ВИЗУАЛЬНЫЕ НАСТАВЛЕНИЯ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ТРАГЕДИЯХ ОБ ОРЕСТЕ И ЭЛЕКТРЕ: ДИСКУРС СЛОВА И ДИСКУРС ОБРАЗА

В. К. Пичугина

Институт стратегии развития образования
Российской академии образования, Москва, Россия
pichugina_v@mail.ru

А. Ю. Можайский

Московский педагогический государственный университет, Россия
a.mozhajsky@mail.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского научного фонда (проект № 18-78-10001)

Великие драматурги, с чьими именами связан «золотой век» древнегреческого театра, часто ставили трагедии на одни и те же сюжеты и даже с одними и теми же названиями. Обращаясь к существующим интерпретациям или создавая новые, они старались преподнести урок городу и наставить зрителей-учеников на то или иное понимание происходящих событий. Полемика между авторами древнегреческих трагедий придавала дополнительный колорит театральным агонам, а полемика между изучающими ее исследователями создавала пространство междисциплинарного диалога, в том числе по вопросам особенностей античной визуальной культуры. В статье осуществлен сравнительный анализ трех версий мифологического сюжета об Оресте и Электре, представленных в трагедии Эсхила «Жертва у гроба» (или «Хозфоры») и одноименных трагедиях Еврипида и Софокла «Электра». Древнегреческие драматурги представляют иерархию значимости главных героев – брата и сестры, реализующих план мести за смерть их отца Агамемнона – через иерархию их добродетелей и жизненных принципов. Сопоставление трех трагедий осуществлено по схеме, которая позволяет увидеть каковы эти иерархии: 1) в начале трагедии, где происходит первая встреча Ореста и Электры, в ходе которой они пытаются утвердить свое право наставлять себя и других; 2) в моменты столкновений героев относительно того, кто и в чем имеет право наставлять под присмотром богов как высших наставников; 3) в конце трагедии, когда герои видят результаты наставлений. Город, в котором разворачивается трагическое действие, то сужается до отдельно взятой семьи, где каждый мнит себя наставником для других, то расширяется до интеллектуально-политического сообщества граждан, которые могут быть наставлены примером своих правителей. Эсхил, Еврипид и Софокл предлагают читателю/зрителю *разные «форматы» визуальных наставлений*, в которых объединены божественная воля и человеческие желания. Помимо

древнегреческой литературной традиции, мифологические сюжеты об Оресте и Электре нашли отражение в материальной культуре (древнегреческой вазописи, рельефных изображениях и изделиях из бронзы), что является еще одним уровнем визуализации наставлений, причем, в одних случаях первичной по отношению к театру, а в других – вторичной. Традиция изображения на артефактах мифологического сюжета об Оресте и Электре оформилась задолго до появления театральных постановок Эсхила, Еврипида и Софокла, частично предопределив их «дискурс слова» и «дискурс образа», а частично трансформировавшись под их влиянием.

Ключевые слова: антропология города, визуальные наставления, театральная визуализация, Эсхил, Еврипид, Софокл, Электра, дискурс слова и дискурс образа в древнегреческой драме.

VISUAL INSTRUCTIONS IN ANCIENT GREEK TRAGEDIES ABOUT ORESTES AND ELECTRA: DISCOURSES OF WORD AND IMAGE

Victoria Pichugina

Institute for Strategy of Education Development
of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia
pichugina_v@mail.ru

Andrey Mozhajsky

Moscow State Pedagogical University, Russia
a.mozhajsky@mail.ru

Great playwrights, whose names are associated with the “golden age” of the ancient Greek theater, often put on tragedies on the same subjects and even with the same names. Turning to the existing interpretations or creating new ones, they tried to teach a lesson to the city and instruct its audience-students on a certain interpretation of the current events. The polemic between the authors of the ancient Greek tragedies gave an additional flavor to the theatre agons, and the polemic between the modern researchers studying it has created a space for an interdisciplinary dialogue on the features of the ancient visual culture, amongst other things. In the article, a comparative analysis of three versions of the mythological plot about Orestes and Electra, presented in the tragedy by Aeschylus “The Libation Bearers” and the tragedies of the same name “Electra” by Euripides and Sophocles, is carried out. These ancient Greek playwrights represent a hierarchy of the significance of the main characters – the brother and the sister, who are carrying out a plan of vengeance for the death of their father Agamemnon, through the hierarchy of their virtues and life principles. The comparison of the three tragedies is carried out according to

a scheme that allows you to see these hierarchies: 1) at the beginning of the tragedy, where the first meeting of Orestes and Electra, during which they begin to try to assert their right to instruct themselves and others, takes place; 2) at the moments when the heroes come into conflict in point of who has the right to instruct under the supervision of the gods as the supreme instructors, and in what subjects; 3) at the end of the tragedy, when the heroes see the results of their instructions. The city, in which the tragic action unfolds, is either narrowing down to the particular family, where everyone thinks of himself as a mentor to the others, or expanding to the intellectual and political community of citizens who can be instructed by the example of their rulers. Aeschylus, Euripides and Sophocles offer the reader / spectator different “formats” of visual instructions in which the divine will and human desires are combined. In addition to the ancient Greek literary tradition, the mythological subjects about Orestes and Electra were reflected in the material culture (ancient Greek vases, relief images and bronze artifacts), which is another level of visualization of the instructions, this visualization being primary to the theater in some cases, and secondary in others. The tradition of depicting the mythological scenes about Orestes and Electra on the artifacts had taken shape long before the theatrical productions of Aeschylus, Euripides and Sophocles, partly predetermining their “discourse of the word” and “discourse of the image”, and being partly transformed under their influence.

Keywords: anthropology of city, visual instructions, theatrical visualization, Aeschylus, Euripides, Sophocles, Electra, discourses of word and image in the ancient Greek drama.

DOI 10.23951/2312-7899-2019-3-113-134

Сюжет об Оресте и Электре – детях микенского царя и героя троянской войны Агамемнона – взят за основу трагедий Эсхилом (трагедия «Жертва у гроба», или «Хоэфоры»), Еврипидом (трагедии «Электра» и «Орест») и Софоклом (трагедия «Электра»). У Эсхила, Еврипида и Софокла брат и сестра – Орест и Электра – хотят отомстить¹ матери за смерть отца и оспорить права Эгисфа на власть. Эгисф является двоюродным братом их отца Агамемнона и новым мужем их матери Клитемнестры, что дополнительно осложняет семейную трагедию. Электра считает убийство Эгисфа и Клитемнестры жертвой богам, а Орест сомневается в том, что для восстановления справедливости требуется именно две смерти, а не одна.

¹ В данной статье речь пойдет о трёх версиях реализации Орестом и Электрой совместного плана мести. Трагедия Еврипида «Орест» (равно как и трагедия Эсхила «Эвмениды») описывает события, произошедшие с Орестом после этого. Трагедия «Орест», где Электра также является одной из героинь, имеет иной сюжет, а потому требует отдельного анализа.

Трагедии об Оресте и Электре стали для исследователей своеобразной мелодрамой в нескольких частях, где каждый драматург предлагает свою оценку «справедливым действиям» главных героев, осуществляющих акт мщения, путая справедливость и срочность, возможность и величие. Эсхил, Еврипид и Софокл являют разные «форматы» визуальных наставлений, выстраивая иерархии значимости героев, их добродетелей и жизненных принципов. «Дискурсы слова» и «дискурсы образа»², которые им удалось явить на сцене, подкрепляли или оспаривали сложившуюся традицию изображения мифологического сюжета об Оресте и Электре на объектах материальной культуры.

Иерархия значимости героев: кто главный и кого наставляют?

Первое появление главных героев перед зрителем – это тщательно продуманная драматургом экспансия пространства сцены, которое символизирует то или иное пространство города. Эсхил, Еврипид и Софокл подкрепляют дискурс героев оригинальным «визуальным рядом», анализ которых позволяет судить о героическом потенциале героев. Первая встреча Электры с Орестом во всех трех трагедиях происходит на глазах у хора, который даёт разную оценку их диалогу: у Эсхила хор настроен на совместные действия с героями, у Еврипида – с любопытством наблюдает за ними, а у Софокла – осторожно руководит их действиями. Разницу в мотивах Электры и Ореста можно увидеть через сопоставление их молитв к богам, которые хор настойчиво предлагает им прочесть.

В трагедии Эсхила действие начинается на открытом пространстве – у могилы Агамемнона, где Орест в присутствии своего друга Пилада прерывает едва начатую речь-обращение к богам, увидев Электру в сопровождении толпы плачущих женщин. Связь настоящего и героического прошлого олицетворяет могила Агамемнона, над которой Орест произносит первую в трагедии речь. Из неё становится понятно, что Орест вернулся «в эту землю милую» без чёткого плана, и только после встречи с Электрой этот план начинает оформляться. Скрывающийся за могилой Орест, слышит как Электра задаётся многочисленными вопросами относительно того, какую молитву произнести, чтобы почтить отца. Ж. Ауер оспаривает

² Здесь и далее мы используем термины, которые J. Elsner предложил использовать для изучения античной истории в контексте визуальной культуры [Elsner 2015].

утверждение о том, что Электра у Эсхила – это безлика и слабая женщина, которая способна лишь выпрашивать сочувствие у хора [Lloyd-Jones 1979; Podlecki 1983 и др.]. Он считает, что Электра здесь виртуозно и по-мужски манипулирует хором, вынуждая дать нужные ей ответы [Auer 2006, 254]. Она прекрасно знает, что ей говорить и делать. Желая лишь заручиться поддержкой хора, она предлагает на выбор три стратегии: прочесть молитву, как хочет её мать, произнести молитвенные слова о праведном мщении или просто промолчать. Диалог Электры с предводительницей хора представляет собой осторожное выяснение намерений другой стороны с элементами поучения: «О вас и о себе молиться, стало быть? / Сама размысли. Я тебя наставила»³ (Aesch. Choeph. 111–112). Электра постоянно просит, чтобы её наставляли, постепенно превращая хор из советчиков в сообщников.

Нерешительность хора рабынь сменяется воинственностью, что является доказательством того, что Электра способна заставить любого действовать в её интересах. И следующим будет Орест, который на протяжении всей трагедии безрезультатно пытается сказать, что «желать» и «ждать» мщения – это не одно и то же. Электра убеждает его, что он не ждёт, а именно желает, толкая на убийства во имя мщения. Даже при первой встрече Орест немного теряется, вынужденный доказывать Электре, что он её брат: слишком решительно она спорит и слишком ярко демонстрирует свою внутреннюю силу. У Эсхила действие начинается со встречи двух статусно равных героев – брата и сестры – в открытой перспективе совместных предстоящих решений и действий.

В трагедии Еврипида действие начинается в лачуге бедного крестьянина – закрытом пространстве, достаточно далёком от героических ассоциаций [Kubo 1967, 15]. Хор аргонидских женщин приходит, чтобы пригласить Электру на праздник, предлагает надеть красивое платье и золотые украшения. Электра гордо отказывается. Начав жаловаться хору на судьбу и назвав брата наследником «славы отчей», она вынуждена прерваться, увидев Ореста в сопровождении Пилада. Диалог Электры с предводительницей хора, которая начала наставлять Электру через обращение к героическому прошлому её семьи, полноценно возобновляется только ближе к концу трагедии, когда все решения уже приняты.

Первое же появление Электры на сцене позволяет предположить, что не все её слова нужно принимать на веру [Harder 1995, 18;

³ Здесь и далее мы используем русские переводы трагедий об Электре С. Апта, И. Анненского и С. Шервинского.

Mossman 2001, 376]: в её речах слишком много разочарования, горечи и желания любой ценой отомстить обидчикам. Она всё время находится в оппозиции к окружающим и к самой себе: хор приглашает её праздновать, а она предпочитает продолжать нести затянувшийся траур; муж ограждает от тяжёлого труда, а она упрямо пытается им заниматься; сначала определяет замужество тем, что хуже смерти, а потом добавляет, что живёт в почете. Второе появление Электры на сцене и обращение к хору арголидских женщин уже иное. Она одновременно демонстрирует смиренное спокойствие и стойкое нежелание принять реальность. Очевидно, что хор если и наставляет Электру и других героев, то опосредованно, через долгие поучительные монологи о прошлом. Для непосредственных наставлений Еврипид вводит в трагедию героя, которого у Эсхила нет: это старик-наставник, некогда живший в царском доме и воспитавший самого Агамемнона. Электра у Еврипида не притязает на роль наставницы хора и демонстрирует, что тому, кто захочет выступить для неё наставником, будет непросто.

Хор сначала видит оборванных, покорных и мрачных Электру и её мужа, а затем богато одетых, решительных и воодушевлённых Ореста и Пилада. Орест вынужден успокаивать испуганную Электру, обращаясь с ней как с маленьким несмышлёным ребенком. Еврипид хочет в самом начале пьесы продемонстрировать неравенство героев, их замкнутость в своих мыслях, большую степень недоверия друг к другу, а главное – «детскость» Электры, которая неизбежно проявится в реализации их совместного плана мести.

В трагедии Софокла действие начинается с описания открытых живописных пространств древнего Аргоса – «желанного» и «священного» края – и монолога наставника Талфибия, который, не разминиваясь на долгие рассуждения о царской власти, сразу предлагает Оресту вернуть её себе силой. Хор не реагирует на их диалог, вступая только после горестной речи Электры. У Еврипида хор говорит, что слёзы не помогут ей стать сильнее врага, осторожно намекая, что в данных обстоятельствах нельзя бездействовать, оставаясь скромной и благочестивой (Eur. El. 190–197). У Софокла хор, выслушав близкую по содержанию речь Электры, укоряет её за слёзы и требует смертью наказать виновных (Soph. El. 120–128). Встретившись, брат и сестра начинают разговор как незнакомые, но статусно равные. Обоюдная открытость и осторожное общение брата и сестры позволяют предположить, каким образом будет реализовываться совместный план мщения.

Трагедии Эсхила, Еврипида и Софокла существенно отличаются по тому, как происходят первое появление главных героев перед

зрителем и первая встреча Электры и Ореста. Не всегда простые отношения Электры с хором и другими героями обусловлены тем, что её социальный статус намного уязвимее, чему у изгнанника Ореста⁴. Слушая наставления, Электра пытается смириться со своим социальным статусом, а притязая на роль наставницы для других – освободиться от него.

Первая встреча Ореста и Электры является сюжетом, появляющимся на артефактах после постановок Эсхила, Еврипида и Софокла. В частности, на пестумской краснофигурной амфоре⁵ с датировкой после середины IV в. до н. э. изображены Орест, Пилад и Электра у могилы Агамемнона, которая изображена в виде белой ионической колонны⁶, что, на наш взгляд, представляет собой стилизацию под архаические стелы⁷ (ил. 1).

С правой стороны мы видим Электру в гиматии, которая стоит на поддерживающей колонну платформе. Её остриженные черные волосы сильно контрастируют с белой кожей, что наряду с чёрным хитоном говорит о трауре. В левой руке у Электры жёлтая гидрия с водой для омовения гробницы, а в правой – красная повязка для её украшения. С левой стороны у платформы стоят Пилад и Орест, одетые в хламиды. Каждый имеет копье в одной руке, а в другой – шлем (пилос) и меч в красных ножнах. Брат и сестра ещё не заметили друг друга, поскольку Орест смотрит на Пилада, а внимание Электры занято гробницей. Богини мщения Эринии вместе со змеями наблюдают за героями из верхних углов амфоры, что символично, учитывая дальнейшее развитие сюжета. На горле амфоры изображена элегантная сирена⁸.

⁴ После смерти Агамемнона она становится сиротой при живой матери, поскольку лишена правовой защиты и утратила перспективу брака, согласие на который должен давать родственник-мужчина. Не следует сравнивать ситуацию Электры, например, с ситуацией Антигоны, поскольку вопрос опеки был намного серьезнее вопроса брака [Finkelberg 2003, 373]. Антигона имеет законного опекуна Креонта, который выступает гарантом её брака с Гемонном, Электра же выдана замуж Эгисфом и, превратив этот брак в фикцию по обоюдному согласию с мужем, она утратила всякую возможность вступить в настоящий брак.

⁵ Кампания (в Кумах и Капуе) и Пестум стали производить краснофигурную керамику около 350 г. до н. э. Характерной чертой пестумского стиля является обильное использование белого цвета на фигурах, что хорошо заметно на амфоре. Пестумские вазы имели весьма широкий диапазон мифологических сюжетов. Им были свойственны не специфические местные изображения, а театральные сюжеты (особенно из аттической старой и новой комедии) со всеми атрибутами костюма и сцены [Boardman, 2001, 115–116].

⁶ Видимо, художник пытался показать, что изображённые события относятся к стародавним временам героической эпохи и ближайшую аналогию погребальных монументов для него представляли архаические стелы, которые он стилизовал под колонну.

⁷ См.: Boardman 2012, 162–163, рис. 224.1–5, особенно 224.5.

⁸ Аналогичный сюжет встречается и на других южноиталийских вазах, где также присутствуют Эринии и сирена, причём в одном случае Эринии даже названы по именам: Пойна и Тэйсифона (Tampa, Zewadski collection, см.: Trendall, RVP, p. 245, no. 2/971, pl. 150). Сирена

Ил. 1. Пестумская амфора (Boston 99.540)⁹

Аналогичный сюжет встречи Ореста и Электры мы видим и на протопестумской амфоре середины IV в. до н. э. (ил. 2) [Jentoft-Nilsen, Trendall 1991, 48, Pl. 235; 237,1–2].

При всей схожести иконографии, гробница представлена более реально, а не стилизована, как на амфоре из Бостона. Мы видим украшенную красной лентой и расширяющуюся книзу погребальную стелу, что является формой, известной в Аттике, начиная с архаического периода [Boardman 2012, 162–163]¹⁰. Мужские фигуры располагаются по обе стороны от Электры. Предположительно, Пилад находится слева, а Орест справа, поскольку у него есть меч и он протягивает Электре руку. Электра сидит на алтаре перед стелой, держа в руках белую фиалу и красную ленту. Изображения на обеих амфорах вдохновлены трагедией Эсхила «Хоэфоры», где «дискурс слова» и «дискурс образа» центрирован, прежде всего, на Электре.

присутствует в этой сцене на вазе художника Женевского Ореста (Geneva HR 29, см.: RVP, p. 57, no. 2/1, pl. 15). Вполне вероятно, что появление сирены здесь тоже не случайно и визуализирует те же смыслы, что и Эринии.

⁹ Photograph © 2019 Sept. 28. Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁰ Визуальные параллели могут быть легко найдены на аттических белофонных лекифах классического периода, где подобные стелы также украшены красными лентами, например, на лекифах из Национального археологического музея Афин под номерами 1935 (ок. 440 г. до н. э.) и 1941 (ок. 430–420 гг. до н. э.).

Ил. 2. Протопестумская амфора (The J. Paul Getty Museum 80.AE.153)¹¹

Иерархия добродетелей героев: как и в чём наставляют?

Герои Эсхила, Еврипида и Софокла не стремятся раз и навсегда утвердиться в роли наставляющего или наставляемого. Выстраивая дискурс наставлений, они часто меняются ролями, что позволяет проследить разницу между мужской и женской добродетелями, которую они проводят. Орест старается утвердиться в статусе добродетельного человека за счет Эгисфа. Кажется, что Электра должна делать то же самое за счёт Клитемнестры, но она усложняет себе задачу и пытается посягать на мужскую добродетель.

В трагедии Эсхила гомеровский идеал мужской добродетели отчасти воплощается в Агамемноне: могилу убитого царя свято чтут, его постоянно вспоминают и просят помочь советом. Электра вменяет в вину Эгисфу и Клитемнестре, что они, стяжав плоды военной славы Агамемнона, утопают в роскоши и являют народу отнюдь не добродетельный пример. Хор поёт о том, что положение может спасти лишь «копьеносный муж» и «смелый воитель»

¹¹ Gift of Oscar Rothenberg, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

(Aesch. Choeph. 160–161), который сделает так, что злодей не уйдёт от расплаты и не спрячется на женской половине дома (Aesch. Choeph. 69–70).

На первый взгляд, олицетворением идеала добродетели является Орест, который приходит карать с оружием в руках и совершает всё «в знак верности родителю». Наставляя Электру быть сдержанной в словах и делах, Орест напоминает ей, что их обоих ненавидят кровные родственники. Электра отвечает ему на это: «Я отцом зову тебя...» (Aesch. Choeph. 238). Тем самым она подчёркивает, что безоговорочно видит в нём копию Агамемнона. Орест утверждает, что боги наставили его взыскать смертью за смерть отца и совсем скоро он планирует утвердить себя как героя, доказав всем, что Эгисф «сердцем не мужчина» (Aesch. Choeph. 304–305). Однако, начиная реализовывать план по захвату власти, Орест малодушно говорит Электре и хору, что уж лучше бы Агамемнон погиб в боях за Трою, тогда бы его детям легко и просто досталась вечная слава (Aesch. Choeph. 344–349). Электра отвечает Оресту, что хотела бы, чтобы отец в боях за Трою остался жив или, если бы погиб, то его убийцы были бы наказаны «страшной, злой смертью» (Aesch. Choeph. 362–370). В этом диалоге Орест уподобляется Эгисфу и Клитемнестре, говоря, что и сам был бы рад стяжать славу Агамемнона, не прикладывая особых усилий. Электра делает вид, что не замечает этого откровения. Она и хор слишком хотят скорейшей реализации плана кровной мести. Электра и Орест постоянно просят у покойного отца помощи, убеждая хор в том, что это Агамемнон наставляет их. Косвенно Орест и Электра признают, что они слабее Агамемнона, но сильнее Эгисфа и Клитемнестры соответственно. Хор назидательно замечает, что гнев подскажет им обоим, как действовать.

В трагедии Еврипида гомеровский идеал мужской добродетели поставлен под вопрос. Электра говорит об Оресте как о человеке «во цвете лет и крови благородной» (Eur. El. 338)¹². После такого описания зритель понимает: перед ним гомеровский идеал добродетельного человека, который уже морально устарел, но всё ещё является эмоционально привлекательным [Gallagher 2003, 180]. При первой встрече Ореста и Электры она рассказывает брату о своём муже. Еврипид умышленно заставляет зрителя сопоставить Ореста, имеющего приоритет перед другими по праву рождения и сохраняющего его в изгнании, и мужа Электры, который такого приоритета лишён. Электра говорит брату, что муж обеднел, но знатен

¹² νέος πεφυκώς καὶ ἀμείνωνος πατρός, дословно: «молодой и рождённый от лучшего (знатного) отца».

и «дух его высок»¹³ (Eur. El. 253, 261). Орест многозначительно указывает на то, что связь между благородством по крови и благородством по жизни весьма условна (Eur. El. 366–390).

Тем самым «Орест отвергает весь традиционный арсенал – рождение, богатство, военную и физическую силу – в качестве показателей истинного благородства и приходит к выводу, что характер и мужское начало являются лучшими критериями достоинства» [Arnott 1981, 181]. Электра же, напротив, полностью разделяет гомеровское представление о добродетели. Ей не так важно, что её обидевший муж много заботился о ней, а Орест этого не делал. Она идеализирует Ореста; он для неё герой, подобный героям из «Илиады» и «Одиссеи». Её указание на то, что Орест моложе, сильнее и благороднее по рождению, чем захвативший трон Эгисф, говорит о возможности открытой физической схватки между ними в духе гомеровских героев. Эгисфа же, напротив, Электра наделяет несвойственными ему чертами: он жесток, подозрителен, мнителен. Если Орест для Электры воплощает добродетель, то Эгисф олицетворяет гордость и глупость. По ходу разворачивания сюжета зрителю ещё придётся убедиться, насколько неточной является картина реальности, какой её хочет видеть Электра. Никакой открытой и честной «дуэли» между Орестом и Эгисфом не происходит. Орест убивает Эгисфа отнюдь не в рамках героического канона: он пронзает его со спины после того как приглашён во дворец в качестве гостя. Это двойное преступление, которое Орест старается оправдать, говоря, что он явился на этот пир не разбойником, покушающимся на чужое, а царём, возвращающим своё.

Электра больше соответствует мужскому, чем женскому канону добродетели. В диалоге со стариком-наставником и Орестом Еврипид превращает её в ученицу софистов (Eur. El. 507–544), иллюстрируя то, каким образом мужчина отказывается от своей правоты и вынужден подчиниться женщине, которая неправа, но умеет быть убедительной [Gallagher 2003, 405]¹⁴. Притязания Электры на обладание мужской добродетелью – в спорах, решениях, действиях – не может не заметить её мать Клитемнестра, которая именно благодаря такой стратегии в своё время избавилась от Агамемнона и образовала взаимовыгодный союз с Эгисфом. Клитемнестра считает дочь неспособной скрывать свой ум и силу характера от мужчин.

¹³ В оригинале πένης ἀνὴρ γένναϊός (дословно: «мужчина бедный, но знатный»). Следует отметить, что знатность в данном случае также предполагает благородных по происхождению родителей, однако эту знатность нельзя сравнить с величием рода Атрея.

¹⁴ Орест, в отличие от Электры, не позволяет себе манипулировать наставником, обращаясь к нему за советом: «Наставь меня злодею отомстить» (Eur. El. 597–598, 612).

Убийству Клитемнестры предшествует диалог с дочерью, где царица осуждает существующее противостояние Электры и Эгисфа: власть у него, а значит, дочери нужно образумиться (Eur. El. 1117). Еврипид здесь не только реабилитирует Клитемнестру как мать, но и «подчёркивает её новообретённую добродетель», намекая на достойных женщин из греческого литературного канона и, в особенности, из гомеровского эпоса [Radding 2015, 832].

В трагедии **Софокла** также присутствует обсуждение гомеровского идеала мужской добродетели. В начале трагедии Орест излагает старику-наставнику план действий, где первым пунктом значится распространение вести о его смерти. Спрашивая у него совета, Орест заявляет, что это будет полезная ложь, которая не умалит его мудрость в глазах других. Ещё до появления Электры на сцене он чётко обозначает, что готов применить софистический речевой приём превращения лжи в правду и пойдёт на всё ради реализации задуманного (Soph. El. 60). Наставник, обращаясь к Электре и Оресту, произносит следующие слова: «Безумные! И где у вас рассудок? / Иль ни во что не цените вы жизнь? / Иль потеряли вы свой ум врождённый?» (Soph. El. 1355–1358). В этом эпизоде все герои говорят, что приоритет перед другими по праву рождения должен быть сохранён.

У Софокла несколько иной состав героев, и события представлены совершенно иначе, чем у Эсхила и Еврипида. О том, что Орест жив, Электру убеждает не наставник, а её сестра Хрисофемиды. Спор двух сестёр, по сути, является спором о том, «какая из них может лучше наставить другую» [Grote 1991, 142]. Хрисофемиды соглашается помочь неразумной воинствующей сестре [Wheeler 2003, 409], только если та хоть немного будет внимать её наставлениям (Soph. El. 423–425). Поскольку диалог о возможном возвращении Ореста у Софокла разворачивается между женщинами, постольку от Электры не требуется столь яркой демонстрации своей правоты, как перед оппонентом-мужчиной. Она делает это в диалоге с Орестом, сомневающимся в целесообразности убийства матери. Электра отмечает эмоции брата и вместо его «как это возможно?» утверждает своё «как сделать это возможным?». Оресту не хватает навыков, «чтобы защитить себя от её софистических опровержений» [Gallagher 2003, 410]. Смирившись, он лишь несколько раз напоминает сестре о необходимости ни словом, ни делом не выдать себя и его. Несмотря на то, что Электра Софокла обладает целым рядом мужских качеств, она не лишена и женских, а значит, может по незнанию навредить себе и другим.

У Эсхила, Еврипида и Софокла Электра, слушая или давая наставления, постоянно пытается примерять на себя разные социальные роли: униженной царевны, беспомощной сестры, несчастной жены, обиженной дочери. Этот вполне традиционный для того времени список она дополняет несвойственными ролями, когда пытается взять на себя функции главы дома, по-матерински утешить брата и / или сестру, победить в споре старика-наставника, помочь реализовать мужской план мести. Трагизм действия является следствием её желания выступить наставницей себе и другим с одной и той же целью – любой ценой доказать свою правоту.

Существует целый ряд сюжетов, проявившихся на артефактах задолго до постановок Эсхила, Еврипида и Софокла и позволяющих судить о связи мужской добродетели, которую являет Орест, именно с фигурой Агамемнона. Например, на терракотовом рельефе из Сицилии с датировкой ок. 550–525 гг. до н. э.¹⁵ изображён Орест, держащий Клитемнестру за волосы (ил. 3). Рука, которой Орест наносит удар, не сохранилась, но по расположению слома можно предположить, что он бьёт в грудную клетку. Эгисф на рельефе не присутствует, но справа от Клитемнестры видны фрагменты женских ног, которые, вероятно, принадлежат Электре¹⁶.

Мария Ферруза в своём каталоге древних терракот находит сходство с этим сюжетом как на Пелопоннесе, так и на Сицилии [Ferruzza 2016]. Однако в связи с этим возникают два вопроса: каким образом этот мотив попал на Сицилию и так широко распространился? Вероятно, ведущую роль сыграли политические мотивы: около середины VI в. до н. э. Спарте понадобилось идеологически обосновать свои притязания на господство в Пелопоннесе [Pechatnova, 2002, 130–131; Cartledge 2002, 120], представив некие историко-мифологические «доказательства». По свидетельству Геродота, спартанцам удалось перенести из Тегеи и захоронить в Спарте кости Ореста, тем самым провозгласив себя наследниками Агамемнона (Hdt. 1. 67–68). Этой же цели послужил и перенос в Спарту останков Тисамена, сына Ореста, из Ахайи (Paus. 7.1, 3). Таким образом, сюжеты на артефактах, связанные с Орестом,

¹⁵ Данный рельеф мог располагаться как в частном пространстве дома (в нише или и на подставках), так и в публичном пространстве святилища [Bookidis, Stroud 1997, 145, 178, 205, 229–230; Robinson, Graham, 1938 321–323; Williams 1979, 105–144].

¹⁶ Интересно, что этот рельеф имеет сюжетную близость с двумя фрагментами метопы из храма С в Селинунте. Иконографию этих метоп исследователи связывали с изображениями на бронзовых частях щитов пелопоннесской работы из Олимпии. Однако Орест на них чаще держит за волосы и собирается пронзить мечом не Клитемнестру, а Эгисфа [Kunze 1950, fig. 6, no. 1 c; pl. 8, no. 1 f].

приобретают в конце VII – середине VI в. до н. э. ярко выраженную идеологическую функцию, которой оказалась подчинена визуальная культура. Пропаганда данных сюжетов, вероятно, могла исходить и от поэта Стесихора – уроженца Сицилии, который творил в 570–540 гг. до н. э. и даже выступал перед спартанским царём. Стесихор первым создал «Орестею», поместив дворец Агамемнона не в Микены, а в Спарту [West 1969, 148]. Таким образом, аудитория Эсхила, Еврипида и Софокла уже была подготовлена к многоаспектному восприятию «дискурса слова» и «дискурса образа» относительно добродетели, которую являл Орест с опорой на славу Агамемнона.

Ил. 3. Терракотовый рельеф (The J. Paul Getty Museum 81.AD.12)¹⁷

Иерархия жизненных принципов героев: каков результат наставлений?

Трагическое действие у Эсхила, Еврипида и Софокла разворачивается вокруг одного сюжета, но с разными смысловыми акцентами. Электра у Эсхила оплакивает Агамемнона как легендарного участника троянского похода, у Еврипида – как убитого царя, а у Софок-

¹⁷ Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

ла – как мёртвого отца [Finglass 2005, 201]. Драматурги едины в том, что это преступление затронуло божественные законы и пошатнуло человеческие устои, став началом целой череды смертей. То, что обстоятельства вынуждают Ореста и Электру поступать своими принципами, становится особенно явным при анализе заключительных частей трагедий. Слова, с которыми герои покидают сцену, являются их заключительными наставлениями друг другу.

В трагедии Эсхила главная героиня произносит своеобразную молитву к богам, прося их скорее прислать на помощь Ореста, но при этом сделать так, чтобы последующее за этим преступление ей «не марало рук» (Aesch. Choeph. 142). Дальнейшее развитие событий показывает на то, что всё будет именно так: Электра не присутствует ни при одном из убийств. Во дворце Ореста и Пилада принимают как дорогих гостей, о которых заботятся и с которыми хотя бы советуются в делах. Убийство Эгисфа происходит достаточно быстро, а убийству Клитемнестры предшествует разговор с сыном, проясняющий их принципиально разные позиции в оценке прошлого, настоящего и будущего царского дома. Убедившись, что ничто не трогает сердце Ореста, Клитемнестра смиряется с происходящим и констатирует, что родила недостойного сына. Хор так не считает и в момент убийства поёт, что Орест во всём прав и спасает царский дом.

Первое время Орест убеждает самого себя, что по праву убил мать, а Эгисф был убит им как «соблазнитель». Затем он путается в оценках и приходит к мысли, что придётся одновременно хвалить и клясть себя (Aesch. Choeph. 1114–1115). Хор старается успокоить его, поясняя, что он совершил достойный поступок, и чувство вины является нормальным. Показательно, что Орест больше не встречается с Электрой, и остаётся лишь предполагать о её оценке свершившегося. Последний монолог в трагедии принадлежит хору, который поёт о родовом проклятии царского дома и пытается предположить, будут ли в его истории ещё такие же сильные потрясения. Хор считает, что начало всему было положено во время пира, когда дедушка Ореста Атрей инициировал примирение с братом Фиестом, подав ему вместо угощения его убитых детей. Хор даёт понять, что на фоне всего этого убийство Агамемнона и месть за него кажутся более мелкими преступлениями. Хору кажется, что степень жестокости преступлений уменьшается и преступление Ореста уже можно назвать спасительным деянием. У Эсхила не сами герои, а хор даёт оценку результатам наставлений героями друг друга.

В трагедию Еврипида включена партия хора, из которой зритель понимает, что все беды, постигшие дом Агамемнона, несчастны и связаны с золотым руном. Согласно мифу, из-за неосмотрительности Атрея золотое руно стало символом греха, действие которого распространялось через поколения, принося беды потомкам царя. Еврипиду важно, чтобы аудитория понимала, что Арго-сом может править лишь тот, кто завладел руном, а Клитемнестра очень похожа по своим преступлениям на жену Атрея [Rosivach 1978, 190, 198], поэтому череда смертей в этой трагедии не должна восприниматься как случайная.

Для Электры Орест, убивший Эгисфа, является победителем, подвиг которого превосходит победу на Олимпийских играх, хотя, по факту, убийство было жестоким и подлым [Arnott 1981, 189]. От лица вестника мы узнаём, что Эгисф гулял по саду, собираясь сплести венок из мирта – дерева, которое одновременно связывали со смертью и возможностью возрождения. Увидев Ореста и Пилада, он пригласил их в дом на пир. Орест вызвался помочь с проведением жертвенного ритуала, в ходе которого убил Эгисфа, нанеся удар со стороны спины (Eur. El. 838–842). После совершения этого преступления между Электрой и Орестом разворачивается диалог о том, что делать с трупом Эгисфа. Орест говорит Электре, что Эгисф – её «тиран вчерашний» и ей решать, скормить ли его животным или сделать пугалом. Электра говорит, что делать этого не нужно, поскольку местные жители «глумления над трупом не простят» (Eur. El. 902). Она ограничивается лишь обличительной речью над трупом Эгисфа, проявляя посмертную заботу о нём, в которой можно усмотреть нотки тщательно скрываемой вины. Для современного читателя в версии Еврипида Эгисф не кажется таким уж злодеем, а Орест таким уж героем, однако древние греки не разделяли эту точку зрения. Для них Орест вынужденно использует хитрость, потому что с врагом не может быть абсолютно «честной игры» [Porter 1990, 259–260].

Накануне второго преступления Орест начинает сомневаться и говорит Электре, что не сможет поднять руку на мать. Электра парирует, что ему следует в этом поучиться у неё, в своё время поднявшей руку на их отца. Электра хитростью заманивает Клитемнестру в дом своего мужа, где её убивает Орест. Убийству предшествует диалог Электры и Клитемнестры, которая жалеет дочь и старается проявить о ней заботу. Хор не на стороне Клитемнестры, но даже он называет её убийство «преступной расправой» (Eur. El. 1171). Орест вынужден спасаться бегством, перед этим нарекая Пилада мужем Электры. В конце трагедии хор покидает сцену

со словами о том, что счастлив лишь не познавший бед, намекая, что таковыми нельзя считать героев этой трагедии.

В трагедии Софокла хор находит убийство Агамемнона настолько серьёзным преступлением, что не имеет значения, смертный или бессмертный инициировал его: «Подсказало коварство, убила любовь. / Ужасное дело четой совершили, – Кто бы ни был зачинщиком ужаса – бог / Или смертный» (Soph. El. 195–198). В этом фрагменте Софокл указывает на то, что даже такой сильный человек, как Агамемнон, не в состоянии спастись, если деяние против него предопределено. Хор поёт о том, что оправдание за это преступление невозможно, но не поясняет не только, кто этот безымянный бог, но и кто осуществившие это смертные. Поскольку имена последних зрителю очевидны, то есть возможность предположить, что и бог может быть назван. По одной из гипотез, речь идет об Эресе [Van Erp 1996, 288], поскольку Агамемнон был убит в результате страсти между Эгисфом и Клитемнестрой.

Мотивы у брата и сестры разные: Орест видит месть в самом факте убийства Клитемнестры, в то время как Электра хочет мести не столько для себя, сколько во имя Агамемнона. Убийство Клитемнестры мотивировано спорными аргументами и, в конечном итоге, оказывается ещё более страшным преступлением, чем убийство Агамемнона. Софокл включает в трагедию эпизод, когда Эгисф в присутствии Электры хочет видеть мёртвое тело Ореста. Оно необходимо ему для легитимизации своего права на трон. Эгисф пока не знает, что оказался жертвой коварного плана Электры и Ореста и вместо тела соперника за власть увидит тело своей жены Клитемнестры. Он радуется, что скоро увидит сам и покажет всем мёртвого Ореста: «Пусть видят все микенцы и аргосцы! / И, если кто ещё питал надежду, / Признают пусть, его увидев труп, / Мою узду, – чтобы, карая дерзость, / Мне не пришлось бичом их вразумлять!» (Soph. El. 1499–1504). Эгисф полагает, что вразумление народа вполне возможно через демонстрацию трупа Ореста.

Когда сговор Ореста и Электры становится Эгисфу очевидным, он спокойно и с достоинством воспринимает приближающуюся смерть. Софокл, в отличие от Еврипида, не демонстрирует смерть Эгисфа. Зрители видят лишь то, что Орест ведёт царя на казнь, а не убивает в спину. Для Софокла первостепенную важность имеет смерть Клитемнестры, а не Эгисфа. Именно женская, а не мужская смерть обуславливает для Софокла трагическое действие. Поэтому Эгисф у Софокла перед смертью совершенно не похож на тех царей-героев трагедий, которые вразумляются через страдание. Его

просьбу сказать последние слова резко прерывает Электра. Она требует от Ореста не слушать пустых речей преступника и убить его как можно скорее. Но и тех слов, которые успевает сказать Эгисф, достаточно, чтобы предположить, что, скорее всего, речь Эгисфа была бы о том, что именно Оресту с Электрой, а не ему предстоит вразумление через страдание. В конце трагедии хор радостно поёт о том, что род Атрея наконец-то осчастливлен освобождением от бед (Soph. El. 1549–1551). Счастье от «нынешнего дела» – убийств Клитемнестры и Эгисфа – достаточно спорно, однако Орест и Электра расценивают это именно так.

Существует целый ряд сюжетов об убийстве Орестом Эгисфа или Клитемнестры, хронологически предшествующих постановкам Эсхила, Еврипида и Софокла. В частности, изображение на одной из трёх фриз бронзовой пластины кикладской работы (ок. 580 г. до н. э.) представлена сцена убийства Орестом Клитемнестры (ил. 4).

Ил. 4. Бронзовая пластина (Archaeological Museum of Olympia M77)¹⁸

Предположительно, эта пластина была частью декора ноги большого треножника – бронзового сосуда наподобие котла на трёх

¹⁸ Copyright: Hellenic Ministry of Culture and Sports | Ephorate of Antiquities of Ilia & Archaeological Receipts Fund.

ножках, которые известны с Раннего железного века¹⁹. Создание такого треножника было дорогим предприятием, которое осуществлялось под контролем высшего класса общества. Поскольку треножники чаще всего выставлялись на всеобщее обозрение, изображение на них должно было быть хорошо известно и выполнено в рамках канонической иконографии. Мы можем видеть, каким образом аристократы представляли себе сюжет убийства Клитемнестры до его трансформации под влиянием аттических трагедий и театральных постановок. На данном треножнике Орест держит мать левой рукой за шею или волосы у шеи, а правой насквозь пронзает её мечом. Эгисф же, оглядываясь на эту сцену убийства, пытается бежать (во дворец?). Отметим, что Эгисф тоже вооружен мечом, но он хочет скрыться, а не сразиться с Орестом. На изображении присутствует также вторая женская фигура, которая стоит позади Ореста и как бы подталкивает его к убийству. Это его сестра Электра. Отметим, что сюжет убийства, изображённый на треножнике, существенно отличается от сюжетов, предложенных Эсхилом, Еврипидом и Софоклом.

Единственную пестумскую амфору (ок. 340 г. до н. э.), которая изображает убийство Клитемнестры Орестом, создал художник Астеас или кто-либо близкий к нему (ил. 5) [Jentoft-Nilsen, Trendall 1991, 49, Pl. 236; 237, 3–4].

В правом верхнем углу над этой сценой изображена Эриния со змеями. Орест частично обнажён, но имеет хламиду, шлем-пилос и высокую обувь. На его правом бедре декорированная повязка (амулет?). В его правой руке находится меч, а левой он держит за волосы Клитемнестру, которая смотрит ему в глаза. Правой рукой она пытается защититься, в то время как левая придерживает обнажившуюся грудь. Этот жест мольбы, идущий из гомеровской «Илиады» (XII 79–85), глубоко символичен: ведь этой грудью мать когда-то вскормила сына. Эта иконография точно соответствует трагедии Эсхила (Choeph. 896–898), что позволяет говорить о влиянии аттической трагедии на изображение на артефакте [См.: Prag 1985].

¹⁹ Видимо, в «Тёмные века» и особенно к концу этого периода треножники превратились в своего рода инвестицию: их делали по заказу греческой элиты, желавшей подчеркнуть своё богатство и социальное положение, украшая треножниками дома или даруя их в крупные святилища. Украшения на треножнике были призваны указать на воинскую доблесть аристократов, поэтому изображение воина с поднятым копьём было одной из наиболее частых реминисценций гомеровских героев. Позже треножники стали обычной наградой за победы в общегреческих спортивных состязаниях, но в позднегеометрический и раннеархаический периоды треножник был, в первую очередь, символом власти и социального престижа [Papalexandrou 2005; Mozhajsky 2018 b, 46–47].

Ил. 5. Пестумская амфора (The J. Paul Getty Museum 80.AE.155.1)

Иерархии до и после Эсхила, Еврипида и Софокла: какова динамика наставлений?

В конце прошлого века Д. Келлс выдвинул предположение, что существует три линии интерпретации «Электры» Софокла: 1) «теория аморальности» (трагедия о жестокой мести); 2) «теория оправдания» (трагедия о праведной мести); 3) «теория иронии» (трагедия о выгодной мести) [Kells 1973]. С определёнными оговорками эту гипотезу можно приложить и к трагедиям Эсхила и Еврипида, дополнив четвёртой теорией – «теорией наставления» (трагедия о мести с педагогическим умыслом). Живые и мёртвые в трагедиях Эсхила, Еврипида и Софокла связаны не просто сложными отношениями, а многочисленными преступлениями, что не даёт возможности однозначно ответить, какое наказание / наставление оправдано, а какое нет. Материальная культура свидетельствует о том, что предложенные ими способы вербализации и визуализации иерархий значимости героев, их добродетелей и жизненных принципов стали для современников оригинальными наставлениями в пространстве театра.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Печатнова 2002 – Печатнова Л. Г. История Спарты (период архаики и классики). Санкт-Петербург, 2002.
- Arnott 1981 – Arnott W. G. Double the Vision: A Reading of Euripides' "Electra". *Greece & Rome*. 1981. Vol. 28. 2. P. 179–192.
- Auer 2006 – Auer J. The Aeschylean Electra. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 2006. 46. P. 249–273.
- Boardman 2012 – Boardman J. Greek Sculpture. The Archaic Period. London, 2012.
- Boardman 2001 – Boardman J. The History of Greek Vases. London, 2001.
- Bookidis, Stroud 1997 – Bookidis N., Stroud R. S. Corinth XVIII.3. The Sanctuary of Demeter and Kore: Topography and Architecture. Princeton, 1997.
- Cartledge 2002 – Cartledge P. Sparta and Lakonia: a regional history 1300–362 BC. London, New York, 2002.
- Elsner 2015 – Elsner J. Visual Culture and Ancient History: Issues of Empiricism and Ideology in the Samos Stele at Athens. *Classical Antiquity*. 2015. Vol. 34. 1. P. 33–73.
- Ferruzza 2016 – Ferruzza M. L. Ancient Terracottas: from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty Museum. Online collection catalogue published by the J. Paul Getty Museum. Getty Publications, 2016. URL: <http://www.getty.edu/publications/terracottas/>.
- Finglass 2005 – Finglass P. J. Is There a Polis in Sophocles' "Electra?" *Phoenix*. 2005. Vol. 59. 3/4. P. 199–209.
- Finkelberg 2003 – Finkelberg M. Motherhood or Status? Editorial Choices in Sophocles, "Electra" 187. *The Classical Quarterly*. 2003. Vol. 53. 2. P. 368–376.
- Gallagher 2003 – Gallagher R. L. Making the Stronger Argument the Weaker: Euripides, "Electra" 518–44. *The Classical Quarterly*. 2003. Vol. 53. 2. P. 401–415.
- Grote 1991 – Grote D. A. Electra or Chrysothemis: The Assignment of Sophocles' "Electra" 428–30. *The Classical Journal*. 1991. Vol. 86. 2. P. 139–143.
- Harder 1995 – Harder M. A. "Right" and "Wrong" in the Electra's. *Hermathena*. 1995. 159. P. 15–31.
- Jeffery 1961 – Jeffery L. H. The Local Scripts of Archaic Greece: A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B. C. Oxford, 1961.

- Jentoft-Nilsen, Trendall 1991 – Jentoft-Nilsen M. R., Trendall A. D. *Corpus Vasorum Antiquorum. The J. Paul Getty Museum*. 4 (USA 27). Malibu. Verona, 1991.
- Kells 1967 – Kells J. H. *Sophocles: Electra*. Cambridge, 1973.
- Kubo 1967 – Kubo M. The Norm of Myth: Euripides' *Electra*. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1967. Vol. 71. P. 15–31.
- Kunze 1950 – Kunze E. *Archaische Schildbänder. Olympische Forschungen*. 2. Berlin, 1950.
- Lloyd-Jones 1979 – Lloyd-Jones H. *Aeschylus: Oresteia. The Choephoroe*. London, 1979.
- Mozhajsky 2018 – Mozhajsky A. Yu. Bronze in Aegean of the Late Bronze Age: significance of metallurgy, delivering and consumption. *Non-ferrous Metals*. 2018. 1. P. 43–48.
- Papalexandrou 2005 – Papalexandrou N. *The Visual Poetics of Power: Warriors, Youth, and Tripods in Early Greece*. New York, 2005.
- Podlecki 1983 – Podlecki A. "Aeschylus' Women". *Helios*. 1983. 10. P. 23–47.
- Porter 1990 – Porter J. R. Tiptoeing through the Corpses: Euripides' *Electra*, Apollonius, and the Bouphonia. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 1990. Vol 31. 3. P. 255–280.
- Prag 1985 – Prag A. *The Oresteia: Iconographic and Narrative Traditions*. Chicago, Warminster, 1985.
- Radding 2015 – Radding J. Clytemnestra at Aulis: Euripides and the Reconsideration of Tradition. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*. 2015. Vol. 55. P. 832–862.
- Robinson, Graham 1938 – Robinson D. M., Graham J. W. *Excavations at Olynthus. Part 8. The Hellenic House. A Study of the Houses Found at Olynthus with a Detailed Account of Those Excavated in 1931 and 1934. Johns Hopkins University Studies in Archaeology*. 25. Baltimore, 1938.
- Rosivach 1978 – Rosivach V. J. The "Golden Lamb" Ode in Euripides' *Electra*. *Classical Philology*. 1978. Vol. 73. 3. P. 189–199.
- Van Erp 1996 – Van Erp Taalman Kip A. M. Sophocles "Electra" 197–200: Who Is the θεός? *Hermes*. 1996. 124. 3. P. 282–289.
- West 1969 – West M. L. Stesichorus Redivivus. *ZPE*. 1969. Bd. 4. P. 135–149.
- Wheeler 2003 – Wheeler G. Gender and Transgression in Sophocles' "Electra". *The Classical Quarterly*. 2003. Vol. 53. 2. P. 377–388.
- Williams 1979 – Williams C. K. *Corinth, 1978: Forum Southwest. Hesperia*. 1979. Vol. 48. 2. P. 105–144.

Ματeριαλ πoστυπiλ в редакцию 11.10.2018