Орест, а его сестра. Орест убивает мать большей частью потому, что так требует сделать его сестра, именно Электра подталкивает его к совершению мщения, а не Аполлон, как у Эсхила. Она гораздо активнее Электры из «Хоэфор», остро чувствует свое унижение, с презрением и ненавистью относится к убийцам ее отца, постоянно напоминая им о предстоящем возмездии, а узнав о смерти (мнимой) Ореста, она сама готова заменить его в роли мстителя. Электра не боится говорить всю правду в лицо своей матери и ее любовнику, которые, по

сути, являются ее врагами, и не прекращает это делать даже под угрозами ее заточения в подземелье. Электра вдохновляет Ореста на месть и руководит его действиями. Образ Электры, очень похожий на образ другой героини – Антигоны – из одноименной трагедии Софокла, является созданием самого поэта, поскольку в принятых мифах она едва упоминается. Электра у Софокла выступает как персонификация страдания. Все, что она терпит в родном доме от матери, унижает не только ее достоинство. Она выражает свой протест против надругательства над телом ее отца, его честью, поэтому и жаждет справедливости и мести. Все происходящее пропускается через сознание Электры, через призму ее оценки. В трагедии Софокла Электра – самый яркий образ. Все художественные средства использованы с целью подчеркнуть ее характер, его противоречивость и многосторонность. Софокл занимается поисками человеческого начала, которое нашло свое воплощение в образе Электры.

Электра Еврипида становится хитроумной, озлобленной вдохновительницей своего молодого и недостоечно решительного брата. Именно она придумывает план действий. Она так жаждет смерти убийц ее отца, что готова пожертвовать ради этого своей жизнью. Однако её роль проявляется прежде всего во внешнем движении сюжета.

Другим узловым моментом этих трех трагедий является сцена узнавания, в которой коренится еще одно существенное их отличие. Необходимо упомянуть, что на мотив узнавания обратил внимание Аристотель, превратив его в одну из главных частей любой трагедии. Трагические поэты не могли и просто не имели права опустить сцену узнавания, но разнообразить или немного изменить ее им никто не запрещал.

У Эсхила это узнавание Ореста Электрой проходит наиболее быстро и просто. Электра видит на могиле отца прядь волос, похожих на ее, и след ноги, также имеющий сходство со следом ее ноги. Здесь же появляется Орест и открывается ей, показывая, откуда срезал локон волос, и плащ, который Электра связала ему перед тем, как отдать. Она быстро проникается доверием к брату – ведь даже еще его не увидев, надеялась, что найденный ею локон и обнаруженный след ноги принадлежат именно ему. Вся эта сцена происходит уже в первом эпизоде.

Софокл значительно оттягивает узнавание Ореста. Оно происходит только в четвертом эпизоде. Причем те признаки, по которым Электра узнала Ореста в «Хоэфорах», здесь уже не способствуют сцене узнавания. Софокл их упоминает: о них рассказывает Электре ее сестра Хрисофемиды. Но к этому времени Электра уже введена в заблуждение Орестом, будто он погиб. Она принимает прах своего брата из рук живого Ореста. И только тогда, видя терзания девушки, Орест ей открывается. Электра, только что пережившая тяжелый приступ отчаяния при ложном известии о смерти брата, боится сразу поверить в счастье, но все ее сомнения быстро развеивает наличие отцовского перстня на руке Ореста.

У Еврипида вся эта сцена очень растянута. Старый пастух, зайдя на могилу Агамемнона, увидел там признаки недавно совершенных жертвоприношений, нашел прядь волос, след от ноги и по, сходству с волосами и следом ноги Электры, предполагает, что прибыл Орест. Это как раз те же признаки, по которым у Эсхила она узнала брата. Но замкнутая и недоверчивая Электра смеется над такими случайными, наивными и неубедительными признаками. Возможно, что Еврипид намеренно подчеркнул явное неправдоподобие этой сцены у Эсхила. Его Электра даже не сразу верит пастуху, когда тот узнает в ее госте Ореста, она требует доказательств. Таким доказательством оказывается шрам над бровью на его лице и связанная с этим шрамом история. Эта версия узнавания кажется более правдоподобной, естественной, можно сказать, бытовой.

Эти трагедии можно сравнивать по сцене «страдания», которая, как и сцена «узнавания», была выделена Аристотелем в главную часть фабулы, а также по составу второстепенных персонажей. Но наибольший интерес представляют отличия, которые не сразу бросаются в глаза. К ним можно отнести по-разному избранные отношение к Электре ее близких, живущих во дворце. У Эсхила Электра в своей молитве к богам говорит, что в доме ее держат как служанку, но ее оскорбляет даже не отношение к ней, а то, что Клитемнестра посмела похоронить Агамемнона, как врага, «без почестей, без плачей, без сограждан». В трагедии Софокла положение Электры еще суровее и оскорбительнее:

***Я изнываю одна, без родителей,
Милый супруг за меня не заступится;
Словно чужачка, рабыня презренная,
Лишь услужаю в хоромаш отеческих,
Убого одетая
Брожу вокруг пустых столов!***

Эгисф держит Электру взаперти на положении рабыни и не позволяет ей вступить в брак, опасаясь рождения мстителя. Электра не может выносить подобного издевательства над собой и, как уже отмечалось выше, не сдерживает своего недовольства, презрения и ненависти, за что ее собираются заключить в темницу. А у Еврипида Электра вообще выдана насильно замуж за бедного микенского пахаря.

Что касается мотива спасения маленького Ореста, его также каждый трактует по-своему. У Эсхила в «Хоэфорах» его Электра называет изгнанником, который лишен наследства, а Клитемнестра упоминает о том, что именно она отправила Ореста в дом к друзьям, а не продала, в чем обвиняет ее Орест. В «Электре» Софокла Талфибий рассказывает, как Электра передала ему маленького брата, похитив его у матери после убийства Агамемнона. А у Еврипида Ореста спас его кормилец, старый пастух.

В двух из рассматриваемых мной трагедий введен мотив страшного сновидения Клитемнестры. О сне говорится у Эсхила и Софокла, но описывается он по-разному. В «Хоэфорах» об этом сне рассказывает предводительница хора Оресту:

*Сказала: снилось ей, что родила змею. [...]
И будто спеленала, как дитя свое. [...]
Она давала грудь гаденышу. [...]
Кровавый сгусток вышел с молоком грудным.*

Орест сразу понимает смысл этого сна и объясняет его зрителям: «*Ведь это я – змея, и я ее убью*». Со всем другой сон видит Клитемнестра у Софокла:

*Ей снилось, говорят, что снова с нею
Родитель наш, вернувшийся обратно
На этот свет... И будто взял он скипетр,
Который прежде сам держал – но держит
Теперь Эгист, - и водрузил его
На очаге – и жезл процвел, и отпрыск
Покрыв ветвями весь Микенский край.*

Этот сон только рассказывает Хрисофемидой Электре, после чего следует диалог, совершенно не касающийся этого сна. Можно предположить, что Софокл считал смысл его вполне ясным, понятным и не нуждающимся в каком-либо пояснении. Хрисофемиды, говоря о «родителе нашем», имела в виду Агамемнона, их отца. Этот сон объясняют следующим образом: Агамемнон вернется обратно на землю, но в лице своего сына Ореста (это проявление веры в то, что мертвый может отомстить за свою смерть убийцам). Скипетр является символом царской власти, а то, что этот жезл процвел на очаге, значит, что власть законного наследника Агамемнона, Ореста, также процветет, и он воцарится на родной земле, в родном доме, символом которого как раз и является очаг. Таким образом, «отпрыск» Агамемнона, то есть Орест, покроет ветвями весь Микенский край. Уже говорилось, что в трагедии Софокла нет сцены суда над Орестом, она заменена именно этим сном. Его также можно рассматривать как суд, но не над Орестом, а над убийцами его отца. Этот суд совершил сам Агамемнон, и виновными были признаны Клитемнестра и Эгист, а Орест стал орудием мести и наказания.

Эти сновидения, по сути, повествуют об одном и том же, но с уверенностью можно сказать, что главное отличие сна в трагедии Эсхила от сна в трагедии Софокла в его иносказательности, метафоричности. Чтобы зрители смогли понять смысл этого сна, Эсхил прибегает к его объяснению через Ореста. В мифе, рассказываемом Гигином, нет никакого упоминания о сновидении Клитемнестры, значит, оно было введено, насколько нам может быть известно, Эсхилом. Но для чего ему нужен был этот прием, который позже позаимствует Софокл? Если анализировать время, когда рассказывается об этом сне и у Эсхила, и у Софокла, то это происходит практически в начале действия. Этот сон выступает пророчеством последующих событий. По сути уже Эсхил таким образом вводит мотив судьбы, которую греки, как известно, считали могущественнее богов. Так постепенно нарастает одна из важнейших коллизий древнегреческой трагедии: человек и судьба.

Рождение трагедии рассматривают как следствие эстетического феномена гуманистической культуры Древней Греции. Гуманизм трагедии проявляется, главным образом, в утверждении жизни как высшей ценности, в стремлении постичь и увидеть назначение личности, смысл ее страданий, в представлении о герое как о творце культуры. Многие из этого отразилось и в мифе об убийстве Орестом Клитемнестры. Этот миф, сам по себе обладающий многогранной проблематикой, художественно воплотили три величайших драматурга античности. Вложив в основу своих трагедий один и тот же мифологический сюжет, они смогли настолько его оживить, сделать «играющим» в своей культуре, что в настоящее время многие ученые видят в этих произведениях исторические источники, отражающие социально-политическую и историко-культурную обстановку Греции того времени.

Сравнивая трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида между собой и с вариантами мифов у Аполлодора и Гигина, можно увидеть, что, используя одну схему для действия, эти драматурги смогли создать новые трактовки мифа. Оставляя одну и ту же развязку (то, что они не имели права трогать), они изменяли завязку, мотивировку, расстановку сил. Вводили не только разных персонажей в свои трагедии, но и довольно интересные художественные приемы. Причем это делалось либо для раскрытия образа определенного героя, либо для объяснения ситуации зрителю. Действующие персонажи – уже не просто герои мифов, не имеющие четко выраженного характера, а люди, обладающие чувствительной душой. Это не просто слепые исполнители воли богов, а герои, пропускающие веления божеств через свою душу и систему своих морально-этических ценностей. Это люди со свойственной им противоречивостью действий и поступков, чувством острой душевной борьбы между долгом и чувством.

Мифические представления о жаждущих крови душах убитых предков и повелениях богов исполнять их требования вступают постепенно в конфликт с человеческой природой персонажей, на чью долю выпадает требование исполнения страшной задачи. Софокл фактически вводит новое действующее лицо – Электру, чья ненависть может быть более понятной и оправданной, поскольку прибывший издалека Орест с матерью уже почти не знаком и непосредственные чувства между ними могут существовать скорее условно. Заслуга Софокла здесь в утверждении в искусстве нового типа героической личности, берущей на себя полную ответственность за совершаемые деяния. Драматурги постепенно усиливают «земную» мотивировку мести, осуждая зло и насилие, но необходимость матереубийства, в конце концов, у Еврипида всё же предстаёт как нечто столь противоестественное, что даже божественная воля подвергается сомнению. Действующие персонажи – уже не просто герои мифов, не имеющие четко выраженного характера, а люди, обладающие чувствительной душой. Это не просто слепые исполнители воли богов, а герои, пропускающие

веления божеств через свою душу и систему своих морально-этических ценностей. Это люди со свойственной им противоречивостью действий и поступков, чувством острой душевной борьбы между долгом и чувством. Преодолевая барьер мифического сказания, трагедия становится искусством. На смену «веку богов», по формулировке Д. Вико, идёт век героев и век людей.

Источники и литература

1. Авдеев А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытном строе / Под ред. Л. П. Потапова. – М.-Л.: Искусство, 1959.
2. Аполлодор. Мифическая библиотека. – Л.: Наука, 1972.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. В. Г. Аппельрота, ст. А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского, коммент. Ф. А. Петровского – М.: Гослитиздат, 1957.
4. Борухович В. Г. История древнегреческой литературы: Классический период. – М.: Высшая школа, 1962.
5. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968.
6. Гигин. Мифы / Пер. с лат. Д. О. Торшилова; под общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – СПб.: Алетейя, 2000.
7. Головня В. В. История античного театра. – М.: Искусство, 1972.
8. Грабарь-Пассек М. Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. – М.: Наука, 1966.
9. Еврипид. Трагедии. В 2-х т. / Пер. с древнегреч. – М.: Искусство, 1980.
10. Иванов Вяч. Ив. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алейтейя, 1994.
11. История греческой литературы в 3-х т. / Под ред. Соболевского. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1946.
12. Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2005.
13. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957.
14. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993.
15. Радциг С. И. История древнегреческой литературы. – 3-е изд. – М.: Высш. школа, 1969.
16. Софокл. Трагедии / Пер. с древнегреч. С. Шервинского; коммент. Н. Подземской. – М.: Искусство, 1979.
17. Тронский И. М. История античной литературы. – Л.: УЧПЕДГИЗ, 1947.
18. Эсхил. Трагедии / Пер. Вяч. Иванова. – М.: Наука, 1989.
19. Эсхил. Трагедии / Пер. с древнегреч. С. Апта. Коммент. Н. Подземской. – М.: Искусство, 1975.

Жердева А.М.

ПРОБЛЕМА РАССМОТРЕНИЯ ЛЕГЕНДЫ КАК ПРОМЕЖУТОЧНОГО ЖАНРА

Легенда – одна из наименее изученных разновидностей фольклора. Ее жанровое своеобразие и в наше время не вполне определено. Между тем она и в настоящее время остается живой и активной частью культурного сознания, что делает актуальным не только собирание легенд, но и прежде всего изучение сущности этого явления.

Владимир Яковлевич Пропп утверждал, что легенда является промежуточным жанром. Для В. Я. Проппа исходной точкой отсчета была сказка. Поэтому он выделил «досказочные» и «послесказочные» образования: «Обряды, мифы, формы первобытного мышления и некоторые социальные институты я считаю досказочными образованиями, считаю возможным объяснить сказку через них. Но сказкой не исчерпывается фольклор. Есть еще родственная ей по сюжетам и мотивам героический эпос, есть широкая область всякого рода сказаний, легенд» [5, с. 251]. То есть, по мнению В. Я. Проппа, легенда граничит с такими жанрами, как сказка, предание, эпос, и все они, в свою очередь, выходят из мифа, иногда перетекая друг в друга.

Многие исследователи говорят о трудности разграничения этих жанров: «Народные произведения далеко не так резко отличаются друг от друга, как отличает их этнографическая терминология. Народные песни, поверья, преданья, сказки и т. д. принадлежат одному и тому же народному воображению и создаются им без всяких литературных правил, и потому беспрестанно смешиваются один с другими и по предмету и по изложению» [6, с. 180].

Цель данной статьи – найти определение жанровых особенностей легенды. Для этого нам необходимо обратиться к пограничным явлениям – мифу и сказке, изученным европейской наукой весьма основательно. У нас есть их признаки, свойства и определения. Рядом с ними находится огромный массив текстов, определяемых как проза несказочного характера. Вот как, почти извиняясь, объясняет это К. В. Чистов: «в связи с отсутствием общего термина, обозначающего все разновидности народной прозы, за исключением сказки, мы вынуждены употреблять это описательное и негативное определение» [8, с. 262]. Это косвенно подтверждает актуальность данной проблемы.

Несомненно, почвой и литературы и фольклора является миф, возникший в синкретической культуре, когда религия, искусство и наука еще не начали своего самостоятельного существования. Хотя он повествует о событиях, воспринимаемых как достоверные, его нельзя считать историческим произведением. Но и литературой миф тоже не является. Это самая древняя форма представлений о мире.

Миф способен прорасти во множестве современных жанров литературы, не говоря о фольклоре. В связи с этим необходимо рассмотреть легенду в соотношении с мифом.

Отличить эти жанры иногда бывает сложно, близкое родство делает их очень похожими друг на друга. Вспомним сборник «Мифы и легенды Древней Греции» Н. А. Куна. Это один из самых популярных и авто-