

Ветцель утверждает, что Еврипид проявил в драме сатиров высокое комедийное мастерство, до сих пор мало оцененное учеными. Это мастерство замечательно тем, что в пьесе незаметно обнаружение или осмеяние каких-либо доктрин; кажется, она написана не ради них, а ради беспредельного комизма; действительно, все здесь направлено на возбуждение

смеха; пьеса высмеивает самого Гомера, Вакха, может быть, нас и самое себя. А между тем шутки Еврипида в этой пьесе вызывают смех не столько веселым, сколько иронически-серьезным их характером, и в конечном счете Еврипиду, как всегда, важнее всего проблемная сторона вещи.

Г. Г. Аннеткова-Шарова

G. M. Sifakis, Studies in the History of Hellenistic Drama. University of London, The Athlone Press, 1967, XV, 200 стр.

В наших знаниях об эллинистической драме существует до сих пор огромная диспропорция: в то время как археологические и эпиграфические данные вместе с многочисленными памятниками изобразительного искусства позволяют составить довольно надежное представление об устройстве театров, игре актеров и организации актерских объединений в III—I вв. до н. э., не сохранилось почти ничего из написанных в тот же период трагедий и комедий, служивших литературной основой для театральных представлений. Между тем, насчитывается около 60 имен драматургов, творивших в жанре трагедии и сатировской драмы в одном лишь III в. ¹ О крупнейших представителях александрийской «плеяды» известно, что только трое из них (Ликофрон, Гомер Византийский и Филик) написали в общей сложности не менее 130 трагедий ²; сохранилось от них всего-навсего четыре стиха из «Пелопидов» Ликофрона. Более обширные фрагменты из трагедии александрийского иудея Езекиеля «Исход» (написанной между серединой III в. и началом II в. на сюжет библейского сказания об исходе евреев из Египта) свидетельствуют о настолько необычном для греческой трагедии содержании, что заставляют задуматься над тем, насколько характерным было это произведение для драматической продукции эллинистического периода ³ даже на фоне других, достаточно необычных

для классической трагедии тем. Словом нельзя не согласиться с мнением А. Лески, что «история греческой трагедии кончается для нас во мраке, который только едва-едва освещается то здесь, то там» ⁴.

Поэтому название рецензируемой книги Г. Сифакиса сразу же привлекает внимание: автор обещает нам если и не полную историю, то во всяком случае «Исследования по истории эллинистической драмы». Однако первое же ознакомление с книгой показывает, что название выбрано не совсем точно: в ней рассматривается не столько история эллинистической драмы, так как за последнее время, не считая фрагмента о Гигесе, по этой части не появилось никаких новых источников, сколько организация драматических представлений в эллинистических театрах Делоса и Дельфы. Этим двум театральным центрам эллинистической эпохи посвящены соответственно две основные части книги (стр. 5—57 и 59—109), сопровождаемые двумя приложениями: в первом (стр. 113—135) обсуждается вопрос о высокой сцене и хоре в эллинистическом театре (в основу положен доклад автора, прочитанный в марте 1963 г. в Лондонском Институте классических исследований и опубликованный в «Bulletin of the Institute of Classical Studies», № 10, 1963); во втором (стр. 136—146) рассматривается организация театральных празднеств и актерских товариществ за пределами Делоса и Дельфы (это — перепечатка статьи из «Classical Quarterly», 15, 1965, стр. 206—214). Затем воспроизводится план театров Делоса и рисунок театрального здания по реконструкции автора (стр. 147), а также даются обстоятельные таблицы, в которых сведены

¹ K. Ziegler, *Tragödie*, RE, 2. Reihe, 12. Hbd, 1937, стб. 1970 сл.

² Если прибавить к этим именам еще имя Сосифана, принадлежность которого к «плеяде» убедительно доказывает В. Стеффен (V. Steffen, *Quaestionum tragicarum capita tria*, Poznan, 1939, стр. 17—24), то число трагедий, написанных только этими четырьмя поэтами, возрастает до двухсот.

³ Ср. Ziegler, ук. соч., стб. 1979—1981; B. Snell, *Ezechiels Moses-Drama*,

«Antike und Abendland», XIII, 2, 1967, стр. 150—164.

⁴ A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 2 изд., Göttingen, 1964, стр. 223.

из надписей материалы, характеризующие участников театральных состязаний на Делосе и в Дельфах и финансовую сторону организации состязаний (стр. 148—171). Книга завершается обширной библиографией (стр. 172—181) и тремя указателями (общим, источников и современных исследователей, стр. 183—200).

Хотя источники, которыми пользуется автор, достаточно известны и в той или иной степени использованы в трудах по истории эллинистического театра (в первую очередь — в работах Т. Б. Л. Уэбстера, под руководством которого в 1962—1964 гг. выполнялась в Лондонском университете диссертация Сифакиса), автор поставил своей целью их тщательное исследование заново, чтобы поколебать установившееся мнение, будто в греческой драме не произошло никакого прогресса (или только крайне незначительный) с конца IV в. Сифакис, напротив, считает, что такие нововведения эллинистического периода, как игра актеров на высокой сцене, новая роль хора, переменные места действия и декораций, новый характер музыки в драматическом спектакле, имели не внешнее техническое значение, а были предопределены самим драматическим материалом (стр. 2). Поэтому свою задачу в рецензируемой работе он видит в том, чтобы дать ответ на следующие вопросы: *когда* происходили драматические представления на Делосе и в Дельфах? *Как* и *е* пьесы ставили? *Кто* и *как* их ставил? (стр. 3—4).

На первый из поставленных вопросов Сифакис дает ответ, не вызывающий возражений. Театральные представления на Делосе входили в состав ежегодных Дионисий, справлявшихся в середине делосского месяца Галаксиона, — он соответствовал афинскому Элафеболіону, когда праздновали Великие Дионисии (стр. 9—14), и приходился, следовательно, на тот же период весеннего равноденствия, с которым искони был связан культ Диониса. Наряду с этим, однако, театральные представления на Делосе в течение некоторого времени имели место во время празднеств, возникших уже в эллинистический период, — Антигоний и Деметрий, установленных соответственно в честь Антигона Одноглазого и его сына Деметрия; они справлялись поочередно через год на средства, поступающие от островов — членов нового морского союза, но просуществовали недолго: как только Деметрий потерпел поражение от Птолемея и Делос попал под власть последнего (в 286 или 285 г.), Антигони и Деметрии были заменены празднествами в честь обожествленного Птолемея. Из IG, XI, 1043 явствует, что трагедии сразу же вошли в их программу; едва ли были исключены и комедии. Впрочем, этот праздник продержался не дольше, чем до победы Антигона Гоната над Птолемеем Филадельфом в морской битве

при Косе (262 или 258 г.), и других эпиграфических данных о нем не сохранилось (стр. 15—18). Следовательно, в любом из указанных случаев драматические представления утрачивали первоначальную связь с демократическим по своему происхождению культом Диониса и становились просто средством отметить торжественное событие. Более или менее аналогичная картина наблюдалась в Дельфах. Хотя устройство каменного театра в священном участке датируется теперь достаточно надежно концом IV в., а еще более ранний деревянный театр находился, по-видимому, на том же месте, **первые конкретные сведения о драматических представлениях в Дельфах связаны с празднеством Сотерий, установленным в честь освобождения пифийского оракула от галлов (279/278 г.).** Здесь нет возможности останавливаться подробно на истории этого празднества и на различиях между Сотериями, установленными Дельфами и членами Дельфийской амфикистии, и Сотериями, реорганизованными во время господства эллинистов (стр. 63—71). Ясно, что и здесь включение театральных представлений в состав Сотерий, равно как и в состав Пифайд — особого празднества, отмечавшегося в Дельфах во II—I вв. специально афинянами (стр. 86—94), подтверждает обычай, возникший еще в IV в. и широко распространившийся в эллинистическую эпоху: исполнение трагедий и комедий приурочивалось к какому-либо торжественному событию вне всякой его зависимости от культа Диониса.

По-видимому, в том же направлении эволюционировала практика организации театральных представлений в порядке художественного состязания, отражавшая в классический период древнегреческого театра его высокое общественное и воспитательное значение. Как известно, в Афинах V в. в качестве соревнующихся участников представлений выступали хорег и поэт, к которым позднее присоединился протагонист⁵. Уже в IV в. соотношение между автором и

⁵ Состязания трагических актеров засвидетельствованы на Великих Дионисиях с 449 г., на Ленеях — с 432 г.; состязания комических актеров были учреждены на Ленеях, по-видимому, одновременно с введением комедий в состав этого празднества, т. е. около 442 г. На Великих Дионисиях состязания комических актеров вводятся значительно позже, между 329 и 312 гг. См. A. P i p o s k e, *Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens*, Oxf., 1953, стр. 39, 72 сл. и 103—126 (приложение к гл. II, в котором удобно собран эпиграфический материал, относящийся к устройству театральных представлений в Афинах). Многие вопросы уточняет с привлечением до сих пор не использовавшегося фраг-

исполнителем стало меняться. Правда, мы имеем только одно свидетельство, подтверждающее состязания актеров в старых трагедиях⁶, — вероятно, чаще *παλαία* шла вне конкурса⁷; но в любой подобной ситуации выдвижение актера на первый план было вполне закономерным, так как нельзя же было устраивать соревнования между давно умершими Софоклом и Еврипидом. Однако перемещение центра тяжести на актерское исполнение привело к тому, что произведение, в котором демонстрировал свое мастерство актер, иногда вовсе перестали принимать во внимание. На это жаловался уже Аристотель («Реторика», 3, 1403 b 33), и ярким примером подобной практики при его жизни могут служить театральные представления, устроенные Александром Македонским по возвращении из Египта в Финикию; в качестве хореогов здесь выступали кипрские цари, и Плутарх («Александр», гл. 29) сообщает имена наиболее выдающихся из них, равно как и имена участвовавших в состязании знаменитых актеров, но забывает указать, в каких трагедиях они выступали, — либо он не нашел этого в своих источниках, либо сам не считал это интересным.

Делосские надписи, известные как *tabulae archontum* (IG, XI, № 105—134), вполне подтверждают потерю всякого интереса к поэтической основе театральных представлений: за весь охватываемый ими период от начала III до начала I в. мы встречаем всего лишь немногим больше десятка имен поэтов и не находим ни одного названия поставленной драмы. Только в надписи № 107 (280 г.) зарегистрированы вместе три афинских комических поэта (Аминий, Никострат и Филемон — скорее всего, сын знаменитого поэта «новой» комедии), что делает вероятным их выступление в порядке состязания. Напротив, в другой надписи (№ 120) отмечено участие в 236 г. одного трагического, одного комического и одного

мента надписи IG, II², 2419 Б. Снелль (B. Snell, *Zu den Urkunden dramatischer Aufführungen*, Göttingen, 1966).

⁶ Это два фрагмента надписи с афинской агоры, сообщавшей имена актеров и названия старых комедий, сатировских драм и трагедий, с которыми они выступали в 255/54 г., — «Hesperia», 7, 1938, стр. 116 сл. = *Pickard-Cambridge*, ук. соч., стр. 123 сл. Под «старой» комедией здесь разумелась не древняя аттическая, а новая — Дифил, Менандр, Филемон.

⁷ Например, IG, II², 2320 (в 342/41 г. ставили вне конкурса «Ифигению в Тавриде», в следующем — «Ореста» Еврипида); 2323а и 2323 — аналогичные сообщения о постановке одной старой комедии в начале соревнования комических поэтов.

дифирамбического поэта; разумеется, никакое соревнование между представителями разных жанров невозможно. Встречающиеся еще в нескольких случаях разрозненные имена поэтов показывают, что состязания между ними, если и происходили, то крайне редко и совершенно нерегулярно.

Таким образом, мы получаем попутно бесспорный, хоть и не столь удовлетворительный ответ на второй вопрос, поставленный Сифакисом. О том, как и в какие пьесы ставили в эллинистическое время, мы по-прежнему знаем не больше, чем знали раньше из некоторых надписей и случайных свидетельств об актере Поле, игравшем на рубеже IV и III в. софокловскую «Электру», или о том неизвестном по имени актере из Теген, который в середине III в., будучи одновременно кулачным бойцом, выбирал роли героев, славившихся своим телосложением: Геракла в трагедии Еврипида, Ахилла в одноименной трагедии Хэрмона, а также Антея в пьесе современного ему драматурга Архестрата.

Что касается самих соревнований актеров, то картина представляется не одинаковой для Дельф и для Делоса. Для первых сохранилась группа надписей, характеризующих порядок драматических представлений на празднике амфилоновых Сотерий примерно между 262 и 252 гг. (стр. 73 сл., 156—165) и не оставляющих сомнения в том, что в представлении трагедий принимали каждый раз участие от двух до трех групп, состоявших из трех актеров, дидаскала и флейтиста; комедии давались большей частью тремя труппами, каждая обычно тоже со своим дидаскалом и флейтистом⁸. И хотя комедийный хор, сведенный до семи-восьми человек, обслуживал своим интермедиями поочередно все комедийные труппы, а для трагедий привлекался, вероятно, хор исполнителей дифирамба, также входившего в программу праздника, в целом обстановка в Дельфах напоминала классические времена. Иная картина складывалась, на наш взгляд, на Делосе.

Нашим основным источником для Делоса являются уже упоминавшиеся *tabulae archontum*, в отношении которых Сифакис занимает не вполне последовательную позицию. Дело в том, что в этих надписях после стандартной формулы *ἐπὶ τοῖς θεῖαις ἀρχοντοῖς ὑψίστα καὶ εὐεττήρια ἐγχεύετο* указываются сначала имена на хореогов для праздника Аполлоний

⁸ Был ли этот дидаскал одновременно поэтом, ставившим собственные произведения, как предполагает Уэбстер (T. B. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, L., 1964, стр. 18), или руководителем труппы, античным продюсером (Sifakis, стр. 80 сл.)? Доводы Сифакиса кажутся мне более убедительными.

(где выступали только дифирамбические хоры), затем имена хоров для праздника Дионисий (по порядку — для дифирамба, комедии и трагедии), а вслед за ними — после титра οἶδε ἐπεδείξαντο τῶι θεῶι или οἶδε ἡγωνίσαντο τῶι θεῶι — имена комедийных и трагедийных актеров, флейтистов, кифаристов, кифаредов и исполнителей других жанров, которые не включались в состав официального празднества, а могли давать свои «концерты» до начала или после окончания официальной программы. Соответственно при первой публикации этой группы надписей они были приняты за *inscriptions choragiques*⁹, и это мнение разделял еще в начале нашего века Кёрте¹⁰. Л. Робер¹¹, напротив, высказал предположение, что обсуждаемые надписи не принадлежат к группе «агонистических», т. е. не являются каталогами победителей, а содержат просто перечень актеров всех профессий, безвозмездно демонстрировавших свое искусство в честь бога в течение всего года, обозначенного именем того или другого архонта. Сифакс, с одной стороны, по-видимому, соглашается с Робером (...the documents of Delos are not agonistic inscriptions, that is to say catalogues of winners of participants in a certain festival or festivals, but lists of artists who offered free performances in honour of Apollo (τῶι θεῶι *par excellence*) throughout the year, стр. 19); с другой, — неоднократно подчеркивает, что театральные представления на Делосе проходили по-прежнему как состязания между группами хоров и группами актеров (стр. 13 сл., 31, 36). Против этого трудно что-либо возразить, поскольку, примерно с середины III в., появляются указания на хоровых победителей (IG, XI, № 118, 120, 124, особенно подробно — № 126, 133); следовательно, и актеры, исполнившие комедии и трагедии, также должны были вступать между собой в соревнование. Сохранившиеся имена комических актеров большей частью подтверждают это правило: обычно приводится два (№ 105), четыре (№ 108, 120) или шесть (№ 107, 113) имен, т. е. четное число, допускающее деление на две труппы. С трагическими актерами складывается иная ситуация. За весь III век только один раз названы два актера: известный по надписям других годов Феодор, где он неизменно стоит на первом месте, и некий Филоклид с Халкиды; оба они, конечно, протагонисты, и соревнование между ними могло идти всерьез. Но уже в надписи № 115 (259 г.), где также названы два

трагических актера, Сотнион и Парамон, при имени первого сделана пометка δις — «дважды»: Сотнион, в отличие от Парамона, выступал в составе двух трупп. Аналогичная пометка δις имеется при имени трагического актера Николая из Эпира в № 108, где кроме него названо еще три актера (двое из них, видимо, девтерагонисты, ср. № 110, где тоже перечислены четыре актера), и при имени Диофанта — в № 123. Самый факт неоднократного участия какого-либо актера в произведениях конкурирующих драматургов не является, конечно, чем-то новым. Мы имеем сведения, что в середине IV в. в Афинах специально распределяли ведущих актеров таким образом, чтобы каждый из них был занят в одной трагедии каждого поэта (IG, II², 2320). В 312/311 г. комический актер Асклепийодор выступал на Дионисиях в комедиях Филиппида и Амния; на Ленеях 289/288 г. актер Аристотамас играл в комедиях Симила и Диодора; на Дионисиях 156/155 г. актер Дамон выступал в комедиях Харпиона и Биотта, а Калликрат — в комедиях Филокла и Тимоксена¹². Но здесь везде речь шла о соревновании между драматургами, и участие того же Калликрата, содействовавшее, может быть, победе Филокла, не спасло от четвертого места Тимоксена. На Делосе, где о состязаниях поэтов почти ничего не известно, повторное выступление одного актера при однократном выступлении другого ставило бы их явно в неравные условия. В надписи № 112 при именах актеров Александра и Гимера помечено «два дня», а затем имя Александра повторяется после имени Гимера — его потенциального соперника, имя же Креонта (девтерагониста?) упоминается в этой же надписи дважды. Но, может быть, Александр и Гимет не были вовсе соперниками, а принадлежали к одной и той же труппе (дело происходило в 264 г., когда организация актерских товариществ уже приняла вполне регулярный характер) и выступали, поделив между собой свои профессиональные обязанности? Подобное заключение подтверждается перечнем комических актеров в той же надписи. Первым в ней назван Менекл с указанием «два дня», затем — Сосиген, следующее имя сохранилось не полностью (... ὄφρων), затем снова идет Сосиген, Телест (два дня) и снова Менекл. Мне кажется, надо предположить, что Менекл, дав два представления, присоединился затем к Телесту, а Сосиген участвовал в обеих комбинациях. Если мы прибавим к сказанному, что в 282 г. (№ 106) мы встречаем имена трех протагонистов при обычных двух группах хоров, что в 263 г. уже известный нам Феодор

⁹ A. Hauvette-Besnault, BCH, 7, 1883, стр. 102—125.

¹⁰ Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 13, 1903, стр. 543.

¹¹ L. Robert, Ἀρχαιολογός, REG, 49, 1936, стр. 244.

¹² IG, II², 2323a; 2319, стб. I; 2323, стб. V = Pickard-Cambridge, ук. соч., стр. 111—113.

выступал вовсе без конкурентов (№ 113), а в обломке надписи № 128 (200 г.) из комических актеров назван один Евдем, зато выступавший трижды¹³, то придется прийти к выводу, что система состязаний между актерами проводилась в Делосе не слишком регулярно — все, вероятно, зависело от того, какие труппы удавалось привлечь к состязанию данного года.

Что касается соревнования между коллегами хорегов, то его результаты вовсе не должны были определяться успехами актеров, — во-первых, потому что хорег отвечал только за хор, а во-вторых, потому что и эта ответственность, как убедительно показал сам Сифакис (стр. 31—36), носила совершенно условный характер. Основной элемент хорегии — расходы на костюмы хора — был снивелирован установившейся на Делосе практикой, при которой взносы за хорегию, по крайней мере во II в., устанавливались как обычный налог, одинаковый для всех участников коллегии — по 81 драхме. Эта же сумма выдавалась профессиональному хору за представление каждой трагедии, — если по каким-либо причинам в какой-то год исполнялось не шесть трагедий, а пять или четыре, остаток хорегикона (81 или 162 драхмы) вносился в храмовую казну и больше уже на театральные расходы не обращался. Были даже случаи, когда в казну вносили 486 драхм, всю сумму хорегикона полностью, — значит, в эти годы совсем не было исполнения трагедий, но обложение состоятельных граждан по заведенной статье налогов действовало неукоснительно. В отличие от хора, актеров оплачивало государство, и уже по одной этой причине долю участия хорегов в успехе постановки нельзя было ставить в зависимость от успеха не ими нанятых актеров. Кстати, по линии этой «антрепризы» тоже сохранились любопытные документы (стр. 38—40), показывающие, что и здесь не всегда удавалось обеспечить полную программу: в ряде финансовых записей делосского государственного архива зарегистрированы суммы, не израсходованные на оплату актеров (*τὸ περιγενομένην ἀπὸ τῶν τεχνιτῶν* или *τὸ περὶ τὸν ἀπὸ τοῦ ἀποικηθέντος τοῖς τεχνιταῖς* или т. п.). Естественно, что если делосским властям не удавалось по каким-либо причинам обеспечить необходимое число исполнителей, то и со-

ревнование между ними принимало достаточно формальный характер.

Таким образом, на вопрос, кто в III—I вв. ставил пьесы в Дельфах и на Делосе, можно ответить вполне определенно: это были труппы, входившие в состав одного из трех крупных актерских объединений греческого мира эпохи эллинизма — Афинского, Истмийско-Немейского, Ионии и Геллеспонта. К какой из артелей принадлежала каждая труппа, установить, конечно, невозможно, хотя очевидно, что дельфийские Сотерии и особенно Пифаиды обслуживались преимущественно Афинским объединением. Но входившие в него актеры отнюдь не обязательно были афинского происхождения — из очень интересной таблицы № 4 (стр. 166 сл.), где участники представлений в Дельфах классифицированы Сифакисом по их происхождению, возникает наглядная картина античного «международного гастрольбюро», которое охватывало актеров почти из 60 городов и областей. В это число входили не только «классические» центры театральной культуры (Афины, Мегара, Коринф, Сикион), но и обширная периферия: от Абидоса, Византия, даже Боспора и македонской Пеллы на севере до Кирены, Навкратиса и кипрских Сол на юге, от Тенедоса, Хиоса и Милета на востоке до Закинфа, Тарента и Сиракуз на западе.

По поводу того, как в эллинистическое время ставили пьесы, мы ограничимся здесь тремя моментами, которые представляются особо важными и для Сифакиса.

Наиболее бесспорными следует признать его замечания об использовании сольной музыки (стр. 75—80, 92). Мы уже видели, что флейтист являлся неизменным участником каждой труппы, принимавшей участие в дельфийских Сотериях. Опубликованные сравнительно недавно¹⁴ отрывки монологов с музыкальным сопровождением (скорее всего из позднееллинистической трагедии) подтверждают распространение в эллинистический период мелодекламаций даже на основе ямбического триметра, и Сифакис, вероятно, прав, считая монодии эллинистической драмы одним из источников римских кантиков (стр. 80).

Также бесспорны замечания Сифакиса о сведениях хоровых партий в комедии к простым музыкально-танцевальным антрактам с текстом совершенно нейтрального содержания: наиболее ранним примером являются ремарки *χοροῦ* в аристофановском «Плутосе», а затем в комедиях Менаандра. Поэтому и на пред-

¹³ Хотя в надписи № 129 (192 г.) в начальных строках слишком много пропусков, чтобы определить, какими актерами были Полемах, Тимокл и Телемах, содержащиеся при их именах (как и еще при нескольких несохранившихся именах актеров) пометки *δὲς* и *τρίς* подтверждают изложенные выше соображения.

¹⁴ S. Eitrem, L. Amundsen, R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts, with Musical Notation*, «Symbolae Osloenses», 31, 1955, стр. 1—87.

ставлениях комедий во время Сотерий в 50-е годы III в. две, три и даже четыре труппы комических актеров обслуживались одним и тем же хором. Что касается трагедии, то здесь, по свидетельству Аристотеля («Поэтика», 18, 1456a 29), еще Агафон стал заменять хоровые песни, связанные с содержанием трагедии, «вставными песнями» (ἐμβόλαια), которые с успехом можно было переносить из одной драмы в другую. Такова же была, судя по контексту, практика современных Аристотелю драматургов. Как обстояло дело в III—I вв.?

Сопоставляя данные ряда надписей (стр. 116—120), Сифакис делает заключение, что и в исполнении трагедий в эллинистическую эпоху принимал участие хор, причем надпись из Танагры начала I в. до н. э. даже проводит различие между исполнителями хоровых партий в старой и в новой трагедиях. Думается, однако, что одного этого примера недостаточно для выводов о с о д е р ж а н и и х о р о в ы х п е с е н; литературный материал, как признает сам Сифакис, не дает оснований для сколько-нибудь твердых заключений. Возможно, что в уже упоминавшемся «Исходе» Езекиеля использовался хор из шести сестер Сепфоры, но мы опять же не знаем, насколько типична эта трагедия для литературной продукции всего периода эллинизма и не была ли она драмой для чтения. Названия нескольких трагедий Ликофрона, обозначающие их участников во множественном числе («Марафонцы», «Молящие», «Кассандрейцы»), очевидно, предполагают участие хора, но и здесь неизвестно, в каком отношении он находился к остальным персонажам.

Органическая связь хора с действующими лицами в эллинистическом театре представляется особенно маловероятной в связи с переходом актеров на ложейон — высокую эстраду, полом для которой служила крыша старой сцены. Ложейон входит в употребление, по общему признанию, в первые десятилетия III в. и, вероятно, значительно сужает круг произведений старых поэтов, доступных теперь для постановки¹⁵. Поскольку хор оставался на оркестре, его участие должно было ограничиваться исполнением вокальных антрактов — тех самых ἐμβόλαια, о которых известно из Аристотеля, или даже подлинных стасимов, входивших в состав трагедий Софокла и Еврипида. Но уже постановка коммосов, предполагающих совместное участие актеров и хора, должна была вызвать затруднения, не говоря о многочисленных сценах, где корифею принадлежит значи-

тельная роль в диалоге с актером¹⁶. Как выходили из этого затруднения эллинистические режиссеры, мы не знаем, — скорее всего, они каким-то образом адаптировали старый текст или вводили какой-нибудь персонаж («домочадец» или «царедворец?»), которому можно было передать слова корифея.

Но если расположение актеров и хора на разных уровнях создавало такие трудности для исполнения старых трагедий, то зачем бы стали поэты эллинистической эпохи сами ставить подобное препятствие для постановки своих произведений? Не вернее ли предположить, что в это время произошел окончательный отрыв хора от развития действия в трагедии, с чем в конечном итоге соглашается и сам Сифакис (стр. 134 сл.)?

Остается последний вопрос: чем, собственно, был вызван переход от игры на оркестре к игре на ложейоне? Сифакис дает такой ответ: Еврипид был первым поэтом, который показал героев думающими и действующими, как обычные люди. Он был самым популярным из всех классических драматургов на протяжении эллинистического и римского периодов, и новые поэты подражали ему. Между тем, время было крайне неблагоприятным для решительных шагов навстречу «человеческой» трагедии, которая черпала бы вдохновение в жизни, судьбе, чувствах и страданиях обычного человека. Поэты должны были представлять традиционные сказания перед аудиторией, для которой религия свелась к бесконечным культам новых богов и царей, к веренице праздников, манифестаций, жертвоприношений и других возможностей для развлечения. Как могла подобная публика распознать божественный уровень героев, которые говорили и поступали подобно людям? Постановщикам была предоставлена возможность подчеркнуть этот уровень, заставив актеров выглядеть подобно героям. Высокая сцена появилась одновременно с «онкосом» на масках, увеличивавших голову актера; в конце II в. вошли в употребление котурны на толстых подошвах, т. е. все средства оказались направленными на то, чтобы «возвысить» актера над толпой окружающих его зрителей (стр. 133 сл.).

В этом объяснении, несомненно, много верного; в частности, Сифакис прав, указывая на угасание в эллинистический период искреннего религиозного чувства, которое в V в. делало возможным постановку в трагедии серьезнейших нравственных проблем на мифологическом материале. Но это превращение

¹⁵ Ср. A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxf., 1946, стр. 196.

¹⁶ Лестницы, предлагаемые для спасения положения Сифакисом, годились, по его мнению, только для деревянных театров (стр. 132), а они в III в. отжидали свой век.

религии в повод для развлечений, в свою очередь, объяснялось изменением социальной структуры античного государства и перерождением его идеологических основ: вместо общины граждан, которая в V в. заполняла афинский театр, чтобы услышать от своего согражданина-поэта его мнение по важнейшим вопросам общественного и индивидуального поведения, теперь аудиторию в многочисленных театрах исконно греческого и эллинизированного мира составляли люди, не имевшие никакого отношения к афинянам V в. с их политическими и моральными проблемами. Для Эсхила и Софокла человек представлял интерес как член коллектива, что не мешало тому же Софоклу видеть в нем его человеческие свойства. Для жителей эпохи эллинизма человек был интересен только своими человеческими свойствами, вне всякой связи с коллективом. Отсюда возникла необходимость выделить его из этого коллектива чисто пространственно, зрительно, тем более, что и внутренняя связь индивида с хором становилась все

менее понятной. Этим и объясняется, на наш взгляд, появление логойона и вынесение на него действия, в то время как оркестра осталась местом для музыкально-вокальных интерлюдий. Все дальнейшее — и высокие маски, и высокие подошвы, и последующее превращение актера в поистине устрашающую фигуру — все это только следствие отрыва древнегреческой драмы и в первую очередь трагедии от породившего ее общественно-го строя.

Уже объем нашей рецензии показывает, что Сифакис поднимает в своей книге много вопросов, связанных с историей эллинистической драмы, и привлекает для ответа на них обширный и тщательно обработанный материал. Если все же некоторые ответы остаются открытыми для дискуссии, то это лишь раз подчеркивает сложность, и недостаточность наших источников, все еще не позволяющих нам создать достаточно полное представление о древнегреческом театре послеклассической эпохи.

В. Н. Ярхо

E. LANGLOTZ, Die Kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia, Köln und Opladen, 1966, 88 стр., 63 илл.

Небольшая книга Эрнста Ланглоца, — несомненно, значительный вклад в историю античного мира вообще и античного искусства в частности. Автор назвал работу «Культурная и художественная эллинизация берегов Средиземного моря городом Фокеей», однако содержание ее выходит за эти рамки. Автор выдвигает проблему существования особой художественной школы, центр которой находился в Фокее и влияние которой вместе с фокейской колонизацией распространилось по берегам Италии, Галлии и Испании.

Э. Ланглоц стал первым исследователем, взявшимся за эту тему. Правда, не было недостатка в работах, посвященных искусству фокейских колоний и греческому влиянию на культуру пиевров, кельтов, лигуров (труды М. Клера, Ф. Бенуа, П. Бош Химпера, А. Гарсиа и Бельидо). Однако в них все это не связывалось с искусством именно Фокеи, не рассматривались общие черты, присущие как западнофокейскому искусству, так и искусству метрополии. Такое положение в значительной степени объясняется слабым знакомством с Фокеей. Раскопок города по существу почти не было — только вондажи Ф. Сартье, прерванные

I мировой войной и греко-турецкими войнами, и недолгие работы Э. Акургала в середине 50-х годов. Большая часть древней Фокеи все еще погребена под землей, город ждет своего исследователя. Работа Э. Ланглоца явилась важным вкладом в изучение Фокеи, ее колоний, их культуры.

В начале своего исследования Э. Ланглоц отмечает благоприятное географическое положение Фокеи — недалеко от устья Герма, который с VII в. до н. э., а может быть и со II тыс., служил важнейшим путем во внутренние районы Малой Азии и далее в Сирию и Персию. Эта прямая связь с Востоком способствовала и экономическому, и культурному подъему Фокеи. Влияние ее чувствовалось в ряде городов Северной Ионии и Эоллии. Большое значение придает Э. Ланглоц колониальной деятельности Фокеи. Фокейские колонии появились на берегах Италии, Корсики, Галлии, Испании.

Находясь в фокейских колониях и в близлежащих районах, испытывавших их влияние, так же как памятники, найденные в соседних с Фокеей городах, привлекаются Э. Ланглоцем для выяснения роли Фокеи как культурного центра. Во всех этих местах были обнаружены произ-

ведения искусства, зависимость которого от ионийского искусства несомненна, но они отличаются от изделий Милета, Самоса и Хиоса. Чтобы оправдать их связь именно с Фокеей, автор приводит сначала литературные свидетельства, гласящие, что даже во времена Римской империи славились фокейские художники Телефон и Феодор, жившие, соответственно, в V и IV вв. до н. э. К этому надо прибавить и данные о наличии в Фокее храмов.

Поскольку значительные находки из Фокеи еще не опубликованы, Э. Ланглоц обращается к довольно известным фокейским монетам. Он выделяет следующие типы монет: с изображением головы тюленя (φώκη), являющегося как бы гербом города; с изображениями других животных — кабана, быка, барана, льва, причем тюлень остается на краю монеты как эмблема Фокеи вместо надписи; с головой богини, украшенной серьгами в виде розеток, широкой теньерой и жемчужным колье (Э. Ланглоц считает, что это скорее Афродита, чем Артемиды); с головой той же богини с подобными же серьгами и колье, но на этот раз увенчанной лидийской шапочкой. На монетах последнего типа, многочисленных в VI в. до н. э., по мнению исследователя, изображен фокейский идеал красоты того времени: характерный профиль, заостренный толстый кончик носа, несколько западающий рот, выдвинутый вперед подбородок, удлиненные полуприкрытые глаза, мелкие курчавые локоны над лбом, но толстые пряди на затылке, трактованные в виде жемчужин. Всего этого в таком сочетании нет на монетах других ионийских городов. Тот же «фокейский» профиль, считает Э. Ланглоц, встречается на черепках расписной керамики, найденных в Фокее, и на погребальной вазе из Клазомен.

Ученый обращает внимание на найденную в Фокее капитель, которую он датирует концом VI в. до н. э., имеющую пальмовидную форму, которая не встречается опять же в других городах Ионии, кроме Клазомен, находящихся около Фокеи. Подобная капитель обнаружена в массалиотской сокровищнице в Дельфах.

Э. Ланглоц рассматривает и другие памятники Северной Ионии, терракотовые фризы из Фокеи (опубликованы два фрагмента) и Ларисы, остатки храма в Ларисе, где была найдена капитель, датируемая около 500 г. до н. э., и водотводы в виде голов тюленей вместо обычных львов, изображения Матери богов, сидящей на троне в наиске, как и найденные в Клазоменах, Киме, Мирине и на Хиосе. Во всех этих вещах проявляются те художественные формы, которые отделяют их от произведений Милета, Самоса, Хиоса и Родоса.

Далее исследователь обращается к памятникам Запада. Многого нового сулят

раскопки французского археолога Ж. Жессаса в Алалии. Правда, архаические слои города (датируемые до 540 г. до н. э.) еще не тронуты, но и в более верхних слоях сделаны интересные находки ионийских vaz. Однако Э. Ланглоц справедливо отмечает, что и в этрусском искусстве очень сильны ионийские компоненты, и поэтому только последующие исследования сумеют показать, обязано ли появление этих vaz Этрурии или городам Великой Греции. Надо сказать, что указания источников (Геродот, Диодор) заставляют думать скорее об этрусках. Не раскопаны еще, к сожалению, и архаические слои Велии. Но все-таки уже можно отметить, как это делает Э. Ланглоц, находку, которую можно типологически и даже стилистически связать с подобными скульптурами из Фокеи и Кимы. Фокейские влияния обнаруживает исследователь в памятниках Пестума, города, как известно, сыгравшего большую роль в основании Велии, эти же влияния и в сосудах так называемого «серого буккери», найденных как в окрестностях фокейского города, так и в ряде других мест Южной Италии. Метопы храма Геракла в устье реки Селе не имеют никаких стилистических аналогий с подобными произведениями Тарента, Локр, Сиракуз и других греческих городов Италии и Сицилии. Лица изображенных там персонажей (Европа, Нерейда) похожи на лица на монетах Фокеи.

Очень важны были бы для темы, трактуемой Э. Ланглоцем, памятники Массалии и ее окрестностей. Однако никакие систематические раскопки здесь были невозможны, и поэтому Э. Ланглоц вновь обращается к монетам: в ряде монет из клада в Орполе обнаруживаются явные стилистические аналогии с монетами Фокеи. Тщательно рассматривает ученый изображения богини в наиске, найденные еще в прошлом веке на ул. Негрель. Датируя их 550—480 гг. до н. э., он выделяет изображения различных богинь: Артемиды, Афины, Афродиты, Левкотеи, Кибелы. Некоторые из этих скульптур сходны с кимейской фигурой Богини-Матери. Фронтоны наисков самых ранних статуй похожи на формы фронтонов из Велии и Пестума, которые отличаются от обычных в Великой Греции.

Среди находок в Испании Э. Ланглоц выделяет обнаруженную в Альбуфарде маленькую капитель из слоновой кости, по-видимому, оставшуюся от украшения ларя или мебели, которая своими формами подобна ионийской капители из Ларисы. Далее рассматриваются памятники испанской скульптуры, датируемые автором VI—V веками до н. э. В них, как, например, во фрагментах статуй из Серна-де-лос-Сантес, он обнаруживает связь с памятниками Массалии, Фокеи, Клазомен. С восточноионийским искусством ученый связывает и греко-иберийские го-