

писи с датой 369 г. (60 г. царствования Шапура), быть может, в какой-то степени подтверждает это ¹³⁵.

О дальнейших событиях на востоке державы Сасанидов мне уже приходилось писать ¹³⁶.

THE SASANIAN CONQUESTS IN THE EAST AND THE PROBLEM OF KUSHAN ABSOLUTE CHRONOLOGY

by V. G. Lukonin

The most important of the sources used in establishing Kushan' chronology is the description of the borders of Iran given in the inscription of Shapur I on the «Kaaba of Zoroaster» (the inscription is dated 262 B. C.). Judging by this inscription, the whole Kushan state was at that time a dependancy of Sasanian Iran. All the other sources for Sasanian-Kushan relations are later. The author discusses the data of Tabari on the eastern campaigns of the Sasanids and the information provided in the «History of Armenia» by Moses Chorenensis. Comparison of these data with source material contemporary with the events shows them to be at least questionable. Analysis of the only contemporary written source — the inscription of Shapur I — in connection with other materials leads to the conclusion that this source too is not definitive.

The only direct evidence allowing us to fix a date for the seizure of the Kushan state by the Sasanids is provided by the Kushano-Sasanian coins, which belong to the end of the fourth century A. D.

¹³⁵ Кара-тепе, II (в печати). Интересно, что при раскопках была обнаружена сасанидская модификация части монастыря (комплекс II) — уже в виде храма огня. То же было и на Сурх-Котале. Но если о дате в Кара-тепе мы можем судить на основании сасанидской надписи с датировкой по годам царствования Шапура II, палеографии бактрийских надписей и монеты Шапура II, найденной при раскопках, то для даты «сасанидских модификаций» в Сурх-Котале материалов нет. Если исключить материалы, не поддающиеся пока абсолютной датировке (кушанские монеты, дата «большой надписи»), то останутся лишь не публиковавшаяся кушано-сасанидская монета, найденная «a 1 m 50 environ au-dessus du sol antique et au sommet de la couche d'incendie» (D. Schluger, Le temple de Surkh Kotal en Bactrien, JA, CCXLII, 1957, стр. 173 и прим. 2) и «незаконченная надпись», в которой Я. Харматта, — видимо, правильно — прочел дату: 299 г. (неизвестной эры). (Min. Inscr.). Таким образом для решения вопроса о дате разрушения Сурх-Котала необходимо преодолеть слишком много трудностей. Это явствует из всего изложенного выше. Сурх-Котал мог быть захвачен Сасанидами и между 245—250 гг. и между 368—380. Поэтому мне кажутся весьма зыбкими все построения вокруг даты «незаконченной надписи» (Я. Харматта, А. Бивар). Мы не знаем не только абсолютной даты этой надписи, но и того, как она сопряжена с «эрой Канишки», и многого другого.

¹³⁶ Луконин, Кушано-сасанидские монеты.

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ

ПРОЛОГИ В ТРАГЕДИЯХ ЕВРИПИДА

Вопрос о прологах в трагедиях Еврипида, интересный сам по себе, приобретает важное значение как часть более широкой проблемы — оценки творчества поэта на основании характеристики его писательских приемов, его художественного мастерства. Обычно в этом плане и упоминаются прологи Еврипида в критической литературе.

Еще в древности наметились три направления в оценке творчества Еврипида и его художественного мастерства: резко отрицательное, тенденциозное, представленное Аристофаном (см. его комедию «Лягушки»), положительное, объективное, представленное Аристотелем (см. *De arte poetica*), и колеблющееся, разное в отношении каждой драмы и отдельных приемов поэта, представленное схоластиками¹.

Также еще в древности сложилась традиция (перешедшая и в новую литературу) рассматривать творчество Еврипида и его писательскую технику в сравнении с творчеством и мастерством его предшественников — Эсхила и Софокла. При этом предпочтение неизменно отдавалось Софоклу с его идеальными героями. Несогласие с содержанием Еврипидовых драм или с отдельными моментами в его драмах (изображение женской любви, введение философских рассуждений и т. д.) иногда выражалось как несогласие с его писательской техникой.

В критике нового времени воинствующе против Еврипида (в плане сравнения с Софоклом, а не в плане абсолютной оценки) высказался Шлегель, во многом опиравшийся на Аристофана². Затем против отдельных приемов Еврипида, особенно против его прологов, высказывались многочисленные исследователи³. Наиболее решительно сформулировал положительную оценку творчества Еврипида Лессинг в «Гамбургской драматургии»⁴.

¹ Более подробно об этом см. М. С. Кожухова, Литературная критика о творческой манере Еврипида (К вопросу о прологе Еврипидовых драм), сб. «Вопросы античной литературы и классической филологии», М., 1966, стр. 107 сл.

² Über dramatische Kunst und Literatur Vorlesungen von August Wilhelm von Schlegel, Erster Theil, Bd. I, Heidelberg, 1817, гл. 5 (о Еврипиде), стр. 198—268.

³ «Пьеса почти неизменно получает ненормальное, чисто эпическое начало — пролог» («Театр Еврипида», М., 1921; вводная статья И. Ф. Анненского к т. I, стр. 30); «... возникали скучные и неестественные прологи с утомительными подчас родословными перечнями» (Геракл, трагедия Еврипида, перевод и послесловие И. Анненского, СПб., 1897, стр. 66); далекими от поэтического совершенства считает прологи Еврипида А. Наук (A. Nauk, De Euripidis ingenio... praefacio к Euripidis tragoediae, I, Lipsiae, 1881, стр. 39); однообразными и манерными — А. Н. Шварц, читанные в 1896—1897 акад. году, М., ун-т, стр. 88—94). Орбинский видит в прологах Еврипида нежелание поэта поработать над драмой, небрежность его, недостаток драматического таланта поэта («Еврипид и его значение в истории греческой трагедии», ЖМНП, 1853, № 8 и 9, стр. 29—30, 49, 154); см. также Théâtre d'Euripide, trad. par Emile Personneaux, I—II, P., 1874 (см. Notice, стр. VIII—IX); Th. Bergk, Griechische Literaturgeschichte, III, B., 1884, стр. 592—594; Ernst Howald, Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien, Tübingen, 1914, стр. 33—48 и др.

⁴ E. G. Lessing, Dramaturgie du Hamburg, tr. par Suckau, P., 1869, стр. 235 сл. Положительную оценку находим также в работах: P. Décharme, Euripide et l'esprit de son théâtre, P., 1893 (гл. о прологе); G. Murray, Euripides and his age, L., 1927, стр. 135, 137; G. M. A. Grube, The Drama of Euripides, L., 1941, стр. 64—67.

Среди исследователей нового времени можно указать и таких, которые, подобно схолистам, применительно к разным конкретным драмам высказывают совершенно противоположные мнения⁵.

Традиция рассматривать драмы Еврипида в сравнении с драмами Софокла сохранилась до нашего времени⁶.

В предлагаемой небольшой статье мы ограничимся анализом только Еврипидовых прологов (без сравнения с прологами других трагиков): постараемся выявить черты, общие для всех них. Помимо того, не ставя это своей основной задачей, отметим наиболее очевидные особенности, отличающие один пролог от другого.

«Пролог, — по определению Аристотеля, — это целая часть трагедии перед вступлением хора» — "Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδοῦ"⁷. Это пролог в широком смысле слова, или экспозиция.

Экспозиция пьесы, вступительная часть ее в различное время и у разных греческих авторов могла быть представлена или хоровой песнью, или диалогом, или монологом. У Еврипида экспозиция представляет синтез этих трех элементов. Открывается пьеса всегда монологом — это собственно пролог. За ним следует или монолог второго действующего лица («Электра», «Ион», «Геракл»), или диалог между лицом пролога и вновь пришедшим («Медея», «Алкеста», «Гераклиды», «Троянки»), или монодия («Гекуба»). В «Киклопе», «Вакханках» и «Умоляющих» за монологом следует непосредственно хор. Из всех указанных частей пролога Еврипида центральное место занимает монолог⁸ — собственно пролог, который и представляет увертюру пьесы, а диалог и монодия — лишь вариации на ту же тему, которая была затронута в монологе⁹.

СОБСТВЕННО ПРОЛОГ

Одна из задач монолога — ввести зрителя в курс дела, познакомить его еще до начала действия с основными событиями, которые будут представлены на сцене, и с главными героями пьесы; поэтому пролог выполняет ряд экспозиционных функций.

§ 1. Открывая пьесу, лицо, произносящее пролог, называет себя по имени. Пролог может быть поручен божеству («Ипполит», «Троянки», «Вакханки», «Алкеста», «Ион»), главному герою («Елена», «Андромаха», «Ифигения в Авлиде» и др.), второстепенному лицу («Медея», «Электра» и др.).

«Ипполит», ст. 1—2 πολλή ... κέκλημαι Κύπρις¹⁰ — ...зовут меня, Киприду, Великой...

«Троянки», ст. 1—2 «Ἦζω ... Ποσειδῶν ... — Я, Посейдон, пришел...

«Вакханки», ст. 1—2 «Ἦζω... Διόνυσος ... — Я, Дионис, пришел...

«Гекуба», ст. 1—3: «Ἦζω ... Πολύδορος ... — Я, Полидор, пришел...

Не всегда лицо пролога прямо называет себя. Иногда оно упоминает других героев драмы, с которыми сам пролог находится в родственных или дружеских отношениях.

«Ифигения в Авлиде», ст. 49—52: Κλυταιμίστρα τ' ἐμή ξυνάστρος... Клитемнестра — моя супруга — ...

Агамемнон не называет себя прямо по имени, он обращается к генеалогии своей супруги Клитемнестры, имя которой было достаточно известно афинскому зрителю, и с первых же строк становится ясно, кто на сцене¹¹.

⁵ См., например: M. P a t i n, *Études sur les tragiques grecs*, II, P., 1858, стр. 34, 48, 50—51, 245.

⁶ Из новых работ см.: Max. I m h o f, *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*, Winterthur, Keller, 1957.

⁷ A r i s t o t e l e s, *De arte poetica*, ed. W. Christ, Lipsiae, 1910.

⁸ Различные виды монолога (пролог, речи вестников, речь действующего лица, монодия и т. д.) рассмотрены в работах: F. L e o, *Monolog im Drama*, B., 1908; W. S c h a d e w a l d, *Monolog und Selbstgespräch*, B., 1926.

⁹ D é c h a r m e, *Euripide et l'esprit de son théâtre* (глава «Le prologue»).

¹⁰ Цит. по изд.: Gilbertus M u r r a y, *Euripidis fabulae*, I—III, Oxonii, 1921.

¹¹ Мэррей в своем издании открывает пьесу ст. 49-м, т. е. непосредственно монологом Агамемнона. В таком виде начало пьесы ничем не отличается от начала других драм Еврипида. Наук (*Euripidis tragoediae*) и Вейл (*A. W e i l, Sept tragédies d'Euri-*

Подобным же образом, иносказательно, говорит о себе Аполлон:

«Алкеста», ст. 1—2: ... θεός περ ὄν — ... хотя я и бог.

После общего замечания он дает более точные сведения о себе:

ст. 3—4: παῖδα τὸν ἐμὸν Ἀσκληπίον — ... моего сына Асклепия ...

Также и кормилица Медей:

«Медей», ст. 6—7: δέσποινα' ἐμῆ Μῆδεια — ... моя госпожа, Медей...

Подобным же образом Силен называет себя не прямо, а по занятию своему:

«Киклоп»,¹² ст. 25—26: Вместо вакхического веселья мы пасем стада гнусного Киклопа.

Этот же прием рекомендации лица пролога через упоминание других лиц употреблен и в «Электре». Автор пользуется этим приемом как для введения на сцену человека, так и божества, без различия. Чаще всего менее известное лицо рекомендует себя с помощью более известного: няня в «Медее», земледелец в «Электре». Но Аполлон в «Алкесте», известное божество, сознательно оставляет себя в тени, не являясь действующим лицом драмы.

Нередко начало пролога посвящено генеалогии лица, о котором идет речь, и лишь после пространного перечисления своих предков пролог называет себя.

«Геракл», ст. 1—3. Здесь к названию действующего лица прибавлена вкратце генеалогия. Это не только прием автора, применяемый им для того, чтобы поразнообразить начало своих драм. Имени Амфитриона, одного из смертных, было бы недостаточно для зрителя, чтобы составить себе точное представление о действующем лице (как в «Ипполите» и «Троянках», где речь идет о божествах), поэтому автор дает некоторые дополнительные сведения о нем.

Однако обильные генеалогические сведения в большинстве случаев вносят мало ясности в изображение, но сильно отягчают пролог, удлиняют его без большой пользы для содержания. Особенно это относится к прологам, произносимым божеством, например, Гермес «Иона» и без напоминания автора был всем известен как слуга богов.

«Ион», ст. 1—4: ... ρ' ἐγένετο Ἐρμῆν... — ... родила меня, Гермеса...

«Ифигения Таврическая», ст. 1—5: ... ἔφυν ἐγὼ, Ἰφιγένεια... — ... родилась я, Ифигения...

В «Андромахе» и «Умоляющих» героини, выйдя на сцену, после часто встречающегося обращения: одной — к городу, другой — к богине Деметре, коротко рассказывают историю своего замужества. В эти рассказы и включены их имена.

«Андромаха», ст. 1—5: Ἀνδρομάχη ... — ... Андромаха...

«Умоляющие», ст. 5—7: ... με Αἴθραν ... — меня..., Эфру...

В «Финикиянках» Иокаста после обращения к солнцу излагает генеалогию Лайя (ст. 1—9). Затем говорит о себе:

ст. 10—12: ... καλοῖσα δ' Ἰοκάστην με — ... а имя мое — Иокаста¹².

Автор первым своим долгом считает познакомить зрителя с тем, кто выходит на сцену, поэтому в подавляющем большинстве драм (в 14 из 18) пролог в первых же стихах называет себя. Только в четырех трагедиях имя пролога находим в середине монолога, оно включено в рассказ об основных событиях. «Гераклиды», ст. 29—30: Ἰόλαος — Иолай; «Электра», ст. 34—35; в «Елене» героиня только в ст. 22 называет себя: Ἐλένη, δ' ἐκλήθη — ... и назвали меня Еленой; в «Оресте» — в ст. 22—23: ... Ἠλέκτρα τ' ἐγώ... — ... и я, Электра...

Следовательно, существует некоторое единообразие в начале монологической части пролога: лицо пролога называет себя, чтобы зрители знали, кто находится перед ними на сцене. «Такое указание лиц и места было необходимо для начала пьесы. Мы знакомимся с действующими лицами из театральных афиш, а в древности за отсутствием (P. R., 1905) сохраняют первые 48 стихов — диалог между Агамемноном и рабом. В этом случае общий план пролога не нарушается, в ст. 3 раб, обращаясь к Агамемнону, называет его по имени и указывает на его сан. Личность же раба была достаточно понятна по костюму и маске. Ф. Зелинский в комментарии к переводу И. Ф. Анненского принимая этот же порядок стихов, считает нецелесообразной предложенную Мэрреем перестановку.

¹² Сходнаст говорит, что поэт сознательно подчеркивает имя героини, так как прежде, например у Гомера, она известна под другим именем (сх. к ст. 12, изд. Шварца).

ствием афиш автор должен был пояснить зрителю в самой пьесе, кто говорит и где действие происходит. Поэтому в прологе у Еврипида лицо, говорящее пролог, обыкновенно само себя рекомендует», — пишет С. И. Соболевский¹³. При всем том автор далек от шаблонного повторения одного и того же приема для начала пьесы, как мы только что заметили при рассмотрении начальных стихов прологов.

§ 2. Так как мифы имели различные варианты и приурочивались к различным местам, то автор знакомит зрителя с географическим местом действия драмы. Чаще всего место действия упоминается в начале пьесы, как и имя пролога (иногда даже то и другое в первой же фразе), в некоторых же трагедиях замечание о месте действия вплетено в рассказ о событиях и отодвинуто от начала пьесы или слишком пространным генеалогическим отступлением, или рассказом предыстории.

Там, где место действия в представлении зрителя слилось с данным сказанием, оно упоминается кратко, без особых лирических излияний. Пьесы, самая интрига и исход которых зависят от новой, менее известной версии сказания или от тех изменений, которые допустил наш автор, имеют более подробное описание места действия (например, в «Елене» автору совершенно необходимо подчеркнуть, что действие происходит именно в Египте, так как это место определяется той версией сказания, которую здесь принял автор и по которой дается новый моральный облик Елены, противоположный более распространенному традиционному представлению о ней).

В 12 трагедиях место действия называется в первых стихах монолога пролога, в 6 — оно вплетено в основной рассказ о событиях и значительно отодвинуто от начала монолога.

Чтобы уточнить, что действие происходит именно в том месте, о котором говорится, к названию места в большинстве случаев прибавляется указательное местоимение в соответствующем падеже: «Медея» — τήνδε γῆν, «Ипполит» — τῆσδε γῆς, «Гекуба» — τήνδε πλάχα, «Умоляющие» — χθονός τῆσδε, «Геракл» — τᾶσδε θήβας, «Гераклиды» — τῆσδε χθονός, «Ион» — τήνδε γῆν, «Троянки» — τήνδε χθόνα, «Елена» — αἶθε ὄραί, «Финикиянки» — γῆν τήνδε, «Вакханки» — τήνδε χθόνα, «Киклоп» — τήνδε πέτραν, «Андромаха» — θείας τῆσδε, «Ифигения в Тавриде» — τήνδε χθόνα, «Орест» — Ἄργεῖ τῶσδε, «Ифигения в Авлиде» — Αὔλιδος τῆσδε. Из 16 случаев употребления названия места с указательным местоимением 4 раза это местоимение относится к слову ἡ γῆ, 5 — к слову ἡ χθών, в 7 случаях — к другим словам. В двух драмах нет указательного местоимения — «Алкеста», «Электра»¹⁴.

§ 3. Познакомив публику с местом действия драмы, пролог рассказывает предысторию, т. е. события, которые произошли до начала действия данной трагедии и определили ситуацию, сложившуюся к моменту начала драмы¹⁵. Во многих драмах в предыстории можно различить два момента:

1. Первая часть предыстории представляет собой генеалогию главных действующих лиц или перечень событий, известных по сказанию, в большинстве случаев это события, происшедшие в данном роде и отстоящие далеко по времени от того, что будет представлено в этой пьесе. Эти события, как правило, не имеют прямого отношения к действию трагедии.

2. Вторая часть предыстории — события, происшедшие непосредственно перед началом драмы и послужившие причиной, вызвавшей начало трагедии.

Иногда та или другая часть предыстории прерывается различными замечаниями, относящимися к характеристике действующих лиц, места действия, обращением к

¹³ С. И. Соболевский, Медея. Еврипид. Лекции. М., 1900—1901, стр. 56; о прологе см. стр. 108—111. См. также W. Nestle, Die Structur des Einganges in der Attischen Tragödie, Tübingen, 1930, стр. 3.

¹⁴ На это место обратил внимание схолиаст; к ст. 46 он говорит: φανερόν ὅτι ἐν Ἄργεῖ ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται. Из-за недостатка места в дальнейшем отказываемся от цитирования греческих примеров.

¹⁵ Некоторые исследователи считают, что пересказ в прологе событий, предшествующих началу данной драмы, явился следствием отказа Еврипида от трилогического принципа построения драмы. См., например, F. Comber, De prologorum Euripideorum causa ac ratione, Bonnae, 1864, стр. 31—40; Aspreotes Johannes, De prologis Euripideis, Gottingae, 1876, стр. 29.

какому-нибудь божеству или общей мыслью — сентенцией, а также сравнением прошлого с настоящим положением героев.

Большая многоплановость предьстории наблюдается в «Гекубе», «Елене», «Ифигении в Тавриде», «Финикиянках». Многоплановость предьстории обусловлена, во-первых, тем, что автор начинает с далекого мифического прошлого, с легендарной генеалогии героев, во-вторых, тем, что автор допускает отклонение от общеизвестной версии сказания, что он допустил изменения в самом сюжете («Елена», «Ифигения в Тавриде», «Финикиянки»).

В «Троянках» и «Умоляющих» предьстория содержит лишь один рассказ — лицо пролога сочувственно описывает положение действующих лиц, которые составляют хор драмы. Возможно, что одноплановость предьстории «Троянок» определяется тем, что «Троянки» — не самостоятельная драма, а часть трилогии на сюжет Троянской войны¹⁶.

§ 4. В рассказе о прошедших событиях автор упоминает между собой. Это было необходимо сделать в самой пьесе, притом в начале, так как зрители не имели ни афиш, ни списков действующих лиц. Кроме того, в разных версиях сказания родственные отношения героев не всегда оставались неизменными.

В каждой трагедии поэт в прологе перечисляет всех действующих лиц драмы или, по крайней мере, самых главных. При этом нет определенного места для знакомства аудитории с героями — автор то вплетает их имена в рассказ о прошлом, то в обрисовку положения в момент начала действия («Умоляющие»), то в генеалогический рассказ и т. д. Иногда к имени героя прибавляется его характеристика. Некоторые действующие лица многократно упоминаются в прологе, другие — по одному разу. Как видим, в этом вопросе поэт допускает большое разнообразие, но самый момент перечисления героев драмы в прологе отмечен нами для всех без исключения трагедий Еврипида.

§ 5. Автор не ограничивается перечислением имен своих героев, описанием их родословной и родственных отношений. Тут же, попутно, поэт дает более или менее развернутую характеристику героя; в одних случаях характер героя определяется его поступками, в других — лицо пролога дает ту или другую оценку действующему лицу. Это позволяет зрителю со слов пролога, т. е. до начала еще действия пьесы, до знакомства с ее героями, составить себе некоторое представление о каждом из них. Таким образом, пролог в некоторой мере уже определяет отношение зрителя к героям пьесы. Но это не значит, что зритель должен всегда принять точку зрения лица пролога, принять его оценку как нечто обязательное, но отношение аудитории к тому или иному герою драмы определяется теми фактами, которые сообщает о нем пролог. В какой-то мере это предопределяет отношение зрителей к действующим лицам пьесы.

Так, в «Киклопе», где самая драма не имеет трагического характера, весь рассказ Силена, хотя и не отступает формально от обычного плана прологов Еврипида, носит явно поверхностный, буффонный характер. Действующие лица (киклопы) определены с точки зрения Силена: это *ἀνδροκτόνοι* — уничтожающие людей (ст. 22), Полифем — нечестивый Киклоп (ст. 26), трапезы его тоже нечестивые (ст. 30—31). Все эти бранные слова Силена не столько характеризуют Киклопа, сколько рисуют отношение Силена к нему.

В «Алкесте» сам Аполлон, произносящий пролог драмы, остается в тени, он изображен настолько, насколько он имеет отношение к главным героям — Адмету и Алкесте, характеристике которых и посвящен весь рассказ. Так, зритель узнает, что Адмет — человек благочестивый (ст. 10: *ἅγιος ὢν ἐτόχηνον*) и за это благочестие боги пообещали ему избавление от немедленной смерти. Жертвенность и любовь Алкесты видны из ее самоотверженного поступка — она решила умереть вместо мужа, хотя в этой услуге ему отказали даже его родители (ст. 15—18).

¹⁶ «Александр», «Паламед», «Троянки», сатирическая драма «Сисиф» (A e l i a n u s, *Varia historia*, II, 8).

В «Медее», как и в «Алкесте», лицо пролога — кормилица — ничего не говорит о себе, но зато дает явно пристрастную и сочувственную характеристику своей госпоже, что видно из эпитетов, которыми она ее определяет: «несчастливая, оскорбленная» (ст. 20), «несправедливо обиженная мужем» (ст. 26), «бедная» (ст. 34), хотя не может не признать, что у нее («тяжелый нрав» (ст. 38), «не стерпит обиды» (ст. 38—39), «она страшна» (ст. 44) и т. д. Совершенно иначе изображен Ясон (ст. 17—18) — «Бросив собственных детей и изменив моей госпоже, Ясон наслаждается браком с царевной».

Ст. 33: «вместе с мужем, который теперь ее оскорбил».

Таким образом, рассказ кормилицы вызывает сочувственное отношение зрителя к Медее, как незаслуженно обиженной, и отрицательное, неприязненное к Ясону, человеку эгоистичному, непостоянному и неблагодарному. Особенности сочувствия вызывают описание того жалкого положения, в котором она находится, и проявления ее страданий (ст. 20—36): она вспоминает клятвы (ст. 20), призывает богов в свидетели (ст. 22), не притрагивается к пище (ст. 24), обливаясь слезами все время (ст. 25), не поднимает взора, с опущенной головой (ст. 27—28), подобно скале или морской буре, не внимает увещаниям друзей (ст. 28—29) и т. д.

Между тем вся эта пространная, эмоциональная, горячая, насыщенная эпитетами речь кормилицы позволяет составить представление и о ней самой, как о верной и преданной служанке, которая безумно любит свою госпожу, способна простить ей любые поступки и яростно защищать ее от обид. Несчастье и оскорбление Меду она воспринимает как свое собственное горе, она умна и наблюдательна. Первая из окружающих Медулю людей она замечает зарождение в Медуле того страшного решения, в котором Медуля сама еще не отдает себе отчета и которое из смутного ощущения перерастает в роковое решение. Своей любящей и чуткой душой кормилица поняла душевное состояние Медули и стремится, не досаждая матери, незаметно удалить от нее детей.

В «Гераклидах» Иолай произносит пролог и сам является одним из героев трагедии. Разумеется, он ничего не может рассказать о своем характере сам, собственными устами, но зритель получает понятие о его благородной натуре по тем его поступкам, которые он здесь вспоминает. Иолай — это человек, который принял участие в многочисленных подвигах Геракла (ст. 7—8), и теперь, когда Геракла нет в живых, он спасает детей Геракла от преследований Еврисфея, хотя сам находится в затруднительном положении (ст. 29—31), он не отделяет своей судьбы от судьбы несчастных детей Геракла, оставаясь верным прежней дружбе, он разделяет с ними их бегство и их несчастья (ст. 26—27). Судьба беззащитных малолетних детей Геракла и старика Иолая, уже не способного на борьбу из-за преклонного возраста, глубоко трогает зрителя. В другом свете выступает преследователь, тиран Еврисфей: сначала он хотел казнить детей Геракла, а также Иолая, так как опасался с их стороны притязаний на царскую власть (ст. 13); когда Гераклиды спаслись от смерти бегством, Еврисфей не оставил их и в изгнании: он разослал послов с требованием, чтобы никто из правителей не смел оказывать приюта беглецам, при этом послы угрожали войной или склоняли правителей обещанием дружбы Еврисфея (ст. 17—22).

Из приведенных выше примеров становится ясно, что пролог способствует раскрытию характеров действующих лиц — а это одна из основных задач драмы. Следовательно, неправы те, кто утверждает, что пролог оторван по содержанию от самой драмы, что он представляет собой излишнее нагромождение ненужных сведений. Напротив, пролог очень экономно, несколькими словами набрасывает основные черты характеров действующих лиц и сложившуюся ситуацию.

§ 6. Пролог указывает на обстоятельства, в которых находятся главные герои в момент начала драмы. Эти обстоятельства зависят от воли богов, от судьбы или гонителей-людей.

В отличие от современного театра в театре Еврипида действие, как правило, происходит вне помещения. Поэтому преобладают две ситуации к моменту начала драмы.

Действующие лица находятся перед алтарем божества или перед храмом или гробницей героя в качестве просителей, спасающихся от преследования: «Гераклиды», «Андромаха», «Геракл», «Елена». В этих трагедиях пролог произносится одним из

действующих лиц и представляет собой лирическое излияние, жалобу, мольбу, раздумье о своей судьбе. К этой же группе примыкают «Умоляющие» и «Ифигения в Тавриде». Разнообразие достигается тем, что в «Умоляющих» пролог вложен в уста Эфры, а не самих просительниц, и прибегли они к покровительству не божества, а смертного — царя. В «Ифигении в Тавриде» совершенно отсутствуют мотивы гонения и покровительства божества в данный момент, но последний элемент перенесен в прошлое, в изложение предыстории (спасение Ифигении Артемидой). Особый вариант этой группы представляет «Ион» — действие разворачивается перед храмом Аполлона. В «Ипполите» кумир Артемиды появляется лишь во второй части пролога, но это не вносит существенной разницы в обстановку.

Другую группу составляют трагедии, действие которых происходит перед домом, чаще всего перед царским дворцом («Алкеста», «Медея», «Орест», «Вакханки»). К трагедиям этого типа следует отнести «Киклопа» — действие представлено перед жилищем Киклопа. Некоторую разновидность данной ситуации представляют «Гекуба» и «Ифигения в Авлиде» — действие происходит перед палатками в военном лагере.

Хотя в «Электре» нет прямого указания на место действия, однако оно могло быть перед домом земледельца или недалеко от него.

Совершенно своеобразная картина представлена только в «Троянках» — картина горящего города после его взятия врагами и в «Финикиянках» — картина осажденного города.

В некоторых трагедиях лицо пролога сопровождает свои действия словесным объяснением: «Киклоп», «Ифигения в Авлиде», «Орест». Во многих трагедиях красочно и подробно описывается ситуация, представленная на сцене. Чаще всего это бывает в тех случаях, когда изображены герои, прибегнувшие к защите божества: «Гераклиды», «Андромаха», «Умоляющие», «Геракл», «Елена». Обычно сами герои рассказывают о своем тяжелом положении, лишь в «Умоляющих» этот рассказ поручен другому лицу и в «Троянках», где изображена массовая сцена, которую невозможно было представить в действии. В некоторых трагедиях рассказ ограничивается сообщением положения лица пролога («Елена», «Гераклиды»), в других добавляются сведения о других лицах: «Гекуба» — о Гекубе, «Андромаха» — о сыне и Неоптоleme, «Геракл» — о Геракле, в «Вакханках» — о Пенфее и др. Во многих трагедиях рассказ пролога касается лиц, находящихся за сценой: «Алкеста», «Медея», «Ипполит», «Ион», «Электра», «Финикиянки», в «Оресте» главный рассказ относится к Оресту, о себе лицо пролога говорит мало.

§ 7. Основная часть пролога посвящена пересказу, более или менее подробному, будущих событий, которые должны быть представлены в пьесе, и сообщается развязка пьесы¹⁷. С этой точки зрения все трагедии Еврипида можно разбить на две группы:

1. Трагедии, в которых пролог произносится божеством или тенью героя, не имеют секретов. Все то, что будет представлено, заранее устами этого божества доводится до сведения публики. Это и понятно: как божество, так и дух героя знают больше смертных, им известны будущие события, в которых они часто заинтересованы и в которых примут участие. Таким образом, зритель еще до начала пьесы знает ее развязку и основные, узловые моменты действия.

Встает вопрос, как должен принять эту предварительную информацию зритель, не лишит ли это обстоятельство всю пьесу ее новизны и не уменьшится ли интерес аудитории к ней, так как уже все известно, смотреть нечего. Разумеется, нет. Именно это обстоятельство и позволяет человеку меньше внимания уделить самой фабуле, не столько следить за тем, что представлено, а как представлено. Это тем более становится понятно, если вспомнить, что в основном сюжеты греческих трагедий были взяты из мифологии, с которой посетители античного театра были достаточно знакомы, так что автору оставалось только уточнить, какую разновидность сказания взял он для своей пьесы. В некоторых случаях именно предварительная осведомленность зрите-

¹⁷ Шадевальд рассматривает пролог как программу всей драмы. Любой монолог, по его мнению, — это предварительный рассказ того, что будет затем представлено в действии. Цель этих повторов, предварительных рассказов — внести больше ясности в действие (Schald, Monolog und Selbstgespräch, стр. 8).

ля позволяет понять и почувствовать ряд драматических положений пьесы, которые в противном случае могли бы показаться менее значительными, как, например, некоторые сцены «в Ионе», «Ифигении в Тавриде», «Вакханках», «Ипполите» и др.¹⁸

Видимо, для античного зрителя было важно не только и не столько обаяние новизны сюжета, сколько новизна обработки, способ и форма подачи материала. Это подтверждается и тем, что многие авторы разрабатывали одни и те же сюжеты, взятые из мифологии. С этой точки зрения пролог был не недостатком, а достоинством пьесы: он уточнял детали мифа, различные в разных вариантах (например, «Елена», «Финикиянки»). Таким образом, зритель, знакомый с содержанием пьесы, больше следил за ходом и развитием событий, чем за канвой пьесы. Интерес от этого не уменьшался, а требования зрителя к произведению и исполнению становились выше: труднее занять и удовлетворить человека знакомым материалом.

Положение усложняется тем, что действующие лица пьесы не знают будущего, они не могут предвидеть последствий своих поступков, в то время как зритель, предупрежденный заранее об исходе драмы, с волнением следит за тем, как герой приближается к гибели, но не в состоянии вмешаться в ход событий и помочь ему. Благодаря этому приему достигается большее напряжение внимания зрителей.

2. В трагедиях второй группы пролог произносится кем-нибудь из действующих лиц: в одних случаях — главным героем, в других — второстепенным лицом. Так как смертному неизвестна воля богов и судьбы людей, то, конечно, они и не могут рассказать содержание драмы, т. е. того, что произойдет. Однако в виде намека оно дается: или это предчувствие, опасения, догадки («Медея»), или тревожные размышления героя, вызванные вещим сном («Ифигения в Тавриде»), или предсказание богов («Елена»), или предсказание порицателя («Ифигения в Авлиде») и т. п. В этих драмах развязка не дается, но намечается основной трагический узел.

Таким образом, независимо от того, кто произносит пролог, он непременно представляет собой «увертюру» трагедии, ее программу, а сама трагедия — исполнение этой программы. Очень возможно, что пролог имел целью, между прочим, заинтересовать зрителя, заранее пообещав ему или намекнув на основной конфликт, на ведущие мотивы драмы и на возможный исход ее.

В трагедиях второй группы основная мысль драмы разворачивается не сразу, она дана в градации, с нарастанием трагического ожидания. Обычно второе, несколько варьированное упоминание дается во второй части пролога, затем в самой трагедии — еще до наступления самого трагического момента («Медея», «Электра», «Геракл», «Гераклиды» и др.). Ожидание трагических событий начинается с пролога, если даже эти события и не изложены столь определенно, как в трагедиях первой группы.

§ 8. Осведомленность пролога и его задача рассказать трагедию аудитории, видимо, и самому автору казалась несколько странной. Поэтому он иногда прибегает к приему мотивировки выхода пролога¹⁹. Чаще всего таким мотивом служит необходимость для героя излить душу, поделиться своими сомнениями и опасениями, навеянными происходящим («Алкеста», «Медея») или вещим сном («Ифигения в Тавриде»). Мотивирован выход пролога в «Алкесте», «Медее», «Умоляющих», «Ифигении в Тавриде», «Оресте».

Не нуждаются в мотивировке выхода пролога трагедии, действие которых представлено перед алтарем: «Гераклиды», «Андромаха», «Геракл», «Елена». Загнанные к последнему убежищу, естественно, герои думают и говорят о своем безвыходном положении.

Не мотивирован выход пролога в «Ипполите», «Гекубе», «Ионе», «Электре», «Финикиянках», «Вакханках».

Отметим наивный характер некоторых мотивировок. Так, Апполон как бог мог бы не опасаться скверны и оставаться в доме. Не менее наивно и утверждение корми-

¹⁸ Эту сторону прологов Еврипида высоко оценил Лессинг в «Гамбургской драматургии»: поэт не боится уменьшить интерес зрителя к пьесе, сообщая ее развязку, напротив, он заостряет внимание зрителя на наиболее драматических моментах (L e s s i n g, Dramaturgie du Hamburg, стр. 235 сл.).

¹⁹ О мотивировке выхода пролога-божества и пролога-человека см., например: S c h a d e w a l d, ук. соч., стр. 9.

лица, что она хочет облегчить душу, рассказав «земле и небу» горе своей госпожи. Разумеется, что это лишь прием автора начать рассказ и оправдать появление актера на сцене. Большой внутренней мотивировкой отличается начало трагедий, действие которых происходит перед алтарем — сама обстановка вызывает рассказ, монолог (как жалоба или раздумье) действующего лица.

§ 9. Как правило, лицо пролога мотивирует также свой уход с оркестры. Чаще всего предлогом для этого ухода служит появление нового действующего лица. Пролог непременно называет его по имени. Нужно отметить, что эта черта присуща не только прологу. Вообще лица, находящиеся на сцене, всегда называют вновь прибывшее лицо. Это было необходимо зрителю для понимания пьесы, так как программ или списков действующих лиц античный театр не имел. Гораздо реже пришедшее лицо само называет себя. Часто, мотивируя уход с оркестры, зрителя предупреждают, что действующее лицо будет делать за сценой. Однако уход лица пролога не обязателен. В ряде пьес лицо пролога остается на сцене и выступает действующим лицом в следующем за прологом диалоге или молча присутствует при монологе вновь появившегося лица.

Однако Еврипид не связывал себя определенным, безусловно повторяющимся планом пролога. Там, где не было необходимости специально знакомить действующее лицо с публикой, это лицо появляется на сцене без предварительных оговорок. Так, в «Андромахе» ни Андромаха не дает никаких объяснений по поводу служанки, ни та сама не рекомендует себя. Это и понятно: служанка — лицо второстепенное, трагическая ситуация касается только Андромахи, на этом и необходимо сконцентрировать внимание зрителя. А личность служанки выясняется из ее обращения к Андромахе: ст. 55 — *δέσποιν'* «госпожа».

Из рассмотрения заключительных строк монолога можно сделать следующие наблюдения: а) лицо пролога уходит со сцены с появлением нового действующего лица, предварительно отрекомендовав его зрителю (например, «Ион») и мотивировав свой уход; б) лицо пролога остается на сцене, участвует в диалоге или присутствует при монологе нового лица («Алкеста», «Троянки», «Медея», «Гераклиды»); новое лицо в одних трагедиях называется («Медея», «Гераклиды»), в других не называется («Троянки», «Елена») в первой части пролога; в) пролог не уходит со сцены, но и не называет новых героев, предполагается, что действующие лица незнакомы между собой или не узнаны друг другом («Елена»); г) пролог мотивирует свой уход, но ничего не сообщает о следящих за ним героях («Ифигения в Тавриде»); д) пролог заканчивается общей мыслью, навеянной трагической ситуацией данной драмы («Умоляющие», «Геракл», «Электра», «Финикиянки», «Орест»).

§ 10. Из чисто формальных приемов, применяемых в прологах Еврипидом, следует отметить сходное по существу начало многих прологов (в 8 из 18), представляющее собой нечто похожее отчасти на молитву — обращение к божеству или обращение к неодушевленному предмету, прославляемому героем, судьба которого тесно связана с упоминаемым им предметом. Чаще всего это географический пункт (река, город). Этот прием, безусловно, разнообразит начало прологов. Из восьми пьес в трех пролог обращается к божеству («Киклоп», «Умоляющие», «Финикиянки»), в четырех — к неодушевленному предмету («Алкеста», «Андромаха», «Электра», «Елена»). К последним близок по начальным стихам пролог «Медеи».

Цель всех этих обращений одна — начать рассказ, но в одних случаях это придает своеобразную окраску повествованию — лирическую («Андромаха»), патетическую («Медея»), в других характер повествования не меняется («Елена», «Геракл»).

Начало прологов остальных трагедий также сходно между собой. Это или непосредственно генеалогия («Ион», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде»), к ним примыкает и «Геракл», все своеобразие начала которого сводится к тому, что генеалогия героя дана в форме риторического вопроса; или гнома, являющаяся результатом размышления героя о своем положении. В этом случае дальнейший рассказ является как бы иллюстрацией, подтверждением общей мысли, но в конце концов эта мысль забывается, так как на первое место выступает частный случай, приведенный для ее под-

тверждения («Орест», «Ифигения в Авлиде», «Гераклиды»). Или лицо пролога непосредственно рекомендует себя, без всяких предисловий («Ипполит», «Троянки», «Вакханки», «Гекуба»). Анализ начальных стихов монолога не позволяет сделать каких-либо определенных выводов относительно принципа, которым руководствовался автор, предпочитая то или другое начало, но можно отметить только, что выбор автора был ограничен: восклицание-обращение (наиболее частая форма начала монолога — восемь), генеалогия — четыре, гнома — три, непосредственное знакомство зрителя с лицом пролога — три.

§ 11. Таким образом, при рассмотрении собственно пролога, т. е. его монологической части, мы отметили присущую трагедиям Еврипида повторяемость основного плана пролога, однотипность его, целый ряд черт, свойственных всем прологам. В прологах всех трагедий, независимо от содержания пролога и всей трагедии, можно отметить общие, повторяющиеся элементы: лицо пролога называет себя (§ 1), сообщает зрителю место действия (§ 2), называет по именам наиболее важных героев трагедии (§ 4), дает краткую характеристику героям драмы (§ 5), рассказывает предшествующие события — как более древние, так и непосредственно предшествующие началу драмы (§ 3), объясняет положение героев в момент начала трагедии (§ 6), рассказывает — в откровенной или завуалированной форме (в виде намека) — основное содержание трагедии и в некоторых случаях даже развязку (§ 7), лицо пролога мотивирует как свое появление на сцене (§ 8), так и уход со сцены, часто называет вновь появляющееся на сцене лицо (§ 9), часто пролог начинается обращением к божеству или к географическому пункту (§ 10). Известная общность и однотипность наблюдается в плане генеалогических сведений (от далекого мифологического прошлого рассказ доводится до событий трагедии), в обрисовке положения героев в момент их появления перед зрителем (чаще всего действие происходит перед алтарем божества или перед дворцом), в характере конфликта (герои выступают в качестве гонимых, несправедливо обиженных — «Медее», «Андромаха», «Гераклиды», «Елена» и др.).

При очевидной одноплановости прологи Еврипида не производят, по нашему мнению, впечатления стандарта, шаблона. Напротив, каждый пролог имеет свое индивидуальное лицо, свою эмоциональную окраску. Даже странным покажется сравнивать такие различные по характеру изложения прологи, как пролог «Медее» — запальчивый, проникнутый живым сочувствием кормилицы к Медее, — и монолог «Финикиянок» — холодный и бесстрастный, как будто событие на касается самой Иокасты, поглощенной подробным перечнем событий. Или пролог «Андромахи», — сдержанный, полный внутреннего драматизма.

Это своеобразие каждого пролога Еврипида объясняется прежде всего тем, что автор в рамках того же плана дает новое содержание, новые, неповторяющиеся образы. Мы неоднократно встречаемся с личностью правителя, незаконно захватившего власть и притесняющего детей отсутствующего героя («Гераклиды», «Геракл», «Электра»), чертами (Еврисфей, Лик, Фиест). Таким образом автор дает конкретное лицо с его индивидуальными новыми образами, своеобразный тон изложения, эмоциональная окраска рассказа создают оригинальность каждого пролога. Впрочем, Еврипид не пренебрегает и формой пролога, по-разному располагает повторяющиеся части пролога. Так, в «Электре» земледелец называет себя не в первых стихах пролога, как в большинстве трагедий, а лишь в ст. 34, и не прямо называет себя по имени (как Киприда в «Ипполите»), а лишь опосредованно к Электре; кормилица в «Медее» совсем не называет себя, но по рассказу ее о своей госпоже становится ясно, кто она сама — ст. 6; в «Оресте» имя пролога названо лишь в ст. 23, в «Елене» — в ст. 22, в «Гераклидах» — в ст. 30. В ряде прологов содержится один рассказ — о героях пьесы («Геракл», «Ифигения в Тавриде», «Андромаха»), в некоторых — два: о лице пролога, затем о героях («Алкеста», «Ион»). Кроме того, отдельные части пролога занимают различное место в разных трагедиях. Так, в одних случаях Еврипид дает слишком развернутую генеалогию героев («Финикиянки», «Ифигения в Тавриде», «Елена» и др.), в других — менее подробно («Геракл»). В ряде трагедий дается генеалогия только героев («Финикиянки», «Ифигения в Тавриде»,

«Елена»), в некоторых — и лица пролога («Ион»). В некоторых трагедиях лицо пролога бесстрастно излагает события, не проявляя своей заинтересованности в исходе дела («Ион»), в других, напротив, болеет за исход событий, подробно, с сочувствием описывает тяжелое положение героя (кормилица в «Медее», Электра в «Оресте»). В «Ипполите» описание состояния Федры приобретает другую окраску, так как дается менее подробно и враждебной стороной — Кипридой. В отдельных случаях автор вводит новые элементы — толкование сна в «Ифигении в Тавриде», предсказание Гермеса в «Елене», замечания в сторону в «Оресте» (Электра прерывает свой основной рассказ упреками по отношению к Елене) и в «Электре».

Распространенный мотив еврипидовского пролога — описание влияния воли божества на судьбы людей. Вмешательство божества проявляется по-разному — или это предсказание божества («Елена»), или оракула («Ион»), или предсказание гадателя («Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде»), или сон («Ифигения в Тавриде»). Характер пролога определяется также и лицом, его произносящим. Это или божество («Ион», «Алкеста», «Ипполит», «Троянки», «Вакханки»), или одно из главных действующих лиц («Ифигения в Авлиде», «Орест», «Елена»), или второстепенное действующее лицо («Медее», «Электра»). Божество-пролог или занимает нейтральную позицию по отношению к событиям («Ион»), или сочувствует героям («Троянки», «Алкеста»), или враждебно им («Вакханки», «Ипполит»). Все это делает каждый пролог Еврипида оригинальным, не похожим на прологи других трагедий, несмотря на безусловную общность плана. Содержание и форма каждого пролога определяются конкретно содержанием той трагедии, введением к которой он служит.

Главная задача монолога пролога — объяснительная: он сообщает аудитории все то, что необходимо, чтобы понимать представление. Эта общность задачи всех прологов и выразилась в общности плана монологической части пролога. И эта общность может быть легко выявлена, несмотря на индивидуальные черты каждого пролога в отдельности.

Часто в критике сходные черты в монологе принимаются за шаблон²⁰, повторяемость плана пролога считается недостатком трагедий Еврипида. Однако сам автор был другого мнения. В «Лягушках» Аристофана Еврипид как раз ставит себе в заслугу то, что его пролог рассказывает о себе зрителям с первых стихов:

Герой не мямлит у меня и вздора не городит,
Нет, выходя, он всякий раз свое происхождение
Сперва рассказывает²¹.

Монолог пролога, как уже было отмечено попутно, не ограничивается изложением фактического материала, иногда он вносит эмоциональный элемент в повествование. Чаще настроение и чувство выражаются во второй части пролога, где фактический материал занимает меньшее место, чем в монологе.

М. С. Кожухова

THE PROLOGUES IN THE TRAGEDIES OF EURIPIDES

by M. S. Kozhukhova

The prologues of the eighteen surviving tragedies are discussed on the basis of the text established by Gilbert Murray (*Euripidis fabulae*, vols. I—III, Oxf., 1921). The author has chosen for analysis that part of the prologue which is most rich in content, most important for the understanding of the whole tragedy, and most characteristic of Euripides: the monologue.

²⁰ А р и с т о ф а н, Комедии, т. II, пер. Б. Пиотровского, Изд. «Academia», 1934, стр. 622, коммент. к ст. 1180.

²¹ Там же, ст. 945—947.

Certain elements are found to be common to all the prologues: the speaker explains who he is (§ 1); he tells the spectators where the action takes place (§ 2); names the most important characters of the play (§ 4), and briefly describes them (§ 5); relates the events preceding the action of the play, both events of long ago and those which took place just before the play opens (§ 3); describes the situation of the main characters at the start of the action (§ 6); gives the main elements of the plot and in some cases even its ending (§ 7); motivates his own appearance on the stage (§ 8) and his departure from it, after announcing who will appear next (§ 9); the prologue often begins with an address to a deity or to a place (§ 10). There are certain common features in the genealogical accounts (they start from the distant mythological past and are brought down to the dramatic date of the play), in the position of the main characters as they appear on the scene (most often the action takes place before an altar or a palace) and in the nature of the conflict (the heroes are persecuted unjustly), etc.

Though all the prologues plainly follow a common pattern, each monologue has its own individuality, its unique emotional colouring. Within the overall scheme the poet gives new content and new characters each time, and so every prologue shows originality within the repeating pattern. Variety is also achieved by changing the order and length of the different parts of the scheme.

Thus there are two aspects of all the Euripidean prologues: the inevitable general pattern, resulting from the function of the prologue to acquaint the spectators with all they need to know in order to understand the play; and the features which are unique in each prologue, determined by the plot which the prologue introduces.

БЫЛ ЛИ ТАНАИС РАЗРУШЕН ПОЛЕМОНОМ?*

«Был ли Танаис разрушен Полемоном?»—так называется один из серии этюдов С. А. Жебелева по истории античных государств Северного Причерноморья¹. В этой небольшой по размеру, но весьма значительной по содержанию работе автор ее справедливо опровергает распространенное в науке представление о полном разрушении города, разрушении окончательном, в результате которого город был якобы даже перенесен на другое место. Аргументируя этот свой основной тезис, С. А. Жебелев уточняет интерпретацию употребленного Страбоном термина *ἐξεπύρρησεν* и сопоставляет предлагаемое им понимание этого слова с анализом исторической обстановки на Боспоре и в Нижнем Подонье. При освещении вопроса о разрушении города Полемоном, равно как и других важнейших вопросов по истории Танаиса, в работе, изданной в 1935 г., Сергей Александрович мог опираться лишь на весьма ограниченный круг источников: текст Страбона и данные строительных надписей, собранных В. В. Латышевым во II и VI томах IOSPE. Археологических материалов, которые можно было бы сопоставить с данными Страбона и эпиграфики, в распоряжении Сергея Александровича не было.

В 1949 г. была опубликована книга Т. Н. Книпович «Танаис», где сведен и проанализирован весь археологический материал из Недвиговского городища, хранящийся в музеях, и детально рассмотрены все литературные и эпиграфические свидетельства. Книга эта и сейчас служит настольной для каждого исследователя Танаиса, так как она подводит научный итог всех результатов работ, проведенных до начала систематических раскопок, и делает все обобщения и выводы, которые можно было сделать на основании разрозненного и непапортизированного материала из Недвиговки и разведочных раскопок других поселений в области Нижнего Дона.

* Доклад, прочитанный в ЛОИА на заседании, посвященном памяти С. А. Жебелева 6 марта 1968 г.

¹ С. А. Жебелев, Боспорские этюды. III. Был ли Танаис разрушен Полемоном? ИГАИМК, вып. 104, М.—Л., 1935, стр. 37—45. Статья переиздана в посмертном сборнике работ С. А. Жебелева «Северное Причерноморье», М.—Л., 1953, стр. 195—04. Здесь эта статья цитируется по первому изданию.

Однако только результаты планомерных археологических раскопок Недвиговского городища, непрерывно ведущихся с 1955 г., позволяют сделать попытку дать документально обоснованный ответ на вопрос, был ли Танаис разрушен Полемоном, и дают возможность более полного и широкого истолкования скурых текстов строительных надписей на фоне политической и социальной истории города и тем внести ясность в некоторые другие вопросы, затронутые Сергеем Александровичем в цитированной его работе. В этой связи представляет интерес и новая надпись, датированная 229 годом н. э., найденная при раскопках западной оборонительной стены Танаиса в 1965 г. ³

Предположение о существовании двух Танаисов, «раннего» у станицы Елисаветовской и «позднего» возле хутора Недвиговки, возможность чего допускал и С. А. Жебелев ⁴, сейчас следует окончательно признать несостоятельным⁵, тем более, что результаты раскопок Елисаветовского городища за последние годы рисуют его как поселение, созданное местными племенами, а не как боспорскую апойкию ⁶.

Время возникновения древнего города возле хутора Недвиговки археологически сейчас установлено точно: первая четверть III в. до н. э. ⁷. Страбон сообщает, что Танаис был основан «эллинами, владеющими Боспором» ⁸. «Эллинским городом» называет его и Александр Полистор ⁹. Однако исследователи давно уже отмечали, что в строительных надписях Танаиса отражено существование в городе двух групп населения: «эллинов» и «танаитов» ¹⁰, имевших каждая своих архонтов — «эллинарха» ¹¹ и «архонта танаитов» ¹². По поводу такого разделения жителей по этническому признаку, о котором мы узнаем из надписей о строительных работах последних десятилетий II и первой половины III в. н. э., и об интерпретации терминов «эллины» и «танаиты» высказывались самые различные суждения. С. А. Жебелев, например, полагал, что «эллины» — танаитские граждане, а «танаиты» — туземцы и приезжавшие в Танаис не с Боспора греческие и римские купцы, т. е. все не граждане Танаиса, которые постоянно или временно проживали в Танаисе по торговым делам ¹³. В. В. Латышев, наоборот, считал, что «танаиты» — граждане Танаиса, а «эллины» — приезжие купцы ¹⁴. Т. Н. Кипович предполагает, что как «эллины», так и «танаиты» были гражданами Танаиса и что такое деление города на «эллинов» и «танаитов» сложилось в результате борьбы между верхушками двух групп населения: местной — «танаитов» и греческой — «эллинов», т. е. выходцев с Боспора, и нашло свое отражение в надписях римского времени. В то время, когда сложилась такая организация, она, очевидно, отражала

³ А. И. Болтунова, Новая строительная надпись из Танаиса, сб. «Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья», посвященный памяти акад. С. А. Жебелева, М.—Л., 1968, стр. 46—56.

⁴ Жебелев, ук. соч., стр. 39.

⁵ Д. Б. Шелов, К истории Танаиса, ВДИ, 1959, № 4, стр. 119; А. И. Болтунова, Ранний Танаис, сб. «Археологические раскопки на Дону», Ростов-на-Дону, 1962, стр. 81; она же, К истории Танаиса (по данным эпиграфики), «Клио», Bd. 42 (1964), стр. 198 сл. Д. Б. Шелов, Боспор и Танаис в III—I вв. до н. э., ВДИ, 1967, № 4, стр. 36—37.

⁶ Найденные в поздних слоях городища при раскопках 1928 г. остатки строительства городского типа, о которых пишет Т. Н. Кипович («Опыт характеристики Елисаветовского городища по находкам экспедиции Гос. Академии истории материальной культуры в 1928 г.», ИГАИМК, вып. 104, стр. 179 и 199), могут свидетельствовать лишь о том, что в данном поселении проживала, вероятно с торговыми целями немногочисленная прослойка приезжих с Боспора, оказавших, возможно, некоторое влияние и на быт наиболее состоятельных слоев аборигенов.

⁷ Шелов, Боспор и Танаис в III—I вв. до н. э., стр. 36; она же, О времени возникновения Танаиса, сб. «Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья».

⁸ Strabo, XI, 2, 3: κτίσμα τῶν τὸν Βόσπορον ἐχόντων Ἑλλήνων.

⁹ Steph. Byz., s. v. Τάναϊς.

¹⁰ КБН, 1243.

¹¹ Ἑλληναρχὴς — КБН, 1237, 1242, 1243, 1245—1248, 1250, 1251а.

¹² Ἀρχὼν Ταναίτων — КБН, 1242, 1245, 1251, 1251а; ἀρχὼν Ταναίεως — КБН,

1237.

¹³ Жебелев, ук. соч., стр. 43.

¹⁴ В. В. Латышев, Ποντικά, СПб., 1909, стр. 128.