



Списание ЕПОХИ
Издание на Историческия факултет на
ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“
Journal EPOCHI [EPOCHS]
Edition of the Department of History of
“St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko Tarnovo



Том / Volume XXVII (2019).
Книжка / Issue 2

НАСТАВЛЕНИЯ ДЛЯ ПОБЕДИТЕЛЕЙ И ПОБЕЖДЕННЫХ В ТРАГЕДИИ СЕНЕКИ «АГАМЕМНОН»

Виктория ПИЧУГИНА, Андрей МОЖАЙСКИЙ

INSTRUCTIONS FOR WINNERS AND LOSERS IN SENECA'S “AGAMEMNON”

Victoria PICHUGINA, Andrej MOZHAJSKY

Abstract. *This article provides a historico-pedagogical and historico-cultural commentary on the tragedy “Agamemnon”, which modern academics consider to be an example of Seneca’s innovative dramaturgy. In the tragedy, Seneca presents the original version of the famous myth about the murder of king Agamemnon, who had just returned victorious from the Trojan war. Seneca takes Aeschylus’s version of the same name as the basis for his own tragedy and presents the crime against Agamemnon as a deserved punishment and as a warning to those around him.*

Key words: *ancient theater, pedagogy of ancient roman tragedies, Agamemnon, Aeschylus, Seneca.*

*Но я вижу, ты уставился на картину,
где изображено падение Трои,
поэтому попробую стихами
рассказать тебе, в чем дело.*

Петроний. Сатирикон (Petr. LXXXVIII; пер. Б. И. Ярхо)

Приведенный в эпиграфе фрагмент речи одного из героев «Сатирикона» Петрония предваряет поэтическое описание падения Трои, которое является пародией на поэму Нерона «Взятие Трои» и многочисленные монологи из трагедий о Трое его наставника Сенеки. Много раньше чем Петроний, Ювенал дал разъяснение об этих двух версиях поэтического описания троянских событий: «Если б народу был дан свободный выбор, то кто же – / Разве пропащий какой – предпочел бы / Нерона Сенеке?» [Juv. 8. 211–2; пер. Д. С. Недовича]. Хронологически первой трагедией Сенеки, касающейся троянских событий, является трагедия «Агамемнон», где выстраивается аналогия между Аргосом и Троей. Это «поучительная» трагедия, поскольку в ней объединено множество тем: месть, власть, круговороты судьбы, борьба со злом, желание смерти, справедливость царствования, сложность отношений «между человечеством, богами, природой, историей» [Boyle, A. J. 2003, p. 33–34].

«Агамемнон», как и другие трагедии Сенеки, свободна от ссылок на что-либо, открывающее возможность осуществить ее датировку и связать с событиями в Риме времен Нерона. Если следовать общепринятой хронологии [См.: Fitch, J. G. 1981, p. 289–307; Marshall, C. W. 2014, p. 33–44], то «Агамемнон» является одной из ранних трагедий Сенеки, связь которой с одноименной трагедией Эсхила одними исследователями подчеркивается, а другими оспаривается. К. Стар считает, что ранние трагедии Сенеки «имеют аналогии с «Агамемноном» Эсхила и «Эдипом» Софокла, в то время как остальные (кроме «Фиеста») – с трагедиями Еврипида» [Star, C. 2017, p. 71]. С. М. Голдберг, напротив,

указывает на то, что трагедии во времена Сенеки в большей степени были связаны с современным им греческим стилем исполнения и не были обязаны повторять классический афинский стиль. На примере «Медеи» Энния, пишет Голдберг, становится понятно, что «это не мир Еврипида, а мир, который знает Еврипида» [Goldberg, S. M. 2014, p. 641]. Можно было бы продолжить мысль Голдберга и сказать, что «Агамемнон» Сенеки – это тоже не мир Эсхила, а мир, который знает Эсхила. «Агамемнон» Сенеки – это попытка написать новый вид драмы, где «драматическое» подразумевало не древнегреческую мораль, которую хотят обнаружить некоторые исследователи, а практическую мораль римлянина [Henry, D., Walker, B. 1963, p. 1–10]. Этот тезис убедительно доказывает Дж. Лейвери, считающий, что Сенека хочет следовать Эсхилу лишь в общих чертах¹ и утвердить новые характеры для эсхилловских героев: именно поэтому Агамемнону у Сенеки поразительно не хватает победной пышности, Клитемнестра не столь подвижна мотивом жертвенной смерти Ифигении, Кассандра не проявляет нежности к Агамемнону и т.д. [Lavery, J. 2004, p. 183–194].

Призраки и лавровая ветвь: Агамемнон между победой и поражением. Пролог «Агамемнона» произносится призраком – тенью Фиеста², который напоминает о судьбе дома Атридов (или Пелопидов), где «благородное великолепие» сочетается с «шокирующим преступлением»: «Описания Сенеки, очевидно, стремятся создать картину, которая почти «в стиле барокко»: она настолько уплотнена и внутренне завершена, насколько это возможно» [Kugelmeier, C. 2014, p. 493]. Сенека выбирает не Атрея, который также мог поведать о тяжелом родовом проклятии, а Фиеста, который не злорадно, а, скорее, вынужденно констатирует, что в «отчем доме» скоро произойдет убийство Агамемнона. Далее в трагедии незримо проявляется тень Приама, с которым прямо или косвенно сравнивают Агамемнона, и многочисленные указания на лавровые ветви³, которые появляются у разных героев и заставляют задуматься о том, что рассматривать как победу и кого считать победителем.

Если сравнить монолог Фиеста с монологом Тантала, с которого начинается трагедия Сенеки «Фиест», то обнаруживается единая линия: мертвые хотят наставить живых, напоминая о событиях прошлого и подробно описывая свое душевное состояние. На первый взгляд, у Сенеки описания, предваряющие трагическое действие, часто создают эффект избыточности: тяжелый самоанализ Фиеста продолжается достаточно долго, и в третьей части пролога он задается вопросом о своей причастности к роковой доле своей семьи [Sen. Ag., 25–36]. Фиест предупреждает, что прошлое станет настоящим, повторится в нем в новой ужасной форме: «...кровью будет залит дом. / Кинжалы, копья, надвое разрубленный / Двойной секирой царский череп вижу я» [Sen. Ag. 45–47; пер. С. Ошерова]. В самом начале трагедии Сенека демонстрирует героя, который пал жертвой своего величия и тяготится некогда совершенным преступлением по отношению к детям. Сенека создает контекст, где ни одно из описаний не является избыточным, поскольку позволяет увидеть многочисленные аналогии между Фиестом и Агамемноном. Становится понятно, что когда Фиест задавался вопросом о том, не лучше ли ему вернуться в подземный мир, где ему было тяжело, но не настолько как в роли свидетеля неизбежных событий, это тоже было указание на Агамемнона. «Вождю над вождями» и «царю царей» лучше было бы вернуться в Трою, чем плыть в Аргос, где его победа обернется поражением.

После того как Фиест заканчивает свою речь, наставляя и, отчасти, пророчествовать начинает хор: «Фортуна ввысь возносит лишь с тем, / Чтобы сбросить вниз. Чем скромнее, тем / Долговечнее все. Счастлив тот, кто с толпой / Разделяет удел — и доволен им...» [Sen. Ag. 101–104; пер. С. Ошерова]. В «Агамемноне» хор появляется также неожиданно, как и в других трагедиях Сенеки⁴ и, в отличие от хора Эсхила, не претендует на роль того, кто может авторитетно рассказать о войске Агамемнона как совершенных мужах (κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἰσίων ἀνδρῶν ἐκτελέω, Aesch. Ag. 104–105).

¹ В трагедии Сенеки много больше героев, чем в одноименной древнегреческой трагедии: героями, которых нет у Эсхила, являются тень Фиеста, кормилица Клитемнестры, вестник Агамемнона Еврибат, Электра, Строфий, Орест, Пилад и два хора, ни один из которых не является эсхилловским хором аргосских старцев.

² Колдер рассматривает этот пролог как драматическую инновацию, которая дает возможность усомниться в том, что «Агамемнон» является ранней трагедией Сенеки [См: Calder, W. M. 1976, p. 28].

³ Лавр был связан с Аполлоном – богом, с которым наиболее тесно связаны трагические события – и наделялся способностью снятия вины с убийцы и усиления провидческого дара у тех, кто им обладал.

⁴ Отчасти это объясняется тем, что пространственная организация театров времен Сенеки понизила статус хора и вынудила его исчезать из поля зрения зрителя, чтобы отдать приоритет актерам.

Предвещенная победа «мужей совершенных» (ἀνδρῶν ἐκτελέων), вероятно, имеет у Эсхила некую педагогическую составляющую, ведь «совершенными» эти мужи должны были стать не только по праву рождения, но и в результате воспитания в соответствии с причастным к их рождению образом жизни. Не случайно, в древнегреческом языке глагол «приводить к совершенству» выражается как ἐκτελέων [Liddel, H. G., Scott, R. 1996, p. 521; ср.: Plut. Publ. 23, 2].

Кажется, что хор у Сенеки почти полностью лишен способности к драматизации событий: «Этот эффект, однако, совершенно не похож на эффект трагедии пятого века, когда присутствие хора ощущается даже в молчании» [Goldberg, M. S. 2014, p. 644]. Тень Фиеста исчезла, не вступив в диалог с хором, который с большим трудом «встраивается» в трагическое действие и почти не демонстрирует свою идентичность⁵. Явив долгое рассуждение о судьбе, которая «морочит царей» и постоянно хочет их «опрокинуть бедой», хор замолкает при появлении Клитемнестры, которая начинает свою речь так, как будто рядом с ней никого нет.

Хор у Сенеки не является «соединительной тканью» для всего действия [Zanobini, M. 2018, p. 2]; это, скорее, воображаемый собеседник, который существует почти независимо от героев, лишь изредка заставляя «читателей/зрителей подвергать сомнению их интерпретации» [Trinacty, C. 2015, p. 32]. Если хор Эсхила состоит из старейшин, которые даже рвутся вступить в бой, чтобы изменить ход событий, то хор Сенеки лишь наблюдает за происходящим⁶. Хор аргосских женщин реагирует только на появление вестника Агамемнона Еврибата, а хор троянских пленниц взаимодействует только с пленницей Агамемнона Кассандрой. Второй хор более органично встраивается в действие и даже сам определяет свою идентичность [Sen. Ag. 611]. К. Кюгельмейер считает, что хор, который пытается отстаивать свое право на высказывание в тот момент, когда объявлено о триумфальном появлении Агамемнона, не является хором пленных троянок. По его мнению, это делает хор аргосских женщин, который, скорее всего, также присутствует на сцене [Kugelmeier, C. 2014, p. 495].

Несмотря на то что хоры Сенеки почти не взаимодействуют с героями трагедии, они выступают в роли коллективных наставников, как это было принято в древнегреческих трагедиях. Попытаемся объяснить правомерность выдвигания этого гипотетического предположения, указав на структурные особенности трагедии «Агамемнон», которая разделена хоровыми партиями на пять актов. М. С. Голдберг указывает на то, что такое деление было свойственно греческой театральной традиции времен последних комедий Аристофана (а не римской, где трагедии и комедии были написаны для непрерывного исполнения) и свидетельствует о желании Сенеки отделиться от предшественников республиканского Рима [Goldberg, M. S. 2014, p. 645]. Два хора у Сенеки стремятся наставлять не столько героев, сколько зрителей/читателей, которые должны правильно понять, что смерть Агамемнона – это череда неувоенных уроков, к которым причастен Аполлон.

Первый раз Аполлон упоминается в монологе тени Фиеста как бог, сказавший природу и способствовавший тому, что у Фиеста родился сын-внук Эгисф. Заключительные слова тени Фиеста «Phoebum togatum» переведены на русский язык как «Из-за меня Феб медлит?» [Sen. Ag. 56; пер. С. Ошерова], имеют сложную смысловую нагрузку. Фиест, кажется, хочет поскорее закончить с речами и, тем самым, ускорить начало трагических событий, которые могут быть рассмотрены как месть Аполлона Агамемнону. Троянская кампания Агамемнона являлась борьбой с Аполлоном, с которым у царя Аргоса помимо военного было и личное соперничество. В начале трагедии Клитемнестра напоминает о дочери жреца Аполлона Хрисеиде, которую Агамемнон сделал своей добычей до того как обратил внимание на Кассандру – еще одну «деву Февову» [Sen., Ag. 705–707; пер. С. Ошерова]. На первый взгляд, странным выглядит вторая ода хора, который поет гимн Аполлону – богу, который совершенно не подходит, чтобы праздновать триумф армии Агамемнона. Однако, этот гимн, как нам кажется, является попыткой хора заявить о себе как полноправном герое трагедии и попытаться уговорить Аполлона пощадить Агамемнона. Хор начинает свою песнь с того, что город готов вручить

⁵ Особенностью «Агамемнона» является наличие двух хоров: если вторая и третья хоровые оды соответственно принадлежат аргосским женщинам и троянским пленницам, то личности участников первой и четвертой хоровой оды остаются загадкой.

⁶ Согласно существовавшим театральным правилам, хор у Сенеки был много меньше хора Эсхила и включал от трех до семи человек, которых, действительно, для логичности постановки лучше было бы превратить в женский хор с меньшим набором функций [См.: Calder, W. M. 1975, p. 32–35].

лавровые ветви победителя Аполлону [Sen. Ag. 313] и передать ему все лавры победы Агамемнона [Sen. Ag. 356], только бы он согласился ослабить свой лук, то есть гнев. Эта ода в гомеровском стиле, вдруг появившаяся у Сенеки, заканчивается тем, что хор видит украшенное лаврами оружие [Sen. Ag. 410] в руках вестника Агамемнона и это, вероятно, означает отказ Аполлона.

Третья хоровая ода напоминает о второй книге «Энеиды» Вергилия, где также описаны последствия разграбления Трои. Хор Сенеки не столько оплакивает участь Трои, сколько сожалеет о том, что город был взят предательством. Эта ода следует сразу после речи Клитемнестры, увидевшей входящую во дворец Кассандру и вспомнившей как та первая оценила опасность того, что «на пороге конь». Описывая пророчества Кассандры, которую Аполлон наделил пророческим даром, Сенека разделяет слова из «Науки любви» Овидия: «Когда бы поверила Троя / Речи Кассандры своей — Трое стоять бы вовек» [Ov. Ars. 439–440; пер. М. Гаспарова]. «Жрица Фебова» с лавровыми ветвями [Sen. Ag. 589; пер. С. Ошерова] в руках настолько контрастирует с другими троянскими пленницами, что хор сразу же понимает – ничего хорошего ждать не приходится: «Утратил наш город / Последнюю честь: погибнуть отважно; / Дважды пять лет он держался, / Чтоб от хитрости пасть в единую ночь» [Sen. Ag. 623–625; пер. С. Ошерова]. Эта хоровая ода также предвосхищает участь Агамемнона, которого в скором времени также ждет свой конь, скрывающий предательство.

После этой хоровой партии следует диалог с Кассандрой, в котором хор указывает на приближение Агамемнона «в победных лаврах» [Sen. Ag. 789; пер. С. Ошерова], а затем диалог Агамемнона с Кассандрой – единственное и очень короткое появление «царя царей» перед читателем/зрителем, где ощущается присутствие тени Приама. Все трагическое действие разворачивается таким образом, что Сенека неоднократно скрыто указывает на необходимость сопоставления Агамемнона и Приама, но прямо говорит об этом лишь в диалоге Агамемнона с Кассандрой [Sen. Ag. 794–796; пер. С. Ошерова]:

Агамемнон: Ты мнишь, что видишь Трою?

Кассандра: И Приама в ней.

Агамемнон: Но здесь не Троя!

Кассандра: Троя: здесь Елена есть.

Главным выводом, на который Сенека хочет указать через диалог Агамемнона и Кассандры, является следующий: смерть может одновременно рассматриваться как свобода (для Кассандры) и наказание (для Агамемнона). Кассандра убедительно демонстрирует, что силе может и должен быть противопоставлен ум: «В короткой словесной дуэли с Агамемноном она также доказывает, что является более чем равным противником» [Kugelmeier, C., 2014, p. 500]. Агамемнон чувствует это, поскольку резко прекращает разговор с Кассандрой, приказывая слугам присматривать за ней. Это распоряжение продиктовано, скорее, желанием позаботиться о самой Кассандре, чем подозрением в ее способности причинить кому-то вред. Агамемнон уходит и начинается четвертая ода хора, в которой присутствуют намеки на связь Геркулеса с Агамемноном. Со сдержанной радостью хора по поводу славного возвращения резко контрастируют слова Кассандры о том, что «победа побежденных ждет» [Sen. Ag. 869; пер. С. Ошерова]. Аргос окончательно становится Троей, когда она начинает описывать убийство Агамемнона, который перед смертью пьет из чаши Ассарака и носит одежду Приама: «В царском доме пышный пир накрыт / Такой же пир фригийцы в свой последний день / Справляли; ложе блещет нашим пурпуром, / Вино – в старинном Ассарака золоте. / Сам царь в расшитых тканях высоко возлег, / Одеждой гордой облачен Приамовой» [Sen. Ag. 895–900; пер. С. Ошерова]. Открытое сравнение достигает своей кульминации в том, что Агамемнон, как и Приам, оказывается обезглавлен, о чем еще в начале трагедии сообщил Фiest.

Взаимодействие Кассандры и хора, который никак не реагирует на убийство своего царя, все же, служит развитию сюжета. Пророчествуя, Кассандра несколько раз резко переходит от речи от первого лица к описаниям в третьем лице. Это является одной из отличительных черт драматургии Сенеки, у которого одни герои часто «становятся актерами перед другими героями как аудиторией» [Boyle, A. J., 2003, p. 114]. Оценка хором речей Кассандры как безумия, во многом, напоминает описания пророчеств сивиллы из «Энеиды» Вергилия (6.126–129), к которому Сенека добавляет несколько ярких деталей, касающихся изменений во внешнем виде дочери Приама. Как и в «Троянках» Еврипида и «Любовных элегиях» Овидия, в «Агамемноне» Сенеки Кассандра представлена как менада,

которая отличается бешеными движениями – своеобразной пантомимой или «непрерывным комментарием» [Zanobi, A. 2008, p. 147] к тем или иным событиям. Партия хора, предшествующая пророчествам Кассандры, является для него последней возможностью высказаться. Создается впечатление, что хор был необходим Сенеке, чтобы постоянно намекать на смерть Агамемнона. После убийства царя необходимость в хоре как наблюдателе и коллективном наставнике исчезла.

Если рассматривать жизнь Агамемнона как череду неправильных решений, результатом которых стала смерть и несчастье его близких, то трагедия Сенеки превращается в кальку с древнегреческих трагедий, где царь несет заслуженное наказание. Для стойка Сенеки, рассматривающего умного человека как относительно свободное от внешнего мира существо, было бы странным полностью повторять именно эту линию. Его Агамемнон, конечно же, не мог нарушить «законы жанра» и остаться в живых; он лишь получил чуть большую, чем у Эсхила, способность распознавать указания на неизбежность наказания. Эти указания приходили к Агамемнону благодаря призракам Приама и Фиеста, у каждого из которых было свое понимание того, что такое «победа» или «поражение» для правителя. Хор, постоянно апеллирующий к лавровым ветвям, помогает Сенеке сделать эту тему одной из основных. Если основываться на том, что «трагическая драма в своих истоках тесно связана с поклонением умершему герою – „опасному“ человеку, чья жизнь была слишком требовательна для социального комфорта и чья смерть была источником удивления и подстрекательства» [Rosenmeyer, T. G. 1982, p. 31], то Агамемнон после смерти становится одним из таких героев.

Власть и страсть: противостояние Клитемнестры и Кассандры. Существует общее признание того, что Агамемнон слишком мало появляется в трагедии, чтобы претендовать на роль главного героя. В. Колдер, задавшись вопросом о том, кого можно считать таковым, считает, что у Эсхила название «Агамемнон» является лишь данью традиции, и его трагедия должна была бы называться «Клитемнестра», чего нельзя сказать о трагедии Сенеки, где царица не дотягивает до главной героини [Calder, W. M., 1976, p. 31]. Все действия Клитемнестры у Эсхила демонстрируют уверенность и способность захватить власть в Аргосе, а не постоянную борьбу за обретение этой уверенности и желание разделить эту власть с Эгисфом, как это происходит у Сенеки. Роль главной героини, по мнению Кальдера, принадлежит Кассандре, которая даже появляется в трагедии раньше Агамемнона, что совершенно ненормально – пленные должны идти вслед за своими похитителями. Т. Д. Кохн также считает, что у Сенеки нет той Клитемнестры, которая присутствует у Эсхила⁷. Нет у Сенеки и той Кассандры, которая у Эсхила утверждает, что со смертью Агамемнона и ее жизнь кончена.

Клитемнестра находится в центре событий в первой части трагедии, а во второй – ее роль настолько уменьшается, что в некоторых сценах «даже ее присутствие на сцене не может быть с уверенностью установлено» [Kugelmeier, C. 2014, p. 495]. Так или иначе, роль Клитемнестры у Сенеки существенно изменена. После первых же речей Клитемнестры становится понятно, что «Сенека отошел от образа женщины, борющейся с призраками в пространстве дома, в пользу образа той, которая способна действовать только ради себя» [Lavery, J. 2004, p. 194]. Во второй части трагедии исчезновение Клитемнестры оказывается связанным с появлением Кассандры, которая начинает все больше претендовать на главную роль в развитии трагического действия. «Кассандра, по крайней мере, в одном пункте, является троянским образом Клитемнестры: она также полна страсти к мести» [Chaumartin, F.-R., 2014, p. 662]. Кассандра, которую Сенека определяет «женой» Агамемнона («coniunx», Sen. Ag. 1002), вероятно, «заняла место Клитемнестры на сцене и на стороне Агамемнона» [Kohn, T.D., 2004–2005, p. 170]. Таким образом паре Эгисф и Клитемнестра, образующих единое целое в первой части, во второй противопоставляется пара Агамемнон и Кассандра.

Если признать, что трагедии Сенеки это «портреты страсти» [См.: Regenbogen, O. 1963, p. 167–218], то Клитемнестра и Кассандра – это два взаимодополняющих портрета. Как и многие герои Сенеки, Клитемнестра появляется на сцене и сначала разговаривает сама с собой, а потом вступает в диалог с кормилицей, в ходе которого произносит фразу: «Идти всего надежней злу дорогой зла / Per scelera semper sceleribus tutum est iter» [Sen. Ag. 115; пер. С. Ошерова]. В русском переводе исчез главный смысловой акцент: Клитемнестра говорит не о надежности творения злыми зла, а о безо-

⁷ См. Kohn, T. D. 2004–2005, p. 163–175. Иначе, ничего бы не мешало ему назвать трагедию «Клитемнестра», как это сделал Луций Акций. В одном из писем Цицерон указывает на популярность этой трагедии, которая была написана по греческому образцу и в 55 г. до н.э. (после смерти поэта) успешно ставилась в Помпеях [Cic. Fam. 7.1.2].

пасности осуществления одного преступления через другие. В разговоре с кормилицей Клитемнестра уже не так прямолинейна: она не столько детализирует план мести Агамемнону, сколько сосредотачивается на своих эмоциях. Описание этих эмоций в очередной раз демонстрирует разницу между драматическим действием Эсхила и Сенеки, где «эмоции и эксплуатируются, но почти не конкретизируются» [Henry, D., Walker, B. 1963, p. 4]. Констатируя утрату моральных ориентиров, Клитемнестра у Сенеки принимает решение положиться на волю случая – решение, которое чуждо Клитемнестре Эсхила, следующей четкому плану. «Лишь безрассудный вслед идет за случаем» [Sen. Ag. 145; пер. С. Ошерова] – говорит Клитемнестре кормилица и предлагает два альтернативных плана действий, которые заключаются в полном или частичном примирении с прошлым во имя будущего. По мнению кормилицы, Клитемнестре или нужно продолжать жить с Агамемноном, забыв о мести и уповая на то, что он не узнает о ее романе с Эгисфом, или отомстить, но сделать это без спешки, взвесив все «за» и «против». Клитемнестра продолжает отстаивать свое решение отомстить немедленно по возвращении Агамемнона. Тогда кормилица говорит, что Агамемнон слишком велик: глупо планировать его убийство, а тем более думать, что «без отмщенья это стерпит Греция» [Sen. Ag. 220; пер. С. Ошерова].

Диалог Клитемнестры с кормилицей сводится к объяснению, что царицей владеют страсти – драматический прием, который знаком по трагедии «Федра». Очевидно, что Сенеку совершенно не устраивает пояснение Овидия относительно источника этих страстей: «Хочешь узнать, почему Эгисф обольстил Клитемнестру? / Проще простого ответ: он от безделья скучал! / Все остальные надолго ушли к Илионской твердыне...» [Ov. Ars am. 161–263; пер. М. Гаспарова]. Возникший в Аргосе «любовный треугольник» интересует Сенеку, прежде всего, с точки зрения узурпации власти, которую хочет осуществить Эгисф с помощью Клитемнестры. Когда Клитемнестра признается, что «любовь к супругу» победила, а потому она больше не будет участвовать в заговоре против Агамемнона [Sen. Ag. 239], Эгисф обрушивает на нее поток хорошо продуманных аргументов. От природы злой Агамемнон, по мнению Эгисфа, после такой победы станет еще злее, а значит надеяться на мирную супружескую жизнь с ним не стоит.

Кроме того, Эгисф указывает на Кассандру как корень зла, поскольку именно с ней Клитемнестре придется делить не только самого Агамемнона, но и его власть [Sen. Ag. 244–259]. Клитемнестра не согласна: ей кажется, что Агамемнон простит ее, если уж Менелай простил Елену, и не видит опасности в Кассандре, которой уготован удел рабыни. На дальнейшие попытки задеть ее гордость Клитемнестра отвечает, что никогда не променяет «царя царей» Агамемнона на такого человека как Эгисф. По ее мнению, Агамемнон олицетворяет силу и славу, а Эгисф – слабость и бесчестье. Упоминание Эгисфом Аполлона, который якобы и виноват во всех его страданиях, лишь укрепляет решение Клитемнестры остаться с Агамемноном, который победил в противостоянии с защищавшим Троя Аполлоном. Только когда Эгисф заявляет, что готов к смерти или изгнанию, Клитемнестра снова возвращается к мысли, что должна оставаться верной своему преступлению, а не своему мужу [Sen. Ag. 307]. Трудно понять, какие чувства Клитемнестра испытывает к Эгисфу: манипулирует им во имя задуманного или, все же, видит в нем родственную душу – человека, который, как и она, имеет «устрашавший ум и сердце» [Sen. Ag. 226; пер. С. Ошерова].

Мотивируя убийство Агамемнона желанием отомстить за смерть Ифигении, Клитемнестра то называет себя защитницей детей, то относит Электру и Ореста к врагам. Сходство Ореста с отцом одновременно и тяготит ее, и останавливает от убийства того, на кого он так похож. Стремление к самопожертвованию у Клитемнестры выглядит очень специфично: с одной стороны, она готова убить Агамемнона и даже погибнуть при этом, а с другой – страшится мести за содеянное, которая может прийти не только от Ореста. Узнав от вестника, рассказывающего о возвращении греческого войска, что Агамемнон жив и скоро вернется, Клитемнестра задает бестактный вопрос жив ли Менелай. Ответ, прежде всего, интересует в аспекте потенциальной возможности понести наказание за убийство Агамемнона от его брата. В Клитемнестре борются две жены, две матери и две любовницы, каждая из которых хочет победить, а не проиграть в этой «семейной войне».

Речи Клитемнестры Р. Тарронт назвал «сочетанием эмоционального хаоса и независимого интеллектуального анализа» [Tarrant, R. J. 1976, p. 199], что справедливо и по отношению к речам Кассандры. Кассандра у Сенеки внезапно замолкает, бледнеет, дрожит, напоминая своей эмоциональной нестабильностью Клитемнестру. С одной стороны, Кассандра (как и Клитемнестра) хочет многое

высказать («уста вещать готовы»), а с другой – должна молчать, поскольку рассчитывать на поддержку не приходится. Чувства, которые Кассандра испытывает к Агамемнону, также сложны как и чувства Клитемнестры к Эгисфу. В описании убийства Агамемнона Кассандрой и предшествующем этому диалоге Кассандры с Агамемноном можно разглядеть не только сочувствие, но и желание предотвратить преступление. Кассандра прямо говорит Агамемнону, что он умрет как и Приам, не столько наслаждаясь неотвратимостью этого события, сколько наставляя царя на правильное принятие смерти. Все пророчества Кассандры воспринимаются аудиторией не как наставления, а как безумные речи, что четко обозначают и хор, и Агамемнон, и Клитемнестра. К. Кюгельмейер косвенно указывает на маркер, который позволяет нам предполагать, что Кассандра может являться главным героем: «Ключевое слово “*furor*” (со связанными формами) проходит через всю характеристику Кассандры. Предположительно, не случайно это последнее слово всей пьесы» [Kugelmeier, С. 2014, р. 500].

У Эсхила Клитемнестра дает понять, насколько Кассандра верна Агамемнону, когда говорит, что та была похожа на лебедя, когда лежала рядом с убитым Агамемноном [Aesch. Ag. 1445-7]. У Сенеки Кассандра не только умирает иначе, но и иначе оценивает саму жизнь – жизнь рядом с Агамемноном. Кассандра говорит хору фразу «И у фортуны силы все исчерпаны» [Sen. Ag. 698; пер. С. Ошерова], имея в виду, что ничего страшнее Трои в ее жизни уже быть не может. С одной стороны, Кассандра говорит о бессилии, а с другой – о бесстрашии, которое приходит вместе с принятием ситуации. Чем больше Кассандра говорит, тем яснее окружающие понимают, что она единственная, кто не держится за жизнь. Для сравнения, Электра начинает отвергать ценность жизни только после того, «как ее последняя связь с живыми (Орест) исчезла» [Boyle, A. J. 2003, р. 42]. В этот момент Электра, как будто, присоединяется к Кассандре, которую вот-вот убьют на ее глазах и которая отвергла ценность жизни много раньше, чем был убит Агамемнон.

Вопрос о том, можем ли мы считать Агамемнона главным героем, на наш взгляд, связан не с долей его участия в представленном действии, а с его предопределением этого действия. Агамемнон по праву может считаться главным героем, поскольку трагедия разворачивается вокруг него – живого или мертвого. У Сенеки Клитемнестра сменяет Кассандру потому, что они обе радуются справедливой мести, по-разному ее понимая. Даже когда Клитемнестра и Кассандра говорят, что легко расстанутся с жизнью, в их словах слышатся совсем не стоическая радость от принятия смерти после того как удовлетворена жажда мести обидчику. В логике стоицизма смерть, действительно, могла рассматриваться как достойный выход из ситуации морального хаоса, но Кассандра, а тем более Клитемнестра, не соответствуют параметрам мудреца-стоика, для которого это решение единственно верное. В «Агамемноне» Сенека демонстрирует «разрыв в гармоничных отношениях между представителями власти и теми, над кем они имеют власть» [Tarrant, R. 2017, р. 108], в том числе, и власть страсти.

Шторм и штиль на суше и на море: Аргос – город победителей и побежденных?

К. Кюгельмейер отмечает, что между первой частью, где главенствует Клитемнестра (108–309), и второй, где, начиная с 586 строки, на статус главной героини претендует Кассандра, включено слишком длинное (даже для Сенеки) описание возвращения греческой армии из Трои (421–578) [Kugelmeier, С. 2014, р. 495]. Это описание разрывает повествование и замедляет развитие событий, поскольку Агамемнон вот-вот должен прибыть, и заговорщики уже наметили план действий. На наш взгляд, эта стилистическая особенность показывает, насколько важно для Сенеки увеличить ту часть трагедии, где Агамемнон жив и существует в особой, внепространственной и вневременной системе координат.

Вестник сообщает о том, как много раз Агамемнон и греческое войско подвергались смертельной опасности, прежде чем вернуться домой с победой. Особенно обращается внимание на шторм, в который попал греческий флот – некую «бурю судьбы», в ходе которой Агамемнон позавидовал Приаму [Sen. Ag. 514]. Очередная аналогия между Агамемноном и убитым царем помещается Сенекой в подробное описание шторма, в ходе которого погиб Аякс. Корабль Аякса тонет и ему удается выплыть на утес, откуда он разражается оскорбляющей богов речью, после которой Нептун убивает его ударом трезубца. В своей речи Аякс напоминает о смелости, проявленной им в боях за Трои, и его многочисленных победах над богами, в том числе и над Аполлоном, стрелы которого не смогли его поразить. Смерти Аякса Сенека посвящает достаточно большой фрагмент в описании шторма, вероятно, скрыто напоминая о том, что именно Аякс первым сделал Кассандру, которую Аполлон награждал даром предвидения, военным трофеем армии Агамемнона. После раздела «добычи» Кассандра досталась

Агамемнону. Смерть Аякса – первого человека, обидевшего Кассандру – вероятно, должна была быть еще одним предупреждением для Агамемнона, везущим ее в Аргос в качестве своей наложницы. В трагедии Эсхила также присутствует описание шторма, которое излагает вестник [**Aesch. Ag.** 641–678], но оно более короткое и не содержит упоминания об эпизоде с Аяксом. Сенека опирается не на греческую⁸, а на римскую традицию драматического описания шторма, которая отражена в «Энеиде» Вергилия⁹ и «Метаморфозах» Овидия. На наш взгляд, описание шторма у Сенеки – это много большее, чем так важное для стоиков отражение психологического состояния героев или проявление космического беспорядка.

Шторм предстает как кульминация трагедии, поскольку именно с него начинается движение от Агамемнона-победителя к Агамемнону-побежденному. У Сенеки не только герои, но и сама природа выражает целый ряд нравственных установок. Образно выражаясь, это позволяет Сенеке описать Аргос как город, где происходит своеобразный «шторм на суше» и где Агамемнон намного меньше защищен, чем в бушующем море. В начале пророчества Кассандра одновременно говорит о темноте и о свете от двух солнц¹⁰, метафорично описывая город, в котором скоро произойдет преступление: «Свет меркнет, очи застилает тьма, / Не видят очи неба, мраком скрытого. / Но вновь двумя день озаряет солнцами / Дома двойные в Аргосе удвоенном» [**Sen. Ag.** 726–729; пер. С. Ошерова]. Затем Кассандра сравнивает Аргос с лесом, называя Агамемнона львом Мармарики, Клитемнестру львицей и указывая на третье животное в этом «любовном треугольнике», которое символизирует Эгисфа и которое мы не можем идентифицировать из-за повреждения текста [**Sen. Ag.** 737–740]. Вероятно, речь идет о гиене, поскольку именно они питаются остатками от охоты львов и, как считалось в древности, способны спариваться со львицами и ежегодно менять пол¹¹.

Пророческий монолог Кассандры об убийстве Агамемнона создает проблемы в отношении пространственного и временного расположения героев: происходит ли убийство Агамемнона в мыслях Кассандры или зрители видят его на сцене? Бойль обращает внимание на строку 875, где появляется слово «spectemus» – глагол, имеющий особую театральную коннотацию [**Boyle, A. J.** 2003, p. 208–218]. То есть, Сенека описывает убийство Агамемнона как действие, которое должно происходить на сцене, и Кассандра является этому свидетелем – как обычный человек в настоящем или пророчица, осуществившая погружение в будущее. Р. Таррант предположил, что Кассандра могла подглядывать за убийством через дверь дворца [**Tarrant, R. J.** 1976, p. 336], но это было бы слишком инновационным и не имевшим аналогов в театральной практике приемом. Можно предположить, что Кассандра стоит лицом к зрителю и описывает убийство, которое происходит у нее за спиной. То есть, два действия происходят одновременно, а Кассандра получает «статус внешнего рассказчика» [**Zanobini, M.** 2018, p. 176]. Так или иначе, когда острота описаний Кассандры достигает кульминации, создается иллюзия полного повторения того, что происходило в последние часы Трои [**Sen. Ag.** 875–880]. Сенека в очередной раз осуществляет инверсию городов, Аргос становится «двойным городом». Если продолжить геометрическую линию описания города, то трагическое действие у Сенеки разворачивается в двух квадратах: стороны большего квадрата составляют пары Агамемнон–Кассандра и Эгисф–Клитемнестра, а стороны вписанного в него малого – образуют два хора, Электра и Орест (сам или в лице своего будущего воспитателя Строфия).

После убийства Агамемнона действие заметно ускоряется: Электра выбегает из дворца с Орестом на руках, рассматривая его спасение как единственную надежду на возмездие за убийство Агамемнона. На помощь Электре приходит фокеец Строфий, который оказывается рядом, потому что хотел посетить Агамемнона по дороге домой после Олимпийских игр. Диалог Электры со Строфием

⁸ Точнее, не на идущую от Эсхила традицию, поскольку греческий поэт первой половины III в. до н.э. Ликофрон в эпической поэме «Александра» (Александра – второе имя Кассандры) описывает шторм и смерть Аякса.

⁹ Согласно Вергилию, весь греческий флот чуть не погиб именно из-за вины Аякса [**Verg. Aen. I.** 40–50]; Овидий же Аякса не упоминает [**Ov. Met.** 11, 474–572].

¹⁰ О двух солнцах в небе также Вергилий пишет в четвертой книге «Энеиды», описывая театральную постановку неизвестной нам трагедии: «Солнца два в небесах и города два семивратных, / Так же по сцене бежит Агамемнона сын, за которым / Гонится с факелом мать и змей в руке поднимает» [**Verg. Aen. IV.** 470–473; пер. С. Ошерова].

¹¹ Кассандра косвенно подтверждает последнее в другом отрывке, где называет Эгисфа «полумужем» [**Sen. Ag.** 890]. Более подробно [см.: **Hendry, M.**, 2000, p. 317–318].

выглядит как часть, не очень органично вписанная в текст трагедии. «Агамемнон» у Сенеки – это трагедия, где боги не слышат людей: «каждая молитва является драматической прелюдией к той катастрофе, которую она стремится предотвратить» [Boyle, A. J. 2003, p. 36]. Герои трагедии указывают на непостоянство и несправедливость богов, а Электра после убийства Агамемнона даже начинает сомневаться в их существовании [Sen. Ag. 930–931]. Единственная просьба к богам, которая оказывается услышанной, это просьба Электры о том, чтобы Строфий защитил и воспитал Ореста. «Эта сцена позволяет Сенеке дать детальный очерк об Оресте как о будущем мстителе, что является необходимым изменением в сравнении с Эсхилом, поскольку контекст трилогии отсутствует» [Kugelmeier, C. 2014, p. 497]. В небольших по объему речах Строфий успевает выступить в роли наставника для Электры и Ореста, а также продемонстрировать способность многому научить Ореста и желание относиться к нему как к своему сыну Пиладу [Sen. Ag. 933–943]. Строфий вручает Оресту пальмовую ветвь победителя. Это не только превращает Эгисфа и Клитемнестру в проигравших, но и указывает на необходимость переосмыслить победу Агамемнона.

Неправильное поведение царя по отношению к своим близким составляет основу трагедии «Агамемнон». Когда Сенеке нужно описать Агамемнона как царя Аргоса, он почти оставляет за скобками его поведение в Трое, которое достаточно описано в «Илиаде» Гомера. Агамемнон в «Илиаде» демонстрирует, в том числе, «тираническое стремление превратить свои намерения и желания в реальность, основанную на его уверенности в себе, которую уже можно назвать ὕβρις» [Kugelmeier, C. 2014, p. 499]. В начале трагедии Эгисф утверждает, что после Трои Агамемнон вернется тираном [Sen. Ag. 252], а в конце – сам становится им. Когда противостояние Электры и Клитемнестры достигает пика, царица приказывает Эгисфу убить дочь ударом меча. Выслушав от Электры поток оскорблений с упоминанием о его прошлом и нежелании слушать его поучения, Эгисф предпочитает убийству заточение. У этого решения есть, как минимум, два объяснения, которые по-разному раскрывают особенности личности Эгисфа. Он начинает вживаться в новую для него роль правителя-тирана Аргоса, открыто проявляя жестокость или, напротив, скрыто демонстрируя милосердие. С одной стороны, заточение для Электры может быть тяжелее смерти, а с другой – заточение, все же, не является смертью. Возможно, Эгисф, все же, проявляет благородство, поскольку не хочет допустить, пусть и частичного, но повторения сюжета из прошлого своей семьи, когда близкие родственники сводили счеты через «показательные» убийства детей. Фраза Эгисфа, оценивающая его решение – «Карает смертью лишь тиран неопытный» [Sen. Ag. 1015; пер. С. Ошерова] – может быть рассмотрена как утверждение нового типа добродетельной власти, которая приходит к ее держателю после убийства предшественника.

А. Бойль, анализируя заключительную часть трагедии, делает следующий вывод о созданном Сенекой пространстве преступлений и наказаний: «Это странный моральный мир, если и проблемный, то порождающий мало успокоения» [Boyle, A. J. 2003, p. 43]. Когда Аргос становится Троей, пространственно-временной порядок нарушается, и в этой «неразберихе» Сенека создает для читателя/зрителя возможность «засвидетельствовать одно и то же событие дважды» с разных точек зрения [См.: Shelton, J.-A., 1975, p. 257–269]. Этот стиль, присущий более поздним трагедиям Сенеки, узнается с первых строк «Агамемнона», когда появляется тень Фиеста, который одновременно знает о событиях из далекого прошлого и о предстоящих событиях. Его предвосхищение будущего похоже на то, что демонстрирует Агамемнон в единственной сцене своего присутствия [Sen. Ag. 782–807], когда желает преподнести Троию в подарок родному Аргосу.

Образы Агамемнона в материальной культуре: победитель и «царь царей»? Для простого ознакомления с образом Агамемнона в материальной культуре рекомендуем обратиться к LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae), который издавался с 1981 по 2009 г. Мы же рассмотрим лишь некоторые изображения Агамемнона, которые известны по данным материальной культуры со времени развития эпической поэзии в архаический период и заканчивая временем написания трагедии «Агамемнон» Сенекой. Этот краткий обзор позволит проследить как осуществлялась назидательная визуализация этого героя и отчасти понять, насколько его воспринимали как победителя и «царя царей».

Начнем с коринфской пиршественной чаши (килика) начала VI в. до н.э., которая хранится в Базельском музее древностей (Basel BS1404)¹². На чаше изображено самоубийство Аякса. Его тело

¹² Библиографию и фотографии вазы см. в работе: Amyx, D. 1988, p. 197, pl. 80: 1a–c.

обозревают Диомед, Одиссей, Феникс, Нестор, Агамемнон, Тевкр и младший Аякс. Исследователи считают, что данную чашу расписал коринфский мастер – «художник Кавалькады» (Cavalcade Painter)¹³ – который считается одним из самых значимых коринфских художников своего времени. Агамемнон не выделяется как фигура, облаченная высшей властью (если не считать, быть может, более пышного одеяния, чем у других). Он находится в общем ряду героев: самыми близкими к телу Аякса изображены Феникс и Нестор и только за Нестором стоит Агамемнон. Изображение на данной чаше, по нашему мнению, соответствует архаическому пониманию власти правителя, которое ярко иллюстрируется в гомеровской поэзии, где Агамемнон, скорее, первый среди равных, нежели беспрекословный лидер. В гомеровской поэзии, на которую опирался Эсхил, правители демонстрируют свое политическое влияние в соответствии с социальным положением, риторическими способностями и персональной харизмой, но не просто потому, что они правители как таковые. Остается не совсем понятным, что делает правителя правителем в гомеровской поэзии и почему такой человек как Агамемнон может попасть в ситуацию, когда в его отсутствие Эгисф получает Клитемнестру в жены и владеет Микенами [Osborne, R. 2009, p. 143].

Сцена убийства Агамемнона изображена на краснофигурном кратере (ок. 470-ых – 460-ых гг. до н.э.), который хранится в Музее изящных искусств в Бостоне (Boston 63.1246)¹⁴ и относится к «художнику Докимасии» (the Docimasia Painter). Первая сцена на этом кратере изображает Эгисфа, готовящегося ударить мечом Агамемнона, который вышел из бани и опутан сетью¹⁵. Очевидно, что перед нами версия убийства, которая нашла отражение в драматической традиции после явления «Орестей» Эскила (пост. в 458 г. до н.э.). У Гомера же тень Агамемнона рассказывает Одиссею, спустившемуся в царство мёртвых, что его убили на праздничном пире в честь возвращения из троянского похода [Hom. Od. XI, 407–466]. Данный кратер является первой дошедшей до нас иллюстрацией версии мифа об убийстве Агамемнона, близкой версии Эскила. На кратере также изображена Клитемнестра, которая держит в своих руках секиру и готовится помочь Эгисфу. Другие три женские фигуры являются свидетелями убийства. Вероятно, это дочери Агамемнона и Клитемнестры Хрисофемиды и Электры, а также его наложница Кассандра. Вторая сцена на этом кратере изображает месть детей Агамемнона – Ореста и Электры – за отца. Орест входит во дворец чтобы убить Эгисфа, который сидит и играет на лире. Электра стоит справа, воодушевляя брата, в то время как Клитемнестра пытается убить сына секирой ударом в голову. Следует отметить, что эолийские колонны у ручек кратера предполагают, что действие происходит во дворце Агамемнона и Клитемнестры в Микенах.

Агамемнон изображался в средиземноморском искусстве и в эллинистический период. Так, в итальянском Лацио существует знаменитый этрусский некрополь в древних Тарквиниях, где во второй камере (Огсо II) одной из самых богатых гробниц – гробнице Оркуса (Tomba dell'Orco) – есть фреска с изображением Агамемнона и Менелая, датированная концом IV в. до н.э. Главная тема фрески – прибытие Одиссея в Аид. На ней изображены Герийон и, согласно надписи, Эней. Стиль этой фрески эллинистический и очень близок к стилю фресок гробниц Вергины и Лефкады [Sodo, A., Artioli, D., Botti, A., De Palma, G., Giovagnoli, A., Mariottini, M., Paradisi, A., Polidoro, C., Ricci, M. A. 2008, p. 135–136]¹⁶. Вероятно, здесь мы видим отражение в материальном искусстве уже римской линии

¹³ Такое имя было присвоено художнику, поскольку на большинстве его ваз были изображены всадники.

¹⁴ Изображение на официальном сайте Музея изящных искусств в Бостоне: <https://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-calyx-krater-with-the-killing-of-agamemnon-153661>

Пространная библиография, касающаяся данного кратера на сайте исследовательского центра классического искусства оксфордского университета: <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?id=2FEDFC29-F5D2-4D32-BE9B-339311E85E5E&noResults=&recordCount=&databaseID=&search=> Дата обращения 30.05.2019.

¹⁵ Следует отметить, что в научной литературе существует дискуссия о том, что же в действительности представляла из себя «сеть», которой был опутан Агамемнон перед убийством. Дженкинс вслед за Прэгом считает, что «сеть» у Эскила, в которую попал Агамемнон была в действительности большим и превосходным плащом – результатом сложного женского искусства декоративной плотной вышивки [Jenkins, I. 1985, p. 116]. Однако, на кратере изображена другая ткань, которая не соответствует описанию Ореста как «τολλὰς βαφὰς... τοῦ λοκίμματος» [Aesch. Cho. 1013]. На кратере нет раскрашенной в пурпур ткани. Здесь перед нами прозрачная неокрашенная ткань [Jenkins, I. 1985, p. 118].

¹⁶ Изображение фрески доступно в электронной версии статьи, расположенной по адресу: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/jrs.1982> Дата обращения 31.05.2019.

мифа, где выделяется роль Энея. В трагедии «Агамемнон» Сенеки Эней не упоминается, однако в ряде мест [Sen. Ag. 553–576 (533–556); 644–672 (624–652); 813 (793)] присутствуют переработанные мотивы из первой и второй книг «Энеиды» Вергилия (например, 2, 234–244; 2, 512).

Не прерывалась традиция изображения Агамемнона и во фресковой живописи римского периода. Остановимся на фресках из Помпей, поскольку этот город оказался прочно связан с рассматриваемой нами трагедией. Самым ранним упоминанием о трагедиях Сенеки является надпись из Помпей именно о трагедии «Агамемнон». Надпись не датирована (но очевидно, что речь идет о дате до катастрофы, то есть до 79 г.н.э.) и содержит слова из речи Кассандры: «Идейский лес я вижу...» [Sen. Ag. 750/730; пер. С. Ошерова]. В Corpus Inscriptionum Latinarum iv. Suppl. 2.6698 надпись приводится как «Idai sernu nemiga» (в изданиях «Агамемнона» Сенеки оригинал выглядит следующим образом: Sen. Ag. 730: “Idaea serno nemora”). Таким образом, трагедия Сенеки «Агамемнон» была известна в Помпеях и существует вероятность того, что ее могли здесь ставить. Однако, вернемся к фрескам. В Помпеях в доме Трагического поэта (Casa del Poeta Tragico) была обнаружена фреска, на которой изображен Агамемнон. Фрески этого дома датируются временем правления Нерона или временем правления Веспасиана. Бергманн предпочитает первую датировку, поскольку существует очень близкое сходство между чертами декора черного фриза атриума в доме Трагического поэта с декором храма Исиды в Помпеях, реставрация которого точно датирована надписью 62 г.н.э. [Bergmann, B. 1994, p. 228].

Через несколько лет после обнаружения дома шесть из более чем двадцати панелей с фресками были извлечены и перенесены в Музей Неаполя, где их можно увидеть и сейчас. Все они принадлежали к восточной, лучше всего представленной, части дома. Однако, отобрали их не по сохранности, поскольку некоторые весьма хорошо сохранившиеся части остались *in situ*, а, скорее, по литературной ассоциации с «Илиадой» Гомера. Одна из этих фресок была изъята из перистилия и изображала ключевой момент перед Троянской войной – принесение в жертву Ифигении в Авлиде (Naples 9112)¹⁷. На этой фреске, нагую беззащитную Ифигению по приказу ее отца Агамемнона несут на заклание к алтарю Диомед (или Ахиллес) и Одиссей. Прорицатель Калхас держит правую руку у своего рта, готовый огласить божественное откровение. Следует отдельно остановиться на фигуре самого Агамемнона. С левой стороны фрески, Агамемнон, полностью укрытый мантией, закрывает лицо рукой¹⁸. Манера изображения Агамемнона на данной фреске из Помпей была заимствована у Тиманта, который, вероятно, творил во второй половине V в. до н.э. Однако, помпейская фреска далеко не точная копия греческого оригинала, поскольку на ней отсутствует Менелай, а Ифигения не стоит у алтаря, ее несут герои. Следует также указать на одну художественную особенность фрески: хорошо заметно, что Одиссей и его компаньон, держащие Ифигению, изображены меньшими по размеру нежели фигуры Калхаса и Агамемнона. Вопрос о том, говорит ли это о большей статусности Агамемнона и Калхаса, оставим открытым.

Таким образом, в текстах трагедий и материальной культуре смерть Агамемнона можно рассматривать как «искупление за преступление на трех уровнях: преступление предков; преступление соотечественников (греческий капкан для Трои, сожжение храмов, убийство Приама); индивидуальное преступление (жертва Ифигении, руководство греческой экспедицией, преступления против Феба в Трое)» [Boyle, A. J. 2003, p. 37]. Если вся трагедия Сенеки – это движение Агамемнона от статуса победителя к статусу побежденного, то кого можно назвать новым победителем? Клитемнестру, которая достигает задуманного, но при этом теряет все? Кассандру, которая получает свободу через смерть? Ореста, которому Строфий в конце трагедии передает свою пальмовую ветвь¹⁹ победителя на Олимпийских играх и которому Кассандра в последних словах предсказывает безумие? Ответ на

¹⁷ Изображение на официальном сайте Национального археологического музея Неаполя: <https://www.museoarcheologiconapoli.it/en/room-and-sections-of-the-exhibition/frescoes/> Дата обращения: 01.06.2019.

¹⁸ Здесь надо обратить внимание на то, что у этой фрески был известный прототип, о котором мы знаем из литературных источников – это произведение Тиманта о котором Плиний Старший говорит: «А что касается Тиманта, у него было очень много изобретательности. Это ведь ему принадлежит Ифигения, прославленная восхвалениями ораторов, – он написал ее стоящей у алтаря в ожидании смерти, а всех написав скорбными, в особенности дядю, и исчерпав все возможности выражения горести, лицо самого отца скрыл под покрывалом, потому что не мог показать его соответственно» [Historia Naturalis 35.36.73–73; пер. Г. А. Тароняна].

¹⁹ Ветвь не лавровая, а именно пальмовая, вероятно, чтобы несколько ослабить ассоциацию с Аполлоном.

эти вопросы, на наш взгляд, связан с тем, что является преступлением Агамемнона-победителя. В «Агамемноне» Сенека «представляет не наказание греков за победу над Троей, а наказание за злоупотребление ими победой» [Fantham, E. 1981–1982, p.128]. Для Эсхила это злоупотребление есть не что иное как гордыня («ὕβρις») Агамемнона, а для Сенеки, скорее, его попустительство предательству – некая моральная слепота обладающего властью человека. Именно на это указал римский поэт V в.н.э. Драконций, когда в «Трагедии Ореста» утверждал, то Агамемнон, прежде всего, виноват перед Аргосом, поскольку променял своих граждан на военные победы. *Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Воспитание театром и в театре: античная педагогика сцены» №17-36-01006.*

ЛИТЕРАТУРА/REFERENCES

- Amyx, D.** 1988. – D. Amyx. Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period. Vol.1–3. Catalogue. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Bergmann, B.** 1994. – B. Bergmann. The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii. – The Art Bulletin, 1994, Vol. 76, No. 2, 225–256.
- Boyle, A.J.** 2003. – A.J. Boyle. Tragic Seneca: an Essay in the Theatrical Tradition. London and New York: Routledge, 2003.
- Calder, W. M.** 1976 – W. M. Calder. Seneca’s Agamemnon. – Classical Philology, 1976, Vol. 71, No. 1, 27–36.
- Calder, W. M.** 1975 – W. M. Calder. The Size of the Chorus in Seneca’s Agamemnon. – Classical; Philology, 1975, Vol. 70, No. 1, 32–35.
- Chaumartin, F.-R.** 2014 – F.-R. Chaumartin. Philosophical Tragedy? – In: Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist. Edited by G. Damschen and A. Heil. Leiden: Brill, 2014, 653–669.
- Fantham, E.** 1981–1982 – E. Fantham. Seneca’s “Troades” and “Agamemnon”: Continuity and Sequence. – The Classical Journal, 1981, Vol. 77, No. 2, 118–129.
- Fitch, J. G.** 1981. – J. G. Fitch. Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles, and Shakespeare. – AJPh, 1981, Vol. 102, No. 3, 289–307.
- Goldberg, M. S.** 2014. – M. S. Goldberg. Greek and Roman Elements in Senecan Tragedy. – In: Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist. Edited by G. Damschen and A. Heil. Leiden: Brill, 2014, 639–652.
- Hendry, M.** 2000. – M. Hendry. A Beastly Love Triangle? Seneca, Agamemnon 737–40. – The Classical Quarterly, 2000, Vol. 50, No. 1, 317–320.
- Henry, D., Walker, B.** 1963. – D. Henry, B. Walker. Seneca and the “Agamemnon”: Some Thoughts on Tragic Poem. – Classical Philology, 1963, Vol. 58, No. 1, 1–10.
- Jenkins, I. D.** 1985. – I. D. Jenkins. The ambiguity of Greek textiles. – Arethusa, 1985, Vol. 18, No. 2, 109–132.
- Kohn, T. D.** 2004–2005 – T. D. Kohn. Seneca’s Use of Four Speaking Actors. – The Classical Journal, 2004–2005, Vol. 100, No. 2, 163–175.
- Kugelmeier, C.** 2014. – C. Kugelmeier. Agamemnon, – In: Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist. Edited by G. Damschen and A. Heil. Leiden: Brill, 2014, 493–500.
- Lavery, J.** 2004. – J. Lavery. Some Aeschylean Influences on Seneca’s Agamemnon. – Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici, 2004, No. 53, 183–194.
- Marshall, C.W.** 2014. – C.W. Marshall. The Works of Seneca the Younger and Their Dates. – In: Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist. Edited by G. Damschen and A. Heil. Leiden: Brill, 2014, 33–44.
- Osborne, R.** 2009 – R. Osborne. Greece in the Making, 1200–479 BC. London and New York: Routledge, 2009.
- Regenbogen, O.** 1963 – O. Regenbogen. Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas (Libelli 102). Darmstadt (Vorträge der Bibliothek Warburg 7 (1927–1928)), 1963.
- Rosenmeyer, T. G.** 1982 – T. G. Rosenmeyer. The Art of Aeschylus. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Shelton, J.-A.** 1975 – J.-A. Shelton. Problems of Time in Seneca’s “Hercules Furens” and “Thyestes”. – California Studies in Classical Antiquity, 1975, Vol. 8, 257–269.
- Sodo, A., Artioli, D., Botti, A., De Palma, G., Giovagnoli, A., Mariottini, M., Paradisi, A., Polidoro, C., Ricci, M. A.** 2008 – A. Sodo, D. Artioli, A. Botti, G. de Palma, A. Giovagnoli, M. Mariottini, A. Paradisi, C. Polidoro, M. A. Ricci. The colours of Etruscan painting: a study on the Tomba dell’Orco in the necropolis of Tarquinia. – Journal of Raman Spectroscopy, 2008, Vol. 39, Iss. 8, 1035–1041.
- Star, C.** 2017 – C. Star. Seneca. London and New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2017.
- Tarrant, R. J.** 1976 – R. J. Tarrant. Commentary. – In: Seneca. Agamemnon. Edited with a commentary by R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, 155–362.

Tarrant, R. J. 2017 – R. J. Tarrant. Custode rerum Caesare: Horatian Civic Engagement and the Senecan Tragic Chorus. – In: Horace and Seneca. Interactions, Intertexts, Interpretations. Herausgegeben von M. Stockinger, K. Winter und A. T. Zanker. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017, 93–112.

Trinacty, C. 2015 – C. Trinacty. Senecan Tragedy. – In: The Cambridge Companion to Seneca. Edited by S. Bartsch and A. Schiesaro. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 22–40.

Zanobi, A. 2008 – A. Zanobi. Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime, Durham theses, Durham University, 2008. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/2158/>

Zanobini, M. 2018 – M. Zanobini. The Chorus as a downgraded protagonist. Some remarks on Seneca's employment of the choral odes in the Agamemnon. – Rosetta, 2018, No. 22, 1–17.