

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.1>

Демченко Александр Иванович

**АНТИЧНОСТЬ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (ОЧЕРК ВТОРОЙ)**

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущем эссе был рассмотрен Древний мир.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/9/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/9/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(95) С. 7-14. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/9/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/9/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущем эссе был рассмотрен Древний мир.

**Демченко Александр Иванович**, д. искусствоведения, профессор  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### АНТИЧНОСТЬ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### Очерк второй

До сих пор речь шла о духовном фундаменте Античности. Он закладывался главным образом в словесности и в основном на ранних этапах Античности – в религиозных сводах и национальных эпосах. Из религиозных сводов того времени нам более всего известна Библия (точнее, её дохристианская часть – Ветхий Завет), из национальных эпосов – гомеровские поэмы («Илиада» и «Одиссея»).

В лучших и наиболее значительных своих проявлениях это была подлинная классика. К примеру, гомеровские поэмы сразу же после их появления стали восприниматься в качестве высшего художественного эталона. Именно *классика* (но классика центральной и поздней фазы Античности) и будет для нас главной темой для последующего рассмотрения.

Принципы античной классики с наибольшей отчётливостью предстали в произведениях *афинской художественной школы* (как известно, Афины играли ведущую роль в древнегреческом искусстве времён его расцвета). В чём же состояли эти принципы?

Во-первых, утверждать красоту и достоинство человека как прекрасного и совершенного творения природы, всё соотносить с ним и с его пропорциями (тогда возникла эстетическая формула: человек – мера всех вещей) и, во-вторых, утверждать такие качества, как ясность, естественность, гармоничность, благородство и величаво-возвышенный характер.

Для конкретного рассмотрения этих принципов обратимся к трём основным явлениям древнегреческой классики: архитектура, скульптура и трагедия.

В ходе становления древнегреческой *архитектуры* настойчиво преодолевалась присущая постройкам Ранней Античности тяжеловесность общей массы и суровость очертаний. Здания становятся всё более лёгкими, изящными.

Как известно, ведущим компонентом античной архитектуры стал **ордер** – архитектурная система стоечно-балочной конструкции (опоры и перекрытия). Это то, что было осознано тогда и стало основанием всего последующего зодчества.

Важнейшей составной данной системы являлись типы колонн: дорическая, ионическая, коринфская – представленная последовательность отражает нарастание степени усложнения их конфигурации и насыщения декором.

Главенствующая роль в древнегреческом зодчестве принадлежала храму. Он являлся не только святыней (в храме устанавливалась статуя божества, покровителя города), но и средоточием других важнейших функций: здесь хранилась государственная казна и произведения искусства, а площадь перед храмом была местом народных собраний и празднеств.

Принципиальное отличие античного храма от будущих христианских церквей состояло в том, что культовые церемонии совершались перед храмом, а его внутреннее пространство представляло собой как бы гигантский ларец для хранения статуи божества и храмовых сокровищ.

Вот почему наиболее важной в античном храме была его *внешняя* сторона, что подчёркивалось колоннадой (она опоясывала храм со всех сторон), узорной верхней частью здания и скульптурным убранством.

Один из первых классических образцов – **храм Посейдона в Пёстуме** (греческая колония на юге Италии). Здесь ещё заметен отпечаток построек Ранней Античности: массивные колонны, несущие тяжеловесную верхнюю часть сооружения, избыточная сила, стихийная мощь и некоторая «приземистость». Но конструктивно – это уже законченный тип греческого храма.



*Храм Посейдона в Пестуме (Италия)*

Совершенно аналогичный пример подобного сооружения времён ранней классики на территории самой Греции – **храм Гефеста в Афинах**.

Уже в тот же период греческие зодчие начали решать вопросы упорядоченности городской застройки и целостного подхода в своей градостроительной практике. Иллюстрацией может послужить **комплекс общественных зданий в Олимпии**, которая была центром культа Зевса и местом проведения Олимпийских игр.

Данный комплекс даёт представление о высоком мастерстве построения архитектурного ансамбля, отличающегося планировкой рациональной и вместе с тем достаточно свободной, живописной (преломление характерного для античной культуры органичного единства *ratio* и *emotio*).

Теперь обратимся к сооружению, которое стало эмблемой архитектурной классики Древней Греции – знаменитый **Парфенон** (447-438 гг. до н.э., архитекторы Иктин и Калликрат). Внешне он близок к храму Посейдона (тот же тип монументальной конструкции, та же полная симметричность), однако при всём сходстве отличается стройностью, лёгкостью, устремлённостью ввысь, причём сохраняя величественность.

Это тот идеал, к которому пришли греческие зодчие: строгость и кристальная ясность пропорций, чувство меры, гармония, спокойная и величаво-торжественная красота.

Парфенон – храм Афины Парфёнос (от *парфенос* – *девушка*), то есть Афины Девы, покровительницы Афин (характерно, что Афина – богиня войны и победы, а также мудрости, знаний, искусства и ремёсел). Это главное сооружение афинского Акрополя. Оно возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями.

Акрополи существовали и в других греческих городах – так называли их укреплённую часть, обычно расположенную на холме (*акрополь* в переводе с греческого – *верхний город*). Акрополь служил убежищем на случай войны, здесь находилось святилище с храмом, посвящённым божеству-покровителю города.

Из греческих акрополей наиболее известен именно **Акрополь в Афинах** (первая половина V века до н.э.). Это ансамбль храмов и статуй, который как на пьедестале расположился на крутой скале с плоской вершиной. Планировка и строительство Акрополя были выполнены по единому плану под общим руководством Фидия.

\* \* \*

**Фидий** (начало V века – около 432-431 гг. до н.э.) считается величайшим скульптором Греции. В его творчестве *скульптура* (как ведущий жанр искусства Античности) прошла свою кульминацию.

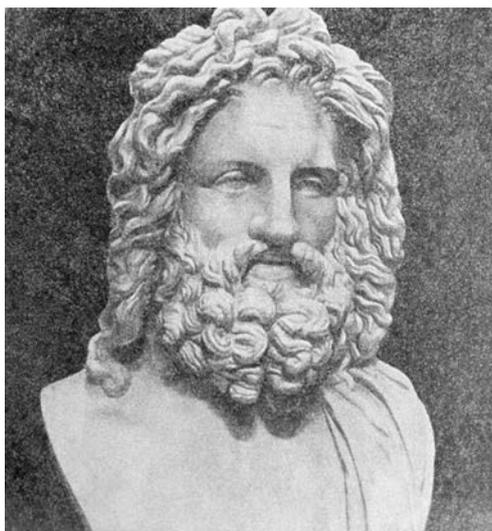
С именем Фидия и связывается прежде всего представление о *высокой классике*: полные жизненной силы возвышенные человеческие образы, спокойное величие духа, прославление телесной красоты человека, от которой неотделима его нравственная красота.

Отсюда – идеал всесторонне развитой личности (человек сильный и прекрасный как духом, так и телом). Характерно, что созданные Фидием статуи богов производили на современников сильнейшее впечатление именно выражением человечности.

Такова монументально-торжественная **статуя сидящего Зевса**, которая находилась внутри храма Зевса в Олимпии. Она была выполнена из золота и слоновой кости. Это самая прославленная работа Фидия – греки считали её одним из *семи чудес света*.

Черты, которые отмечались в отношении фидиевского Зевса, находим и в сохранившемся скульптурном изображении Зевса неизвестного мастера (**Зевс из Отриколи**, IV век до н.э.).

Здесь воссоздана законченная полнота жизненных проявлений – в соединении величавости, классическо-го благородства и вместе с тем безусловной реальности облика (при всей его типизированности). Отметим также запечатлённую мудрость и человечность персонажа: его лицо светится всепониманием и добротой – таково воплощение античного гуманизма.



*Зевс из Отриколи (Греция)*

То же стремление к «очеловечению» находим и в скульптурных образах других богов. Вспомним с этой точки зрения в одну из классических статуй подобного рода – **Афина из Пирея** (IV век до н.э., Пирей – пригород Афин).

В скульптуре представлены атрибуты богини войны и победы (шлем с пышным султаном и панцирь, в которых она, согласно мифу, родилась из головы Зевса). Но это ещё и богиня мудрости, знаний – отсюда величественное благородство облика, жест обращения и рассуждения. И, наконец, это просто женщина, но женщина-богиня, что преподносится через красоту лица, через прекрасную пластику тела, угадываемого за складками одеяния, и через грацию движения. Всё сказанное говорит о соединении традиций Фидия и Праксителя.



*Афина из Пирея (Греция)*

Что касается **Праксителя** как представителя поздней классики и той же афинской школы времён её высшего расцвета, то достаточно обратиться в качестве образца к его **Афродите из Арля** (середина IV века до н.э.).

Здесь великолепно представлено то, что отличало искусство выдающегося скульптора: совершенство форм, красота пропорций, дух ясной и чистой гармонии, а также лиризм, выявляемый через мягкость светотеневой моделировки – способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем.

Лиризм состоит и в том, что в облике этой богини любви и красоты с предельной выразительностью поданы черты женственности и грациозности, дополняемые изяществом, утончённостью облика (в том числе

в контуре удлинённой фигуры). И ещё здесь чувствуется сознание власти своих чар (изображению свойствен сдержанно-чувственный акцент).

Обаятельнейший лиризм наполнял и многие другие работы Праксителя. Одна из них – «**Отдыхающий сати́р**» (сатиры, как помним, в греческой мифологии лесные божества, спутники Диониса, бога вина и веселья), где это качество служит воплощению свободы и непосредственности человека Античности.

Переходя к изображению человека (хотя различия в изображении богов и людей были в античном искусстве достаточно условны и носили скорее внешний характер), начнём с того, что считалось тогда самым ценным в человеке: доблестный дух в гармонично развитом теле.

Эту сторону ярко воплотил **Поликлёт** (вторая половина V века до н.э.). Свои работы он основывал на точном, подлинно научном знании анатомии. Самая известная из них – **Дорифор** (Копьеносец).

Перед нами идеальный образ молодого воина. Превосходно передана мускулатура сильного тела. Атлетическое сложение юноши подчёркнуто сопоставлением упругих вертикальных линий ног с насыщенными горизонталями плеч и мускулов груди и пресса. За пластическим совершенством фигуры, за естественностью и непринуждённостью позы стоит спокойное сознание своей силы.

Важнейшей задачей, которую решали греческие скульпторы, было изображение фигуры в движении, что достигалось благодаря воплощению динамики действия, свободной позы, выразительного жеста. Один из первых ярких результатов в этом направлении – **статуя Посейдона**. Эта бронзовая скульптура найдена в море близ мыса Артемисион, её приписывают **Агелладу** (работал около 520-450 гг. до н.э.).

Кстати, данная работа доказывает, что в изображении богов и людей зачастую отсутствовали даже формальные различия. Разумеется, это человек, но человек с идеальными пропорциями. Впечатляет законченная убедительность в моделировке форм тела, их крепкая и мощная лепка.

Главное же состоит в мастерстве передачи движения – данную скульптуру в её исходном состоянии можно было назвать так: «Посейдон, мечущий копьё» (копьё не сохранилось). Мышцы могучего торса напряжены. Расставленные, чуть согнутые ноги придают стремительному шагу фигуры упругость. Великолепен широкий размах несколько удлинённых рук. Всё подчёркивает образ энергичного и целеустремлённого деяния.



*Посейдон (Греция)*

Искания скульпторов в показе движения завершил **Мйрон** (середина V века до н.э.). Он дал образцы решения этой художественной проблемы через сложный ракурс и через выявление высшего момента изображаемого действия. Наиболее прославленная его работа – **Дискобол** (Метатель диска).

Мастер передал здесь самый напряжённый момент движения, состояние максимальной концентрации сил (переход от замаха к броску), то есть воплощена кульминационная точка действия, что с предельной законченностью раскрывает целеустремлённость изображённой фигуры и свойственную ей полноту жизненных сил.

Дополним в нескольких штрихах панораму античного ваяния как ведущего вида искусства того времени.

**Статуя царя** приближает нас к многочисленным фигурам атлетов, что выросло в распространённый жанр древнегреческой скульптуры. В той же линии идеала греческого атлетизма – «**Апоксиомен**» **Лисиппа**.

«**Кулачный боец**» **Аполлония** даёт пример превосходно акцентированной выразительности сильного, тренированного мужского тела. Скульптурная группа «**Борцы**» продолжает «спортивную» тему с характерным для неё динамизмом и стремлением к передаче движения.

Переходя к изображению «прекрасного пола», начнём с **головы Афродиты**, выполненной в мягком, лирическом наклонении, что связано с желанием воплотить идеал живой женской красоты.

Знаменитая «**Венера Мелосская**» *Агесандра* представляет линию величаво-возвышенных образов (иногда можно встретить написание *Милосская*, но это неточно, поскольку данное прилагательное связано с местом происхождения рассматриваемой скульптуры – её нашли на острове Мелос).

Работы, подобные *Эйрене с Плутосом*, стали далёким истоком темы материнства в искусстве и предшествовали образу Богоматери (Мадонны) Средневековья и Возрождения. В подобных образцах неизменно обращает на себя внимание мастерская передача в мраморе складок одеяния, за которыми легко угадываются линии тела.

\* \* \*

Для греческих скульпторов жанр портрета находился несколько на периферии творческих интересов, хотя при желании они воспроизводили облик своих современников чрезвычайно выразительно. Таким, в частности, запечатлён облик **Перикла** – полководца и общественного деятеля, с именем которого связывают «золотой век» истории Афин (V век до н.э.).

Положение изменилось в римском искусстве, где подобные изображения были в высшей степени востребованы и появлялись в бесчисленном изобилии и разнообразии. Чаще всего в качестве моделей избирались представители патрицианской знати, и к чести римских мастеров следует отметить их стремление к подчёркнутой реалистичности изображения.

Это была несомненная магистраль, но при всём том присутствовали и достаточно далёкие «отклонения», которые обозначим на двух резко контрастных примерах.



*Борцы (скульптурная группа)*

С одной стороны, **портреты Антиния** как продолжение традиций греческой классики со свойственной ей идеализацией человеческого облика (Антиной – необычайно красивый юноша при дворе римских императоров начала II н.э., его портретировали бессчётно).

С другой стороны, **портрет Цецилия Юкунда** (I век н.э., бронза), показательный тем, что стремление к достоверности доведено здесь до предела: портрет римского банкира правдив до беспощадности, точен до гротесковой характерности (почти гипертрофированная передача фактуры лица, в том числе его подчёркнутой асимметрии).

Говоря о визуальных видах античного искусства, обычно в тени оставляют то, что относится к живописи. Причиной тому является единственное: на этот счёт до нас дошло слишком мало, хотя по свидетельствам того времени памятников подобного рода создавалось очень много и лучшие из них приводили современников в исключительный восторг.

Особенно не повезло в данном отношении станковой живописи, поскольку не осталось ни единого полотна, а ведь в античных городах, начиная с Афин, существовали так называемые пинакотеки, то есть самые настоящие музейные собрания. В какой-то степени отмеченное отсутствие восполняют сохранившиеся мозаики и фрески.

Один из таких раритетов – **Охота на льва**. Эта мозаика из Пеллы (Греция) в известной мере может рассматриваться как проекция атлетической линии, которая отмечалась в скульптуре. В данном случае показывается доблесть человека, вступающего в схватку с сильным и опасным зверем.

То немногое, что дошло до нас, красноречиво свидетельствует: не только в архитектуре и скульптуре, но также и в живописи античные художники достигли высокого мастерства. О разнонаправленности творческих поисков представление могут дать следующие три образца стенописи.

**Семейный портрет** (пекарь с женой, фреска из города Помпеи) – пример сугубо реалистического изображения.

**Голова Аркадии** (фрагмент фрески из Геркуланума, Италия, 60-е годы н.э., как римская копия с картины художника пергамской школы второй половины II века до н.э.). Работа, выполненная по мотивам одного из мифов о Геракле, который нашёл своего маленького сына Телефа, брошенного матерью и вскормленного ланью, даёт пример высокой романтики.

**Сатир и вакханка** (фреска из города Помпеи) – порождение вольной, причудливой фантазии.

Самой впечатляющей иллюстрацией достоинств античного изобразительного искусства может служить вазопись, которая пережила свой высший расцвет именно в Древней Греции. При этом прежде всего нужно отметить красоту и многообразие самих по себе керамических сосудов, которые искусно расписывались. Нужно признать, что уже тогда их формы были доведены до высшего уровня исполнения: отточенные, совершенные, истинно классические. Нередко на вазах помещались всевозможные сюжетные изображения. Вот два характерных примера.

«**С ласточкой**» (пелика – род вазы, знаменитый мастер *Евфроний*, VI век до н.э.). Три персонажа живо реагируют на прилёт ласточки, что предвещает начало весны.

«**Дионис в ладье**» (около 530 года до н.э.). На дне сосуда воспроизводится легенда о встрече бога вина и виноградарства с пиратами, которых он превратил в дельфинов. Поражает отточенность рисунка, его поэтичность и щедрая фантазия мастера (хотя бы в такой детали – над парусом вьются лозы с гроздьями винограда).



*Дионис в ладье (вазопись, Греция)*

\* \* \*

Третье из наиболее значительных явлений древнегреческой художественной классики – *трагедия*. Именно в Греции было создано театральное искусство в его современном понимании и там же возникли первые театральные сооружения с декорационным оформлением, костюмами и необходимой машинерией.

Представления тогда устраивались под открытым небом, при естественном освещении. Скамьи для зрителей располагались уступами на склоне холма, окаймляя сценическую площадку подковой. Одно из хорошо сохранившихся сооружений подобного рода – **театр в Эпидавре** (середина IV века до н.э., архитектор Поликлет Младший).

Оно с исключительным чутьём вписано в силуэт пологого склона холма. По этому склону опускается более полусотни расположенных полукругом каменных скамей, на которых могло разместиться около 10 тысяч зрителей, что определяет очень большие размеры.

В этом особенность древнегреческого театра. Он должен был вмещать всё взрослое население города – к примеру, самый большой театр в Греции был рассчитан на 44 тысячи человек.

Переходя к собственно театральной драматургии, начнём с того, что её материалом чаще всего служили мифы, трактуемые в соответствии с идеями и состоянием тогдашней современности.

«Отцом трагедии» уже во времена Античности называли *Эсхила* (первая половина V века до н.э.). Его произведениям присущ сурово-монументальный характер, он верит в разумность правящих миром объективных законов, в конечную справедливость происходящего с людьми и богами. Не он был первым автором трагедий, но именно в его творчестве определилась классическая структура этого жанра.

Герой трагедий Эсхила – натура простая, но могучая, волевая. Осознав стоящую перед ним цель как единственно возможную, он во всеоружии своих возможностей устремляется к её достижению. Отсюда – монолитная цельность и монументальность образа, наделённого немногими, но выпуклыми чертами. Сильные, цельные характеры Эсхила дают в ситуации столкновения мощные разряды духовного противостояния, порождая высокое конфликтное напряжение. Едва ли не главная проблема эсхиловского героя: сознательный выбор жизненной цели и личная ответственность за принятое решение.

Обратимся к финалу трагедии «**Агамемнон**». Клитемнестра, жена царя Агамемнона, только что вернувшегося с Троянской войны, идёт на убийство супруга, считая свою месть праведной. Клитемнестру отчасти можно понять, если знать предысторию этого мифологического предания.

Когда-то Агамемнон возглавил греческое войско в походе на Трою, и оно долго не могло отплыть из-за морского шторма. Повинуясь предсказанию оракула, он отдал на священное заклинание свою дочь Ифигению, после чего греки смогли отправиться к Трою. Этой жертвы, то есть гибели своей дочери, и не может простить ему Клитемнестра.

Хор (народ) в лице Предводителя гневно осуждает царицу за убийство мужа. Каждый (и Клитемнестра, и народ) по-своему прав, и столкновение позиций выражено в действенном диалоге. (Пояснения: *Атрид* – имя царского рода, к которому принадлежал Агамемнон; *накидка* – Клитемнестра совершила убийство, опутав царя покрывалом.)

Совершив убийство, Клитемнестра выходит к народу.

Клитемнестра

*Вот я стою, гордясь, что сделано дело.  
Убила. Отпираться не стану я, нет.  
Накидкой огромной, как сеть рыбака,  
Атрида я спеленала. Не мог защититься.  
Ударил дважды я. Дважды он вскрикнул  
И рухнул наземь. Лежавшему  
Третий нанесла я удар. Он дух испустил  
И брызнула с силою кровь,  
Горячим и сильным дождём оросив меня.*

Предводитель хора

*Дивимся мы речам твоим и наглости –  
Убила мужа да ещё кощунствуешь.*

Клитемнестра

*Ты смотришь на меня как на безумную,  
А я – я хладнокровно признаюсь тебе  
В своём поступке. Осуждай, хвали меня –  
Мне всё едино. Вот он, мой супруг, лежит,  
Царь Агамемнон. Этою рукой, смотри,  
Содеяла я славно своё дело.*

Предводитель хора

*Что, женщина, с тобой?  
То ли земля ядовитой тебя накормила травой?  
То ли отравленным зельем волна напоила?  
Злобствуешь ты, проклинаема городом,  
Отчуждена, ненавистна, отвергнута.  
Родина гонит тебя.*

Клитемнестра

*Меня ты судишь, мне грозишь изгнанием,  
Проклятьем граждан, ненавистью города.  
Что ж ты тому перечить не осмелился,  
Кто дочь, родную дочь,  
Дитя моё, убил без сожаленья  
Затем лишь только, чтобы ветер стих?  
Уж не его ли, скверну нашей родины,  
Изгнанием надо было наказать? А ты  
**Меня** судить намерен. Так запомни:  
Бороться я готова. На насилье  
Насилием отвечу.*

Традиция Эсхила своё самое непосредственное развитие получила в творчестве **Софокла** (трагедии «Эдип», «Антигона», «Электра»). Он сохраняет монументальность композиции и цельность характеров (образ его героев также свободен от всего второстепенного и случайного), достигая предельной ясности, чёткости и концентрированности в развёртывании конфликта.

Но, в сравнении с предшественником, Софокл добивается ещё большей драматической напряжённости, усложняет психологическую характеристику и вводит мотив неразрешимого противоречия. В чём оно состоит?

Драматург верит в величие человека. Его герой – человек цельный, сильный духом, неустрашимо идущий до конца. Превосходство силы, противостоящей ему, может обречь его на бедствия и даже прервать его жизнь, но не может отвлечь его от борьбы. Он твёрдо уверен в правильности однажды избранного пути и берёт на себя всю ответственность за совершённые поступки. Однако в мире существует нечто непознаваемое. Человеческие возможности ограничены перед лицом неких высших сил (богов), но ещё печальнее ограниченность человеческого знания. И прежде всего из неведения проистекают ошибки и страдания.

Ярче всего эта ключевая для Софокла проблема раскрыта в трагедии «**Царь Эдип**». Намерения главного героя, стремящегося избежать предсказанной ему судьбы, толкают его к поступкам, приводящим к осуществлению пророчества.

Трагическое величие Эдипа состоит в том, что, приподняв покров над роковой тайной (сам того не зная, убил отца и взял в жёны мать), он не останавливается на полпути, как это советуют ему окружающие, а с непреклонной решимостью вступает в поединок с неизвестностью и, раскрыв тайну, сам подвергает себя каре.

Самоослепление Эдипа – проявление чувства ответственности за свои поступки. Вот строфы главного героя в момент, когда решение им уже принято.

Эдип  
*Увы мне! Явно всё идёт к развязке.  
О свет! Тебя в последний раз я вижу!  
В проклятии рождён я, в браке проклят,  
И мною кровь преступно пролита!  
О ты, несчастье моё!  
Куда же я бедой своею заведён?  
Я ужасом объят невыразимым,  
Несёт меня необоримый вихрь!  
О горе мне! Как память бед язвит!*

«Как **память бед язвит**» – цепь проклятий, которые преследует род Эдипа. Эта фраза отмечает характерный для греческой драматургии штрих, когда в потоке «прозаических» рассуждений возникает блеснувшая молнией «поэтическая» реплика.

*Продолжение следует.*