

ХОРХЕ АНХЕЛЬ ЛИВРАГА

ТЕАТР МИСТЕРИЙ В ГРЕЦИИ



ТРАГЕДИЯ

Библиотека «Нового Акрополя»

Хорхе Ливрага

**Театр мистерий в
Греции. Трагедия**

«ИП Карелин»

1988

Ливрага Х. А.

Театр мистерий в Греции. Трагедия / Х. А. Ливрага — «ИП Карелин», 1988 — (Библиотека «Нового Акрополя»)

Книга рассказывает о происхождении и подлинном значении театра и его связи с древними Мистериями, передававшими сокровенное знание о человеке и Вселенной. Фокус внимания автора направлен на великого Эсхила, считающегося творцом жанра трагедии, и на те немногие его произведения, которые дошли до нас. Х. А. Ливрага пишет: «Мы учим своих детей, что театр по сравнению с действительностью – всего лишь выдумка, копия, более или менее искаженно передающая суть оригинала. Это ложь! Театр – это высшая Реальность, не стиснутая рамками пространства и времени. Он является человеческим творением только по форме. Но сам дух Театра глубоко метафизичен, и именно поэтому мы называем его Театром Мистерий, ибо своими корнями он уходит в древнейшие Мистерии и являлся более доступной их формой. А если сказать точнее, греческий театр, расцвет которого приходится на V век до нашей эры, произошел из Мистерий Элевсина – города, который был близок Афинам в культурном и географическом отношении».

© Ливрага Х. А., 1988

© ИП Карелин, 1988

Содержание

Об авторе	6
Вступление	8
Пролог	18
Глава I	29
1. Биография	31
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Хорхе Анхель Ливрага Рицци

Театр Мистерий в Греции. I. Трагедия



Jorge A. Livraga

EL TEATRO MISTERICO EN GRECIA (I) La Tragedia



Editorial Nueva Acropolis
Humanismo Filosofi a • Esoterismo

Перевод с испанского
О. В. Наумовой.

Об авторе



Хорхе Анхель Ливрага Рицци (1930–1991), итальянец по национальности, доктор философии Аттекской академии искусства, науки и литературы, академик Международной Буркхардтовской академии Швейцарии, академический член Филовизантийского университета, кавалер Парижского Креста Французской академии в области искусства, науки и литературы, – основатель и первый президент международной классической философской школы «Новый Акрополь», которая в настоящее время имеет свои отделения более чем в пятидесяти странах мира.

Он автор множества работ в области философии культуры, среди которых «Лотос» (поэтические произведения), «Письма к Делии и Фернану» (философия), «Алхимик (Что кроется за образом Джордано Бруно)», «Элементалы, духи Природы», «Театр Мистерий в Греции» и др. Все его труды переведены на многие языки. Значительную часть его наследия составляют статьи и публичные выступления в самых разных уголках мира.



Мельпомена —
муза трагедии
(Лувр, Париж)

Мельпомена – муза трагедии (Лувр, Париж)

Вступление

Там дивные вечно цветущие луга и тенистый лес принимают в свои объятия толпы красавиц, восклицаящих: «Эвэз!»
Анонимный античный фрагмент



Обрывки папируса, обугленные лоскуты холстины, истлевшие пергаменты, окаменевшие ракушки, керамические сосуды или просто черепки – вот и все наследие давно исчезнувшего мира, погружившегося в реку забвения. И в то же время подсознательно мы чувствуем, что он очень близок нам, хотя и продолжает оставаться загадкой.

Если мы принимаем, что Время и Пространство – это измерения, в которых мы существуем, то эти измерения позволяют нам понять, что такое «близкое» и что такое «далекое». И расстояния во времени можно соизмерить с расстояниями в пространстве. Люди, которые когда-то воплощали в своих рисунках и других творениях все богатства внутреннего и внешнего мира, ушли уже очень далеко. Но те же космические законы, которые когда-то развели нас, дают нам возможность встретиться вновь. Руководимые этими законами, подобно небесным телам, вращающимся по своим орбитам, мы неуклонно идем к тем временам и к тем местам, где однажды уже побывали.

Мы – путешественники.

И после долгих странствий, обогащенные впечатлениями, хоть и покрытые шрамами – следами бесчисленных приключений, мы идем навстречу тому, от чего ушли. Мы жаждем нового возвращения, наши уставшие глаза всматриваются в линию горизонта, а пересохшие губы шепчут: «Вернемся домой!»

Заканчивается еще один цикл существования, и мы вновь должны встретиться с нашей внутренней реальностью, к которой мы так стремились и которой в то же время так боялись. Ускоряя шаг, испытывая одновременно надежду и священный трепет перед грядущим, мы осознаем, что нам необходимо вновь встретиться с собой... Для того чтобы жить дальше. Чтобы возобновиться. Чтобы и весь мир мог стать молодым. Чтобы во всех нас вновь пробудилась душа ребенка...



Пан

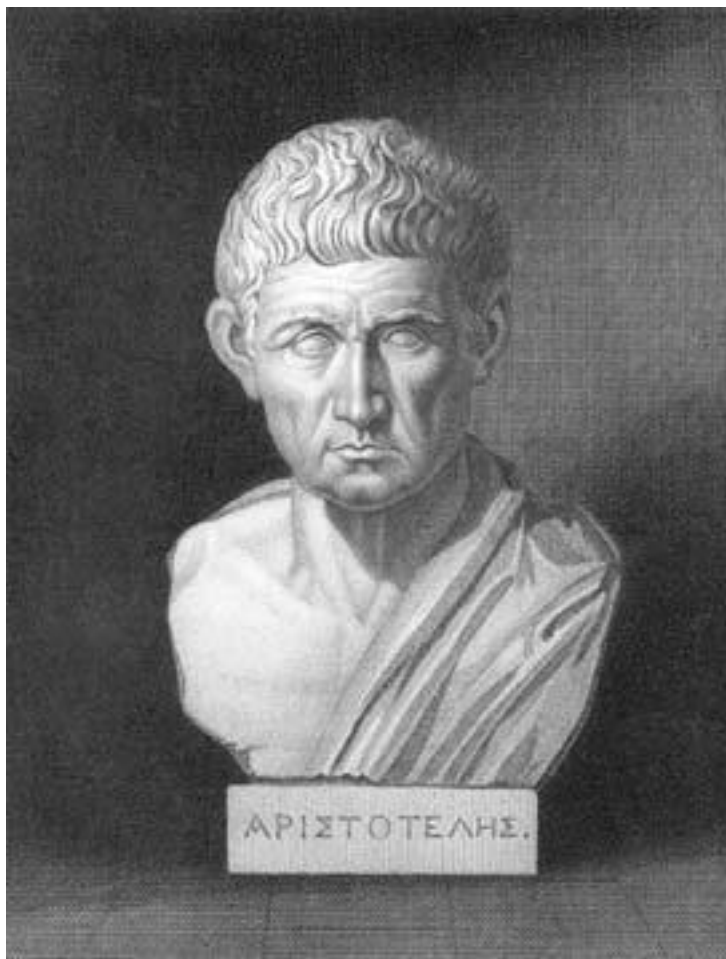
(из книги: *A description of the collection of ancient marbles in the British Museum*, I–XI, London, 1812–61)

Погружение в глубины своего внутреннего мира, процесс одновременно повседневный и выходящий за пределы пространства и времени, открыло нам то, что многим кажется лишь пылью веков. Но для нас это зерна мира нового и лучшего, более естественного, более божественного и более человеческого.

В своих философских поисках давайте остановимся на том, что в действительности является важнейшей частью нас самих, – на Театре. А в рамках Театра – на том, что сегодня называется «Театр Древней Греции». Углубляясь в изучение этой темы, мы, словно уставшие странники, не утратившие после долгого пути ни скромности, ни веры в успех, начинаем осознавать, как мало знаем о собственном прошлом. Отчасти причиной тому является скудность источников, но на самом деле мы просто не захотели уберечь свое прошлое от забвения или найти для него верные объяснения.

Мы учим своих детей, что театр по сравнению с действительностью – всего лишь выдумка, копия, более или менее искаженно передающая суть оригинала. Это ложь! Театр – это высшая Реальность, не стиснутая рамками пространства и времени. Он является человеческим творением только по форме. Но сам дух Театра глубоко метафизичен, и именно поэтому мы называем его *Театром Мистерий*, ибо своими корнями он уходит в древнейшие Мистерии*¹ и являлся более доступной их формой. А если сказать точнее, греческий театр, расцвет которого приходится на V век до нашей эры, произошел из Мистерий Элевсина – города, который был близок Афинам в культурном и географическом отношении.

^{1 1} Примечания редакции см. в конце книги.



Аристотель
(384–322 гг. до н. э.)

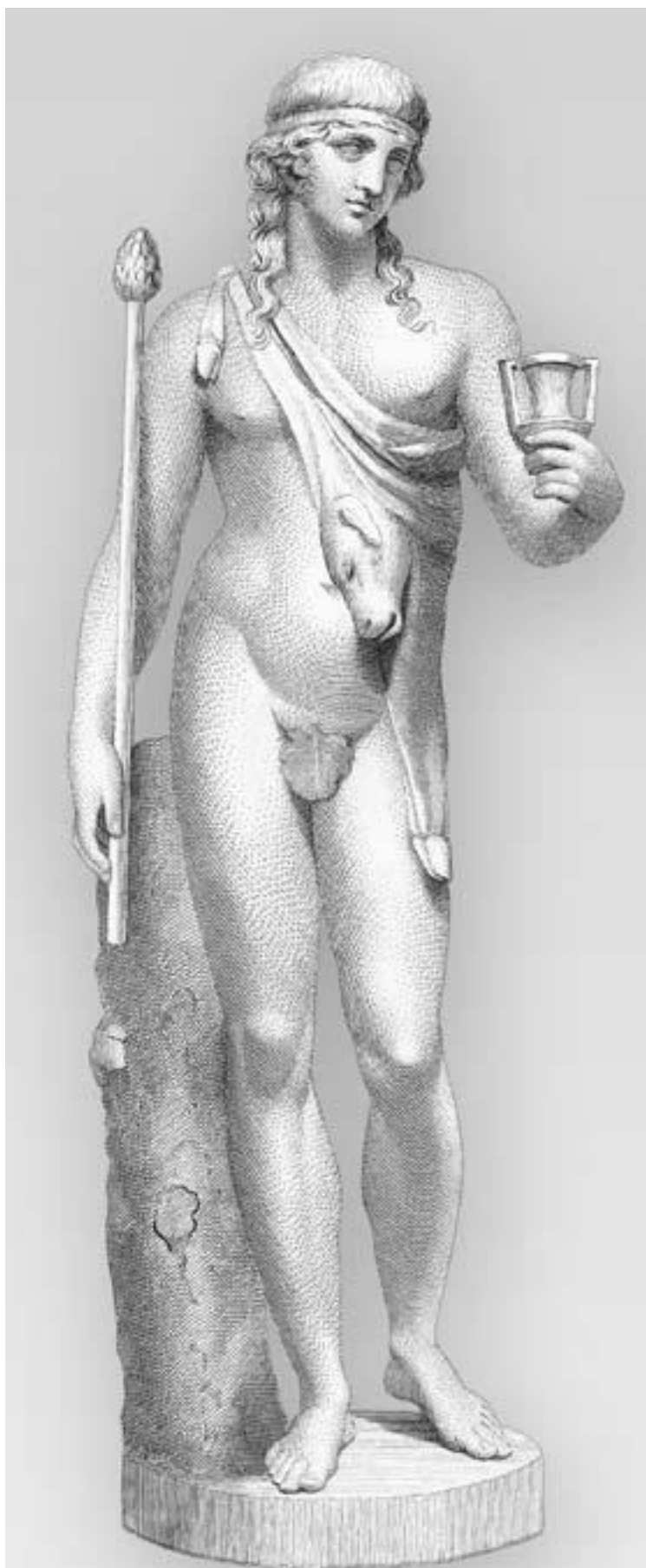
Следуя принципу естественного устройства Вселенной, единой и триединой одновременно, театр делится на трагедию, драму и комедию. Это разделение относилось к «тайным знаниям», которые нельзя было разглашать, и только Аристотель оставил о нем некоторые разъяснения, весьма туманные. Руководствуясь ими и гораздо более ранними источниками, мы можем сказать, что трагедия – это театральное действо, где главенствуют Судьба и боги, управляющие поступками людей. Сами люди подвластны таинственному закону – Дике (индусы называют его Карма), согласно которому каждое действие порождает соответствующие ему следствия – таков непреложный моральный механизм. Поступки человека вписываются в модели, созданные самой Природой, а злоупотребление свободой, выходящее за рамки этих моделей и универсального порядка, приводит к греху «чрезмерности» в разных смыслах этого слова. И в древности, и сегодня кровные узы являются очень тесными и включают в себя многие психологические и культурные элементы, оставляющие глубокий отпечаток на судьбе и личности человека. Поэтому люди часто становятся жертвами условий, продиктованных семьей или группой, к которой они принадлежат.

Именно об этой форме театра Мистерий пойдет речь в нашей книге. Другие же оставим для последующих работ.

Драма отличается тем, что в театральном действии превратности и неожиданности, исходящие от богов и самой Судьбы, переплетаются с превратностями и поворотами человеческой жизни. Однако в драме, как правило, не возникает ситуаций исключительных и экстремальных, которые затрагивали бы законы бытия настолько глубоко, чтобы происходящее становилось непоправимым. Цена боли и усилий не так уж высока. Согласно греческим и римским

комментаторам классической эпохи, это обычное состояние цивилизованного человечества, или, иначе говоря, человечества не варварского. Хотя греки считали «варварским» все, что не было греческим, но в данном случае они подразумевали под этим словом то, что понимают под ним все: грубость, невежество, отсутствие культуры и контроля над собственными действиями, эмоциями и мыслями.

Наконец, комедия – более поверхностная форма театрального действия, в которой преобладает подход к жизни как к игре, не отягощенный философией или широтой познаний, но и не оказывающий на человека очистительного воздействия. Люди живут, рождаются и умирают заурядно. Ситуации в комедии всегда забавные и легкие. Боги, которые неизменно присутствуют, ограничиваются тем, что посмеиваются над человеческой глупостью, а люди, в свою очередь, высмеивают друг друга. Судьба их направляет, но незаметно для них самих, потому что поступки людей, детские и незрелые, не могут угрожать ни равновесию Природы, ни духовной Сущности действующих лиц.



Дионис-Вакх

(из книги: *Engravings and Etchings of the Principal Statues, Busts, Bass-Reliefs etc. in the collection of Henry Blundell, Esq. at Ince*, I–II; 1809)

В Театре Мистерий эти три составные части соответствуют тому, что Платон называл *Trino Logos* (Троичный Логос). Трагедия в этом контексте является вместилищем Божественной Воли, отражением Неба – трудно постижимым, но ужасающе *реальным*. Драма – это место Любви и Познания, собственного жизненного опыта людей из плоти и крови, обреченных страдать и наслаждаться из-за своей способности чувствовать и мыслить. Комедия – это мир форм и их взаимоотношений, их блеска и тени. Это обманчивый мир отражений и отзвуков, по которому бродят человеческие существа, растерянные, но счастливые сквозь смех и слезы. Они отдают предпочтение обыденной жизни и потому обделены способностью чувствовать Вечное, Трансцендентное.

Это деление греческого театра реально и узнаваемо; но вместе с тем очевидно, что разные авторы истолковывают его по-разному – в зависимости от темы и от тех психологических и физических условий, в которых развивается действие.

Театр Мистерий по своей сути педагогичен. В любом из жанров нас всегда чему-то учат, особенно в трагедии, призванной заставить зрителя врасплох, поразить его, завладеть его вниманием, чтобы он перестал быть просто зрителем, а постепенно включался в действие как еще один актер или, по крайней мере, участник, живо заинтересованный в происходящем.



Гомер, Мельпомена и Талия
(из книги: Pierre Brumoy, *Th eatre des Grecs: Vol. 1. Eschyle*, 1785)

Давайте познакомимся с театром, который совсем не похож на привычный для нас театр конца XX века. Классический Театр несет в себе нечто мистическое и религиозное. В идеале его целью было, чтобы зритель выходил из театра иным, нежели вошел. Это в некотором смысле *Алхимический Театр*, потому что именно через магическое театральное действие происходила глубокая трансформация всех, кто в нем участвовал. Представление не имело целью уболажить публику, а если это и происходило, то было второстепенным.

К несчастью, материал, которым мы располагаем, очень беден и обрывочен. После падения классического мира все его культурные формы стали преследоваться, ибо считались дьявольскими. Последние более или менее значительные его остатки, хранившиеся в тайных библиотеках Константинополя, были изъяты и уничтожены участниками Четвертого крестового похода*, которые из-за сектантского фанатизма забыли о своей миссии и предались взаимной вражде, ненавиздя друг друга больше, чем мусульман. Возможно, именно в Константинополе пал последний занавес, который отделил нас от наших собственных истоков, вынудив заново выдумывать мир – неестественный, искаженный, лишенный корней.





Деметра
(Национальный римский музей, Палаццо Альтемпс, Рим)

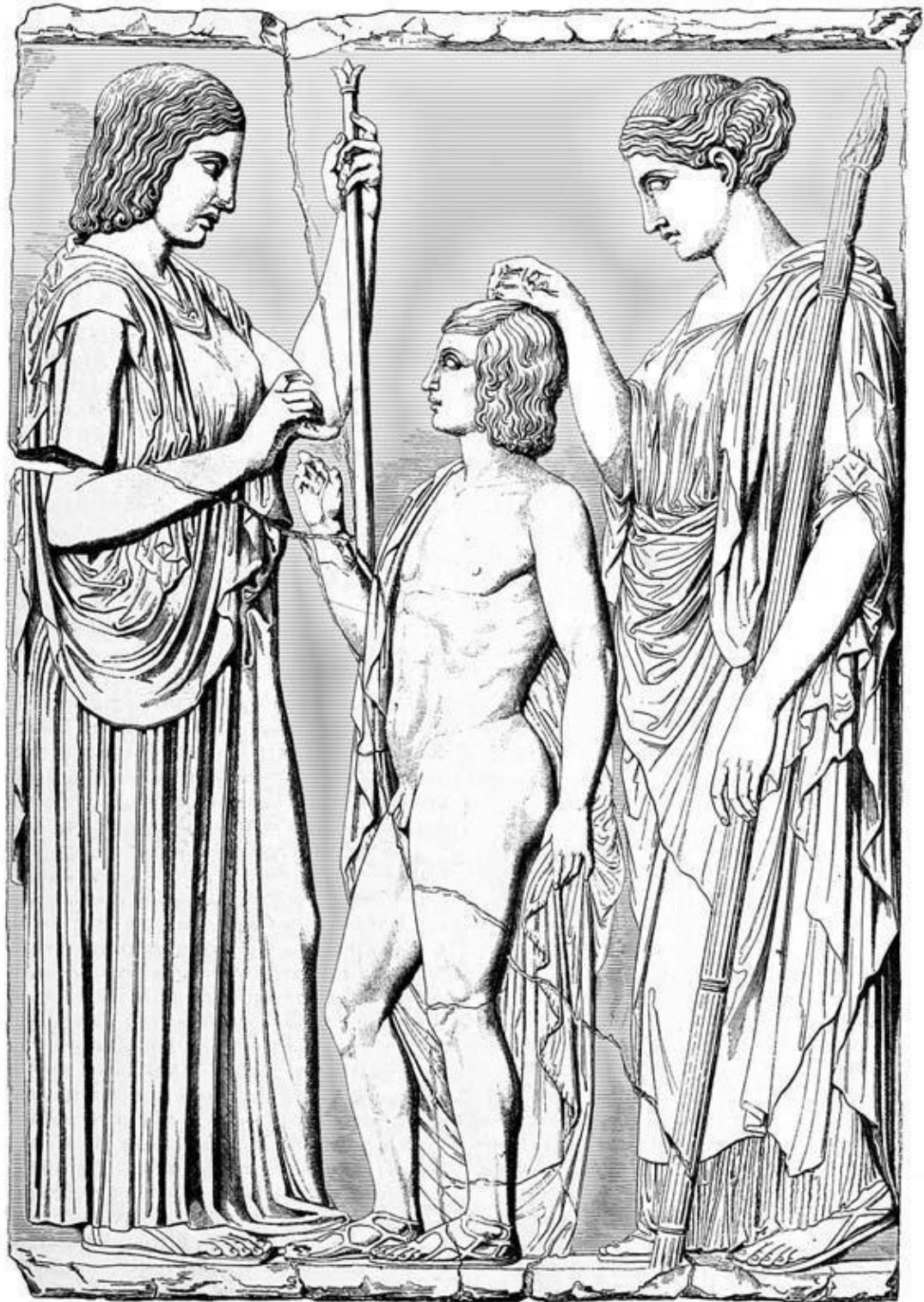
Деметра
(Национальный римский музей, Палаццо Альтемпс, Рим)

Пролог



Свой апогей трагедия времен золотого века – блестящего *века Перикла* – пережила в V веке до нашей эры, но возникла она отнюдь не вдруг, ее истоки нужно искать в эволюции церемониальных форм, существовавших ранее.

Мы не можем с хронологической точностью установить, когда возникли Мистерии, и поэтому не можем и отследить, каково было их социальное влияние и когда они появились публично (или отчасти публично), в виде представлений, доступных непосвященным. И само посвящение в Мистерии – эзотерическую грань религии – происходило, должно быть, весьма избирательно, поскольку даже во времена упадка Элевсинских мистерий в I веке нашей эры тщеславный император Нерон, чьи желания были законом для ста миллионов человек, захотев пройти всего лишь испытательный этап Мистерий, получил отказ. Ни лесть, ни угрозы не помогли ему открыть плотно запертые двери, охранявшиеся теми, кто предпочли бы тысячу раз умереть, но не нарушить обет молчания перед кем-то, кого они не считали достойным приблизиться к Вертикальному Познанию, будь он нищий или император.



Деметра (слева), Персефона (справа) и Триптолем – сцена из Элевсинских мистерий. Прорисовка рельефа V в. до н. э. (Национальный археологический музей, Афины)

Возможно, греческий театр уходит своими корнями в открытые церемонии, которые, насколько мы сегодня знаем, для подкрепления очередных верований проводились во всем эгейском мире со II тысячелетия до нашей эры.

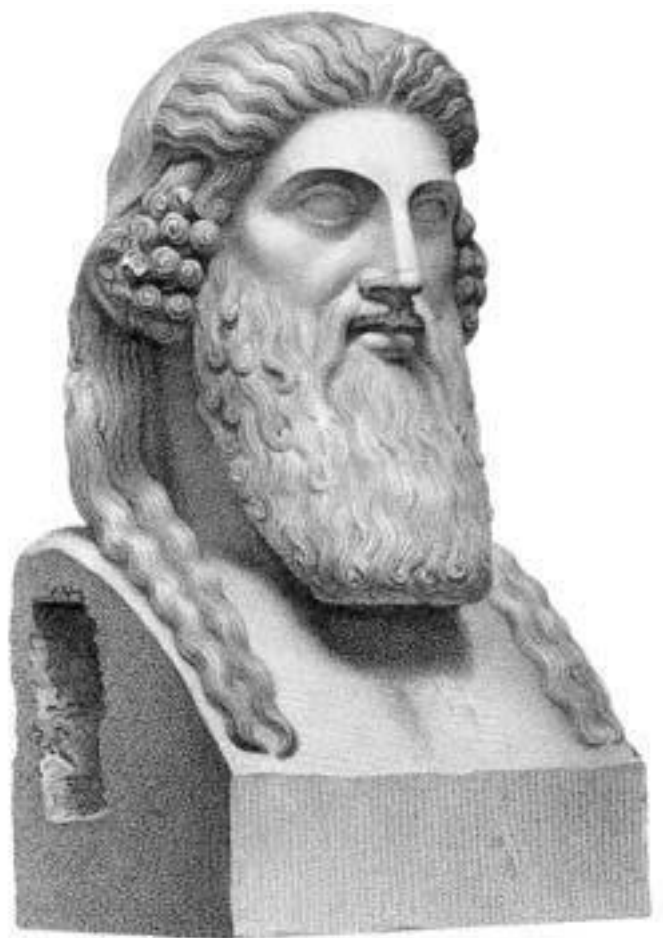
В местах, освященных мистерией традицией, показывали образы, устраивали шествия, собрания в лесах, на горах и в пещерах. Позднейшее оформление театральных площадок могло имитировать глубокие долины, где блуждало эхо, или же вулканические расщелины, обеспечивавшие зрителей-участников церемонии естественными ступенчатыми скамьями из камня.

Древние, прекрасно зная о существовании подземных ходов, скрытых рек и необычных источников, вполне могли использовать их, чтобы усиливать парапсихологическое и духовное воздействие своих возгласов, танцев и песен, имевших «мантрическую*» силу.

Чтобы понять феномен трагедии, мы должны очистить сам этот термин от сопутствующих ему сегодня значений, которые роднят его с болью, страданием, несчастьем. Разумно вспомнить также, что шкала моральных ценностей у греков классического времени и степень влияния на них материальных и психологических обстоятельств весьма отличались от современных. Например, трусость и малодушие в битве считались очень серьезным проступком и внушали большее отвращение, чем воровство или супружеская неверность. С другой стороны, как мы уже упоминали во вступлении, дух группы, рода или семьи естественным образом довлел над чувствами и желаниями отдельного человека. Пытаться судить о нравственных ценностях, пронизывающих трагедию, с помощью шаблонов и норм, взятых из христианства, иудаизма или ислама, – такая же ошибка, как судить об обычаях и верованиях, царящих в современных Риме, Иерусалиме или Каире, с позиции древнего эскимоса.

Согласно Аристотелю, *трагическим* является то, что посредством страха и сострадания очищает душу от тех или иных страстей. Но трагический ужас – не то мелочное и эгоистическое чувство, которое мы испытываем, сталкиваясь с физическим злом. А трагическое сострадание – это вовсе не то доброе, но обыденное чувство, которое вызывает в нас вид чужого страдания, когда мы им проникаемся.

Трагический ужас вызывается созерцанием того, как Космическая гармония, отраженная в нравственном законе, нарушается по вине одержимого страстями человека. Трагическое сострадание способны вызвать в нас только те персонажи, которые движимы благородной и великодушной идеей. Мы можем испытывать его только становясь свидетелями борьбы между человеческими страстями – похожими на демонов, вселившихся в душу, – и вечными Универсальными Законами, которые должны сдерживать, умерять нас. Или же мы можем испытывать сострадание, когда видим физическое страдание или уничтожение человека в момент триумфа его морального достоинства. Увы, аристотелевское описание дошло до нас через ряд копий, и, по мнению многих специалистов, в нем осталось мало от оригинала. Но, конечно, основные представления, изложенные выше, – это позвоночный столб «параферналий*» всех версий и всех переводчиков.



Дионис-Вакх

(из книги: *A description of the collection of ancient marbles in the British Museum, I–XI, London, 1812—61*)

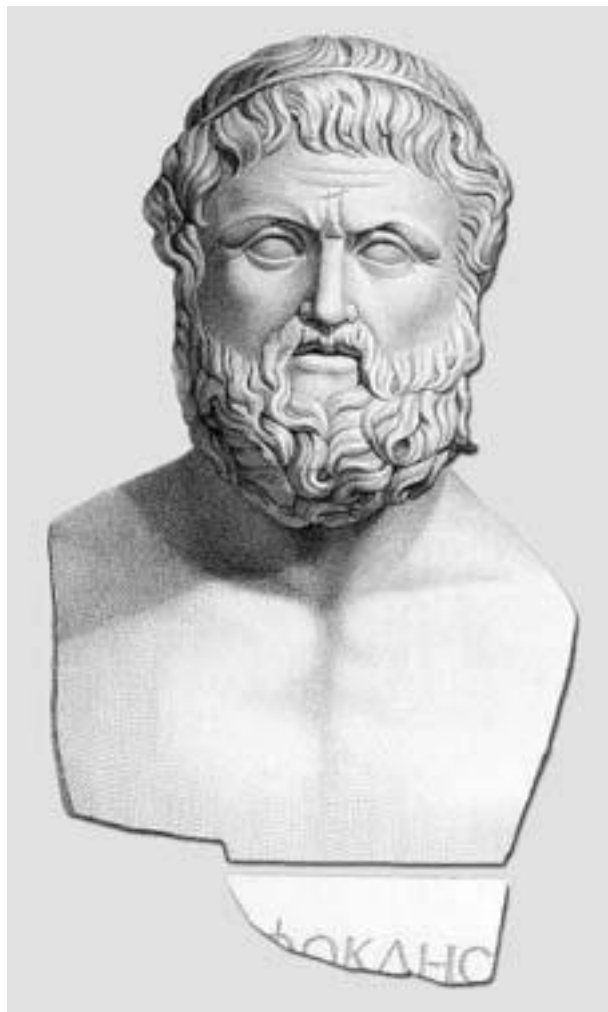
Мы цитируем Аристотеля не потому, что он лучше всех описал трагедию. Просто нам приходится иметь дело с фрагментами, и самый большой из них принадлежит основателю Лицея. Это несколько не умаляет его заслуг, но и не доказывает его исключительности. При том влиянии, какое трагедия оказала на греков, а потом и на римлян, можно думать, что тысячи интеллектуалов на протяжении почти тысячи лет обращали на нее свое внимание. Но сшитый из лохмотьев покров Средневековья пропустил сквозь свои прорехи слишком мало древнего света Классического мира, да и тот на протяжении долгого времени подвергался гонениям и искажениям. Если до нас и дошла значительная часть 37-томного труда Плиния Старшего «Естественная история», то лишь потому, что он скомпилировал произведения (порой фантастические) почти пятисот древних авторов. Книга Плиния, включившая рассказы путешественников, истории о гигантах, летающих конях, людях без лица, снискала расположение средневековых копиистов. Они, как и их читатели, приняли на веру всю эту мешанину порой сенсационных чудес и предали забвению, если не огню, тысячи трудов по философии, науке, литературе и религии.

Конечно же, каждая историческая эпоха имеет свои положительные стороны и возможности возобновления, но то, что известно нам сегодня, не оставляет сомнений в том, что до последних дней вышеупомянутого Средневековья Европа была погружена в суеверия и грязь и лишь эксплуатировала остатки блестящего прошлого. Разграбление Константинополя и контакт с арабами и Востоком в целом во время Крестовых походов (из которых лишь первый

заслуживает этого названия) стали той каменоломней, откуда были взяты новые элементы, позволившие развеять сумеречный покров Средневековья – вначале в Италии, благодаря ее прямым морским контактам, а затем и во всей Европе. Но это произошло слишком поздно, и уже упоминавшееся Возрождение оказалось возрождением больше по форме, чем по духу, а вскоре его и вовсе прервала сектантская борьба Реформации и Контрреформации.

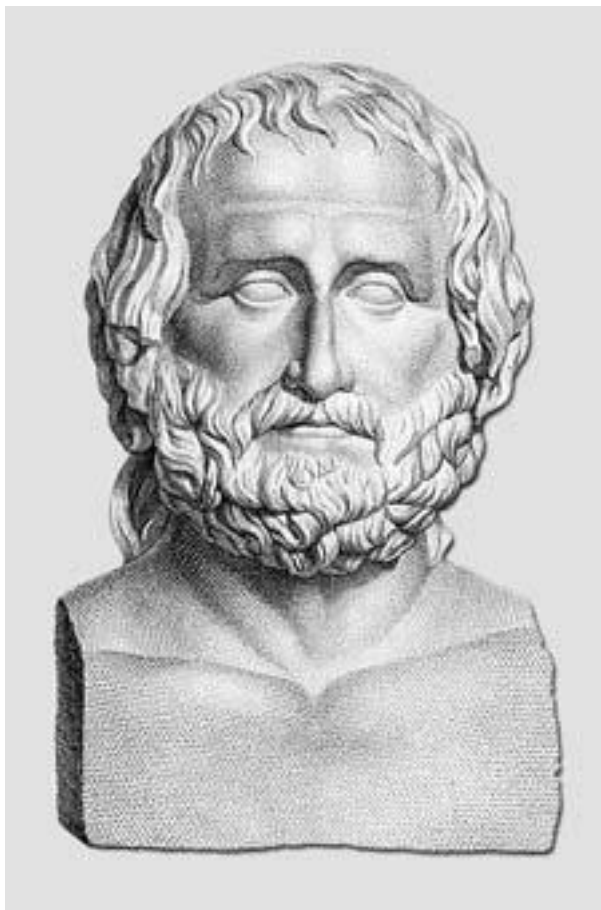
Это очевидное отклонение от темы потребовалось нам для того, чтобы объяснить ее как можно ближе к правде.

Само слово «трагедия», восходящее к Элевсинским мистериям, произошло от *tragos* «козел» и *oda* «песнь» и возникло непосредственно из эпических сказаний о Дионисе-Вакхе. Современник Солона Феспид, насколько мы знаем (и не знаем), воплотил события, связанные с гимном, в сценическое действие, введя диалог между актером и хором, который танцевал, пел и время от времени ритуально представлял перед алтарем. Постепенно действие усложнилось, число актеров увеличилось, начали применять древние мистерияльные маски с рупором, которые изменяли и усиливали звучность человеческого голоса. Появились специальные костюмы, бутафория, котурны – башмаки на высокой подошве, подмости и сценические приспособления, и все это придавало представлению характер, подходящий для публично отправляемого культа.



Софокл
(498–406 гг. до н. э.)

Фриник, Пратин и Керил совершенствовали это искусство, до тех пор пока Эсхил, которого мы выбрали для нашей работы в качестве образца, не представил миру подлинную трагедию как театральный жанр. Эсхил жил приблизительно между 525 и 456 годами до нашей эры. Его идеи и замыслы были грандиозны и во многом, откровенно говоря, остались непревзойденными. За ним последовали Софокл (498–406 гг. до н. э.) и Еврипид (480–406 гг. до н. э.), которые завершили формирование лучшего, что было в греческой трагедии.

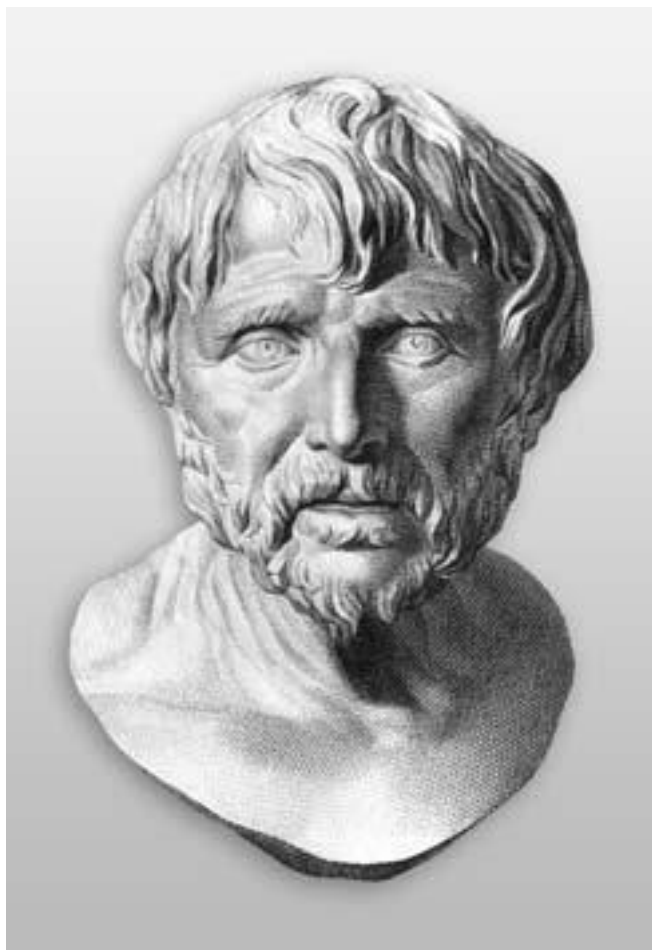


Еврипид
(480–406 гг. до н. э.)

Эти трагики создавали свои произведения в форме трилогий, венчавшихся *сатировской драмой**, которая была призвана выводить публику из особого духовного состояния и возвращать ее в обычный мир. Поэтому их труды получили название *тетралогий**.

Сохранилась только одна трилогия Эсхила, которую можно считать полной, – «Орестея», состоящая из трагедий «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды».

Римляне, хоть и не обладавшие творческой силой греков, также писали трагедии. Мы знаем Андроника и Энния, живших в III веке до нашей эры, и Павния, который умер в 130 году до нашей эры. Многие авторы эллинистической эпохи при дворе Птолемея также сочиняли трагедии. Из времен Римской империи мы можем вспомнить Луция Акция и Луция Аннея Сенеку. Но то, что они писали, было уже в основном риторическими упражнениями, лишенными духовного импульса и доступными лишь эрудитам.



Луций Анней Сенека
(ок. 4 г. до н. э. – 65 г. н. э.)

В Средние века жанр трагедии исчез, а почти все древние сочинения были уничтожены. Некоторые попытки возродить трагедию мы снова видим лишь в Константинополе во времена Позднего Средневековья.

В эпоху Возрождения переводили сохранившиеся труды, однако это возобновление было ограниченным и коснулось только двух граней: классической и романтической. В Италии мы можем назвать Трессина (XV век), Руччелли и Тассо. Во Франции, в XVI веке, – Фоделя, Граньера и целую плеяду других писателей. В Испании (XVI век) – Боскана, Фернана Переса де Оливу, Виллалобоса, Эрнандеса и Аргенсолу. В Португалии – Феррейру и Камонса в XVI веке. Но попытки возродить театр были успешными лишь в Италии и Франции – там, где были составлены первые и наиболее интересные сборники сочинений античных авторов.



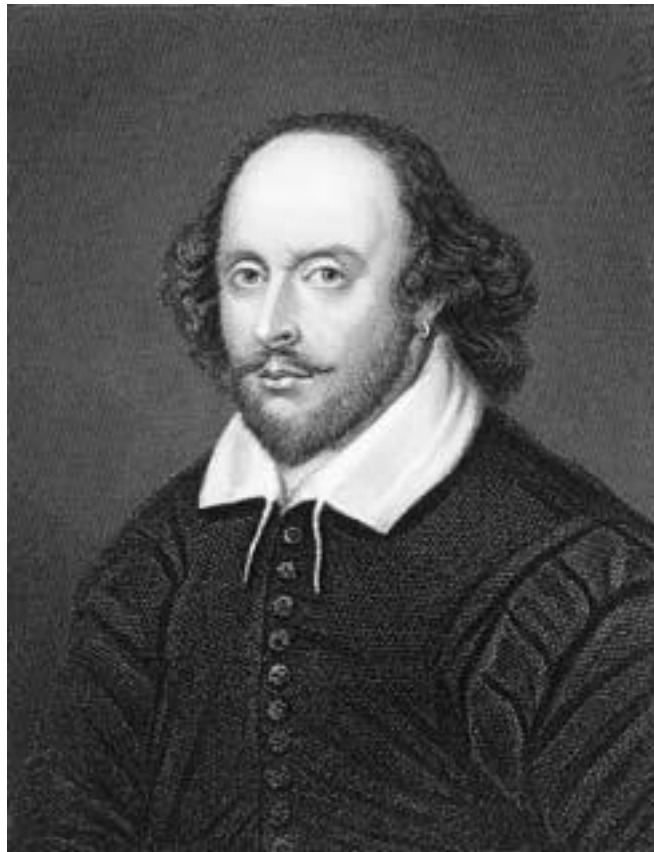
Торкватто Тассо
(1544–1595)

В Англии и Германии театр мгновенно выплеснулся в то, что мы сегодня называем фольклором, и подвергся разнообразным смещениям. Немногим дольше по тем же причинам просуществовал театр в Испании и Португалии; кроме того, церковь там поощряла создание таких произведений, которые были заимствованы из примитивных средневековых представлений – *мистерий*. Они развивали только религиозные сюжеты и темы и не выходили за рамки статичных картин, напоминающих современные «пьесы для чтения», разве что с использованием механики и декораций.



Иоганн-Кристоф Готтшед
(1700–1766)

Неоклассическая трагедия появилась во Франции в царствование Людовика XIV и не уступала своих позиций вплоть до триумфа просвещенного романтизма Виктора Гюго. Подобное же явление мы наблюдаем в Германии, начало ему положила школа Готтшеда (1700–1766). Данте в Италии, к сожалению, трагедий не писал, а Манцони, хотя и был романтиком, так и не вышел из общего потока неоклассицизма. В Великобритании появилось много последователей гениального Шекспира, и все они были проникнуты духом неоклассицизма, особенно во времена Карла II. Трагедия здесь просуществовала до Байрона. В Испании неоклассические трагедии писали на настоящие античные сюжеты, хотя, возможно, именно поэтому они проигрывали жизненному театру Лопе де Веги.



Уильям Шекспир
(1564–1616)

Позднее многие авторы в разных странах сочиняли множество произведений в духе трагической драмы, но все же это не были подлинные трагедии. Сегодня трагедийный жанр исчез полностью, поскольку современный театр – это в основном беспорядочная мешанина импровизаций, чаще всего развлекательных, а в остальном – фантазии на темы грез или политики. Их авторы, стремясь быть прогрессивными, всегда опираются на события прошлого, но им недостает творческого воображения и практического исторического мышления. Сейчас, когда я пишу эти строки, мода, которая, по воле богов, всегда остается эфемерной и преходящей, заставляет изображать на сцене самое низменное в человеческих отношениях, к тому же изображать непристойно.



Лопе де Вега
(1562–1635)

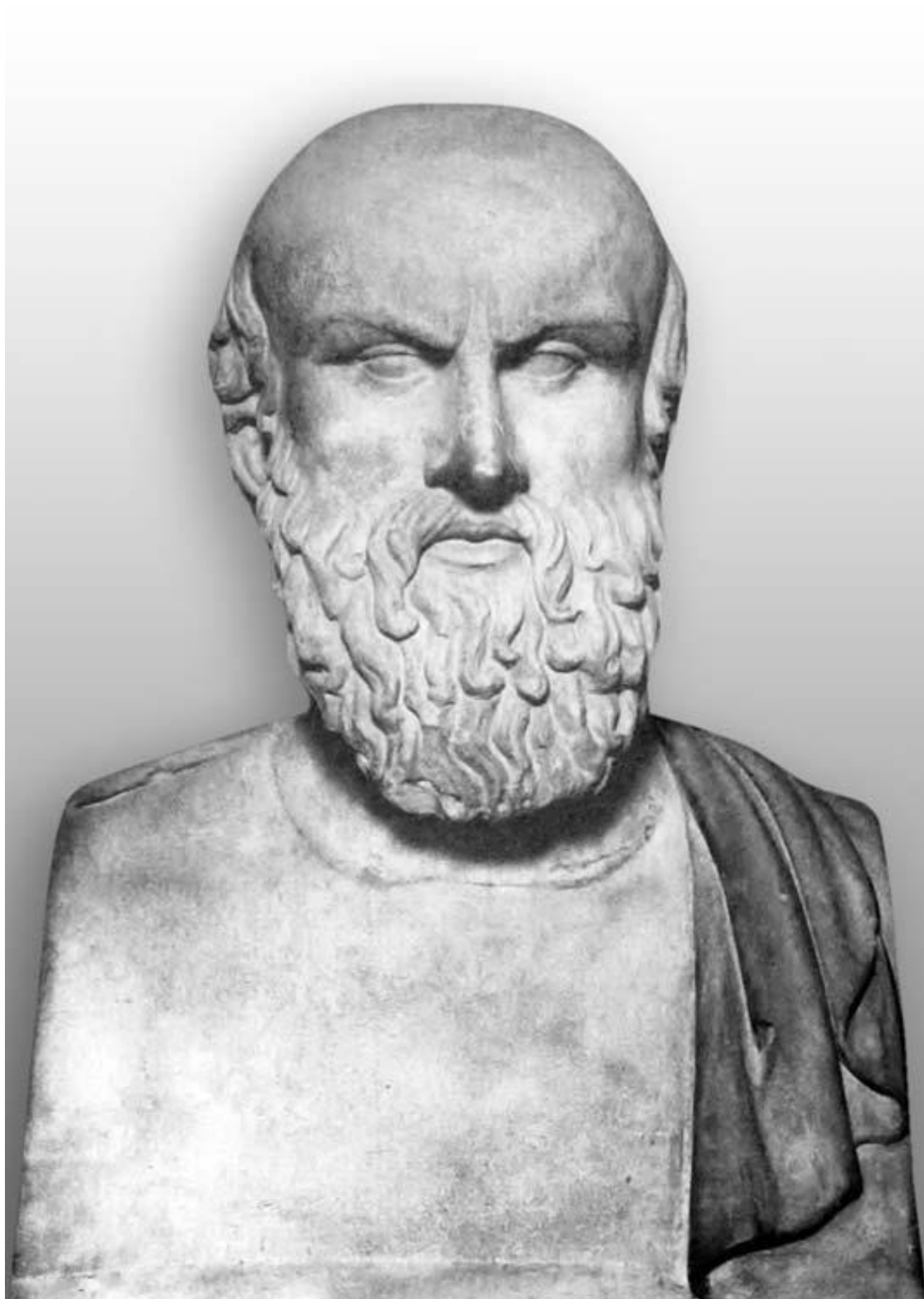
Видя сегодня подобный инфантилизм, лишенный устремленности в будущее, мы хотели взять пример, который прошел через горнило древности и с помощью которого можно было бы понять и ощутить новое Человечество, чьи духовные истоки настолько глубоки, что могут стать частью сияющего горизонта будущего.

В этой первой книге мы постараемся просто и ясно рассказать о мистериальной греческой трагедии на примере личности и трудов самого великого из ее творцов – Эсхила.



Глава I

Эсхил



Эсхил
(ок. 525–456 г. до н. э.) (Капитолийский музей, Рим)

1. Биография

По причинам, которые были изложены выше, об Эсхиле, как и о многих других персонажах классической древности, мы знаем очень мало. И еще меньше знаем наверняка.

Эсхил, сын Эвфориона, принадлежал к классу деревенской аристократии – евпатридам*. Значение его имени, возможно, связано со стрижкой овечьей шерсти или обработкой щетины и шерсти других животных.

В те времена имен и фамилий в нашем понимании не существовало. Имя или прозвище указывало на определенную характеристику своего хозяина. А для того, чтобы отличить человека от его тезки, поясняли, что он сын такого-то.

Семья Эсхила была сильно увлечена театром, ведь драматургами стали и его сын, и праправнук, и два праправнука его сестры.

Эсхил родился в Аттике, в городе Элевсине. В те времена он находился недалеко от Афин, а сегодня элевсинские руины оказались в пригороде столицы. Поселение это с давних времен было известно тем, что там существовал древнейший центр Мистерий; он образовался вокруг расселины, достигавшей, по слухам, ада, куда волей Аида была помещена Персефона на горе ее матери Деметре. Неподалеку от Элевсина было море – таинственное море с низкими обрывистыми берегами и священным побережьем. Во многих трудах он упоминается как «город двух богинь».

Два брата Эсхила, Кинагир и Аминий, отличились в греко-персидских войнах* и даже были официально объявлены героями. Сам Эсхил отважно сражался при Марафоне, Саламине и Платеях. В битве при Марафоне он был ранен. Эсхил никогда не забывал о своем участии в войне: и сегодня поражает, что отец трагедии – одной из величайших духовных и культурных вершин человечества – считал большей честью быть воином, чем мирным человеком. Одного этого примера достаточно, чтобы увидеть, как с течением веков у людей меняется система ценностей. Еще четыреста лет назад испанец Сервантес, создатель всемирно известных персонажей Дон Кихота и Санчо Пансы, говорил, что больше ценит свою левую руку, потерянную в битве при Лепанто*, чем правую, которой пишет.



Надгробие Эсхила

(из книги: *Histoire universelle des theatres*, vol. 1, 1779)

То, какое значение Эсхил придавал своим боевым заслугам, мы можем понять, читая составленную им самим эпитафию; она гласит:

Эвфорионова сына, Эсхила Афинского кости
Кроет собою земля Гелы, богатой зерном;
Мужество помнят его Марафонская роща и племя
Длинноволосых мидян, в битве узнавших его.

(Пер. Л. Блуменау)

Говорят, что даже спустя века художники и поэты совершали паломничество на Сицилию к этому надгробию. В эллинистическую эпоху не было человека, который не сравнил бы Эсхила с Гомером и не посвятил бы ему своих стихов, держа в руке зеленую ветвь*, как делали те, кто участвовал в священном паломничестве и воспевал богов.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.