

АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ
ЕСХИЛ И НЕГОВАТА ДРАМА

chitanka.info

1

Сведенията за Есхил, за първия велик трагически поет на древна Атина, са оскъдни и противоречиви. Но той е син на епоха, чиято история добива значение на негова биография. Защото Есхил със слово и дело гради историята на Атина и на Гърция.

Есхил се родил през 525 г. пр.н.е. в Елевзин. През годините на неговото юношество падат Пизистратидите (510 г.) и Клистен създава своето демократическо законодателство (509 г.). Той е 25-годишен, когато персите потъпкват въстанието на малоазийските гърци (500 г.). Есхил е съвременник на Гръко-персийските войни и участник в сраженията при Маратон (490 г.), Саламин (480 г.) и Платея (479 г.). Неговата социална отзивчивост го тласва към партийните борби, които достигат своя връх през 462 г. с победата на радикалната демокрация. Поетът вижда рождението на Атинския морски съюз, а към средата на века — тревожни белези на неговото израждане.

Есхил посрещнал края на Пизистратидите вероятно само с чувство. По-късно чувството ще се превърне в убеждение, насочено против всяка лична власт.

*Избягвайте
безвластие или самодържавие —*

ще съветва той града чрез „Евменидите“. Същата идея вече е прозвучала и в „Персите“.

Кой е пастир на народа, кой е техен господар? —

така се осведомява за атиняните варварката Атоса, и Есхил отговаря чрез Хора:

Никому не са те роби, върху тях не тегне власт.

Поетът ще е бил частица от покъртената публика, която плакала, когато Фриних показал в драма погрома на милетските гърци. Той е тежковъоръжен войник в епическата борба срещу персийския завоевател, а седем години след платейското сражение (479 г.) прославя освободителната война с трагедията „Персите“. За достойно изпълнен воински дълг говорел надписът на гроба му в сицилийския град Гела:

Евфорионов Есхил — атинянин — тук е погребан.

*Скрит е прахът му студен в плодната гелска
земя.*

*За храбростта му чутовна приказва лесът
маратонски,*

още — персийският войн с дългите гъсти коси.

Когато радикалната демокрация отнема политическите функции на Ареопага, Есхил заявява политическата си позиция чрез една трагедия, чрез „Евменидите“. Той прославя древното аристократическо учреждение и защитава неговата неприкосновеност, като изтъква божествения му произход.

Първата половина на V в. пр.н.е. е време на подем за Атина. Тя бързо заличава раните от вражеското нашествие. Нейният Морски съюз все още не е показал язвите, които го раздират особено през втората половина на века. Вътрешните противоречия на демоса все още нямат острота. Затова неслучайно половин век след маратонската победа Аристофан пожелава оглупелият старец Демос да стане млад и умен, какъвто бил някога, когато се сражавал при Маратон.

Атинското общество все още пази родово-общинните си идеали. Неговите членове чувствуват кръвната връзка на общия си произход, а усилените години на войната са направили по-интензивен техния патриотизъм. Есхил е певец и възславител на този патриотизъм.

Атинското общество създава демокрация, която крие консерватизъм и съществува тъкмо поради консерватизма си. Демокрацията отличава Атина и от олигархичните държавици на Гърция, и от деспотичния азиатски Изток. Есхил е певец и възславител на тази фаза на атинската демокрация.

Но след победата над персите в атинското общество възникват противоречия, които военната опасност по-рано е притъпявала. Те са вече достатъчно остри към средата на века, когато завършва жизненият път на поета. Техен израз е ожесточената борба на партиите, на която Есхил не остава чужд. Той участва в нея като застъпник на една консервативна политическа линия.

Есхил се намира в противоречие с радикалната демокрация, която превръща Атина в производителен и търговски център. Той смята за абсурд политическата активност на „тълпата“ и нейното пряко участие в живота на държавата. Ако въпросът се сведе само до тази позиция на поета, тя, явно, едва ли може да заслужи одобрение.

От друга страна обаче, ние виждаме добре — защото гледаме зад себе си, в миналото — ония събития, които Есхил не е можел да види пред себе си. Ние виждаме по-добре от Есхил, че демосът се разслоява, че се образуват социални полюси. Демокрацията добива все по-ярък групов характер. Експанзионистичните групи превръщат съюзниците в данъкоплатци. Демократическите учреждения и политически активната „тълпа“ се превръщат в оръдия на алчни демагози. Съзнанието за дълг, отговорност и всенароден интерес се притъпява. Плащането на заседателни пари, по начало правилно, защото материално осигурява заседаващия, обвързва заседателя спрямо ръководните държавни фактори и създава един паразитстващ обществен слой.

Есхил е предвиждал поне част от всичко това, за да се обяви срещу линията на радикалната демокрация.

Това хвърля светлина върху пътуването му до Сицилия, предприето през 458 г. Нека припомним, че 458 е годината, през която Есхил поставя трилогията „Орестия“, и че „Орестия“ е творбата, която съдържа най-пряк израз на политическото му опозиционерство. Изглежда, че след защитата на Ареопага, направена в тази трилогия, за Есхил станало трудно да живее в родния си град и той предпочел да емигрира. Може би тъкмо този епизод из живота му има пред вид

Аристофан, когато отбелязва: „Есхил не се спогаждаше с атинците“ („Жабите“, ст. 807). Поетът не се завърнал от Сицилия: там умрял, там бил и погребан през 456 г.

2

Според Аристотел („Поетика“, гл. 4) трагедията имала първоначално „сатирен“ характер, който по-късно изгубила и станала сериозна.

Това сведение косвено свързва атическата трагедия с култа на бог Дионис. Трагедията, продължава Аристотел, произлязла от дитирамбите от Дионисовите химни. По-точно, началото ѝ било поставено от запевачите на дитирамба, и в най-ранната степен на развоя си тя представлявала импровизация.

Лирическият дитирамб съдържа предпоставки, за да се измени в драматическа творба. Той, както и изобщо тържествената хорова лирика, е богат с епически елементи. И когато поетът напусне ролята си на разказвач, за да предостави повествованието на хор, грижата за по-голяма показност на творението възниква съвсем естествено. Когато несъответствието между драматическия сюжет и неговото хорово изпълнение започва да смущава, поетът се замисля над въпроса за новите способности, които по-успешно ще изявят драматизма на епическия сюжет.

Така бива създаден първият актьор, който получил роля в драматизирания дитирамб. Сега пред слушателите е не само хорът, но и праобразът на действащото лице. Хорът задава въпроси, на които неговият партньор отговаря. Оттук и названието на този първи актьор: той се наричал *υλοκατής*, т.е. „отговаряч“.

Но Аристотел говори не за актьори, а за запевачи на дитирамбите. Това означава, че един участник в хора се отделя от него, за да стане възможна размяната на реплики. Без съмнение запевачът е предходник на по-късния актьор.

А „сатирната“ фаза на трагедията? Навярно тя е била диалогично повествование за Дионис, и нейният хор се е състоял от козлоногите Дионисови спътници сатирите. „Сатирното“ зрелище ще е съдържало весели, невъздържани и неприлични реплики между хор и актьор. Това

съответствува и на схващането за празника на Дионис, и на импровизационния характер на сатирната драма.

Как сатирната импровизация станала сериозна драма?

Инсценировките за Дионис напущат рамките на простонародната импровизация, общонародните Дионисови празници стават държавни тържества в зрелището се пренася на сцена, осветена от авторитета на държавата. Разбира се, то не се освобождава мигновено от волности и неприличности. Във всеки случай, грижите на държавата изиграват своята роля и зрелището получава все повече белези на сериозно творение, на трагедия.

Сега трагедията е в състояние да поставя и решава проблеми. При това проблемите излизат далече извън кръга, свързан със сказанията за Дионис. Така трагедията се отдалечава от култовите си основи и изоставя сюжетите, които я характеризират първоначално. Това е правило силно впечатление на първите зрители, които преживели този преход, за да стане пословичен изразът на тяхното недоумение: „Какво общо има всичко това с Дионис?“

Там, където липсвали организиращите и стимулиращи грижи на държавата, култовите инсценировки не превъзможнали примитивността си, запазена дори до днес например в кукерските игри.

Кои са предходниците на Есхил?

Византийският лексикограф Свидас нарича дитирамбическия поет Арион изобретател на трагедията.

Но древността отрежда това почетно звание на поета Теспид (ок. средата на VI в.). Той, казва Плутарх („Солон“, гл. 29), направил нововъведения в трагедията, които публиката харесвала въпреки неодобрителното отношение на държавника-поет Солон към Теспидовата дейност. Театърът — доколкото може да се говори за театър — бил все още частно дело на Теспид. Разработката на сюжетите, била въпрос на лично усмотрение, поетът, според израза на възмутения Солон, „лъжел“. Но Теспид — прибавя Плутарх — отговорил, че лъжата не е осъдителна, щом се изрича на шега.

Драматическите състезания били учредени към края на VI в. На тях се проявявал поетът Хойрил, по-млад съвременник на Теспид. Хойрил се състезавал с Есхил и дори със Софокъл, което свидетелствува за продължителността на неговата театрална дейност.

Но може би то показва още, че неговата трагедия е имала черти, които са я правили съизмерима, поне в някои отношения, с тази на двамата първи велики трагици.

Поетът Фриних, ученик на Теспид, създал драма, която останала паметна в историята на гръцкия театър. Това е трагедията „Падането на Милет“, посветена на погрома на йонийските гърци. Тя предизвикала буен плач у публиката, която възприела крайно болезнено участието на съплеменниците. Поетът бил глобен, а драмата му — снета. Известно е заглавието на втора негова трагедия „Финикийците“, която възвеличавала подвига на саламинските герои.

Фриних знаменува висока степен в развитието на гръцката поезия. Придирчивият Аристофан говори ласкаво за словесното му изкуство, за песните му. Но неговият отзив не съобщава нищо за драматургията на Фриних. По нея можем да умозаклучаваме: поетът е разполагал само с един актьор, трагедиите му са били лироепически повествования с белези, които са ги доближавали до хоровата поезия.

Заслугите на Есхил за развоја на атичката трагедия са толкова големи, че към името му с право добавят: „баща на трагедията“.

Според Аристотел („Поетика“, гл. 4) Есхил пръв въвел втори актьор, намалил партиите на хора и дал преднина на диалога.

Това сведение не само изтъква историческите нововъведения на Есхил, но и изяснява състоянието на атичката трагедия преди него. Ако Есхил намалил партиите на хора и те все пак са застъпени широко и твърде широко у него, това ни помага да си създадем представа за драмите на неговите предходници — та и на най-даровития сред тях, на Фриних. Що се отнася до броя на актьорите, този въпрос е много тясно свързан с проблемата за трагическото. Решението, което му дава Есхил, има основно значение: за поета се създават повече условия да противопоставя идеи, да сблъсква техните носители. При единствения актьор на Есхилите предходници това не е било възможно — поне в степента, в която ги има Есхил.

Първото участие на Есхил в драматическите състезания се пада между 500 и 497 г. Тринайсет пъти поетът заставал начело на състезателите. През 468 г. негов конкурент бил Софокъл. На това състезание ученикът победил своя учител. Но победил не само Софокъл: чрез него победила и Есхилевата драматургическа линия.

Есхил създава 72 (или 90) драматически творби. До нас са достигнали следните седем трагедии: „Молителките“, „Персите“, „Седемте срещу Тива“, „Прикованият Прометей“, „Агамемнон“, „Хоефорите“ и „Евменидите“. Последните три съставят единствената запазена Есхилова трилогия — „Орестията“.

3

За най-ранна сред запазените Есхилови трагедии се приема обикновено „Молителките“, макар че за нейната хронология няма свидетелства. Тя наистина показва особености на ранно произведение. Хоровите ѝ части са твърде пространни. В една дълга стихомития от 27 стиха (297–323) разговорът се води така примитивно, че оправдава етимологията на думата *υλοκατής* — защото актьорът, който играе Пеласг, не е нищо повече от един „отговаряч“. Освен това действието на „Молителките“ е сравнително просто, в него не ще намерим композиционните похвати на по-късния Есхил. Най-сетне заслужава да се отбележи преднината, която поетът е дал на хора, като го е направил главен герой, докато лицата от диалога — Данай, Пеласг и Глашатаят — остават на заден план.

„Молителките“ е част — може би първа — от изгубена за нас трилогия, сюжетната линия на която обаче може да се възстанови с приблизителност. Втора част на трилогията ще е била трагедията „Египтяните“, а трета — „Данаидите“.

Ето хода на действието в „Молителките“:

Петдесетте дъщери на Данай бягат от Египет, преследвани от петдесетте си братовчеди Египтиадите, които искат да се оженят за тях. Бегълките стигат в своята прародина Аргос, където цар Пеласг ги взема под закрилата си. Към края на трагедията един Глашатай на Египтиадите по заповед на господарите си трябва да отвлече девойките. Намесата на Пеласг осуetyава опита му. Глашатаят се оттегля, но заплашва с война, която Египтиадите ще отворят на Аргос.

За по-нататъшния ход на действието можем да правим само предположения.

Египтиадите наистина обявяват война. Войските им превземат Аргос, и Данай се принуждава да изпълни волята им. Данаидите встъпват в брак с тях, но, подучени от баща си, убиват съпрузите си още през първата брачна нощ. Такъв развой на събитията подсказва трагедията „Прикованият Прометей“ (ст. 859–863):

*Но бог не ще им предаде девойките.
Ще ги приеме мъртви пеласгийската
земя, от дръзка смърт в нощта притихнали.
Че всяка ще лиши от зрак съпруга си,
пробождайки с двуостър нож гърдите му.*

И по-нататък (ст. 865–869):

*Едничка ще плени страстта. Другаря си
не ще убие тя, ще трепне нейното
сърце, и ще поиска в малодушие
да я винят, но не и в злодеяние.
От нея в Аргос ще започне царски род.*

Последните стихове засягат третата част на трилогията. Те говорят за Хипермнестра, която пощадила живота на Линкей. Установено е, че тази трагедия има общи черти с друга Есхилова трагедия, с „Евменидите“: Хипермнестра, която не убила мъжа си, бива съдена за неподчинение спрямо баща си, и то в същия Ареопаг, който в „Евменидите“ съди Орест. Подобно на Атина, която в „Евменидите“ произнася реч в защита на Орест, защитница на Хипермнестра в „Данайдите“ е богиня Афродита. Подобно на Орест, който бива оневинен, Хипермнестра получава оправдателна присъда.

И все пак загубата на двете трети от трилогията крайно затруднява изследвача да се добере до нейния замисъл. Нещо повече: органическата връзка на „Молителките“ с изгубените части на трилогията създава трудности дори за онзи, който иска да вникне в идеята на оцелялата трагедия. Поради това не са случайни противоречивите тълкувания, които се дават на „Молителките“.

Защо Данайдите бягат от Египтиадите?

Тук ни осветлява отново „Прикованият Прометей“ (ст. 853–856):

А неговото пето поколение —

казва Прометей, когато отваря дума за Епаф, —

*от петдесет сестри ще дойде, гонено,
във Аргос, за да не допусне кръвен брак
със братовчеди.*

Трагедията „Молителките“ подкрепя смисъла на този откъс. Данаидите също говорят за недопустим брак, към който се стремят Египтиадите.

*... Не искаме с близките нам
синове на Египт в омерзителен брак
да се съединим —
(Ст. 8–10)*

заявяват те. По-нататък този брак е назован „скверен“ (ст. 333, 803) и „безумен“ (ст. 398). Той е „безчинство“ (ст. 108), към което „безумна мисъл“ (ст. 111) тласка Египтиадите. С това съзнание Данаидите проклинат преследвачите си:

*да погинат сред бесните бездни,
преди да докоснат с насилна ръка
братовчедките и в забранени легла,
пряко тяхната воля, да легнат!
(Ст. 36–39).*

Но освен първото съображение, което вдъхновява бягството на девойките, освен мисълта, че чрез бягството си се противопоставят на едно кощунство, приведенят пасаж съдържа и втори техен импулс, свързан с идеята, че Египтиадите ги унижават, като погазват тяхната воля. Вторият импулс, тук само загатнат, другаде добива по-обстоен вид; срв.:

*Кой ли, похищавайки
съпруга пряко нейно, пряко бащино
желание, ще бъде чист? И в гроба си
не ще избегне казънта за своите
безумства.
(Ст. 230–234)*

Данаидите тръпнат пред вероятността да бъде упражнено насилие над волята им. Ето тяхната молитва към Зевс:

*Не допускай да видиш как мен,
клетата, ще поведат силом от този олтар —
както се води кон —
дърпайки с груба ръка пъстри одежди, була...
(Ст. 432–435)*

И тъй, на тези две причини се дължи протестът на Данаидите срещу домогванията на братовчедите им. Египтиадите потъпкват божествената справедливост (ст. 79–80, 84). Така те стигат до онова, което древните гърци са наричали $\acute{\upsilon}\beta\acute{\rho}\iota\varsigma$ до светотатствената дързост, която трябва да бъде наказана. Нея визира поетът, когато чрез Хора на Данаидите говори за „дръзки люде“ (ст. 83), за „безсрамна дързост“ (ст. 430), за „дръзки мъже“ (ст. 490–491), за „мъжка дързост“ (ст. 531), за „буйно разцъфтяла дързост“ (ст. 840), за „проклета дързост“ (ст. 883).

Трагическото противоречие на „Молителките“ се състои в непримиримите позиции на справедливостта и на кощунството. Справедливо действуват Данаидите, като избягват един кръвосмесителен и унизителен брак; кощунствуват Египтиадите чрез бесния си стремеж към него. До самия край на трагедията конфликтът не се измества от тази основа. Поради това изследвачите, които говорят за мъжемразко упорство у Данаидите, очевидно не се съобразяват с текста на трагедията. Защото дори в последните нейни стихове Данаидите се обявяват не срещу брака изобщо, а срещу брака с Египтиадите. Срв.:

*Отвърни, велики Зевсе,
този брак с рода Египтов!
(Ст. 1059–1060)*

После:

*Зевсе, царю, отвърни
брака с дръзките мъже!
(Ст. 1069–1070)*

Ако в самия край на трагедията (ст. 1076–1082) Хорът на Данаидите моли за победа, той мисли за победа не над мъжете изобщо, а над Египтиадите.

Египтиадите принуждават Данай да им даде дъщерите си, но падат мъртви още през първата нощ. Така те заплащат за своята кощунствена дързост. Оцелява само Линкей. Защо? Изглежда, че сред дръзката сган на Египтиадите той се е отличавал с качества, на които дължи избавлението си. Според „Прикованият Прометей“ Хипермнестра изпитала любов към него. Но за да се породят любов, са били нужни морални предпоставки, и Линкей, нека повторим, не ще е бил двойник на своите братя-светотатци.

Но всичко това може да се приеме и аргументно. Ако Есхилевият бог, като действа съобразно със законите на справедливостта, осъжда на жалка смърт четиридесет и девет Египтиади, на неговата справедливост не ще убогне и петдесетият, в случай че постъпва греховно. Може би тъкмо Линкей проявява уважение към волята на жената, уважение, каквото не показват другите Египтиади и липсата на което тъй силно възмущава Данаидите. Нека припомним, че според преданието Линкей запазил девствеността на Хипермнестра.

Но макар и да се отнася справедливо към Линкей, който не прилича на братята си, Хипермнестра не изпълнява бащината заповед и бива съдена. В съда обаче на нейна страна е, както се каза, богинята на любовта, и тя не само защитава плодотворящото начало, но и утвърждава брачния съюз на Линкей и Хипермнестра. Може би точно

тук са били изтъквани причините, поради които Линкей не загива. Това е необходимо и поради простия факт, че онзи, който носи в себе си кощунствената дързост на Египтиадите, не може да тури начало на царски род.

Понеже се намираме пред най-старата творба на европейската драматургия, съвсем уместен е въпросът доколко трагедията „Молителките“ е произведение на драматически поет, до каква степен тя е драма. Естествено, ние неизменно ще помним, че тази трагедия принадлежи към трилогия. Предполагаемият ход на действието подсказва, че главните драматически моменти са се намирали тъкмо в незапазените части на трилогията — във втората се представял конфликтът между Египтиадите и Аргос с последвалата катастрофа на победителите; в третата — съдебното дело на Хипермнестра.

Като експозиция към тези два главни драматически момента трагедията „Молителките“ е по-бедна, но не и лишена от драматизъм. Преди всичко враждуващите сили на трилогията са основна предпоставка за драматическо напрежение и в „Молителките“, а то завършва с естествен сблъсък още в тази трагедия. Наистина това не е най-силният възможен сблъсък, защото той се осъществява между Данаидите и Глашатая на Египтиадите. Но при подчинеността на „Молителките“ спрямо трилогийната цялост едва ли би било целесъобразно да се започне с най-силния удар. Не може да се каже дали по претеглени съображения, или с верен художнически усет Есхил е поставил главното стълкновение в средата на трилогията, във втората нейна трагедия, но резултатът от това е несъмнен: трилогията получава равновесие, защото кулминацията естествено пада върху втората ѝ част.

От друга страна, Хорът на Данаидите показва несломима воля и борческа страст, определена от ясно поставена цел. Неговата позиция е категорична и непримирима, за да се сблъска с друга, не по-малко непримирима и категорична позиция, и нейният израз не е нито еднакъв, нито равен. Той се движи между отчаяната молитва и ултимативната заплаха. Данаидите проливат сълзи, раздират мургави бузи, проклинат преследвачите си, обосновават правотата си, треперят от страх и гняв, почтително заговарят Пеласг, внимателно, но и недвусмислено го предупреждават, ликуват при вестта за обещаната подкрепа. Същински спектър от чувства и тонове. Всяка интонация,

различна от предходната или следващата, защитава по нов начин едно убеждение, неотделимо от съществуването на Данаидите.

Дори в такъв типов образ, какъвто е Пеласг, читателят открива зачатъци на драматизъм. Пеласг повежда напрегната борба със себе си пред вид на опасностите, свързани със закрилата, за която го молят девойките. Пред нас е първият трагически раздвоен драматически герой, и неговото раздвоение е така очевидно например в следните му думи:

*Кошунството да бъде за вразите ми,
но вам не бих помогнал, без на себе си
да навредя. А жал ми е молбите ви
да пренебрегна. В трепет съм и сам не знам
дали да ви приема във земята си.
(Ст. 380–384)*

Заплахата на Данаидите мигновено го изтръгва от двоумението. Той обещава помощта си и (това става зад сцената) защитава в Народното събрание каузата на бегълките.

Както се спомена, сблъсък на Хора с Египтиадите представлява сцената с Глашатая. Тя има два момента: единият е грубата разправа на Глашатая с Данаидите, а другият — неговата стихомития с Пеласг. Заслужава да се отбележи нееднаквото отношение на твореца към тези два момента. Срещата на Глашатая с беззащитните Данаиди позволява да се разбере и почувствува цялата бруталност на пратеника на Египтиадите, изразена и чрез ругателния смисъл на думите, и чрез тяхната стихова форма. Неговата реч е необузdana, тя звучи в странни лирически размери. При срещата с Пеласг Глашатаят изоставя първоначалния тон. Сега той е и по-скромен, и по-предпазлив. Той встъпва в стихомитиен диалог, съставен от ямбични триметри, в който отсъствуват ругателствата, за да преобладае напрегнатостта, която е цел на всяка драматическа стихомития.

Нека се забележи: драматическа стихомития. Защото в тази лирическа и повествователна трагедия има моменти, придаващи епически оцвет на една нейна стихомития, където актьорът Пеласг, както се каза в началото на тази глава, е прост „отговаряч“ на Хора.

Двояко могат да се оценяват и лирическите песни в тази трагедия. Едни от тях, вплетени в действието ѝ, правят принос към драматическия живот в нея, като предават образно и темпераментно реакцията на Хора към настояща или очаквана, желана или нежелана драматическа ситуация. Друг разред хорови песни не са нищо повече от лироепически разказ за страданията на Йо.

Въвел втория актьор, който в „Молителките“ играе Данай и Глашатая, Есхил го използва добре само във втората роля. Данай е лишен от по-значителна характерност. Защото необходимата характерност не може да дойде като резултат нито на неговата роля на епически статичен герой, който неизменно наставлява, нито на самите му наставления, които имат характер на общи места, валидни не само за случая с Данаидите, но и за всеки подобен случай.

Най-сетне, действието в „Молителките“ все още няма оная заплетеност, която повишава драматизма. То тече праволинейно, тезата, която поддържат Данаидите, не се подлага на съмнение нито тук, нито, както изглежда, в другите части на трилогията. В „Молителките“ няма опровержение или корекция на възгледи, за да се стигне до драматически обосновано ново заключение.

Колко трудно се превъзможват традициите на хоровата лирика, за да се оформи новият литературен род!

4

На драматическите състезания през 472 г. Есхил се представил с трилогия, съставена от трагедиите „Финей“, „Персите“ и „Главк“. До нас е достигнала само трагедията „Персите“, която е представлявала централна, връхна точка на целостта.

Какъв е вероятният ход на действието в трилогията? Изглежда, не са лишени от основания догадките относно трагедията „Финей“. Финей е митологическият цар, когото измъчвали отвратителните харпии. От тях го избавили аргонавтите, които на път за Колхида минали през неговото царство. Те избили харпиите и благодарният Финей, който бил сподобен с пророчески дар, предрекъл изхода на техния поход.

Връзката на мита за Финей със събитията, изобразени или разказани в „Персите“, става явна, когато се съобрази, че Финеев потомък е Персей, родоначалникът на персийските царе. Приемливо е предположението, че Есхил смятал за греховно и недопустимо нашествието на персите в Гърция, в родината на аргонавтите, които някога избавили Финей.

Тази митологическа мотивировка на политически възгледи има успоредица у Херодот, който подхваща историята на Гръко-персийските войни с митологически разкази за изконни вражди между азиатския Изток и гръцкия Запад. При това той отбелязва, че предава мнения на персийски учени (I, 1), но споменава и за гръцка гледна точка по тези проблеми (I, 2). Явно, по гръцко-персийските отношения е съществувала литература, която не е пренебрегнал Херодот и чрез която (Есхил също е смятал за нужно да стигне до митологическите корени на взаимната враждебност.

Малко и несигурни са догадките относно първата част на трилогията. Почти нищо не може да се каже за третата ѝ част.

От друга страна обаче, в „Персите“ има указания, които подкрепят казаното по-горе. Есхил нарича Персия и Гърция „сестри по кръв“ (ст. 185), а Ксеркс, според Хора на трагедията, е „златороден“ и

„богоравен“ мъж (ст. 77–78). Така поетът отправя мисълта на своя зрител към мита за Даная, която родила Персей. Персей, гръцкият герой, Зевсовият син, туря начало на персийския царски род, неговото име носят и самите перси (ст. 145–146). Ето какво сродява Персия и Гърция, ето защо те са „сестри по кръв“.

Трагедията „Персите“ има достатъчна самостоятелност, тя сама е в състояние да разкрие идейния си замисъл. И това не е случайно, тъй като тази трагедия представлява връх в трилогията — а от този връх зрителят трябва да вижда ясно, за да изчезне всяко колебание относно смисъла на трагическата катастрофа.

В историко-митологическата форма на своята трилогия Есхил поставя и решава полисни и междудържавни проблеми.

Как е виждал поетът отношенията между Изтока и Запада? За това е загатнато в разказа на царица Атоса:

*Сънувах две жени в одежди гиздави —
едната бе в дорийски пеплос, другата —
в персийски — и пред мене те застанаха,
по кръшен стан по-царствени от днешните
жени, със дивна красота, сестри по кръв.
Елада бе отечество на първата,
на втората пък — варварските краища.
(Ст. 181–187)*

По начало Есхил смята Европа и Азия, Елада и Персия за равни от гледище на международното право. Те според приведения пасаж са сестри и това подсказва какви трябва да бъдат според него отношенията им.

Но между тях има съществена разлика, за която говори пак Атоса. Когато Ксеркс запрегнал двете жени в ярем, тогава — казва тя

*в него гордо тръгна втората,
захапала послушно своите поводи,
но първата заскача, смъкна сбруята,*

*с ръце, па я понесе с мощ, изтръгна се
от поводите и разби ярема си.
(Ст. 192–196)*

Тук сме пред темата за робското покорство на варварите от Изтока и за елинското свободолюбив, която Есхил засяга и в „Молителките“ (ст. 971): „Ти, варваринът, притесняваш елини!“ — протестира там Пеласг срещу египетския Глашатай, който прави усилия да отвлече Данаидите.

Но, така или иначе, Есхил смята и за възможно, и за желателно мирното съжителство между Изтока и Запада. В „Персите“ този възглед се обосновава от бащата на Ксеркс, от самия цар Данай, който остро осъжда похода на сина си. Неговите думи съдържат нещо като ръководно правило за персийските монарси, което гласи:

*Недейте тръгва в поход срещу елини
дори с войска, по-силна от сегашната —
самата им земя им е съратница!
(Ст. 790–792)*

Дарий прави обстоен исторически преглед, който трябва да покаже, че персийските царе са постъпвали разумно, когато са избягвали стълкновения с елини. Но в прегледа на Дарий прави впечатление съзнателното премълчаване на добре известни по-далечни или по-близки исторически факти. Така, „благополучният мъж“ Кир, който дарил мир на Персия, все пак нарушил току-що формулираното правило, защото, както казва сам Дарий,

*Той завоюва Лидия и Фригия
и покори със сила цяла Йония,
(Ст. 770–771)*

т.е. Кир употребил военна сила срещу малоазийските гърци. Освен това Есхиловият Дарий отминава с мълчание собствените си завоевателски действия срещу гърците — походите от 492 и 490 г.

Във всеки случай, Есхил заставя своя Дарий да противопостави Ксеркс на всички негови предходници. Те действували с разум и умереност, като истински господари на страстите си, а Ксеркс е обладан от безумие, което го е заслепило и тласнало към осъдителни дела. Неговата операция по преминаването на Хелеспонта Дарий преценява като безразсъдна борба срещу боговете, срещу Посейдон (ст. 745–750). Не е случайна нееднократната употреба на епитета ταύριος „буен“ (ст. 73, 718, 759), който трябва да охарактеризира Ксеркс. Но нито буйността нито младежката възраст (ст. 744, 782) Дарий смята за обстоятелства, които смекчават прекомерната Ксерксова вина: според него безумието на заслепения цар открива пред персите „извор на беди“ (ст. 743).

Един въпрос на външната политика се пренася изцяло в областта на религиозно-моралните проблеми. В какво се състои вината на Ксеркс? Той е показал осъдителна дързост, кощунствено държание. Всичко това се е проявило в греховни помисли (ст. 808, 820), които, дори когато не се осъществяват, са предостатъчна вина. Но в случая помислите са били последвани от недопустими действия срещу земя, която боговете бранят — Ксерксовите войски подложили на опустошение и осквернение религиозни светини:

*Нахлуха те и дръзко божии статуи
плячкосваха и храмове подпалваха.
Разбити са олтарите, съборени
без ред, издъно, божите светилища.
(Ст. 809–812)*

Чрез греховната война кощунството (ύβρις) на Ксеркс „прецъфтява“ и връзва гибелен плод:

*Щом прецъфти кощунството, плодът му е
тегло, а плач и сълзи му са жътвата.*

(Ст. 821–822)

Дарий предвещава — *vaticinium post eventum* — поражението на персите при Платея (ст. 816–817), което наново свързва със светотатственото поведение на сина си:

*И купища от мъртъвци до третото
потомство мълком ще мълвят, че смъртният
не бива да живее с дръзка помисъл.*
(Ст. 818–820)

Основната тема за кощунството като трагическа вина на Ксеркс се посреща с равностойната тема за справедливото освободително и възмездително дело на атическия народ. Но поетът изтъква атическата справедливост като елемент на световния божествен ред, нарушен от персите. Според него само така става обяснимо защо тристата атински кораба разбиват четворно по-голяма вражеска флота. Персийският вестител, който е прозрял тази истина, заключава:

*Не, някой демон порази войската ни,
накланяйки теглилката на жребия.
Че над града Паладин бдят безсмъртните,*
(Ст. 845–847)

Идеята за гръцката справедливост, противоположена на персийското кощунство, е изразена косвено, но осезаемо и пълноценно в повика:

*„Напред, деца на Гърция!
Освободете своето отечество,
децата и жените си, олтарите
на боговете бащини, гробовете
на прадедите! В бой върховен влизаме!“*

(Ст. 402–405)

Идеята за гръцката справедливост се утвърждава в разказа за величавите победи на атинската войска и за плачевната участ на варварските пълчища.

Справедливостта на гръцката кауза е предпоставката, която разпалва и прави разбираем патриотическия възторг, изразен в „Персите“. Тая справедливост Есхил вижда в превъзходството на атинската демокрация пред персийския деспотизъм. Той подхваща тази идея, която преди години бегло е засегнал в „Молителките“ (ст. 955–956), и сега антитезата зазвучава с голямата сила на художествената конкретност:

АТОСА

Кой е пастир на народа, кой е техен господар?

ХОР

Никому не са те роби, върху тях не тегне власт.

(Ст. 241–242)

Но идеята за атинския демократизъм се налага и по обратен път, чрез косвената характеристика на Персия като страна на безотговорен монарх и на робски покорно стадо. Ето как се изразява персийската царица:

*Ала моят син,
успее ли, юнак ще бъде приказен,
ако пък не — той сметка на държавата
не ще даде и в нея пак ще властвува!*

(Ст. 211–241)

Същата идея по същия косвен начин изясняват една строфа и една антистрофа. Строфата разкрива що значи царска сила според

персите:

*Дълго закона персийски
в Азия няма да тачат,
данък не ще да ни плащат
под господарска повеля,
ни на колене ще падат
в робска покорност. Погина
прежната царска сила!*
(Ст 581–590)

Антистрофата изяснява що значи персийска слава:

*Освободените люде
вече развързват езици,
волно приказва народът,
след като падне яремът.
А напоеният с кърви
бряг на Аякса погребва
прежна персийска слава!*
(Ст. 591–597)

Както се вижда, сюжетът съдържа достатъчно антители, следователно и съществени предпоставки за драматизъм. Противоположни са справедливата бойна кауза и завоевателското нашествие, демокрацията и самодържавието, свободата и потисничеството.

Но драмата трябва по свой начин да конкретизира всичко това, което, както казваме ние днес, е публицистически абстрактно. Как ще се осъществи то, когато зрителят не е и по много причини не може да бъде свидетел на бойните действия? Основното противоречие между гърци и перси, което довежда двете страни до въоръжено стълкновение, не получава сценическа изява, то е предмет само на разговори и известителски разкази. Ала това противоречие обуславя

други, драматургически важни и сценически осъществими противоречия във вражеския тил. Есхил показва Ксеркс като съден и осъден от своите най-близки люде. Сподавено обвинение звучи в песните на Хора за скръбния дял на доблестни воители, за тъжовните дни на осиротели родители, за страшната самота на млади невести. Но пряко и недвусмислено обвинение, което Хорът не може да изрече, изрича Дарий. Той, бащата на завоевателя, говори за престъпно безумие на своя син.

Както може да се забележи, нерешителността на Хора да отпрати категорично обвинение срещу царя, обяснима с положението на персийските старейшини, изиграва важна роля, като подготвя една по-висока степен в развитието на действието — сцената с призрака на Дарий. В тая сцена обвинението, изречено от Дарий, ще прозвучи строго и сурово и ще има сила на безмилостна присъда.

Естествено, емоционалният ефект тук се притъпява от това, че Дарий и Ксеркс не застават един срещу друг и възможността за показна контрастна обрисовка на техните образи се губи. Но изобщо в сценически показно отношение трагедията „Персите“ е по-бедна дори от „Молителките“. Две неща отличават тази трагедия: епически повествователен диалог и лирически излиятелни хорови партии. Що се отнася до актьора, той все още не превъзмогва етимологията на своето название: той е главно докладчик, осведомител, „отговаряч“.

Затова, докато драмата в „Персите“ все още се формира, епическите и лирическите ѝ части са направо бляскави. Дългият разказ на Вестителя, трудно възприемаем драматически, е приемлив като ефектно епическо повествование. Многобройните лирически партии, преливащи от изпитаните средства и похвати на прецъфтяващата вече лирика, се отличават с дълбочина и искреност. Тяхната връзка с драматическото действие е органическа. Във форма на голям трагически плач е изграден например първият стазим. Три строго симетрични смислово-емоционални \цялости, всяка от които е съставена от строфа и антистрофа, анализират нечуваното бедствие и тласкат драматическото действие към развой. Първата насочва мисълта към причините за страшната гибел — към Ксеркс и неговите кораби. Всяка от тези две причини се извежда на преден план, и анафората има смисъл на упорито повтаряно обвинение. Най-напред — срещу Ксеркс:

*Ах, Ксеркс поведе в поход тая рат,
ах, Ксеркс погуби в битки тоя цвят,
ах, Ксеркс, обезумял, извърши туй,
да, той със морските си кораби!*
(Ст. 550–553)

След това — срещу корабите и следователно пак срещу Ксеркс:

*На кораби замина тая рат,
от кораби загина тоя цвят,
от кораби подир нещастен бой —
и от ръцете на йонийците.*
(Ст. 560–563)

Втората цялост рисува страшната картина, която мислено виждат персийските старци: омразни чужди брегове, неприветни морски води, подпухнали тела на млади перси, безмълвни морски хищници.

Третата цялост предава скръбните заключения на Хора за края на царската сила и на персийската слава.

При това, за да изрази душевния смут на Хора, Есхил не нарушава синтактичната правилност на фразата, което би опростило, благородния и възвишен вид на трагическия Хор. Той предпочита да разкъса фразата, без да мисли за мястото на логическата пауза, и да вмести между получените късове трагическо междуметие. От друга страна, не е безинтересно да се каже, че едно междуметие тук е варваризмът „оа̀!“, чието очевидно назначение е да придаде подходяща екзотична багра на целия лирически къс. Срв.:

*Другите наши войници — о! —
жертва на по-ранна гибел — а! —
днес по кихрейския бряг — оа̀! —
гният! Плачи, раздирай гръд,
викай за своята горест
до небеса, оа̀, оа̀,*

*викай с глас на безумна,
раздираща сърцето болка!*
(Ст. 568–575)

Казаното дотук вече хвърля светлина върху въпроса за трагическите образи в „Персите“. Те са по-скоро разказващи, отколкото действащи лица. Те не встъпват в трагически двубой, нито преживяват раздвоения. Но за Хора това важи в една по-ниска степен. В неговата начална маршова песен звучи гордост от юначния вид на персийските воители, упование в тяхната безмерна сила. Величествено отекват имената на славни пълководци. И все пак още тук, в началото, неясно предчувствие гнети Хора. То става все по-тревожно, за да се превърне в трепет, който трае до появата на Вестителя. А когато катастрофата става несъмнена, трепетът се превръща в ужас, в отчаяние.

Тук в зачатък се намира нещо, което по-късно, у Софокъл, ще представлява драматургически принцип. Според този принцип истината, която възвестява трагедията, трябва да се свърже с опровергаването на едно погрешно мнение, което се отнася до трагическия герой. И макар че Ксеркс в „Персите“ е виновен още от самото начало на трагедията, старците от Хора, поне на първо време, се отнасят с видимо доверие към него. Това доверие не е лишено от основание: Ксеркс, както казват те, е „златороден“ и „богоравен“ мъж (ст. 77–78). Хорът рисува неговия образ със симпатия и дава да се разбере, че стои на негова страна. Вестта за саламинския погром променя настроението на старейшините и те запяват: „Ах, Ксеркс поведе в поход тая рат...“ Сега Хорът изповядва ново убеждение, което се затвърдява особено след разговора с Дариевия призрак, без обаче да обуслови една по-дейна реакция. Поради това екзодът представлява общ трагически плач на Ксеркс и на Хора. Изглежда, това решение на въпроса за реакцията на Хора не е без връзка с Есхиловата теза за робското покорство на азиатските варвари.

И все пак Хорът остава докрай трагически възвишен герой. Наистина по начало той одобрява похода на Ксеркс и в това по човешки грешки. Но той живее с ясна мисъл за превратностите в човешката съдба, смътно се бои от делата на царя, предчувствува

катастрофата и когато научава за нея, има сила да се раздели със самоизмамните си. Неслучайно на неговата мъдрост и благоразумие Дарий възлага да вразуми Ксеркс. Към Хора и към персийския народ, който той представлява независимо от своето високо положение, Есхил се отнася човешки съчувствено. Защото виновен е не погубеният „цвят“ на страната, а царят, когото са обладали греховни желания. В „Персите“ продължава да живее човечността, която ни посреща в Омировите поеми.

5

На състезанията през 467 г. Есхил спечелил първа награда със своята тиванска трилогия, съставена от трагедиите „Лай“, „Едип“ и „Седемте срещу Тива“.

До нас е дошла само третата част. Нищожните откъси от другите трагедии не ни казват как е протичало действието в изгубените части. И все пак ние не сме в абсолютно неведение по него, защото сказанията за тиванските царе са известни от други литературни и митологически извори. Освен това една немалка част от „Седемте срещу Тива“ (ст. 739–791) представлява съкратено изложение на мита за Лай и Едип. Ето най-общия вероятен ход на действието в незапазените трагедии: Аполон предрекъл на тиванския цар Лай, че ако създаде дете, ще падне от неговата ръка. Богът го посъветвал да мине в бездетство живота си, но Лай не послушал. Създал син и, уплашен от предсказанието, заповядал да го убият. Но детето — а това дете било Едип — не загинало. След перипетии, Есхиловият вариант на които не се знае точно, Едип се върнал в Тива, спасил народа ѝ от чудовището сфинкс и се оженил за майка си, след като преди това убил баща си. Дълго се радвал на чест и признание, но накрай, неизвестно как, научил истината за своето потекло. Ослепил се и проклял синовете си, които се отнесли непочтително към него. Клетвата му, както се казва в „Седемте срещу Тива“ (ст. 788–789), гласяла:

*Имот да делят
с оръжие в ръка.*

Последната част на трилогията показва как се сбъдва бащиното проклятие.

Според „Седемте срещу Тива“ Лай отказал да се вслуша в предупрежденията на бога и пострадал. Защо го предупреждавал Аполон? Може би предупреждението било мотивирано в изгубената

част на трилогията. Може би то съвпада със сведенията на други извори — че Лай, за да задоволи гнъсна своя страст, отвлякъл сина на Пелоп и Пелоп го проклед.

Така или иначе, трилогията се открива с греховна постъпка, която зове за възмездие. Възмездието не закъснява да поразии престъпника. Но според обичайното право на родово-общинната древност осъдителното деяние тегне над целия род на виновника, чието лично нещастие не е достатъчна отплата за погазените установления. Виновни и отговорни заедно с него са и всички членове на рода му, и то не само от едно поколение. Идеята за солидарната отговорност на рода е жива например в „Персите“, където грехът на Ксеркс ще бъде заплащан дори от „третото потомство“ (ст. 818–820).

Но в „Персите“ това само се заявява, без да се покаже на сцена, докато тиванската трилогия е правела съвсем нагледни сетнините на кръвната родова мъст. Отмъстителните действия и тук са се простирали над три поколения — Лай, Едип, Едиповите синове — и едва след тези действия родът е възвръщал равновесието си.

Кой отмъщава в случая? Въздаваща сила в атическата трагедия са боговете. Но те не поемат сами непосредственото отмъстително действие. Техни оръдия са смъртните. При това съвсем не е нужно онзи, когото божеството избира за свое оръдие, да бъде чужд или противник на оногова, който ще бъде наказан. Най-сетне, виновникът често са, макар и несъзнателно, съдействува, за да се осъществи възмездието.

Как се е поставял въпросът за вината в човешките взаимоотношения? Ако вината на онзи, който извършва грях, е лична, защото е свързана със свободен почин, съвсем не е необходимо членовете на рода му също да носят лична вина, за да бъдат предмет на отмъстителни действия. Те падат под ударите на засегнатия род, който не пита дали убитият е лично виновен. Въпросът се свежда до факта, че убитият принадлежи към осквернен от греховно деяние род.

Но когато тези проблеми преминават в драматическата поезия, положението се изменя.

Ако за драматическата поезия действието е белегът, без който тя престава да бъде драма, ясно е, че катастрофата на един герой не бива да дойде изневиделица, че тя трябва да се обоснове с дела. У Есхил са възможни две решения на въпроса: първо, героят претърпява

катастрофа, защото принадлежи към осквернен род: второ, героят претърпява катастрофа, защото сам подготвя гибелта си. Първото решение трудно се съчетава с представата за драма. Второто напълно подхожда на драматическия жанр, при това принципът, по силата на който героят загива като солидарно отговорен с предците си, не се нарушава — защото личната негова вина още по-убедително показва принадлежността му към нечистата кръв на първовиновника.

Може би първото решение е било застъпено в трагедията „Едип“. Може би Едип, синът на Лай, претърпява катастрофа просто защото е син на Лай. За катастрофа, която се дължи на солидарна отговорност с бащата, може да се заключи в аналогична постановка на въпроса в трагедията „Агамемнон“.

Второто решение намираме в участието на Едиповите синове. Освен принадлежност към осквернения род на Лай те имат и лична вина: както казва трагедията, те се отнесли непочтително към баща си, като му дали „просешка храна“ (ст. 786). Те са нарушили строгата морална норма, която определя синовния дълг. Това прегрешение е достатъчно, за да извика Едиповата клетва с всичките ѝ пагубни последици. Прокълнати за лична вина, синовете падат поразени от бащиното проклятие.

И тъй, в „Седемте срещу Тива“ е явен стремежът на поета да не представя героите си като страдащи само по принципа на солидарната отговорност. Той се стреми да мотивира катастрофата им с някаква вина, която не е наследена, а лична.

Но проблемата за вина и наказание не изчерпва идейната същност на „Седемте срещу Тива“. Ако се опасяваме да не би да търсим в нея нещо повече от това, което тя действително съдържа, бихме могли да се обърнем към Аристофан. Есхил, който е действащо лице в Аристофановата комедия „Жабите“, се гордее, че създал „драма, изпълнена с Арес“. „Всеки, който я видеше, — продължава той, — биваше обхванат от войнствен дух“ („Жабите“, ст. 1021).

С други думи, Аристофан отбелязва патриотическата идея на драмата. Тя се преплита с идеята за съдбовното предопределение, но резултатът не е нула, защото втората не ликвидира първата и защото героят не слага оръжие, не скръства ръце, а още по-упорно брани заплашения роден град.

Може би патриотическата идея в „Седемте срещу Тива“ трябва да се свърже със събитията на Гръко-персийските войни. Дори когато говори за Тива, атическият патриот внушава, че мисли за Атина. Това не е невероятно — както не е невероятно, че морът, който в Софокловия „Едип цар“ гнети Тива, е литературна реминисценция на чумата в Атина.

И тъй, трилогията съдържа една морално-правна проблема, с която се свързва идеята за проклятието и за кръвната родова мъст. Но в „Седемте срещу Тива“ тази идея, поне на първо време, остава на заден план, за да изпъкне идеята за патриотическия дълг. В самото начало на трагедията Етеокъл, вдаден в грижи по отбраната на града, съвсем бегло загатва за проклятието (ст. 70–71). Във втората ѝ част, която започва с вестта за Полиник (ст. 631 и сл.), идеята за проклятието доминира, но без да измести първата, успоредно с която тръгва. Така, тласкан и от преданост към града, и от съзнание за наследствена обремененост, Етеокъл се втурва към безнадеждна схватка, която ще се развие зад сцената и ще донесе смъртта на прокълнатите братя. Най-сетне, една трета част, която трудно може да се схване като органическа съставка на трагедията, повдига нов, неочакван въпрос — за отношението на живите към падналите братя-врагове.

В „Седемте срещу Тива“ има повече драматически живот, отколкото в предхождащите Есхилови трагедии. Вярно е, Хорът все още пази своето средищно място, но сега неговият партньор от диалога не е прост „отговаряч“. Ако Тива и вражките войски са главните антагонисти, всеки от които очаква победа или смърт, Етеокъл и Хорът са втора двойка антагонисти. Всъщност антагонизмът между Тива и седемте вожда сценически не съществува, но той е предпоставка, която прави ясен сценически сблъсък между Етеокъл и Хора. Следователно драматургически последният сблъсък е по-съществен, защото повишава драматизма и неутрализира епическия елемент.

Но с това не се изчерпват драматическите завоевания на „Седемте срещу Тива“. Третата част на трагедията е стълкновение между Антигона и Глашатая, който, сам второстепенна фигура, пораста като възвестител на волята на тиванските старей, за да стане приемлив като равностоен антагонист на един възвишен образ. Антигона сама съзнава, че се сблъсква не с Глашатая, а с управата на

града, затова, като говори с Глашатая, изрича обръщението „кадмейски вождове“ (ст. 1017). Тук актьорът отново е далече от ролята на стария „отговаряч“, той се превръща в герой, който според Аристотел („Поетика“, гл. 6) съзнателно се стреми към едно, избягва друго и се бори за една предпоставена цел.

Голямата диалогична част от втория епизод, която предава донесението на Вестителя, безспорно съдържа значителни белези на епически разказ. Тя обаче по не една причина превъзхожда например вестта за саламинското сражение в „Персите“. Преди всичко тук отзвукът от вестта е много по-силен: на него мигновено и живо реагират както Етеокъл, така и Хорът, при това по несходни и дори противоположни начини. Етеокъл говори в ямбични стихове, които изразяват спокойната му твърдост. Хорът реагира с лирически стихове и те издават силния му смут. Но нито твърдостта на Етеокъл, нито възбудата на Хора звучи еднообразно в продължение на сцената.

Това не е единственият факт, който ограничава епическото звучене на централната част. Всяко от сведенията за вражески вождове означава растеж на трагическото напрежение. То стига своя връх във вестта за Полиник, която зрителят очаква, било защото е запознат с мита, било защото вярно чувства законите на трагическия спектакъл. Античният зрител е очаквал всичко това още защото е познавал предхождащата част на трилогията, където за първи път се прокобява, че Етеокъл и Полиник с оръжие в ръка ще делят бащино наследство. Той е помнел това и е очаквал разрешението на този обещан от поета епизод.

Разказът на Вестителя в „Седемте срещу Тива“ предполага висока сценична показност, отколкото съответният разказ от „Персите“ Нека си припомним, че в „Персите“ Хорът реагира на този разказ с жалостни викове, а Атоса — с мълчание. Макар че и едното, и другото може да се мотивира с психологически доводи (Атоса дори сама обосновава безмълвието си, срв. ст. 290–292), няма съмнение, че тази реакция не е най-типична за драмата.^[1] В „Седемте срещу Тива“ подир всяка реплика на Вестителя, посветена на вражески вожд, следва действие — Етеокъл отправя военачалници към заплашените градски врати. Във връзка с това стои фактът, че вестителският разказ се разпада на сравнително кратки, драматургически приемливи цялости. Вярно е, трагедията няма ремарки, нито пък означава фигурантите,

които представляват войсковото обкръжение на Етеокъл, но текстът на трагедията подсказва, че след репликата иде действие.

За драматическия ефект на трагедията не е последен по значение фактът, че аргивските и тиванските вождове са обрисувани контрастно. А те са контрастни не само защото войната ги е поставила един срещу друг, но и защото винаги и във всичко са диаметрално противоположни природи. Аргивците са дръзки светотатци, те се опълчват не само срещу смъртните люде, но и срещу безсмъртните богове. Обратно, тиванските герои са благочестиви, смели, предани на града, те действуват с ръка, която направлява боговете.

Общата природа на аргивците не превръща седмината в двойници. Не са двойници и противоположните тям тиванци, въпреки сходната си същност. Аргивските вождове, с изключение на един, са безчестници и светотатци, но всеки проявява безчестието и светотатството си по свой начин. Изключението, което представлява вождът-пророк Амфиарай, не е лишено от драматически смисъл. Неговата съдба е обща с тази на другите аргивци, защото макар че не споделя възгледите им, той е все пак техен съучастник. Но наличието на този образ създава възможност за конфликт и в лагера на аргивските вождове. И този конфликт — въпреки че не се представя, а се разказва, — е значителен, защото е конфликт между Амфиарай и Полиник. Благодарение на него става възможна характеристика на Полиник, която иде не от заинтересувания негов брат Етеокъл, а от странично лице, каквото е Амфиарай.

Актьорът в „Седемте срещу Тива“ има първенстваща роля, върху него не пада сянката на Хора. Още след първата поява на Етеокъл зрителят остава под впечатлението от неговата силна, дейна и неустрашима природа. Пред ужасите на войната Етеокъл не губи властта над себе си и способността си да води държавния кораб: той мисли за себе си, когато говори за вожда, който „с безсънен взор“ бди „над държавното кормило“ (ст. 2–3). Етеокъл не живее с илюзии относно своето положение: успехът, който би осигурил на държавата той, се приписва на боговете, а неуспехът, който биха пратили боговете, се смята за негов личен неуспех и срам. Но той мигновено изоставя тази неслучайна песимистична нотка, за да обоснове дълга на гражданите към родната земя:

*Че вас, пълзещите
по ласкавата нейна твърд, подхвана тя
и ви отхрани — щитоносни предани
мъже, та днес на помощ да ѝ дойдете.
(Ст. 18–20)*

Мрачната картина на клетвата на седмината отново отправя мисълта на Етеокъл към участта на града: за него моли той Зевс, Земята, градските богове и бащината Клетва (ст. 69–76). Споменаването на последната е твърде показателно: тя засяга само него, но сега Етеокъл не мисли за себе си и за своята съдба. Той се бои, че неговата съдба — съдба на прокълнат син — може да повлече гибелта на града. Това е Етеокъл от пролога.

Първият епизод обогатява образа му с едно своеобразно женомразство. То е необходим елемент на епизода, тъй като го подбужда към сблъскване с Хора. Етеокъл показва искрена и обоснована грубост към жените, които, сами уплашени, сеят малодушие сред обсадените. За отбелязване е, че тук женомразецът се импулсира от презрително отношение към празните женски надежди в божията помощ. Когато Хорът съобщава, че призовавал „благата десница“ на боговете, Етеокъл дръзко отвърща:

*За помощ крепостта ни призовавайте,
не богове са нужни тук. Та казва се,
че боговете бягат от надвитите.
(Ст. 216–218)*

Вярно е, той не стига до явно отрицание на боговете, но религиозният скептицизъм, който проявява, е не по-малко интересен и забележителен.

Врѣх на развитието си този образ получава във втория епизод, когато прозвучава омразното име на Полиник. Етеокъл разбира, че краят му е настанал:

Горко ми, днес се сбъдват клетви бащини!
(Ст. 655)

Но и сега той не губи разсъдка си, а призовава към спокойствие, защото плачът и воплите могат да родят „нови горести“ (ст. 657). Той знае, че брат му е тръгнал в престъпен поход, но не смята за чист и себе си. Етеокъл разбира, че чрез предстоящия двубой ще се изпълни волята на боговете да унищожат проклетия Лаев род. Обладава го безразличие към живота и стремеж към смъртта:

*Стои до мене черна клетва бащина
със сух, безсълзен взор и, чувам, казва ми:
„Умри сега, не после, тъй е по-добре!“*
(Ст. 695–697)

Решението му да се срещне в смъртна схватка с брат си иде от сложно въздействие на толкова подтици! Той не желае да раболепствува пред смъртта, когато знае, че най-драга жертва за боговете е животът му (ст. 702–704); чувството за воинска чест също го подбужда към двубой (ст. 717); към смъртта го тласка и омразата към престъпния брат (ст. 658–672); подтиква го и мисълта, че принадлежи към прокълнат род (ст. 653–654). И този вихър от импулси ражда безумния образ на черната бащина Клетва (ст. 695), която го придумва да умре. Етеокъл е съгласен с боговете, които искат живота му, и не се противопоставя на волята им: той знае, че когато боговете изпращат гибел, тя е неизбежна (ст. 719).

Трагически мрачен и величествен, той се втурва към смъртта, която го чака пред седмата врата на Тива. Мрачен — защото върху него тегне проклятие; величествен — защото краят му иде от решение на неговата морална личност.

[1] Мълчаливостта на Есхиловите герои е правела неприятно впечатление и на древните зрители. В комедията „Жабите“

Аристофановият Еврипид се изразява рязко неодобрително за нея (срв. ст. 911–913). [↑](#)

6

От Есхиловата трилогия за титана Прометей до нас е достигнала само трагедията „Прикованият Прометей“. От останалите две — „Прометей Огненосецът“ и „Освободеният Прометей“ — са запазени оскъдни откъси, които не дават достатъчна представа за цялостите. Вероятният ред на трагедиите е следният: „Прометей Огненосецът“, „Прикованият Прометей“, „Освободеният Прометей“.

Кога е била поставена тази трилогия? Никакъв театрален запис (дидаскалия) не съпровожда текста на запазената трагедия, и ние не знаем нищо по хронологията ѝ. Поради това неслучайно едни изследвачи смятат „Прикованият Прометей“ (и цялата трилогия) за ранно, а други — за късно произведение. Във всеки случай, нито съдържанието, нито драматическата форма дават основания за категорични твърдения.

По драматическа техника трагедията „Прикованият Прометей“ има черти на ранно произведение, но веднага трябва да се добави странният за едно ранно (па и не само за ранно) произведение факт, че лирическите ѝ партии са крайно стеснени. По съдържание тя може да се отнесе към късните творби на Есхил. Прави впечатление близостта на „Прикованият Прометей“ до „Евменидите“ (от 458 г.): и в двете трагедии враждуват представители на старите и младите богове. Освен това нападите в „Прикованият Прометей“, които Есхил отправя срещу новите господари на Олимп и тяхната тирания, може би визират събитията от 462 г., когато радикално-демократическата партия надделява над умерената демокрация.

Най-старата версия на мита за Прометей намираме у поета Хезиод (VIII–VII в. пр.н.е.). В Хезиодовия разказ Прометей е хитрецът, който успял да измами дори Зевс и така взел за себе си най-хубавите части от жертвеното животно. Но Зевс люто му отмъстил, като заповядал да бъде прикован към една скала. Всеки ден орел спохождал нещастника и късал от черния му дроб, който през нощта зараствал, за

да бъде отново разкъсван на следния ден. Накрай, след много векове, Херакъл убил орела и освободил Прометей.

Есхил осмислил художествено този примитивен мит. Той изоставил Хезиодовата идея за хитростта на Прометей и създал трилогия за благодетеля на хората, който в тяхно име понася най-страшни страдания.

Ето накратко Есхиловата версия на мита за Прометей:

Зевс решил да унищожи човешкия род, за да създаде нови, посъвършени същества. Единствен Прометей се смилил над клетите смъртни. Той откраднал и им предал божествения огън. Надарени с него, хората подобрили живота си, създали наука и изкуство. Но Прометей скъпо заплатил за човеколюбието си. По заповед на Зевс той бил прикован на скала далече на север и подложен на страшни мъчения. След тринайсет човешки поколения бил освободен от Херакъл.

Какво е искал да каже Есхил чрез трилогията за Прометей?

Ако се съди по запазената трагедия, ако тя се вземе за самостоятелна творба, могат да се получат изводи, които направо озадачават. Такъв извод е например предположението, че „Прикованият Прометей“ не принадлежи на Есхил.

Преди всичко в тази трагедия смайва безпрецедентното отношение на Прометей към олимпийските богове и главно към Зевс. Зевс е предмет на квалификации, които не са ласкателни дори за един смъртен, камо ли пък за един бог. Като че „Прикованият Прометей“ действително не принадлежи на Есхил, който прославя Зевс като възплътител на мъдростта (срв. „Агамемнон“, ст. 160–177). Есхилевият Зевс, който чрез страдания води смъртните към истината, се е превърнал в жалък тиранин, чийто произвол не знае предел.

Идеята за „Прикованият Прометей“ като плод на едно безбожническо съзнание е примамлива, но на нея противоречат значителни факти.

„Прикованият Прометей“ не може да бъде антирелигиозна творба преди всичко защото при тясната връзка на атическата драма с религиозния култ едва ли е било възможно, особено през първите десетилетия на века, една нападка срещу държавните богове да бъде приета от театъра. Сцената никога не е била в ръцете на атеисти, които да я използват за открита антирелигиозна пропаганда.

Ако една реплика на Прометей гласи:

*Накратко, мразя всички богове,
които за доброто — зло ми върнаха, —
(Ст. 975–976)*

тя не свидетелствува за атеистичен дух на трагедията. Това е ясно и от превода, и от още по-категоричния оригинал. Прометей заявява, че мрази онези богове, които, след като получили неговите добрини, му се отплатили с неблагодарност. Той не говори и не може да говори за омраза към всички богове без изключение.

Враждата на Прометей не е само лична негова вражда. Тя е изобщо неприязън на боговете от старото поколение към поколението на младите, олимпийските богове. Прометей така ясно определя основанията ѝ (ст. 199–235), че няма никаква опасност от недоразумения. Старите и младите богове враждуват по такъв конкретен повод, какъвто, както ще видим, е поводът за враждата им в „Евменидите“. Враждуващите богове в „Евменидите“ изричат много остри думи, но накрай се помиряват и всяка от двете страни получава положение, което я задоволява.

Отдавна е изказано предположение, че такъв завършек трябва да е имала и трилогията за Прометей. Помирението на враждуващите богове е естествено за един религиозен поет, какъвто е Есхил. Но също така естествено е, че и тук всяка от страните трябва да бъде удовлетворена. Едва ли е възможно да се каже какви ще са били взаимните отстъпки, при които те са се помирявали. Несъмнено е обаче, че Зевс остава мъдрият властител на света, а Прометей запазва древния си авторитет на атическо божество (срв. Софокъл, „Едип в Колон“, ст. 55–56). Поетът не желае да развенчава никого от тях. Той иска само да покаже как се е стигнало до съвременното положение на човечеството, което, заплашвано преди от гибел, днес живее спокойно, надарено с Прометеевите дарове.

Но това решение на конфликта, дадено от Есхил, не анулира тъй неизгодните за боговете и изобщо за религията изводи и впечатления, които оставя „Прикованият Прометей“. Поради това, след като

изтъкнем замислите на поета, можем да говорим за един обективен смисъл на творбата му, който надхвърля неговите намерения.

Развързката на трилогията не ще е предлагала един Прометей, който посипва главата си с пепел в знак на разкаяние. Отстъпките, които двете страни са си правили, не са засягали Прометеевото дело, човека с неговите културни придобивки. Трилогията е утвърждавала наличното положение, а това означава, че първоначалният Зевсов план — да затрие човешкия род — се отхвърля. Как, в каква форма — не може да се каже, но несъмнено се отхвърля.

Ако всичко това е така, трилогията за Прометей въплъщава един важен принцип, който изключва статичността на трагическия герой. Ако известната нам позиция на Прометей трябва да претърпи някаква корекция в следващата драма и ако образът на Зевс трябва да се смекчи, ясно е, че това предполага драматическо развитие. Но драматическото развитие се осъществява в рамките на трилогията, и то по начин, за чиято конкретност не може да се каже нищо, докато в запазената трагедия Прометей и Зевс са направо статични.

Есхил и тук остава верен на принципа за контрастното разполагане и обрисовка на героите. Антагонисти на запазената трагедия са Прометей и Зевс, но Прометей се сблъсква не пряко със Зевс, а с богове от обкръжението му. Този факт също свидетелствува за намерението на поета да помири враждуващите богове, като не допусне стрелите на Прометей да бъдат отправени пряко срещу върховния бог. Есхил не може да изведе Зевс пред публика в сцени, които биха подкопали авторитета му. Да се покаже Зевс пред публика, би означавало срещите му с Прометей да получат известен комичен оцвет. Конфликтът между двата бога, който, при отсъствието на единия от тях, звучи въпреки всичко с трагическа възвишеност, при сценичен показ на Зевс неизбежно би се превърнал в битова разпра.

Затова не без основание поетът сблъсква Прометей не със Зевс, а с негови крепители. Тоя способ има изгодата на косвената характеристика — тя непринудено показва страни на Зевсовата дейност, които по не една причина не могат да бъдат представени на сцена.

Прометей не е драматически разнообразен, той не минава през фази на взаимно изключващи се мнения и решения, за да порази със своето окончателно превъплъщение на трагически герой. Както се

каза, той е статичен. Но неговата статичност не се заключава в едно-единствено типично качество, свойство, реакция, която да го характеризира докрай и под чийто знак той да остава в съзнанието на зрителя. Разнообразни прояви изразяват неизменната му позиция. Той е заклет враг на Зевс и в пролога, където не издава нито звук под ударите на Хефестовия млат; той е Зевсов враг и когато убийствено иронизира над Океан; негов враг е той и когато при срещата със Страдалката Ио изобличава тиранската му власт; негов враг е и в крайната, люто саркастичната сцена с Хермес. Есхил обосновава една теза — защото позицията на Прометей е защита на една теза — чрез герой, който, макар и прикован, се изявява в поведение, представляващо безспорен драматически интерес.

От друга страна, Прометей не реагира към представителите на Зевсовата власт така, както се отнася към Зевс. С Власт и Сила той не разговаря — те са слепи оръдия, те показват личен почин и воля само там, където трябва да се прояви жестокост. Без съмнение Есхил е оценявал мълчанието му като израз на героично държание. Но той е смятал словесната намеса на Прометей за неуместна и по друга причина: сцената на приковаването посочва пукнатините в крепостта на Прометеевите врагове. Тук зрителят е свидетел на второстепенния, но съществен конфликт между онези, чиято жертва е Прометей. Есхил внушава, че самите те не са единомисленици относно страшната разправа, заръчана от Зевс. Намесата на Прометей тук не би била оправдана, и той съвсем логично мълчи.

Иначе се отнася Прометей към Океан. Океан е практичният тип, който овреме долавя промените и се ориентира в един себеполезен смисъл. Вчера той е бил съратник на Прометей срещу олимпийците, но днес благоразумно забравя това. Днес той е Зевсов приятел, и добър приятел, защото може да се застъпва пред вседържителя дори за Прометей. Прометей се отнася към него с неизменна презрителна ирония. Той му припомня опасностите, които крие подобно застъпничество, угасява добротворческия му плам, и сцената получава ефектен завършек: Океан забравя всички лицемерни уверения, които е давал само преди миг, възсяда четириногата си птица и отлита.

Но преди да отлети, в продължение на цялата сцена, Океан трябва да слуша иронично-изобличителни думи, за едни от които си прави оглушки, а други тълкува в своя полза.

*Завиждам ти, че си между невинните,
след като с мен споделя всички дързости —
(Ст. 330–331)*

жегва го Прометей. После:

*Благодаря, навеки съм признателен.
На всичко си готов. Ала не се труди
за мене. Знай, напразен, безполезен е
трудът ти, ако си решил наистина
да се потрудиш.
(Ст. 341–344)*

Той не пропуска да подчертае практичността на Океан, която нарича просто опитност:

*Но ти не си неопитен, съветът ми
не ти е нужен.
(Ст. 373–374)*

И накрай, когато Океан анулира декларациите си за приятелска солидарност чрез думите:

*Урок за мен е твоето нещастие, —
(Ст. 391)*

Прометей иронично утвърждава тази подла мисъл:

*Иди си, бързай! Разсъждавай все така!
(Ст. 392)*

Океан не желае или не може да види в тези думи нещо повече от съвет:

*Готов съм, ще се вслушам във съвета ти —
(Ст. 393)*

заявява той.

Това е втората победа на Прометей над Зевс. Като прогонва ренегата и лицемера, което е и главна цел на сцената, като изобличава низката му природа, Прометей изобличава и самия Зевс. Защото на зрителя е дадена възможност да заключи, че към приятелите на Зевс се числи и един ренегат и лицемер.

В стълкновението с Хермес Прометей показва друг разред Зевсови крепители. Хермес изрича наперена реч, с която призовава Прометей към благоразумие — както го разбира той, лакеят. Сега на сцената е не мним доброжелател, който декларира преданост, а един откровено груб представител на Олимп. Това определя както неговия, така и Прометеевия тон. Но Прометей има предимство и в тая сцена, защото речите на Зевсовия пратеник се намират в комическо противоречие с мястото му в олимпийската йерархия. И още първата Прометеева реплика изтъква това несъответствие:

*Речта му е тържествена, изпълнена
с надменност — да, слуга на боговете е!
(Ст. 953–954)*

Лакейското положение на Хермес още веднъж става аргумент за Прометей. Но сега той говори и за себе си, за да направя съвсем осезаема пропастта, която разделя страдалеца от лакея:

*За твоята робия — запомни добре —
не бих отстъпил моите страдания!
(Ст. 966–967)*

В сцената с Хермес Есхил създава енергичен диалог. Тук актьорът представя деен драматически характер. Двамата участници в словесния двубой се въодушевяват от най-искрена и неприкрита неприязън и се стараят да направят нейния израз максимално язвителен. Еднотишните реплики са здраво свързани помежду си, и силата, с която изразяват противоположните позиции, е удивителна.

Ние се намираме пред истинско свидетелство за драматическо умение. Всяка двойка реплики представлява органическо единство: първата предизвиква втората, която е носителка на поанта. Отделните двойки не са изолирани единства: всеки първи техен стих естествено се свързва с втория стих на предхождащата двойка. Така репликите се извеждат една от друга до Прометеевия стих:

Да, иначе не бих приказвал с ратаи —
(Ст. 983)

след който иде несвързаната с него реплика на Хермес:

И тъй, на Зевса ти не даваш отговор?
(Ст. 984)

Тази реплика представлява връщане към началната тема на разговора — защото разгорещените участници в диалога са се отдалечили от нея. Но чрез този обрат Есхил по косвен начин внушава, че в посочения момент на словесната борба Хермес не е в състояние да отговори, поради което се връща на първата тема.

В сцената с Хермес Прометей удържа нова победа над Зевс. Ако диалогът с Океан подсказва, че една част от приятелите на Олимпицеца се състои от ренегати, двубоят с Хермес прави несъмнено, че друга част от обкръжението му съставят лакеите.

Епизодът с Йо̀ налага нови черти в характеристиката на Зевс. Заслужава да се каже, че Есхил вплита тая сцена в трагедията, без да упражнява насилие върху традиционната версия на мита за Прометей. Достатъчно основание за това му дава обстоятелството, че тъкмо

Херакъл, тринайсетият потомък на Йо̀, избавя Прометей от орела. Но докато в „Молителките“ Есхил показва Йо̀ като жертва на Хериния гняв, тук той поддържа, че единствена причина за нейните страдания е Зевс. Ролята на Зевс като прелъстител на Йо̀ може да се тълкува двояко, и поетът, съответно на, намеренията си, взема този факт ту в положителен, ту в отрицателен смисъл. В „Молителките“ съблазнителят е предмет на песнопения, а в „Прикованият Прометей“ — на най-строго и остро порицание. Тук ролята на Хера като мъчителка на Йо̀ също не е отмината (ст. 900), но участието на Йо̀ е преди всичко Зевсово дело. Ето какво говори по този въпрос Прометей:

*Не е ли безсърдечен повелителят
на боговете? Той залюби смъртната
девойка и я тласна във блуждания!
Жесток жених, ужасен брак си случила,
девойко!
(Ст. 736–740)*

Така смята и самата Йо̀. „Мисля, че ще се радваш, когато видиш Зевсовото нещастие“ — казва Прометей.

*Как не, нали от него са теглата ми? —
(Ст. 759)*

отвърща Йо̀.

Така любовната история с Йо̀ добива смисъл на нов аргумент срещу олимпийския произвол.

Борбата на Прометей е съзнателна защита на заплашеното човечество. Титанът предварително е знаел ужасните страдания, които го чакат, и все пак с ясна мисъл е приел мъченическата участ. И ако в делото му наистина има прегрешение към боговете и към новите закони на Олимп, той доброволно е пристъпил към него:

Да, знайте, исках, исках, и така сгреших!
(Ст. 266)

В какво се състои грешката на Прометей? В пролога на трагедията божеството Власт определя: това е кражбата на огъня, подтикната от любов към човешкия род (ст. 7–10). Прометей извадил човека от неговото първобитно състояние, показал му богатата на щедрата природа, надарил го с разум и умения. В две големи реплики от началото на втория епизод той обстойно изброява заслугите си към човека, за да заключи с оправдана гордост:

*Та ето всичко, с кратка реч изказано:
от Прометей са всичките умения!*
(Ст. 505–506)

Прометей със страст защитава човека, за него се обрича на потръсващи страдания. Той открива техния дълбок смисъл, затова ги приема без колебание, затова действа с всичката смелост и дързост на своето божествено същество. Но дали той, предвиждащият всичко, не се е измамил, дали не е недовидял природата на човека? Великият човеколюбец не се ли оказва велик наивник, пленен от мисълта за подвиг в името на човека, което често не звучи гордо?

През 458 г. Есхил поставя трилогията „Орестия“, съставена от трагедиите „Агамемнон“, „Хоефорите“ и „Евменидите“. Това е единствената негова трилогия, дошла до нас в пълния си вид. Поетът разглежда всяка от тези трагедии, въпреки известна тяхна самостоятелност, като голяма съставка на още по-голямата трилогийна цялост.

Мотивът за невярната жена, която коварно убива мъжа си, е бил предмет за епически и лироепически повествования. В трагедията го въвежда Есхил, който справедливо оценил драматическите му достойнства. Драмата може да покаже мита с ефекти, които не са присъщи нито на епоса, нито на лириката. И нека кажем още тук, „Орестията“ е едно абсолютно, а не сравнително постижение на античната драматургия. Читателят вижда как едно смело поетическо новаторство изтръгва трагедията от лироепическата фаза на нейния развой, за да я направи пълноценна драма.

Чрез мита за Атридите Есхил убедително демонстрира величествените възможности на новия жанр. „Орестията“ е внушително изображение на катастрофални падения, мотивирани със закона за кръвната родова мъст. Есхил създава увлекателно действие с неочаквани поврати, със способности, будещи трепет пред това, което ще стане и което все пак не може точно да се предугади. Третият актьор, който се използва в тази трагедия, може да бъде и една от причините за всичко това, и една от последиците на богатия мит.

Идейният замисъл на трилогията често се свежда до проблемата за борбата между матриархат и патриархат. Тази проблема наистина съществува в „Орестията“, но нека веднага прибавим, че тя не се отнася толкова до Есхилевата творба, колкото до предесхилевския вариант на мита. Вярно е, „Орестията“ има значение и на исторически извор, засвидетелствувал въз основа на съществуващата традиция реални отношения на онази древност, която е древност не само за нас, но и за самия поет. Всичко това обаче е отразено по необходимост, без

да бъде предмет на творчески усилия и търсения. Защото за идеен смисъл може да се говори там, където авторът съзнателно въплъщава значителна съвременна идея — а каква проблема представлява за Атина от средата на V в. пр.н.е. борбата между патриархат и матриархат?

Ясна политическа идея съдържа третата част на „Орестията“, трагедията „Евменидите“. Тя възвеличава законодателството, което богиня Атина осъществява чрез Ареопага. Тази прослава на Ареопага е реакция срещу победата на радикалната демокрация през 462 г., чрез нея поетът осъжда посегателствата спрямо старинния държавен институт. Ето неговите доводи: 1) Ареопагът е свещено учреждение, той се намира на хълма на Арес, а негова основателка е богиня Атина; 2) евпатридският социален състав на Ареопага е осветен също от богиня Атина; 3) Ареопагът е извор на истинска законност, чистите струи на неговата справедливост не бива да се размътват; 4) строг и неподкупен, Ареопагът изключва както „безвластието“, така и „самодържавието“. Ако последният термин означава осъдената от атиняните тирания, против която Есхил се изказва не за първи път тук, първият визира радикалната демокрация, „охлокрацията“. Както се вижда, Есхил излага политически възгледи в полза на оня старинен демократически ред, за който говорят „Персите“ и „Молителките“.

И все пак да търсим навред в трилогията идеен смисъл, свързан единствено или главно с обществените борби, означава насилие над нея. Каква актуална обществена проблема съдържа „Алкестида“ на Еврипид? „Алкестида“ съдържа една „вечна“ идея. Такава „вечна“ морална идея, изразена в представата за кръвната родова мъст, има и в „Орестията“. Но „вечната“ идея получава един или друг конкретно-исторически оцвет, който изследвачът трябва да покаже.

С какво митът за Атридите е привлякъл поета? С много неща, и особено с възможността интересният сюжет, допълнително обогатен и раздвижен от него, да разкрие скритата логика на човешките отношения. Последните се поставят в светлината на религиозно-митологическата идея за антагонизъм между Справедливостта и Кошунството, за нуждата да се поддържа равновесието на божествения световен ред. Законът за кръвната родова мъст произлиза от безусловната повеля да се наказва всяко злодеяние, което нарушава моралното равновесие.

Проблемата за престъпление и наказание в „Орестията“ се поставя двупланово. В първи план се разглежда деянието на Парис, който погазил законите на гостоприемството. Агамемнон и Менелай, проводени от самия Зевс (ст. 60–61), налагат божественото наказание над неговия род. Този мотив обстойно се развива в първия стазим (ст. 367–402) и във втория епизод (ст. 524–537) на „Агамемнон“.

Но още неизчерпал проблемата в първия ѝ план, Есхил я поставя и във втория. Сега се говори за провинение на Агамемнон пред Артемида. То трябвало да се изкупи чрез необичайно жертвоприношение — с кръвта на дъщеря му Ифигения. След мъчителна борба със себе си Агамемнон скланя на ужасната жертва.

И тъй, пародът на „Агамемнон“ говори за две престъпления — едното е дело на Парис, а другото — на Агамемнон. Без съмнение второто е по-съществено. То не се отнася до дела с второстепенно значение за трагедията, то засяга събития, с които драматическото действие тепърва ще се свърже. Първото престъпление е важно, доколкото е предпоставка за второто. Поради това на съзнанието на Хора естествено се натрапва престъплението на Агамемнон.

Хорът смята за осъдително решението на вожда да пожертвува дъщеря си. Ето неговите думи:

*И след като запрегна мисълта си
в ярема на съдбата и настана
обрат съдбовен, нечестив,
нечист, — позна той всяка дръзка мисъл.
Че първа лудостта с позорни речи
подтиква смъртния човек
към дързост. И принесе той
във жертва своята дъщеря,
за женоотмъстителния поход
път на войската да сторя.
(Ст. 218–227)*

Хорът обвинява Агамемнон в безумна дързост. Той очевидно смята, че царят е можел да не изпълни жестоката воля на Артемида. Но за фатално обвързания Агамемнон няма изход: ако пожертвува дъщеря

си, той ще стане жертва на „хитрата Ярост, която мъсти за погубена рожба“ (ст. 155); ако откаже, той не само погазва клетвата си пред съюзните вождове — те са хора и по човешки биха го разбрали, но и пренебрегва повелята на Зевс, който е наложил отмъстителния поход. Както и да действа, героят не може да избегне примката на съдбовната необходимост. Впрочем, за съдбата говори и Хорът: Агамемнон, казва той, запрегнал мисълта си в ярема на съдбата (ἀνάγκη); от друга страна обаче, Хорът, като обвинява Агамемнон, явно не вижда трагическата му безизходност.^[1]

Трагедията свързва съдбата на Приамидите и на Агамемнон още чрез идеята за прекомерното щастие, което води до катастрофа.

*Мълвят една старинна дума смъртните:
когато стигне своя връх
едно човешко щастие,
то ражда, не умира без чада.
От богатата съдба
никне бедствие безкрайно.
(Ст. 750–756)*

Случаят с Парис е ясен. Хорът разсъждава така: опит от несметни богатства, човекът губи усет за умереност, погазва справедливостта и трябва да загине (ст. 381–384).

При случая с Агамемнон установяваме, че поетът не свързва размишленията за гибелната роля на прекомерното щастие с представа за грях на царя. Ето как звучат те:

*С твърде несигурен край е преголямото
щастие — само стена го дели
от съседката-болест, която
връхлита въз него.
(Ст. 1001–1004)*

Къде остава идеята за греха на Агамемнон? Къде е присъдата на Хора за човешкото жертвоприношение?

Хорът е променил отношението си към Агамемнон и изрично заявява това, когато го посреща:

*И когато провождаше нашата рат
по Елена (не крия), ти беше за мен
безразсъден човек, неспособен водач
и кормчия на своята мисъл, че ти
бе подкарал на смърт,
пряко воля народна, войската.
Но сега дружелюбно и с цяло сърце
поздравявам достойните воини аз.
(Ст. 799–806)*

Винаги с оглед към Агамемнон обаче Хорът прави разсъждения, които заслужават внимание.

Така, той изразява отношението си към гибелното щастие чрез ясна съпоставка на Правдата и Кощунството. Правдата, казва той, „блести и в задимената къщурка и за праведен живот възнагражда“ (ст. 774–776). След това:

*Тя извъръща взора си
от златните чертози,
градени с кръв, и гледа благочестния;
не тачи тя властта, с позор белязана.
(Ст. 776–781)*

После:

*Бедата е дете
на дръзките дела,
на люде прекомерно горделиви,*

*на люде с прекомерно пълни къщи.
(Ст. 374–376)*

Умереността е предпоставка за истинско щастие:

*Тихото щастие вземам,
че не желая да бъда
ни градоборец прославен,
нито пък роб на други.
(Ст. 471–474)*

Или:

*Че мярката е най-добро. Аз искам
щастие безбурно.
Доста е то за мъдреца.
(Ст. 378–380)*

И тук, и другаде откриваме социални възгледи на Есхил. Очевидно възглед за едно социално равновесие съдържат думите за „разумния страх“ (ст. 1007), който повелява на човека да изхвърли „малка част от богатствата си“ (ст. 1009–1010) — тогава, казва поетът, няма да загине „домът, богат с имане“ (ст. 1012). И след това — мисълта за благословения селски труд, който наспорява къщите:

*Скоро богатите Зевсови дарове
на катагодно браздените ниви
нуждата ще победят.
(Ст. 1015–1017)*

Но защо Хорът говори всичко това тъкмо когато разсъждава за участието на Агамемнон? Показал ли е Агамемнон, преситен от блага,

кощунствена дързост? Нали тъкмо той така дълго упорствува пред Клитемнестра от боязън да не възбуди божествената Завист? Неговата реч е пример на мъдра умереност:

*Недей, като пред варварин,
надава този вик, простряна наземи,
недей събужда Завистта, застилайки
земята. Че за бог са тези почести.
Та смъртен съм, не мога безбоязнено
да тръгна върху тези пъстри тъкани!
Човек, не бог приветствуй в лицето ми.
И без килими, без одежди пурпурни
мъжът е славен. Разумът е най-велик
божествен дар!
(Ст. 920–928)*

Както стана ясно, Хорът оттегля обвинението си срещу Агамемнон. Той не говори за принесената в жертва Ифигения, този въпрос престава да съдържа обвинителна сила. Затова, когато Клитемнестра се позовава на него, тя не убеждава никого. За чувствата на Хора към Агамемнон говори безмерната скръб по неговата участ.

Отново: защо и по повод на Агамемновата гибел Хорът размишлява за щастливия злодеец?

Вярно е, че Агамемнон не е извършил, поне в рамките на трагедията, нищо осъдително. Сам той не носи кощунство, няма го нито в думите, нито в делата му. Напротив, той е благоразумен и богобоязлив. Но Агамемнон, щастливецът, е щастлив със щастие, изградено върху престъпление. Законът за родовата мъст го обвързва с предците, и той, въпреки личната си невинност, е отговорен заедно с тях. Хорът размишлява по неговото щастие и по мотивите на смъртта му малко преди да го види мъртъв. Ето неговите заключения:

*И томува блажените дадох чест
да превземе града на Приам. Като бог
се завръща дома си. Но щом ще плати*

*за пролети от прадеди кърви
и със своята смърт ще изкупи смъртта
на отдавна погубени люде —
кой би рекъл, щом чуе за всичко това,
че над него е вечното щастие?*
(Ст. 1335–1342)

Това се потвърждава и от ясния Егистов разказ за Атреевото престъпление — същото, за което загатват безумните думи на Касандра. Според Егист Агамемнон загива като потомък на грешник. Възгледът му е правилен независимо от отрицателната реакция на Хора.

Всъщност против какво се обявява Хорът? Той възразява не толкова срещу убийството, колкото срещу начина, по който то бива извършено. Него го смущава и възмуцава подлостта на това дело, извършено не от отмъстители, а от прелюбодейци (ст. 1126–1127).

Във всеки случай Хорът не осъжда Агамемнон като потомък на престъпен род. Това не е случайно. То показва колко неприемливо за Есхилевата епоха е станало обичайното право, което осъжда невинен човек заради принадлежността му към един род — като че ли тя зависи от личната му воля. Егист и Клитемнестра, които обосновават извършеното убийство със закона за кръвната родова мъст, и Хорът, който не приема доводите им, принадлежат на различни епохи, които по несходни начини оценяват отмъстителния акт.

От гледна точка на правото, което осветява отмъстителните действия, начинът, по който се осъществяват те, е без значение. Следователно няма значение, че Егист е убил чрез подлост. Но тъкмо подлостта на страхливеца, без значение от морално-правно гледище, получава драматургическо значение, за да обоснове и враждебността на Хора в тази част на трилогията, и отмъщението на Орест в следващата. Благодарение на нея става възможно добре мотивираното продължение на трилогията.

От друга страна, пак от гледище на обичайното право, което утвърждава принципа на родовата мъст, нямат значение и личните качества на жертвата. Агамемнон показва мъдрост и благочестие и все пак пада мъртъв, защото е потомък на Атрей. Но отличните качества на

убития, без значение от гледище на морално-правната норма, получават значение на стимул за развоя на действието. Те ще вдъхновяват отмъстителя Орест.

Както виждаме, в драматическата разработка на мита се вплитат гледни точки, чужди на старината, която е създала мита. Защото за нея няма значение нито подлостта на Егист, нито благочестието на Агамемнон.

Но Есхил се интересува от всичко това. След убийството на Агамемнон онова, което по-рано е било изказвано чрез недомлъвки, се превръща в основна теза: царят е умъртвен от двама тирани. Оттук иде и моралната обосновка на новото кръвопролитие, което Аполон възлага на Орест. Иначе въпросът стои много по-просто, и това е изразено от Хора:

*Ала има закон: ако земната твърд
е поръсена с кървави капки, кръвта
иска кръв! Та убийството вика за мъст,
за ерѝния! Заради нявгашна смърт
тя беди връз бедите натрупва!*
(Ст. 400–404)

Ето общото правило, което пренебрегва и нравствената висота на жертвата, и низостта на убиеца. Престъпленията в рода на Атридите нагледно доказват това. Нравствената низост на Егист и Клитемнестра не подлежи на никакво съмнение, и все пак Егист и Клитемнестра убиват достойния вожд Агамемнон. При това, когато някой убива, макар че обективно изпълнява божия воля, носи отговорност за пролятата кръв. Кръвопролитие то подлежи на съд, и нерядко присъдата, произнесена над него, е осъдителна.

В „Хоефорите“ има повече яснота относно вината по убийството на Агамемнон. Според Хора наказанието за убийците трябва да бъде смърт (ст. 385–388). Но престъплението на жената е изтъкнато особено силно, за което са показателни строфите на Електра и Орест в комоса (ст. 418–422, 429–433, 435–438). Същото повтаря и Хорът: той говори за безумства и у мъжа, и у жената, но главна тема на първия му стазим е демонизмът на жената, засвидетелствуван от многобройни предания

(ст. 602–638). Хорът е наясно по делото на Клитемнестра: тя е убила, обзета от прелюбодейна страст (ст. 594–601). Жертвоприношението на Ифигения тук изобщо не се споменава. Само веднъж, в стихомитията на Орест и Клитемнестра, последната се опитва да загатне за него. Орест категорично отказва да обсъжда този въпрос. За него убитият е „воин“, а убийцата — „къщна безделница“ (ст. 921).

Егист и Клитемнестра падат мъртви, и така се изпълнява волята на Аполон, както е ясно и от голямата Орестова реплика в първия епизод (ст. 269–305), и от размишленията на Хора в третия стазим (ст. 935–972). Хорът смята, че царският дом е освободен. Но крайната сцена с обезумяващия Орест го смуцава.

Обезумяващият Орест! Въпреки справедливостта на възмездието той е пролял майчина кръв. И понеже Орестовата справедливост още не е регламентирана, ерѐниите погват убиеца, за да го преследват по суша и по море. Но всъщност третата част на трилогията се превръща в конфликт между старите и младите богове. Тезата на първите, на ерѐниите, гласи, че Клитемнестра е убила Агамемнон, с когото няма кръвна близост, докато Орест е погубил майка си, чиято кръв тече и в него. Младите богове защищават възгледа, че всъщност ражда не майката, а бащата, че майката само отглежда поверен от бащата плод. Така се доказва, че Орест принадлежи не на майка си, а на баща си. Един от доводите гласи, че смъртта на жена, па била тя и майка, не може да се сравнява със смъртта на „славен мъж, комуто Зевс е дал честта на скиптѐра“ (ст. 625–626) Учреденият ad hoc Ареопаг решава делото в полза на Орест.

Според ерѐниите присъдата на Ареопага — а тя е присъда на младите богове — туря край на техния закон, чието начало се губи в мрака на вековете.

*О млади богове!
Закон на древни дни
погазихте, отнехте от ръцете ми! —
(Ст. 778–779)*

пее техният Хор.

Морално-правната проблема на трилогията е поставена и решени по специфичния за драматическата поезия начин. В резултат на съзнателни и плодотворни усилия трагедията получава присъщия си вид, като продължава да се еманципира както от лириката, така и от епоса. По смисъл: и форма лирическите партии са строго подчинени спрямо диалога. Така, Хорът в „Агамемнон“ е първостепенно действащо лице от диалога, а началните му песни са експозиция спрямо събитията, които зрителят тепърва ще преживее. И не само това. Още чрез своя парод Хорът се представя като пълноценен трагически герой, който предпочита едно и избягва друго. Той не е свободен от несъвършенствата на човешката природа, затова избистря възгледите си след едно развитие, което е последица на живата му реакция към лицата от диалога.

Хорът е важен фактор, благодарение на който се осъществява градацията на трагическото напрежение. Чрез последователни загатвания той предава на зрителя своята неясна боязън. Тъкмо в момента, когато прозвучава радостната вест за победата, Хорът внася тон на тревога, породена от спомен за минали страшни дела (които той, драматургически уместно, не конкретизира) или от предчувствие за бъдещи ужаси.

Когато по-късно свързва тревогата си със спомена за Ифигения, Хорът пак не открива всичко, което знае. Драматургическият смисъл на този похват е очевиден: чрез него поетът поддържа напрежението до момента на срещата с Агамемнон. Човешкото жертвоприношение получава подразбиран смисъл на патриотически подвиг в подкрепа на свещено дело. Напрежението, свързано с него, спада, за да се надигне нова вълна на тревога, породена от смъртно предусещане.

Макар и да мълчи, Хорът знае както за Тиестовия пир, така и за прелюбодеянието на Клитемнестра. Зрителят обаче го узнава късно, докато преди това двусмислените изказвания повишават тревогата, която се превръща в ужас при предсмъртния вик на Агамемнон.

Очевидният драматургически смисъл на всичко това може да се подкрепи и с психологически мотиви. Предаността на Хора към дома на Агамемнон прави естествено поведението му. Той не желае да говори за онова, което може да уязви честта на скъпия владетел. Тук се притуря и заявената лоялност към царицата (ст. 258), която той все още не познава добре, макар че смъртно се бон от нея.

Не е лишено от драматически принос двойственото поведение на Хора към Клитемнестра. Той, който в присъствие на Клитемнестра е приемал за истински вестите ѝ, по-късно останал сам, мигновено поставя под съмнение казаното от нея. Той е ням свидетел на сцената между Клитемнестра и Агамемнон, за да заговори веднага, след като остане сам, за тревоги и злокобни предчувствия.

Двукратният предсмъртен вик на Агамемнон е повратна точка в поведението на Хора. Всичко, което е било предмет на двусмислени загатвания, се изяснява — за изумление не само на зрителя, но и на Хора. Мислите на Хора се сменят с трескава бързина, за да бъдат едновременно и буйни и мъдри, и решителни и сдържани, и активни и пасивни. За да осъществи това, което означава драматическо раздвоение на героя, Есхил прилага оригинален способ: не корифеят изразява мисъл на целия Хор, а всеки от дванайсетте хористи носи по едно мнение. И след като се убеждават, че злодеянието е факт, дванайсетте отново се превръщат в единен хор. Сега Хорът е суров антагонист на Клитемнестра.

Но решителността на Хора не остава неизменна; той чувства колебание при Клитемнестриния аргумент, че тя, убийцата, възплъщава духа-отмъстител за гнъсния Тиестов пир (ст. 1510–1511) и за жертвуваната Ифигения.

*Безпомощен съм. Няма крепка мисъл
в смутения ми ум —
(Ст. 1529–1580)*

признава той и дълго не може да излезе от плена на колебанието.

*Обидата отвърща на обида,
и трудно е да се реши —
(Ст. 1560–1561)*

повтаря той. Но Хорът знае едно общо правило и с него се опитва да се противопостави на Клитемнестра:

*Стои, докле и Зевс стои на трона си,
повелята: виновният ще страда!*
(Ст. 1563–1564)

И понеже тя е виновна за нанесена смърт, тоя закон засяга и нея. Но Клитемнестра го тълкува в своя полза: Да, Агамемнон бе виновен и заслужено пострада.

Срещата с Егист наново укрепва духа на Хора. Цялата крайна сцена устава под впечатлението от този вече непоклатим герой, който най-сетне се е домогнал до истината и решава да я брани не само с язвително слово, но и с меч. Сега Хорът изнася драматическия двубой, без да се отвлича от размисли относно съдбовните фактори за гибелта на царя. Той мисли за едно: престъпникът, осквернителят на чуждото легло, страхливецът, който убива врага си чрез ръката на жена, говори с дързък, повелителен тон. Доловил тиранските му замисли, Хорът е готов за въоръжено стълкновение.

Така Хорът получава значителност на истински драматически герой, превъзмогнал незнание, съмнения, колебания, нерешителност, той действа рязко и мъжествено, за да предаде на зрителя силата на своята непримиримост.

Една успешно решена драматургическа задача е образът на Клитемнестра. Твърда до демоничност, Клитемнестра определя посоката на драматическото действие. Тя е праволинейна, без да бъде статична и еднотонна. Праволинейността ѝ се конкретизира в драматургически целесъобразни прояви, тя обуславя най-значителните драматически ситуации, тя предизвиква промяна в поведението на своите партньори.

Този образ е нова демонстрация на Есхиловия усет за драматургическа целесъобразност. Клитемнестра не се разкрива самоцелно и абсолютно, а с оглед на конкретния комплекс от лица, положения, психически състояния, при това — винаги с оглед да повиши по още един начин драматическото напрежение.

По още един начин — защото злоещите недомлъвки на Хора са вече един фактор за това. Чрез двусмислени думи загатва и Клитемнестра за коварните си намерения. Тревожните недомлъвки на

Хора и загадъчните двусмислия на Клитемнестра по различен начин сгъстяват атмосферата, в която има смут, вълнение, тревога.

Зловеща е страстната радост в думите, които Клитемнестра изрича при срещата си с Агамемнон. Много по-късно старците от Хора вникват в техния същински смисъл. Радостта ѝ не е била от това, че Агамемнон просто се е спасил и завърнал, а от това, че се е спасил и завърнал, за да падне от нейната ръка.

Тези и подобни тям двусмислени изблици на неудържимо ликуване Клитемнестра маскира изобщо добре. Тя не се колебае да лицемери и заблуждава. Тя заръчва на Вестителя да увери Агамемнон в нейната вяроност и преданост — и това пред Хора, който е осведомен добре по този въпрос. Нейната голяма реч пред Агамемнон е една голяма лъжа — искрени са само двусмислените заключителни думи, които загатват за намеренията на Клитемнестра.

Характерът на Клитемнестра, загатван до убийството на Агамемнон, се разкрива без остатък след убийството. Сега циничното ликуване на убийцата добива крила, тя чувствува нечовешко удовлетворение. За нея сега е наслада да си припомни, и то с подробности, миговете на убийството. Затова нейният разказ, необходим, защото запознава зрителя с неизвестните обстоятелства на извършеното зад сцената убийство, постига още една, по-значителна цел: той изтъква демонизма като най-характерна черта в съществуото на тая жена.

Така изявен, този образ е вече напълно готов, за да стане антагонист на Хора. И тяхната борба започва. Старците забравят почитта, която са заявили в началото, за да изрекат най-тежка присъда. Но, както се каза, борбата им не стига своя връх, защото Клитемнестра скоро успява да разколебае тяхната увереност.

Ако Хорът непрестанно се развива, за да стигне до най-правилната мисъл и до най-уместната реакция, ако драматическият развой на Клитемнестра се свежда до нейното мигновено демаскиране, Агамемнон не претърпява никакви драматически промени. Есхилевия Агамемнон, за разлика от Омировия, е пример на мъдрост и благочестие. И Стражът от пролога, и Хорът хранят чувства на дълбока преданост към него. Мъдрата съдържаност е неделима част от съществуото на Агамемнон. Бляскавите му бойни дела не са го заслепили, той живее със съзнание за неоценимата подкрепа, която са

му оказали боговете, затова и неслучайно първите му думи са израз на признателност към тях. Годиците на войната са направили мъдрия вожд още по-мъдър, в изпитанията той е опознал човека твърде добре и не живее със самоизмами относно него. Оттук и песимистичната нотка, която се намира в съзвучие с чакащата го участ и със смисъла на цялата трагедия. Този песимизъм, плод на разочарование, е общо място, *locus communis*, и „вечна“ тема, залог за чиято актуалност е консервативността на човешката психика. Агамемнон е съгласен с Хора:

*Със злочестника всеки сред нас е готов
да поплаче, но няма зъбът на скръбта
да захване и нему сърцето.
И се радва с честития, като криви
в лицемерна усмивка враждебни уста.
(Ст. 790–794)*

Агамемнон, противоположен и противопоставен на Клитемнестра, чрез кратката си поява прави непосредствено осезаема нейната зловеща същност. Това е ефектът на една антитеза — от една страна са сдържаните и богобоязвени думи на Агамемнон, а от друга — лицемерните и измамни речи на Клитемнестра (защото зрителят има достатъчен зрителски опит, за да знае, че те са лицемерни и измамни, пък и недомлъвките на Клитемнестра подсказват своя скрит смисъл). Образът на Агамемнон има явно подчинена роля, и героят, въпреки че на него е назована трагедията, не е показан като драматически характер.

И все пак Агамемнон не е напълно лишен от драматическа сложност. Той дълго се колебае да изпълни желанието на Клитемнестра, за да приеме накрая това, което не споделя. Образът се намира под знака на трагическа ирония. Агамемнон, който само след няколко мига ще падне мъртъв, мисли за бъдеща дейност в Народното събрание.

И накрая — Касандра, трагична и с онова, което е преживяла, и с това, което тепърва ще понесе. Сломена от съдбата, сега тя ѝ съдействува, като се устремява към смъртта. Но това не става нито

мигновено нито еднообразно: зрителят е свидетел на красноречивото ѝ мълчание, на кошмарните ѝ видения, на пророческото изстъпление, в което тя предрича гибелта на Агамемнон — без да изясни от кого ще падне той, създавайки по такъв начин условие за по-ефектна среща на Хора с Клитемнестра. Но заслужава да се изтъкне едно обстоятелство, което придава особена прелест на сцената между Касандра и Хора, имаща смисъл на оригинално *ritardanto*. Хорът не веднага вниква в смисъла на думите ѝ. Когато Касандра ужасена надава вик:

*Аполоне! Аполоне!
Ти, водителю, погубителю мой!
Къде си ме довел, в чие живелище? —
(Ст. 1085–1087)*

зрителят добре разбира, че нейният въпрос не очаква информация, че той е безнадежден зов на една жертва. Но ужасът остава несподелен: Хорът разбира въпроса в най-прекия му смисъл и отговаря информиращо:

*В Атреевото. И — сама не знаеш ли —
чуй мене, няма да речеш: лъжовна реч!
(Ст. 1088–1089)*

Що се отнася пък до убиеца на Агамемнон, Хорът дори до последния момент на тая сцена не проумява смисъла на Касандрините думи.

Както се вижда, трагедията „Агамемнон“ блика от драматически живот. Един по-обстоен анализ би ни отвел твърде далече, затова нека се задоволим с казаното.

[1] Това не е единственият случай на трагическа безизходност в атическата драма. Нещо подобно има и в Софокловия „Едип цар“. Както и да действа, Едип ще постъпи в своя вреда. Ако откаже да дири убиеца на Лай, той не ще изпълни заповед на Аполон. Ако

изпълни заповедта му, той, както и става, ще се насочи към себе си. Пълна безизходност! Едип трябва да свърши с катастрофа или защото не е изпълнил божията воля, или — парадоксално! — защото я е изпълнил. ↑

8

Между събитията, изобразени в трите трагедии на „Орестията“, лежат периоди, драматургически неинтересни, но необходими, защото подготвят новата драма. Между действието на „Агамемнон“ и събитията на „Хоефорите“ са протекли седем години. Седем години властвуват над Аргос убийците Клитемнестра и Егист. Но на север, във Фокида, вече е отраснал Орест, отмъстителят за бащината смърт, протагонистът на втората трагедия.

Възмездителното действие в тази трагедия на отмъщението започва още с началната сцена на надгробното възлияние. Невижданото безочие на Клитемнестра, която изпраща умиловителен дар на своята жертва, поставя пред трудна проблема Електра, която трябва да извърши приношението. Какво да предприеме? След колебания, по съвет на Хора, Електра извършва възлиянието, но го лишава от желателния за Клитемнестра смисъл. Тя го съпровожда с гореща молитва към всички божествени сили да подпомогнат отмъстителното дело. Така промененото по смисъл възлияние добива значение на първа стъпка към разплатата.

Втора стъпка се осъществява в непосредствено следващата сцена с отрязаната къдрица. Скритият Орест се явява пред сломената от скръб и съживена от надежди сестра, за да се изясни, че боговете не са били безучастни към нейните молитви. Едно трагическо узнаване слага край на всички съмнения на Електра. Разбира се, драматизмът би бил по-висок и сцената — по-внушителна, ако узнаването беше узнаване не само за Електра, но и за зрителя — защото за всичко съществено зрителят е подготвен от пролога. Тук за него представлява интерес необявеният предварително начин, по който произлиза предварително подготвеното узнаване.

Сега усилията се обединяват и успоредяват. Орест, Електра и Хорът участвуват в надгробен плач, който е и молитва за помощ, и обосновка на възмездието. Той е твърде пространен — обема над

двеста стиха — и това е правило впечатление дори на поета, който чрез Хора и отбелязва, и обяснява този факт:

*Кой би могъл да укорява дългите
ридания над участ неоплакана?
(Ст. 610–511)*

Този плач има още едно назначение — да въоръжи Орест за действие, като приведе в сбит вид всички доводи в полза на отмъстителното дело. Затова, след като воплите секват, Хорът неслучайно отправя към Орест следните думи:

*Сега духът ти е готов да действува.
На работа! Опитай своето щастие!
(Ст. 512–513)*

Но Орест иска да чуе на какво се дължи странното надгробно възлияние. Всъщност това е интересно не само за него, но и за зрителя, който е осведомен най-общо по този въпрос. Сега той чува и ужасяващия сън на Клитемнестра, и Орестовото тълкувание, което се оказва нов аргумент в полза на замисленото дело.

Отмъстителният план на Орест е твърде общ, а неизбежните неизвестни, при които трябва да бъде изпълнен, не позволяват да бъде по-конкретен. От драматургическо гледище това е негово предимство: тъкмо защото е общ, той, макар и вече изложен пред зрителя, не прави безинтересно онова, което ще бъде представено. Едно от непредвидените неизвестни е, че Егист ще отсъствува. Това е една щастлива — от драматургическа гледна точка — непредвиденост, която прави възможна срещата на зрителя, първо, с Дойката и, после, с Егист. Няма защо да се изтъква колко чуждо на драмата би било убийството на Егист, ако то се извършеше според предположението на Орест: Егист е в двореца, Орест го открива и пронизва, преди той да отвори уста. Поетът оставя Егист да каже някои характерни и

драматически съществени неща и едва след това го отправя към двореца, където го чака смъртта.

Читателят може да бъде смутен от един факт: Орест упорито подчертава, че отмъщението му е възложено от Аполон. Би могло да се заключи, че героят, една безводна личност, се импулсира само от ултимативните повели на бога. Да, Орест бива подтикван от Аполон, но той не е сляпо оръдие на неговата воля, а морална личност, която разсъждава и чувствава, която съзнава нужди и задължения. Той живее с ясно осъзнат синовен дълг, който не му дава покой. Много и внушителни са мотивите му да отмъсти — и всички повелително го тласкат към възмездителния дълг. Но за това не е нужно да се досещаме, да подразбираме и умозаклучаваме — то е така ясно от заключителната част на голямата му реплика от първия епизод:

*В едно се сливат толкова желаня!
Повели божси, бащини страдания,
и нищета, за мене тъй мъчителна,
и мисълта, че благородни граждани,
които с храбър дух превзеха Илион,
на две жени се подчиняват!*
(Ст. 299–304)

Орест е единен и многообразен. Единен — защото всяка негова стъпка води към целта, която стои над всички други цели. Многообразен — защото, осъзнал зависимостта си от верига обстоятелства, се приспособява към тях. Затова той, коленопреклонният молител пред бащиния гроб, се превръща в изкусен актьор, който играе измамна роля на вестител-чуждоземец, за да стигне накрай до мисията на възмездител, наложена от божеството. И тук, във върховния миг, — едно внезапно колебание, една тъй малка и тъй значителна черта на този трагически образ. Орест, който нито за миг не се е усъмнил в правотата на решението си, когото тъй явно напътват боговете, се стъписва тъкмо когато трябва да убие майка си:

Пиладе, мигар да убия майка си? —

(Ст. 899)

немощно пита той. Пред него са разголени гърдите, които са го кърмили.

Едничката Пиладова реплика изиграва своята роля. Да, Пилад е прав, страшният дълг не може да бъде заобиколен. Праволинейността на героя, нарушена само за миг, за да проличи симпатичната със своята слабост човешка природа, е възстановена. След една стихомития, в която Орестовите думи са язвителни острия, отправени срещу Клитемнестра, синът отвежда майка си в двореца и там я посича.

Хорът реди радостна песен за спасението на царския дом. И сякаш за да постави под въпрос надеждите му, поражда се нова, неочаквана драматическа тревога. Орест започва да губи разсъдък и пада в плен на страшни видения. Тревогата прераства в ужас, който не получава разрешение в тази трагедия. Безумният Орест напуска сцената, и Хорът, разколебан, се предава на тежки размисли. Само преди миг той, явно прибързано, е пял за освобождения дом, а сега трепетен се пита дали новата буря, която се е извила над Атреевия дворец, не носи смърт:

*... И кога ли ще спре,
и кога ще заспи
яростта на съдба страховита?
(Ст. 1074–1076)*

Така проблемата, която ще бъде предмет на третата част на трилогията, се поставя, но не получава разрешение. Драматургическата целесъобразност на този похват е очевидна. Поетът не обявява как ще завърши трилогията, нито чрез загатвания напътва зрителя към някакво решение. Простото поставяне на въпроса активизира мисълта, зрителят се сили да предугади решението му.

В „Хоефорите“ може да се види драматическото развитие на образа на Клитемнестра. Сега, въпреки безспорната сила на властта си, Клитемнестра не е величествената с демонизма си фигура от „Агамемнон“. Изминалите седем години — години на непрестанен

страх от възмездие — са я превърнали в жалко, нещастно същество. Тя живее под ужаса на кошмарни видения и предчувствува приближаващата разплата.

Но поетът дава възможност да си припомним предишната Клитемнестра. Слушайки вестта за смъртта на сина си, тя симулира майчини чувства, докато дълбоко в себе си остава вярна на своята природа. Неслучайно разговорът с мнимия вестител протича странно деловито и Клитемнестра не прогонва вече ни дума за скръбното събитие. Значение на коментар към тая сцена имат думите на Дойката:

пред робите

*си дава мрачен вид, а пък в очите ѝ
се крие смях, че всичко свършва хубаво
за нея.*

(Ст. 737–740)

Но радостта на Клитемнестра, така правдива психологически, е и една бляскава трагическа ирония. Когато изплашеният роб известява, че Егист е паднал мъртъв, Клитемнестра прави сетно усилие да прояви прежния си демонизъм. Сега тя е досъщ Клитемнестра от първата част. Тя иска брадва, за да се втурне в бой. Не разполагаме с авторски ремарки, но робът не ще е бил в състояние да изпълни заповедта ѝ, поради което само след миг тя се вижда невъоръжена и безпомощна пред Орест. Есхил е постъпил правилно, като не е въоръжил Клитемнестра, защото по-значителен е двубоят не на секирата с меч, а на раняващите думи. При това зрителят вече знае, че Клитемнестра твърде добре борави с оръжие, за да няма нужда от повторна демонстрация на тази нейна способност. За него е много по-интересно да чуе Клитемнестра, която ще говори не като горда властница, подкрепяна от въоръжена сила, а като лишена от опора, безоръжна жена, и не пред слабите аргоски старци, а под суровия поглед на онзи, който — тя знае това — носи за нея смърт. В нея няма вече ни следа от зловещото ѝ величие, тя е обикновена и дори жалка, когато трескаво дири доводи в своя защита. Нима Орест ще забие нож в гърдите, които са го кърмили? — пита тя и въпросът съдържа първия ѝ аргумент. Ето втори аргумент: та тя е отгледала Орест, за да ѝ бъде опора! Трети: не

тя, а съдбата е погубила Агамемнон. Четвърти: тя ще прокълне сина си в своя предсмъртен час. Пети: тя има заслуга към Орест, че го е изпратила сред приятели. Шести: ако тя трябва да бъде смятана за виновна, Агамемнон също не е невинен. Седми: трудно е на жената без мъжа ѝ. И след като доводите ѝ се изчерпват, без да постигнат нищо, Клитемнестра иска да се защити, като събуди жал и страх:

*Нима, о чедо, ще убиеш майка си?
(Ст. 922)*

Диалогът завършва с вик, в който има ужас, безнадеждност, злоба — и нито сянка от разкаяние:

*Уви! Змия родих и кърмих! Ето я!
(Ст. 928)*

Егист, подлият страхливец от „Агамемнон“, има кратка, но ефектна поява. При вестта за Орестовата смърт той показва лицемерна скръб, но неговите жадни, нетърпеливи въпроси говорят колко силно иска той да бъде истинна вестта.

*Но как, нима това е вярно, истинно?
Не е ли то страхлива женска приказка,
която литва, за да падне тутакси?
Ти можеш ли ми каза нещо сигурно?
(Ст. 844–847)*

Да, той трябва да знае със сигурност. Защо? Егист не казва, но зрителят се досеща. Ако вестта е истинна, той е избавен от страховете си. Оттук и усърдието му да се срещне час по-скоро със самия вестител — и час по-скоро да умре.

Следва нова трагическа ирония, побрана в последния стих на Егистовата реплика. Вестителят, заключава той,

не ще измами мойта проникателност.
(Ст. 854)

Всъщност Егист е измамен още тогава, когато изпълнява заръката — залъка на Хора, на един участник в заговора, — да дойде в двореца без стража. Той, проникателният, безнадеждно се заплита в мрежите, които му поставят, за да стигне съвсем естествено до последната реплика в живота си:

О, о! Умирам!
(Ст. 869)

Ако тълкувателят на тази трагедия отмине образа на Дойката, пропускат му ще бъде съществен. Първо, Дойката е образ, рядък у първите двама майстори на атическата трагедия. С делничността си той контрастира на високопоставените фигури на останалите лица и, макар и само в една кратка поява, понижава възвишения тон на трагедията. Дойката е сломена от вестта за смъртта на Орест, с когото я свързват спомени от неговото детство и от нейната младост. И колко характерно е, че тя заговаря за пеленачето Орест, за грижите и тревогите по него!

Но формалното понижение на стила се уравнисява от факта, че Дойката е едно от човешки чувстващите същества в един дом на кръвопролития. После — този образ е умело вплетен в действието и има своята малка, но значителна роля, която го подтиква напред. Преданата на Атреевци робиня се чувства част от господарския дом, тя има позиция по въпросите, които го засягат, — позиция, която властните тирани не искат и да знаят, но която все пак допринася за щастливия изход на делото. Защото с будния си примитивен ум и с човешкото си сърце Дойката долавя внушенията на Хора и отлично се справя с възложената роля.

Образът на Дойката предшества робите и хората от народа в трагедиите на Еврипид и особено в битовата драма, в така наречената „нова атическа комедия“. Робите, които действуват умно и успешно в

полза на господарите си, преминават в римската *fabula palliata* на Плавт, а оттам вече преобразени в слуги, — в драмите на Шекспир, Молиер, на Голдони.

9

Както видяхме, драматическото напрежение от екзода на „Хоефорите“ не получава разрешение в рамките на тази трагедия. То се превръща в подразбирани, предимно извъндраматически събития, запълващи времето, което дели действието на „Хоефорите“ от действието на „Евменидите“. Само една малка начална част на „Евменидите“ дава представа за страшните събития, които са траяли години. Тук, в третата част на трилогията, напрежението трябва мотивирано да спадне. Едно мигновено отклонение от тая задача представлява началото на „Евменидите“ с първата половина от репликата на Питийската жрица. За зрителя това е кратък отдых, след който наново се подема страдалческата история на Орест в нейната заключителна фаза.

Сцената, която първоначално изобразява фасадата на Аполоновия храм в Делфи, се променя, и зрителят се намира пред храмовата вътрешност с всичко онова, което така живописно и развълнувано рисува Питийската жрица. Но това не е само сценически показ на нейния разказ: сега пред зрителя е и сам Аполон, който внушава на Орест смелост, съответна на съзнанието за справедливостта на делото му.

Речта на Аполон съдържа онзи подсказващ хода на действието смисъл, който имат трагическите пролози. Тя утвърждава правдивото очакване на зрителя, че тук ще завърши веригата от катастрофи, без да засегне самия Орест. Но речта само най-общо обявява благополучния край на трагедията (и на трилогията), без да я прави неинтересна, без да посочва конкретното решение на проблемата.

А проблемата е толкова важна, че се пренася във високите сфери на боговете — там тя ще се обсъжда и решава. Почти всички действащи лица в „Евменидите“ са богове. Това не е случайно: трагедията говори за поврат в морално-правните норми, а те, знайно е, са дадени от боговете. Затова и повратът трябва да получи божествена санкция.

И така, сами боговете се явяват начинатели на нови морални правила. Ето защо, макар че Орест е непосредственият извършител на майкоубийството, той ще е същински антагонист на ерѐниите. Същински техен антагонист е Аполон. Словесната борба между ерѐниите и Орест, започната в самото начало на трагедията, не завършва с победата на Орест — и това е редно, защото Есхил смята за кощунство един смъртен да надделее над безсмъртните богини на отмъщението. Затова Орестовата борба, подета по божия повеля, бива продължена съвсем явно и открито от бога, от Аполон. Намесата на Аполон обосновава тържеството на Орестовото дело, което е дело по-скоро на младите олимпийски богове, отколкото на Орест.

Следователно Орестовото дело е само повод, за да се постави и разреши спор между две поколения богове. Така, във фантастична форма, поетът представя революцията, която претърпяват моралните понятия. Един грандиозен сблъсък — сблъсък между стари и нови устава — довежда до нови заключения по разискваната тема. Но Есхил разрешава проблемата за престъплението и наказанието не като историк на общественото съзнание, а като драматически поет.

Естествено, понеже се сблъскват богове, не е възможна, или не бива да бъде възможна, катастрофата на никоя от страните. Религиозното съзнание на поета, па и на зрителя, не допуска подобно разрешение. Трагедията се превръща в защита на компромиси, в драма с щастлив завършек, показваща как се възстановява нарушеното морално равновесие.

Но към щастливия завършек не се стига по права линия, действието не е лишено от перипетии, схватки и напрежения. В „Евменидите“ също има контрастно разположение и драматически антагонизъм. Първо стълкновение представлява началната сцена между Аполон и Хора на ерѐниите. В ограничени размери тук е представено онова, което по-късно ще бъде предмет на прения в Ареопага. Ерѐниите твърдят, че с право преследват Орест: той е убил майка си, докато убитият от нея мъж бил чужда кръв. Аполон възразява, че съпружеските връзки са осветени от брака на Зевс и Хера.

Позицията на Есхил прозира още тук, но словесният двубой между боговете не завършва със съответен извод, което пък е

творчески уместно, тъй като иначе следващият епизод би се превърнал в повторение на посочената сцена.

Нерешената проблема е драматургическо оправдание на устрема, с който ерѐниите преследват Орест, за да може гонитбата, в нейната най-драматична част, да бъде показана на зрителите. Липсата на авторски ремарки не пречи да си представим сцената, в която Орест е прегърнал статуята на Атина, а ерѐниите бясно напират към него. Тук се развива словесен двубой, без обаче и сега да се стигне до някакъв извод.

Проблемата не бива решена дори след намесата на богиня Атина, която, признавайки трудността на делото, обещава да назначи съдебен състав, който да се произнесе по него.

И така, решението, което е цел и връхна точка на трагедията, се забавя и отлага и това трябва да създаде степенувано драматическо напрежение. За повишаване на напрежението допринасят не само живите диалогически части, но и някои ефектни лирически късове, особено злокобната песен, с която ерѐниите омайват жертвата си (ст. 323–396).

Решението иде в централната сцена, в сцената на съдебното заседание на Ареопага. Сега в борбата между двете страни фигурира един неочакван и незасяган в предходните сцени Орестов аргумент: че той, синът, не произлиза от кръвта на майка си (ст. 606). Към удивените и възмутени ерѐнии се обръща Аполон, за да подкрепи току-що приведения аргумент на своя молител.

Аполон подхваща идеята за недопустимостта жена да убие мъж — просто защото той е мъж. После богът повтаря изречената от Орест мисъл, за да я превърне в принцип:

*Не майката създава, ражда рожбата —
тя само храни в себе си зародиша.
Мъжът — той ражда.
(Ст. 658–660)*

Този принцип Аполон подкрепя с пример: сама богиня Атина не е родена от жена, тя е излязла от главата на баща си Зевс. Колкото странно и да ни се струва това, колкото комично и да звучи то,

доводите на Аполон се признават за достатъчни, пренията се прекратяват и се минава към гласуване (ст. 674).

Присъдата решава въпроса за деянието на Орест, който напуска града на атиняните оневинен, с благодарност и обещание за вяност към неговите граждани. Но открит остава друг въпрос — за гнева на ерѝниите, който заплашва страната с гибел. Хорът захваща своя гневен плач, смесен с люти закани за мъст. На неговите възбудени реплики, издържани в лирически стихове, Атина противопоставя спокойна, уравновесена реч, построена в ямби. Характерно е, че две антистрофи на Хора дословно повтарят предхождащите ги строфи. Очевидно, има психологическа правдивост в това, че отчаяните ерѝнии повтарят едно и също нещо, което така болезнено ги е уязвило. Но срещу всяка тяхна строфа и съвпадащата с нея антистрофа Атина изрича ласкави, успокоителни думи, обещава им почитта на народа си и най-хубавия дял от плодовете на неговия труд. Миролюбивият тон на богинята в края на краищата побеждава страшните адски духове, които се превръщат в евмениди, в благосклонни богини. Те вече не изригват заплахи към Атининия град, а кротко редят благослов над него. Последните стихове на трагедията възвеличават град Атина, над който бдят и олимпийските богове, и спечелените с блага реч евмениди.

10

Нека сега на читателя се даде възможност да мине към Есхил.

Към поета-новатор, към създателя на трагедията, в която има драма, драматически образи-характери и драматически похвати.

Към мислителя-демократ, патриот и моралист.

Към основоположника на гръцката и европейската драматическа традиция.

Проф. д-р Александър Ничев

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.