

СЕРИЯ

**АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА**

ИССЛЕДОВАНИЯ



**РАННЯЯ
ГРЕЧЕСКАЯ
ЛИРИКА**



СЕРИЯ

**АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА**



ИССЛЕДОВАНИЯ



**Издательство
«АЛЕТЕЙЯ»
Санкт-Петербург
1999**

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО РАН
ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ АНТИЧНОСТИ



РАННЯЯ ГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА

(миф, культ, мировоззрение, стиль)



Издательство
«АЛЕТЕЙЯ»
Санкт-Петербург
1999

ББК 4128(Г.)

Основатель и руководитель серии:

О. Л. Абышко

Посвященная творчеству древнегреческих лирических поэтов, — Архилоха, Гиппонакта, Пиндара, Алкея, Сапфо и др. — книга может быть интересна как специалисту, так и более широкому читателю. В ней освещаются новейшие папирусные находки текстов, описывается основная проблематика изучения греческой лирики, намечаются новые подходы. Творчество лирических поэтов ставится в общий контекст культуры архаической эпохи. Особое внимание уделяется мифологической и ритуальной основе греческой лирической поэзии.

Ответственный редактор:

д. ф. н. И. В. Шталь

Редактор:

к. ф. н. Р. А. Гимадеев

Рецензенты:

д. ф. н. Н. А. Чистякова,

д. ф. н. А. В. Михайлов

ISBN 5-89329-049-6



*Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А. М. Горького
Российской Академии наук*

© Издательство «Алетейя» (г. СПб) — 1999 г.

© Институт мировой литературы им. А. М. Горького
1999 г.

ОТ РЕДАКЦИИ

Многовековое чтение памятников античной словесности придало их изучению совершенно особое свойство. Исследователь Гомера или Софокла опирается на достигнутое его предшественниками, сверяет сделанное с их результатами, иначе — пользуется всеми преимуществами давней культурной традиции.

Исследователь греческой лирики этих преимуществ в значительной степени лишен. То новое, что открыли за прошедший век папирусы, изучено лишь несколькими поколениями филологов и притом во времена угасания той культуры, важной, блестящей и необходимой частью которой была *klassische Altertumswissenschaft* в первые полтора века своего особого существования.

С начала XX столетия выделились в самостоятельные науки античная география, история, этнография, археология, эпиграфика, лингвистика и литературоведение, искусствоведение, философия, история религии. Исчезла, в сущности, объединяющая их всех классическая филология как наука о духовной жизни античного общества, неотделимой от жизни физической, как искусство всестороннего изъяснения текста.

Результаты не замедлили сказаться. При некотором углублении знаний в отдельных отраслях налицо тупик в исследовании духовной культуры, ограниченность в исследованиях, пропасть между различными отраслями знаний, искажение реальной картины Древности или неспособность ее построить. И все это особенно наглядно — в областях, непосредственно связанных с духовностью, тайным знанием, религией: с мифом, культом, архаическим эпосом.

Осознание самосушности греческой цивилизации, ее отличия от иных, в том числе и от цивилизации нового

католико-протестантского Запада, произошло и происходит очень поздно, уже в текущем столетии. Это вызвало особый интерес к мифу, культу, обряду и их отражению в памятниках словесности. Папирусные находки дали обширный материал для изучения архаического мировоззрения эллинов.

Цели настоящего сборника, задуманного и составленного междисциплинарной академической группой «Античная архаика: литература и культура», следующие:

- дать в руки читателю, в том числе и специалисту, новые папирусные тексты греческой лирики, западные издания которых сейчас стали менее, чем когда-либо с 1917 года, доступны. Этой цели служит обзор Н. С. Гринбаума, открывающий сборник;

- дать сводку новейших точек зрения на историю различных родов греческой лирики. Достижению этой цели призваны способствовать статьи 2-го раздела, посвященные хорошим лирикам, лесбосцам;

- попытаться установить связь между различными дисциплинами, некогда составлявшими единую *klassische Altertumswissenschaft*. В 3-м разделе сборника выводы, прямо относящиеся к архаической лирике греков, делаются методами искусствоведения и лингвистики.

Статьи 4-го раздела (*Miszellen* немецких журналов) — свидетельство того, что классическая филологическая наука жива, не оторвалась от текстов и не превратилась в «литературоведение».

При этом мы не боялись помещать в книгу работы, по-разному интерпретирующие одно и то же явление. Думаем, что подобная несогласованность позволяет четче поставить вопрос, а тем самым и ответить на него.

Редакторы благодарят за ценные замечания рецензентов сборника А. В. Михайлова и Н. А. Чистякову.

И. В. Шталь



И. ТЕКСТЫ И ПЕРЕВОДЫ

Н. С. Гринбаум

НОВЫЕ ПАПИРУСНЫЕ ТЕКСТЫ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИРИКИ (1962–1987 гг.)

Задача настоящей работы — рассмотреть наследие раннегреческой лирики, ставшее достоянием науки за последнюю четверть нашего столетия.

Точкой отсчета является изданное в 1962 году Д. Пейджем собрание фрагментов лирической поэзии «*Poetae melici Graeci*»¹, пришедшее на смену не потерявшей тем не менее своего значения знаменитой антологии Э. Диля².

Основную часть появившихся после этой даты отрывков, увидевших свет в основном в очередных томах «Оксиринхских папирусов», содержит подготовленное Д. Пейджем «*Supplementum*

© Н. С. Гринбаум.

¹ *Poetae Melici Graeci* / Ed. D. L. Page. Oxford, 1962 (сокращенно РМГ; при номерах фрагментов — Page).

² *Anthologia Lyrica Graeca* / Ed. E. Diehl. I–II. Lipsiae, 1925–1942 (сокращенно АЛГ; при номерах фрагментов — D).

Lyricis Graecis» (1974)¹. Частично новый материал еще раньше нашел свое место в изданном в 1968 году сборнике избранных лирических фрагментов². Ряд новых отрывков древнегреческой лирики, опубликованных после 1974 года, будет рассмотрен нами в ходе дальнейшего изложения.

В «Дополнение» Пейджа включены вновь найденные фрагменты представителей главным образом раннего периода греческой лирики VII–VI веков до Р. Х.: Алкмана, Стесихора, Ивика, Сапфо, Алкея, Симонида, а также отдельных неизвестных авторов. Всего добавилось 478 новых отрывков. Наиболее существенно расширилось наследие Стесихора (143 новых фрагмента), Ивика (107) и Симонида (123).

Наряду с фрагментами самих поэтов публикуются комментарии к ним, обнаруженные в папирусах. Они также представляют определенный интерес, поскольку помогают уточнить или дополнить наши сведения о греческих лириках.

АЛКМАН

Творчество Алкмана, древнейшего из наиболее известных нам представителей греческой хоровой лирики, принято относить ко второй половине VII века до Р. Х. Согласно «Суде», его расцвет совпал с XXVII Олимпиадой (672); Евсевий указывает то на четвертый год XXX Олимпиады (675), то на XLII Олимпиаду (612–609)³. Впрочем, возможно, что все эти даты отражают разные периоды жизни поэта, поскольку известно, что Алкман дожил до глубокой старости⁴.

Поэт прибыл в Спарту из лидийского города Сарды⁵, что в Малой Азии. Здесь он встретился с песенной традицией

¹ *Supplementum Lyricis Graecis* / Ed. D. L. Page. Oxford, 1974 (сокращенно SLG; при номерах фрагментов — S).

² *Lyrica Graeca Selecta* / Ed. D. L. Page, W. S. Barrett. Oxford, 1968 (сокращенно LGS).

³ Sinko T. *Literatura grecka*. Kraków, 1931. I, 1. Str. 257.

⁴ ALG p. 38.

⁵ ALG 13.5. Комментарии к Алкману, опубликованные в XXIV и XXIX (1957, 1963) томах оксиринхских папирусов, содержат сообщение, что он был лакедемонянином.

своих предшественников — Терпандра из лесбосской Антиссы и Фалета из критской Гортины¹, познакомился с творчеством местных поэтов². Со Спартой и связан расцвет поэтической деятельности Алкмана. Его песни отличались большим богатством и разнообразием метрических размеров. Греки считали Алкмана видным законодателем хоровой лирики, отводили ему первое место в каноне лириков³. Наследие поэта высоко ценилось в античности. Его песни были широко распространены, в его честь был воздвигнут памятник⁴.

Подготовленное александрийскими филологами издание Алкмана в шести книгах до нас не дошло⁵. Вплоть до середины XIX века творчество поэта было известно по небольшим фрагментам, представляющим собой отдельные цитаты, найденные у различных античных авторов.

Существенным пополнением наследия Алкмана явился обнаруженный в 1855 году в Египте французским ученым Мариэттом папирус I века до Р. Х., содержащий его парфений, т. е. девичью хоровую песню. Парфений состоял из ста стихов и оказался самым крупным из дошедших до нас отрывков поэта. В нем не хватало начальных двух строф, а три следующие испорчены в первых половинах. Папирус был издан в 1863 году⁶ и не только дал возможность расширить наши представления о творчестве Алкмана, но и стал важным дополнительным источником для характеристики его языка. Ценная находка, содержавшая к тому же схолии Аристарха, Кратета, Памфила и Стасикла⁷, привлекла сразу же

¹ Athen. XV, 678c. Авторы и надписи цитируются по Лидделлу — Скотту: Liddell H. G., Scott R. A Greek-English Lexicon. Oxford, 1966.

² Paus. III, 17, 1; Plut. Lyc. 28.

³ Antip. Thess. Anth. Pal. VII 18, 4.

⁴ Paus. III, 15, 2.

⁵ Davison J. A. From Archilochos to Pindar. New York, 1968. P. 179.

⁶ Egger E. Mémoires d'histoire ancienne et de philologie. Paris, 1863. P. 159–175.

⁷ Cf. Sinko T. Op. cit. P. 259.

внимание исследователей. Попытки дополнить и восстановить испорченные места в тексте поэта были предприняты Фр. Блассом¹, Г. Дильсом², У. фон Виламовицем-Мёллендорфом³, Г. Юренкой⁴, Р. Кукулей⁵ и другими.

Еще одно пополнение текста Алкмана принес спустя сто лет XXIV том «Оксиринхских папирусов», в котором был опубликован ряд новых фрагментов поэта⁶. Э. Лобель, издавший этот том, определил возраст папируса концом I века до Р. Х. — началом I века по Р. Х. Папирус представляет собой два листа с отрывками парфения поэта. Предполагается, что вся песня состояла из 14 строф (не менее 126 стихов) и превосходила по объему известный нам уже парфений на папирусе Мариэтта⁷. К сожалению, лишь два фрагмента поддаются прочтению: первый состоит из 10, второй из 25 стихов.

Сохранившиеся до нас произведения поэта представляют собой отрывки из уже упоминавшихся парфениев и других хоровых (культовых) песен — гимнов, пеанов, гипорхем. В них содержатся обращения к Зевсу и Гере⁸, Аполлону⁹, Артемиде¹⁰, Афине¹¹, Афродите¹² и другим богам. Среди песен Алкмана встречаются также застольные¹³ и эротические¹⁴.

¹ Rheinisches Museum, 40 (1885). S. 1–24.

² Hermes 31 (1896). S. 340.

³ Hermes 32 (1897). S. 251.

⁴ Wiener Studien, 17 (1895). S. 309.

⁵ Philologus, 66 (1907). S. 202.

⁶ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXIV / Ed. by E. Lobel. London, 1957 (№ 2387–2393).

⁷ Peek W. Das neue Alkman-Parthenion // Philologus, 104 (1960). S. 163–180.

⁸ ALG 16, 24; PMG 81, 60.

⁹ ALG 29–34, 71; PMG 46, 49.

¹⁰ ALG 1.87, 60–65; PMG 1.87, 54, 64.

¹¹ ALG 25–28; PMG 43, 87.

¹² ALG 35, 66; PMG 55, 58.

¹³ ALG 49, 55, 89; PMG 17, 19.

¹⁴ ALG 101–105; PMG 59, 91.

Всеобщую известность приобрело стихотворение поэта, называемое «ноктюрном»¹ и содержащее описание ночного покоя природы².

Поэтическая деятельность Алкмана подверглась обстоятельному анализу в книге С. Боура³. Д. Пейдж рассмотрел в своей работе алкмановский парфений⁴. А. Гарсиа издал отдельной публикацией фрагменты Алкмана⁵. «Гимн Диоскурам» привлек внимание А. И. Зайцева⁶. Изучению языка Алкмана посвящены специальные работы Г. Шписса⁷, Х. Кодзу⁸ и — с учетом появившегося папирусного материала — автора этих строк⁹.

«Дополнение» Пейджа 1974 года принесло нам пять новых алкмановских отрывков¹⁰ (в PMG их насчитывается всего 17).

Из комментария к Аристофану, найденного среди оксиринхских папирусов¹¹, мы узнали начало неизвестного ранее произведения Алкмана, представляющего собой, как видно, обращение к божеству: *Χρυσόκομα φίλομολπῆ* «о златокудрый, любящий пение». Кто имеется в виду, неизвестно. Композит «златокудрый» относится к Дионису у Гесиода (Th. 947), к Аполлону у Тиртея (3, 41) и Пиндара (Ol. 6, 41; 7, 32), к Эроту у Анакреонта (14). Эпитет «любящий пение» встречается однажды у Пиндара

¹ ALG 58; PMG 89.

² Ср.: Толстой И. И. Фрагмент Алкмана «Спят вершины гор» // Уч. зап. ЛПИИ им. А. И. Герцена. Т. 15. Ленинград, 1938. С. 47–56.

³ Bowra C. M. Greek lyric poetry from Alcman to Simonides. Oxford, 1936.

⁴ Page D. L. Alcman. The Parthénion. Oxford, 1951.

⁵ Alcmane. I Frammenti / A cura di A. Garzya. Napoli, 1954.

⁶ Зайцев А. И. «Гимн Диоскурам» Алкмана и его эпические источники. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1969.

⁷ Spiess H. De Alcmantis poetae dialecto // Curtius Studia. V. 10. 1878. P. 331.

⁸ Kodzu H. Greek Studies I. On the dialect of Alcman. Tokyo, 1937.

⁹ Гринбаум Н. С. Язык древнегреческой хоровой лирики (Алкман, Стесихор, Симонид, Вакхилид). Тбилиси, 1986. С. 10–33.

¹⁰ SLG 1–5.

¹¹ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXV / Ed. by E. Lobel. London, 1968 (№ 2737, F 1, 2.18).

(Nem. 7, 9), но применительно к городу. Можно предположить, что мы имеем дело с первой строкой пеана Алкмана в честь Аполлона, тем более что поэт неоднократно обращался к этому богу. В этом же папирусе¹ упоминаются слова: *κύκνος ὑπὸ πτερύγῳ* «лебедь под крыльями» или «из-под крыльев», смысл которых понять трудно (S 2). Комментатор указывает, что их автор некоторые считают не Алкмана, а Терпандра или Иона, и ссылается на один из гомеровских гимнов (XXI, 1).

Следующий отрывок (S 3) был опубликован впервые три года спустя². Он состоит из шести стихов. В ст. 3 читается слово *ἐπακουσομεῖ* «услышим, выслушаем», а в ст. 5 — слово *ὑμνίομες* «прославляем» с характерным для Алкмана и дорийского диалекта окончанием 1 л. мн. ч. -μεῖς (вместо -μεν), ср. *ὑμνέομες* «давайте воспевать» (F 68 D; F 3 Page, v. 5).

Из комментария к трагедии почерпнут, как полагает Пейдж³, небольшой фрагмент (S 4), в котором упоминается имя Алкмана и встречается глагольная форма *ἦνθεν* «он пришел» (от *ἐρχομαι*, аттич. *ἦλθεν*, ср. *ἔνθοισα* = *ἐλθουσα* «прибывшая» у Алкмана, F 1, 73 Page). Форма *ἦνθεν* «я пришел» встречается также у сицилийских поэтов — Эпихарма (180), Софрона (144) и Феокрита (II, 118), в надписях Аркадии (Schwyzer 657.4, IV век до Р. X.) и Ливии (SB Berl., 1927. 164, Кирена). Скорее всего, ее следует отнести не к доризмам, как это делают обычно, а к глагольным архаизмам.

Самый большой из новых фрагментов (S 5) содержит ок. 30 строк из биографии Алкмана или комментария к нему⁴. Сохранился он лишь частично, читаются отдельные слова. В ст. 4–5 упоминаются имя Алкмана, третья и вторая книга его песен. В ст. 13 речь идет о *πατρίδος αὐτοῦ* «его родине» и далее (с дополнением Лобеля) — о *χρόνῳ* *καθ' οὗς ἐγένετο*

¹ Ibidem, F 1, 1.19.

² The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXVII / Ed. by E. Lobel. London, 1971 (№ 2801).

³ Ibidem, № 2812, F 1(a), 1.6–11.

⁴ Ibidem, № 2802.

«времени, в котором он жил». Затем вновь упоминается Алкман (ст. 17), о чем, как кажется, детстве или юности — *παιδεία* (ст. 15) — сообщает какой-то автор. В неполном слове *αξαπαντ* в ст. 20 В. Луппе видит *ἀπ[α]ξαπαντ[ας]* «всех целиком» и, указывая на употребление этого слова у Аристофана (Pl. III, 206), делает предположение, что мы имеем дело с комментарием к его сочинениям¹. Нам представляется это мнение малоубедительным. Пейдж читает это место как *ἀπάξαν της* и признает его непонятным². По нашему мнению, правильнее было бы выделить здесь два слова: *ἀπάξ* «однажды» и *ἅπαντα* «все» и, учитывая следующие за ними слова *μέτρα* «размеры» и еще далее (ст. 21) *ἐποίησεν* «сделал, сочинил», предположив в начале отрицание *οὐχ* «не», перевести весь отрывок: «[не] однажды он [Алкман] сочинял всякие размеры», т. е. сочинял произведения в разных метрических схемах. С сочетанием *οὐχ ἅπαξ* «не однажды» мы встречаемся у Эсхила (P. 211), Софокла (Oed. R. 1275), Геродота (VII, 46) и других авторов.

В 1977 году достоянием гласности стали новые небольшие отрывки из Алкмана³. Особый интерес представляет упоминание (№ 3209) о шестой книге песен поэта, что подтверждает наши сведения об александрийском издании. М. Вест обратил внимание на связь нового фрагмента № 3213 с ранее опубликованным № 2443 (F 1)⁴, а А. Браун поддержал его⁵.

В ст. 7 читается: *οὐδεὶς* «никто», в ст. 9: *Ποσειδάων* «Посейдона». Затем следуют слова, смысл которых Вест восстанавливает следующим образом:

μα [Λ]ευκοθεᾶ[ν ἐρατὸν]ν τέμενος
ἐκ Τρυ[γ]εῖαν ἀνιῶ[ν] ἔχο[ν]
δὲ σίδας δύνω γλυκῆας.

¹ Gnomon, 45 (1973). S. 322.

² SLG p. 3.

³ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XLV / Ed. by A. K. Bowman. London, 1977.

⁴ ZPE 26 (1977). S. 38.

⁵ Brown A. L. Alcman. P. Oxy. 2443+3213 // ZPE 32 (1978). S. 36–38.

τὰ δ' ὅτ[ε δὴ ποταμῶ[ι] καλλιρόω[ι]
ἀράσαντ' ἐρατὸν τελέσαι γάμων

15

...
καὶ τὰ πα[θ]ῆν ἃ γυναιξὶ καὶ ἀνδράσιν
ἔσχата κωριδίας τ' εὐνᾶ[ς τυχ]ῆν

«¹¹...придя из Тригеи в любимый участок Левкопей; ¹²у них было два сладких гранатовых плода: ^{13–14}а когда они помолились у красиво текущей реки, ¹⁵чтобы свершился милый брак... ¹⁷и испытывал долю, положенную женщинам, ¹⁸изведать супружеского ложа...»

В этом месте текст прерывается. О ком идет речь и откуда взят отрывок, сказать трудно.

Подводя итог рассмотрению новых фрагментов Алкмана, следует признать, что они не внесли сколько-нибудь существенного вклада в изучение творчества поэта.

СТЕСИХОΡ

Жизнь и творчество Стесихора, видного представителя ранней греческой хоровой лирики, античная традиция относит к VII–VI векам до Р. Х. (около 632–556 гг.) и связывает с сицилийским городом Гимерой¹. Стесихор был автором значительного числа произведений лирического и мифологического характера. Александрийское издание его сочинений насчитывало 26 книг. До нас дошли некоторые названия поэм: «Герионида», «Тризна по Пелию», «Орестея», «Разрушение Илиона», «Эрифилла», «Возвращения» и другие. Поэт сочинял также гимны (в частности пеаны) и эпиталамии, застольные и любовные стихи². Общий объем произведений Стесихора достигал, по предположению Дэвисона, 15000 стихов³.

Однако вплоть до середины XX века дошедшее до нас наследие поэта сводилось к 26 небольшим фрагментам, сохра-

¹ Plato, Phaedr. 244a.

² См. более подробно: Чистякова Н. А. Древняя поэзия греческого Запада (Возвращение Стесихора) // ВДИ, 1980, 4. С. 36–52; Казанский Н. Н. Стесихор. Фрагменты // ВДИ, 1985, 2. С. 217–237.

³ Davison J. A. From Archilochus to Pindar. New York, 1968. P. 196.

нившимся в виде цитат у античных авторов, а самый большой отрывок песни Стесихора состоял из шести стихов. Еще в 1931 году Т. Синко называл Стесихора «неуловимой тенью»¹. В PMG у Пейджа представлено уже 104 его фрагмента.

Положение стало резко меняться за последние три десятилетия. Благодаря раскопкам в Оксириинхе были найдены и затем опубликованы многочисленные папирусные фрагменты произведений Стесихора, ранее не известные науке². Они значительно обогатили наши сведения о тематике и содержании его творчества³. Появилась возможность на базе нового материала вернуться к изучению языка сицилийского поэта⁴.

В изданном Э. Лобелем в 1967 году XXXII томе «Оксиринхских папирусов»⁵ содержатся под номером 2617 отрывки из поэмы Стесихора «Гериионида» (всего 78 фрагментов). В ней изображен десятый подвиг Геракла: похищение коров великана Гериона, сына Хрисаора и Океаниды Каллирои. Издатель указывает, что два обстоятельства склоняют его считать Стесихора автором произведения: язык и стихотворный размер отрывков, во-первых, и упоминание имени Гериона (F 11), во-вторых. Все отрывки написаны одной рукой. Рукопись может быть датирована первым веком по Р. Х. Имеются спорадические надстрочные знаки: ударения, долготы, анострофы и др. Что касается замечаний на полях, то они сделаны двумя различными руками и, как видно, появились несколько позже, чем основной текст⁶.

¹ Sinko T. Op. cit. P. 260.

² Гринбаум Н. С. Новые папирусные отрывки произведений Стесихора // Труды Тбилисского гос. университета, 183, 1978. С. 51–63.

³ West W. L. Stesichorus // CQ, XXI (1971). P. 302–314; Cataudella Qu. Intorno ai Lirici greci. Roma, 1972. P. 83–102; Trcu M. Stesichoros / RE Supplbd. XI. Stuttgart, 1968. Sp. 1253–1256.

⁴ Nötiger M. Die Sprache des Stesichorus und des Ibycus. Zürich, 1971.

⁵ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXII / Ed. by E. Lobel. London, 1967.

⁶ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXII / Ed. by E. Lobel. London, 1967. P. 1–2.

В «Дополнении» Пейджа отрывки расположены по сюжетному принципу.

а) Герионида (Γηρυονής).

Пейдж (S 7) начинает изложение мифа по Стесихору с известного из Страбона (III, 2, 22) отрывка об Евритионе, пастухе коров Гериона (F 184 Page). Отрывок приобрел больше четкости благодаря предложенному Барреттом дополнению *τίκτεν*:

σχεδὸν ἀν-
τιπέρας κλεινᾶς Ἐρυθείας
Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς
<τίκτεν> ἀπείρονας ἀργυρορίζους
ἐν κευθμῶνι πέτρας

4 suppl. Barrett e Strabone 5 κευθμῶνι Hermann: — *ωνων* codd.
πέτρας codd. BCl

напротив Эрифии славной,
где с гор сереброносных струятся
токи Тартесской реки
многоструйной, в расселине скал
родила его мать¹.

Речь идет о том, как одна из Гесперид родила будущего пастуха на берегу реки Тартесс в Испании, около острова Эрифия.

Следующий фрагмент (S 8) уже папирусный (№ 2617, F 6). В нем читаются первые четыре строки:

διὰ κύμαθ' ἁλὸς βαθέας ἀφίκον-
το θεῶν περικαλλέα νᾶσον
τόθι Ἑσπερίδες παυχρύσεα δώ-
μα]τ' ἔχοντι.

1 διὰ Page; ἐπὶ Barrett. Reliqua vv. 1-4 Lobel suppl.

...они по волнам бездонного моря приплыли
на остров прекрасный. Там боги

¹ Перевод Н. Н. Казанского.

населенники, там Геспериды в чертогах златых
обитают...¹

По-видимому, этот отрывок является продолжением предыдущего² и повествует о дальнейшей судьбе Геспериды и ее новорожденного сына. По предположению Робертсона³, мать привезла Евритиона на остров Гесперид, и мальчик, повзрослев, отправился на Эрифию стеречь коров Гериона.

В состоящем из шести стихов фрагменте 42 (S 9) читаются лишь отдельные слова: κεφαλάν «голову» (ст. 1), ἀνὴρ «муж» (ст. 4) и ἤτορ «сердце» (ст. 5). Пейдж напоминает в этой связи о предположении Барретта, что речь идет о разговоре пастуха Менета с Герионом, в котором Менет описывает Геракла.

Продолжение этого разговора Барретт находит во фрагменте 25 (S 10), где читаются слова: ἀλγινόεντος «мучительного» (ст. 2)⁴, ἀλλ' ὧ φίλε «но, друг» (ст. 3), ἀρτίφίλον «милый Аресу» (ст. 4). Дополняя текст именами Каллирои (ст. 3) и Хрисаора (ст. 5), он видит здесь совет Менета Гериону не забывать о своих родителях⁵.

Более обстоятельное изложение их беседы содержит следующий фрагмент (S 11), составленный Барреттом из трех папирусных отрывков (13+14+15). С дополнениями Лобеля, Пейджа, Диггла⁶ и Барретта он переводится:

¹ Перевод Н. Н. Казанского. Переводчик полагает, что эти слова относятся к прибытию на остров Эрифию самого Геракла и переводит «он... приплыл», не заметив, видимо, формы ἀφίκοντο, т. е. 3-го лица множественного числа (Казанский Н. Н. Цит. соч. С. 226).

² Этого мнения мы придерживаемся вслед за Пейджем (SLG p. 6).

³ Robertson C. M. // CQ XIX (1969). P. 207.

⁴ Издатель папируса № 2617, Лобель, предпочитает это прилагательное, встречающееся у Гесиода (Th. 214, 226), столь же возможному ἀργινόεντος «ослепительно белого», представленному у Гомера (Il. II, 647) и Пиндара (Pyth. 4, 8).

⁵ SLG p. 7.

⁶ Diggle Y. Notes on Greek Lyric Poets // CR XX, 1 (1970). P. 5-6.

χερσίν δι[τον
 δ' ἀπαμ[ειβόμενος
 ποτέφα [κρατερὸς Χρυσάορος ἀ-
 θανάτοιο [γόνος καὶ Καλλιρόας
 «μή μοι [θάνατον προφέρων κρυόεν- 5
 τα δεδίσκ[ε' ἀγάνορα θυμόν,
 μηδέ με λίσσαιο
 αἱ μὲν γὰρ γένος ἀθάνατός πέλο-
 μαι καὶ ἀγή[ραος ὥστε βίου πεδέχειν
 ἐν Ὀλύμπ[ωι, 10
 κρέσσον[ἐ-
 λέγχεα δι[
 καὶ τ[ἄ
 κερα[ἄ-
 μετέρω[15
 αἱ δ' ὦ φί[λε χρή στυγερὸν μ' ἐπὶ γῆ-
 ρας [ικ]έσθαι,
 ζώ[ει]ν ἐν ἐ[φ]αμερίοις ἀπάνευ-
 θε θ[ε]ῶν μακάρω[ν]
 νῦν μοι πολὺν κά[λλιον] ἐστι παθῆν 20
 ὅ τι μόρσιμ[ον]
 καὶ δνείδε[ι]
 καὶ παντὶ γέ[ινει]
 ὀπίσω Χρυσ[άο]ρο[ς] υἱόν
 μ[ὴ] τοῦτο φ[ί]λον μακά[ρε]σσι θε[ο]ῖ- 25
 σι γ[έ]νοιτο

1 χερσίν scribendum videtur 2 suppl. Lobel; 3 ἄ — Lobel, rell.
 Page 5 Janat — Lobel; προφέρων Page suppl. 7-10 suppl. Page e. g.;
 11 ἐ — Lobel; πέπον ἀθάνατός τ' ἔσομαι καὶ ἀγήρως παρ μακάρεσσι
 θεοῖς ἐν Ὀλύμπω Barrett e. g. 11 ἐ — suppl. Lobel 14 ἄ — suppl.
 Lobel 16 φίλε suppl. Lobel 20 κάλλιον suppl. Lobel; ἐσσι παθῆν
 Page 23 γένει Diggle 25-26 suppl. Lobel

...в ответ же ему (Менету. — Н. Г.)

произнес многолющий потомок

Χρυσάορα бессмертного и Καλλιρούι:

«Не смущай мне отважную душу слова-
ми о хладе смертельном Аида,
и не ...

Ибо если бессмертен мой род, вовек не ста-
рея, пребуду всегда сопричастником жиз-
ни Олимпа

...

Если же я обречен достигнуть до ста-
рости страшной, —
мимолетным жильцом, не причастным к уде-
лу блаженных богов, —
то не лучше ли ныне и сразу мне все

претерпеть,

что судьбою дано...»¹

Если первые две части фрагмента легко согласуются по смыслу, то этого нельзя сказать о третьей, где читаются отдельные слова: *ὄνειδεα* «позор» (ст. 22), *καὶ παντὶ γένει* «и всему роду» (ст. 23), *ὀπίσω Χρυσάορος υἱός* «потом сын Хрисаора» (ст. 24).

Н. Н. Казанский усматривает здесь слова Менета и переводит «возразил Хрисаорову сыну»². Предпочтительнее видеть здесь продолжение ранее сказанного Героном: «<чтобы> в будущем не навлек позора <на себя> и весь род сын Хрисаора». Следует пожелание: «Но блаженным богам да не будет / любезно такое», затем лакуна и четко читаются слова: *περὶ βοῦσιν ἐμαῖς* «о моих коровах» (ст. 27), подтверждающие их принадлежность Герionу. В заключительном стихе (29) можно различить слово *κλέος* «слава».

В следующем фрагменте папируса № 19 (S 12) содержится упоминание о женщине, которая *ἰδοῖσά τε νισβόμενον* (ст. 3) «увидев уходящего», как видно, Герiона, уговаривает его:

¹ Перевод Н. Н. Казанского.

² Казанский Н. Н. Цит. соч. С. 227. Cf. Bormann F. Zur Heryoneis des Stesichoros und Pindars Herakles-Dithyrambos // ZPE 31 (1978). S. 33–35.

πείθειν τέκνον «повинуйся, дитя» (ст. 7). Нетрудно узнать в женщине мать Гериона Каллирою и предположить, что она удерживает сына от сражения с Гераклом.

Этот мотив находит продолжение в следующем отрывке № 11 (S 13). Каллироя жалуется:

.....]ἐγὼν [μελέ]α καὶ ἄλασ- 2
τοτόκος κ]αὶ ἄλ[ασ]τα παθοῖσα
.....Γ]αρνόνα γωνάζομα[ι,
αἶ ποκ' ἐμ]όν τιν μαζ[όν] ἐ[π]έσχεθον 5
]ωμον ν[

2 rest. Barrett 3 init, suppl. Barrett, ἄλαστα Lobel 4 suppl. Lobel; init. νῦν δέ σε vel ἀλλά σε restituendum putat Page

Несказанно страдая, несказанно терпев,
родила я тебя ...
Герион, я твою обнимаю коле-
на. Моею грудью ты вскормлен...¹

В стихе 8 читаются слова φίλαι γανυθ[ι]; Барретт и Лобель предлагают дополнения: παρὰ μητρὶ φίλαι «у милой матери» и γανυθείς «обрадовавшись», а в ст. 9 εὐφροσύναις «радостью». Не исключено, что Каллироя вспоминает о детских годах Гериона.

Во фрагменте № 3 (S 14) изображен совет богов:

μ]ίμνε παραὶ Δία παμ-
βασιλῆα.]
τόκα δὴ γλαυκ]ῶπις Ἀθήνα
φάτ' εὐφραδέω]ς ποτὶ ὄν κρατερό-
φρονα πάτρω' ἰ]πποκέλευθον 5
«ἄγ' ὑποσχέσιω]ς μεμναμένος ἄν-
περ ὑπέστας
..... Γαρν]όναν θ[αν]ιάτου

1 suppl. Lobel δία 2 suppl. Page 3 init. suppl. Page γλαυκ Lobel 4 φάτ' Page εὐφρ. Barrett 5 πάτρω' suppl. Page -φρονα et ἰ]ππο- Lobel 6-7 suppl. Page 8 suppl. Lobel init. μη βούλεο Barrett

¹ Перевод Н. Н. Казанского.

... у Зевса, всего
царя:
тогда светлоокая Афина
рекла ... мощному
духом дыде, укротителю коней:
... вспоминая, что
обещал ...
... Гериона смерти...

Светлоокая Афина напоминает своему могучему дяде Посейдону об обещании не противиться смерти своего внука Гериона.

Дальнейший ход событий изложен во фрагменте № 4, состоящем из двух колонн по 17 стихов каждая (S 15). В первой колонне сохранилось несколько целых слов: νόωι διέλεν «он прикинул умом» (ст. 5), πολὺ κέρδιον εἶν «быть весьма полезным» (ст. 7), λάθραι πολεμεῖν «скрытно воевать» (ст. 8). Можно предположить, что Геракл обдумывает здесь свой план борьбы с Герионом и предрекает ему (κατεφράζετο οἱ) при- скорбную гибель (πικρὸν ὄλεθρον, ст. 10–11). Далее упоминают- ся: щит (ἀσπίδα) и шлем с султаном конских волос (ἰππόκομος τρυφάλει', ст. 16). Вторая колонна сохранилась лучше:

Ἰων στρυγε[ρ]οῦ
θανάτοι]ο τέλ[ος
κ]εφ[αλ]ᾱί περὶ [πότμον] ἔχων πεφορυ-
γ]μένος αἵματ[ι...] . . [. .]ι τε χολᾱί,
ὀλεσάνορος αἰολοδε[ίρ]ου 5
ὀδύναισι Ὑδρας· σιγαῖ δ' ὅ γ' ἐπι-
κλοπάδαν [ἐ]νέρεισε μετώπῳ·
διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καὶ] ὁ[στ]έα δαί-
μονος αἴσαι·
διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἱ[στ]ῶς ἐπ' ἀ- 10
κροτάταν κορυφάν,
ἐμίαινε δ' ἄρ' αἵματι πορφ[υρέ]ωι
θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέ]λεα
ἀπέκλινε δ' ἄρ' αὐχένα Γαρ[υό]νας
ἐπικάρσιον ὡς ὅκα μ[ά]κω[ν] 15

ἄτε καταισχύνοισ' ἀπαλόν [δέμας
αἰψ' ἀπὸ φύλλα βαλοῖσα ν]

2 τέλος conl. Barrett 3 πότμον conl. Barrett 8, 12-14, 16 suppl.
Page. Reliqua Lobel suppl.

...плачевной
смерти предел
вокруг головы имея, обрыз-
ганный кровью... и желчью
мужегубивой, нестрошкурой
...Гидры. В молчании он
из укрытия поразил его между глаз,
и рассекла плоть и кости
по воле демона
и проникла, плачевная, до са-
мого темени,
занятнала кровью багряной
панцирь и окровавленные члены,
и склонил выю Герион
долу, так, будто маков
отцветающая нежная краса,
вдруг потеряв лепестки...

Аполлодор (II, 5, 10) рассказывает, что Геракл, убив Ге-
риона, загнал коров в золотую ладью-кубок, одолженную
ему Гелиосом, и, переплыв с ними в Тартесс, вернул кубок
богу. С этим эпизодом связан фрагмент (S 17), сохраненный
нам Афинеем (6D, 185 Page; Athen. XI 469e):

ἄμος δ' Ὑπεριονίδα ἴς
δέπας ἐσκατέβαινεν χρύσειον ὄ-
φρα δι' Ωκεανοῖο περάσαις
ἀφίκοιθ' ἱαρᾶς ποτὶ βένθεα νυ-
κτὸς ἐρεμνᾶς
ποτὶ ματέρα κουριδίαν τ' ἄλοχον
παῖδας τε φίλους,
ὁ δ' ἐς ἄλσος ἔβα δάφναισι κατα-
σκιόεν ποσὶν παῖς Διὸς

1 ἄλιος Athen., ἀμος Kaibel 2 Ὑπεριονίδας Athen., -α ἰς West 3 περάσας Athen., corr. Page 4 -κηθ¹ Athen., corr. Barrett.

Уже сын Гипериона сильный
собирался взойти во златую ладью,
чтобы в ней, низойдя Океаном,
побывать бы в пустынности черной ночи
заповедной
подле матери, подле супруги честной,
подле милых детей.
А сын Зевса направился в рощу священную,
в кущи лавровые...¹

Следующий отрывок № 21 (S 18) состоит из 11 стихов. Читаются слова: *κράτος* «сила» (ст. 2), *τιμάν* «честь» (ст. 3), *ἄκουσον* «послушай» (ст. 8), *ἀδίκουσιν* «несправедливым» (ст. 10). Барретт полагает, что эти слова принадлежат Гериону, возмущенному кражей коров. Если это верно, фрагмент следовало бы поместить между № 10 и 11, заключает Пейдж².

Пейдж склоняется также к мнению, что фрагмент № 19 (181 Page), сохраненный у Афиней (XI 499a), относится к событиям не до, а после похищения коров Гериона. В нем идет речь о встрече с кентавром Фолом:

σκύφιον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς
τριλάγυνον
πί* ἐπισχόμενος, τό ρά οἱ παρέθη-
κε Φόλος κεράσας.
...кубок взяв — преогромную чашу в три
меры, он выпил
поднесенное Фолом с водою вино³.

Вполне вероятно, что сюда же следует отнести и фрагмент 20 (папирус, № 46), где во второй колонне читаются слова: *δῶκε* «он дал» (ст. 5) и *οἶνον* «вино» (ст. 7).

¹ Перевод Н. Н. Казанского.

² SLG p. 13.

³ Перевод Н. Н. Казанского.

Остальные фрагменты «Герииониды», сохранившие лишь отдельные слова, рассмотрим в порядке очередности по Пейджу.

Фрагмент S 21 (папирус, № 1) содержит 5 стихов. Упоминаются птицы или лошади *ὠκυπέται* «стремительные» (ст. 1), ср. *ἵππῳ ὠκυπέτα* у Гомера (II. VIII, 42), *ἵρηξ* «ястреб» — ср. у Гесиода (Opp. 212). Читается слова: *ἔχουσιν* «имеющие» (ст. 2), *ἐπὶ χθόνα* «на землю» (ст. 3), *κεφαλὰ* «голова» (ст. 4).

Фрагмент S 22 (папирус, № 17) состоит из 8 стихов. Читается слова: *ἀκάματος καὶ* «неутомимый и» (ст. 2), *φύλοπιν ἀρυαλέα* «тяжелое сражение» (ст. 4), *μάχαι τ' ἀνδροκτασίαι* «битвы и мужеубийства» (ст. 6), *δι' ἁπρυσίοι* «громкие» (ст. 7) и *ἵππων* «лошадей» (ст. 8).

Фрагмент S 23 (папирус, № 24) содержит 2 стиха. Читается слова: *ἀθανάτοισιν* «бессмертным» (ст. 1) и *μετ-* или *πεδ' Ἰαμῶνιον* «напрасное» (ст. 2).

Фрагмент S 24 (папирус, № 18) состоит из 5 стихов. Читается слова: *ἐν κονίαισι* «в пыли» (ст. 1), *φύλοπιν* «сражение» (ст. 3) и *ἀπ' ὀλωλότες* «погибшие» (ст. 4). Заметна связь с фрагментом № 22.

Фрагмент S 25 (папирус, № 70) содержит 2 стиха. Читается слова: *ὥς ἦνεν* «так сказал» (ст. 1) и *ἀπαμειβ* «отвеча...» (ст. 2).

Фрагмент S 26 (папирус, № 2) состоит из 5 стихов. Читается слова: *μέγ' ἀρίστοι* «наилучшие» (ст. 2) и *ἐρεϊκόμενοι* «пробитые» (ст. 3), ср. у Гомера: *ἐρεϊκόμενος περὶ δουρί* «пробитый копьем» (II. XIII, 441).

Фрагмент S 27 (папирус, № 7) состоит из 10 стихов. Читается слово *ἴφυγν* (ст. 2). Возможно, что это отглагольная форма *φυγῆν* «бежать». Привлекает внимание пометка на полях (рядом с шестым стихом), обозначающая 1300.

Остальные фрагменты поэмы (S 28 — S 84), состоящие из отдельных букв (начало или конец стиха), в лучшем случае из изолированных слов, не представляют для ее понимания особого значения.

Заклячая первую часть своего «Дополнения», Пейдж напоминает (S 85, S 86, S 87) об известных из древних источ-

ников других сведениях, касающихся «Герииониды»: об упоминании Стесихором города Паллантия и острова Сарпедония (в найденных текстах они не встречаются) и об описании внешности Герииона, у которого было шесть рук, шесть ног и крылья (F 186 Page). Как известно, Аполлодор (II, 5, 10) сообщает, что Гериион «обладал телом, сросшимся из трех человеческих тел, соединенных между собой до пояса, но разделявшихся от подреберья и бедер».

Итак, публикация новых папирусных фрагментов «Герииониды» значительно обогатила наши сведения об этом произведении Стесихора. Существенно увеличился его текстовый объем: с 5 фрагментов в антологии Диля до 77 у Пейджа. Удалось установить предполагаемый объем всего произведения — около 2000 стихов¹. Стало очевидным, что мы имеем дело не просто с развернутым рассказом, а с целой поэмой, близкой по типу изложения к эпической. Вместе с тем структурно она предстала перед нами в виде известных произведений хоревой лирики, основанных на триадической метрической схеме: строфа, антистрофа и эпод. Мы получили возможность проследить развитие сюжета «Герииониды»²: прибытие Геракла на остров Гесперид; разговор Менета с Гериионом; обращение Каллирои к Герииону; совет богов и беседа Афины с Посейдоном, дедом Герииона; посещение Гераклом кентавра Фола. Привлекает внимание, что изображение отдельных событий совпадает у Стесихора и историка Ферекида³ (VI век до Р. Х.), а их порядок и изложение детально воспроизведено у упоминавшегося уже Аполлодора (II век до Р. Х.).

6). Разрушение Илиона (Ἰλίου πέρις).

В XXXII томе «Оксириинских папирусов» Э. Лобель опубликовал папирус № 2619, содержащий 47 фрагментов и относящийся ко II или III веку по Р. Х. Издатель полагает, что он

¹ West W. L. Op. cit. P. 302.

² Page D. L. Stesichorus. The Geryoneis (P. Oxy. 2617) // JHS 93 (1973). P. 138-144.

³ FGrH I, 18 Jac. (= Athen. XI, 469).

содержит отрывки из произведения Стесихора «Разрушение Илиона». Об этой поэме известно из сообщения Павсания (X, 27, 2).

В «Дополнении» Пейджа фрагменты числятся под номерами S 88 — S 132. Папирусный фрагмент № 1 соединен по предложению Барретта с № 47 (S 88). Он состоит из двух колонн по 28 строк каждая. В первой колонне удастся прочесть следующие слова: ὁμῶς «однако» или ὁμῶς «одинаково» (ст. 4); βίαι τε καὶ αἰχμᾶι «силой и копьем» (ст. 6); πειοιόβητες «увещевая (увещевающие)» (ст. 7); ἀγκυλότοξοι «киволюки» (ст. 9) ср. у Гомера: ἀγκυλότοξοι (II. X, 428); διάσταν «разделили» (ст. 11); ἅπασιν «всем» (ст. 13); Ἀχαιῶν «ахейцев» (ст. 15); πολέμου «войны» (ст. 18); ῥήξήνορα «сокрушающая мужей» (ст. 21), у Гомера этот эпитет связан с Ахиллом (II. VII, 228); ὥτρυνε μέγαν φρασίν «торопил великого духом» (ст. 22); ἔργον «дело» (ст. 26).

Связь этих разрозненных слов с боевыми действиями и, в частности, с Троянской войной, не вызывает сомнений. Это подтверждает и анализ второй колонны. Кто-то призывает троянцев поспешить на акрополь к храму и не поддаваться призыву (словам), чтобы... (ст. 6–6). Следуют отдельные слова: ἀγνὸν ἄγαλμα «священное изваяние» (ст. 10); ὡς φάτο «так он сказал» (ст. 15); ἵππον «лошадь» (ст. 17); πυκναῖσι πτερύγεσσι «крепкими крыльями» (ст. 19); κίρκον ταυσιπτερον «ястреба длиннокрылого» (ст. 20); ἀνέκραγον «вскрикнули» (ст. 21). О каком этапе войны идет речь, определить трудно. Приходит на память эпизод с «троянским конем», однако он связан с другим божественным знамением: там Аполлоном были посланы змеи¹, здесь упоминаются ястреб и птицы.

Следующий фрагмент (S 89) составлен, по предложению Барретта, из трех папирусных отрывков: 15(b), 30 и 31. Вначале читаются отдельные слова: θεά «богиня» (ст. 2), παρθεν[«девушка» или «девичий» (ст. 3), ἰμεῖρε[«желает» или «пожелай» (ст. 4). И далее:

¹ Apollod. Ep. 4, 18.

νῦν δ' ἀ[σ]εν [χα]λεπῶς πα[ρὰ καλλιρόους] 5
 δίνα[ς] Σιμόεντος ἀνὴρ [
 θ]εᾶς ἰ[ό]τατι δαεὶς σεμν[ᾶς Ἀθάνας
 μέτ[ρα] τε καὶ σοφίαν του
 [ος ἀντὶ μάχα[ς
 καὶ] φυ[λόπ]ιδος κλέο[ς]. [10
 εὐρυ[χόρ]ο]υ Τρο<ῖ>ας ἀλώσι[μον ἄμαρ
]ν ἔθηκεν
]εσσι πόνοι[.

5 ἄσεν vel ἄ<α>σεν veri sim. Barrett χαλεπῶς Lobel, rell. Barrett
 6 δίνας West, δίνας Barrett 7–11 suppl. Barrett 11 τρωας Π, corr.
 West

а теперь... с напряжением у красиво-
 текущей пучины Симознта муж ... наученный
 волей почтенной богини Афины,
 ...меру и мастерство... вместо битвы...
 и слава сражения...

Муж этот (?) предопределил (ἔθηκεν, ст. 12) день захвата широко расположенной Трои (ст. 11)¹.

Имеется в виду, надо полагать, Эпей, построивший по наущению Одиссея деревянного коня. Новым является упоминание, что он действовал по прямому указанию богини Афины.

В очередных отрывках (S 90 – S 102) удастся прочесть лишь отдельные слова. Папирусный фрагмент № 2 (S 91) состоит из 16 стихов. Читаются слова: μέγα χῶσάμ[ενος «сильно разгневанный» (ст. 3), μεγάλ[αν «большую» (ст. 9).

Фрагмент № 3 (S 92) состоит из 6 стихов. Читаются два слова: ἀ[ρ]γαλέα «трудная» (ст. 2) и κ[ο]υφῶς «легко» (ст. 3).

Фрагмент № 5 (S 94) состоит из 7 стихов. Читаются слова: ἀγορά «собрание» (ст. 1), ἀγέρθη «был собран» (ст. 5), λόγον «речь» (ст. 6).

¹ Ср. интерпретацию этого отрывка: Казанский Н. Н. Начало поэмы Стесихора «Разрушение Трои» // Вестник АГУ, 1976, № 2. С. 100–107.

Фрагмент № 10 (S 99) состоит из 6 стихов. Читается слово Ἀχαιοί «ахейцы» (ст. 4).

Фрагмент № 13 (S 102) насчитывает 11 стихов. Читаются слова: ἐπώμοσε «покаялся» (ст. 1), ἐγὼν δ' «а я» (ст. 3), εἶμιν «быть» (ст. 5), φάος ἡελίου «свет солнца» (ст. 8), κατ' αἶσαν «согласно судьбе» (ст. 10).

Хотя эти разрозненные слова дают нам некоторое представление об изображаемой ими ситуации: чей-то гнев, сбор на площади, чье-то выступление и клятва, трудно сказать, о чем и о ком конкретно идет речь.

В несколько лучшем состоянии находятся следующие фрагменты.

Фрагмент № 14 (S 103) состоит из 11 стихов. Читаются слова: λόχοιν «засаду» (ст. 2), ἔχοντες «имеющие» (ст. 4), ξανθὰ δ' Ἑλένα «белокурая Елена» (ст. 5), βασιλῆος ἀοιδίμου «прославленного царя» (ст. 6), ἐκέλευσε «он приказал» (ст. 7), δ' αἶψι πυρὶ καίμεν[«сжигаемый вражеским огнем» (ст. 8).

Фрагмент № 16 (S 104). Читаются слова: αἶψα «тотчас же» (ст. 1), ἐνεργές «ясное» (ст. 2), ἐτύμως «истинно» (ст. 3), Κίπρωγενής «рожденная на Кипре» (ст. 6), как видно, Афродита, ср. Κίπρωγενεῖ у Пиндара (Ol. X, 105); ἀλιπόρφυρον «окрашенное морским пурпуром» (ст. 7), ἐγὼν «я» (ст. 8), ἀθάνατοι «бессмертные» (ст. 9), Ἑρμιόνα «Гермиону» (ст. 10) — по-видимому, речь идет о дочери Менелая и Елены; ποθέω «я желаю» (ст. 11), αἰγυλοπόδαν «светлоногую» (ст. 12), ὑφαρπάγμον «похищенную» (ст. 13), κνακάιν «рыжую» (ст. 14), κ' ὀρυφαῖσιν «вершинами» (ст. 16), στυγερὸν «ужасного» (ст. 17), παῖδα φίλον «милое дитя» (ст. 18).

Фрагмент № 18 (S 105a) состоит из 15 стихов. Читаются слова: ἐπικούροι «защитники» (ст. 1), λιποῖσα «покинувшая» (ст. 3), γαιάδοχος «земледержец» (ст. 9), обычно имеется в виду Посейдон; ἀγνός «праведный» (ст. 9); Ἀρταμῖς οὐδ' Ἀφροδίτα «Артемиды, не Афродиты» (ст. 11), Ζεὺς «Зевс» (ст. 13)¹.

¹ Предложенное рядом исследователей объединение папирусного фрагмента № 2619.18 с фрагментом № 2803.11 (= S 105) представляется мне, вслед за Пейджем, недостаточно убедительным (SLG p. 32).

Перечисленные отрывки подтверждают, что мы имеем дело с событиями Троянской войны; однако они не дают основания для конкретных выводов об изображаемых поэтом действиях.

Остающиеся фрагменты (S 106 — S 132) плохо поддаются чтению и интерпретации. В папирусном отрывке № 19 (S 107) читаются слова: *ἰμερτόν* «очаровательного» (ст. 1), *ὥδε* «так» и *ivi* «его» (ст. 2), *ὥς ἀγαπᾶζει* «как ласково встречает» (ст. 3), *δυσώνυμος* «роковой» (ст. 4). В № 21 (S 109) читается *Ἀθήνα* «Афина» (ст. 1) и *πεδὰ Μυρμιδόνεσσιν* «среди мирмидонцев» (ст. 3). В № 23 (S 111) удастся прочесть *περσάντες* «разрушившие» (ст. 2), *δαπάνα* «трата» (ст. 3), *αὐτοί* «сами» (ст. 4). В № 25 (S 113) читаем: *πov/τοπόρου* «плывущего по морю» (ст. 2) и *κῆμα* «волна» (ст. 5). В № 27 (S 115) упомянута река Скамандр (ст. 4). В № 28 (S 116) — потомок Эакидов и город (ст. 1-2). В № 32 (S 118) читаются слова: *βαρέα* «тяжелого» (ст. 4), *Τροίης* «Трои» (ст. 6), *ἐκπέρσαντες εὐκτιμέ[σαν]* «разрушив благоустроенный (возможно, город)» (ст. 7), *ἀνθρώπους* «людей» и *κλέος* «слава» (ст. 9). В № 37 (S 123) — *ἄλλοις* «другим» (ст. 2) и *ἐκάστωι* «каждому» (ст. 4).

Если фрагменты «Гериониды» удастся расположить в определенной логической последовательности, то фрагменты «Разрушения Илиона» представляют собой до сих пор конгломерат отдельных слов и их сочетаний. Они только подсказывают нам время событий (Троянская война), состав участников (ахейцы, троянцы, мирмидонцы), отдельные имена (Елена, Гермiona), места сражений (речки Симоэнт и Скамандр). Глухо говорится о каком-то собрании, выступлениях и распоряжениях, о сожженном врагами храме или дворце. Упоминаются имена богов: Зевса, Посейдона, Афины, Артемиды и Афродиты. Дважды встречается причастие *[ἐκ]πέρσαντες* «разрушив», свидетельствующее о наносимом врагами уроне городу. Единственный более или менее связный текст — это фрагмент № 89, касающийся создания Энеем (это имя в тексте не сохранилось) троянского коня. И вместе с тем, если

учесть, что до папирусных находок мы располагали лишь одним фрагментом (F 9D) из «Разрушения Илиона», 47 новых папирусных отрывков следует считать существенной прибавкой в наследии поэта.

в) Деревянный конь (*Ἰππος δοῦρειος*).

В изданном Э. Лобелем в 1971 году XXXVII томе «Оксиринхских папирусов» опубликованы под номером 2803 новые отрывки Стесихора (всего 15 фрагментов)¹. Папирус датируется I веком до Р. Х. и содержит примечания на полях I-II веков по Р. Х. Можно предположить, что содержание отрывков связано с Троей². Лобель считает, что обнаруженные на обратной стороне папирусного листа буквы ΣΤΗ[и ΙΠΠ[обозначают автора (Σττησιχόρου) и заглавие его произведения (Ἰππος δοῦρειος).

Пейдж в своем «Дополнении» приводит фрагменты папируса 2803 под номерами 133–147.

Фрагмент № 1 (S 133) состоит из двух колонок, в каждой по 12 стихов. Удаётся прочесть лишь аббревиатуры на полях: θ€ (=θεῶν) и ΑΡΝ³ (=Ἀριστόνικος), обозначающие имена комментаторов текста. Различается также пометка на полях, обозначающая 100-й стих произведения. В самом тексте нельзя прочесть ни одного слова.

Фрагмент № 3 (S 135) состоит из 14 стихов. Читаются слова: θαλέας «цветущий» (ст. 3) — Лобель предполагает, что это второй компонент сложного прилагательного, сравнивая с εὐθαλής у Пиндара (пеан 6, 181) и πανθαλής у Вакхилида (XIII, 69); πολυξέ[ν «гостеприимный» или «посещаемый» (ст. 5) — Лобель видит здесь имя одной из дочерей царя Приама Поликсены; δ[ρακοῖσα «посмотрев» (ст. 9).

Фрагмент № 5 (S 137) включает 12 стихов. Читаются слова: ἥ[ρω[ς Ἀχιλλεύ[ς «герой Ахилл» (ст. 3), ἀφέλεστε[ρ «более простой» (ст. 4), πόλιν «город» (ст. 6), τείχεος «стены» (ст. 7), θρασύν «храброго» (ст. 9) и θαῦμα «диво» (ст. 11).

¹ См. рецензию В. Луппе: Gnomon, 45 (1973). S. 321–330.

² The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXVII. P. 4.

Фрагмент № 7 (S 139) насчитывает 10 стихов. Читаются слова: ὅτε «когда» (ст. 3, на полях), οὐδέ[ν] «ничто» (ст. 5), τοῖξόται «лучники» (ст. 5–6), ἐπασσύτεροι «плотно сомкнутые» (ст. 8), χάριν «ради» (ст. 9).

Фрагмент № 11 (S 143) состоит из 12 стихов. Читаются слова: πίτνα «распускал» (от гл. πίτνῃμι; ст. 1), Δαναοί «данайцы» (ст. 3); Ἐννοσίδασ «землеколебатель» (ст. 4) — этот эпитет Посейдона встречается у Пиндара (Pyth., IV, 33); Ἀπόλλων «Аполлон» (ст. 5), Τρώας «тroyанцев» (ст. 10). В остальных фрагментах (№ 12–15, S 144 — S 147) читаются лишь отдельные буквы.

Анализ отрывков из папируса 2803 значительно затруднен из-за их фрагментарности¹. Фрагмент пятый содержит упоминание об Ахилле и его храбрости, в седьмом говорится о сомкнутых рядах идущих в бой лучников, одиннадцатый рассказывает о данайцах и троянцах и об их покровителях Посейдоне и Аполлоне.

По своему содержанию отрывки из «Деревянного коня» близки к «Разрушению Илиона». Н. А. Чистякова высказывает предположение, что Ἰλίου πέρις является названием, а Ἰππος δούρειος — заглавием произведения, не исключая также, что разные песни одного и того же произведения могли иметь свои заглавия². Ею же отвергается мнение Пейджа о наличии у Стесихора двух произведений на один сюжет. Принимая во внимание, что античная традиция не упоминает нигде о «Деревянном коне», представляется предпочтительным предположить, что это название одной из частей сочинения «Разрушение Илиона» подобно тому, как по-разному назывались части гомеровских поэм³.

¹ Führer R. Zu P. Oxy. 2803 (Stesichorus) // ZPE 8 (1971). S. 265.

² Чистякова Н. А. Цит. соч. С. 49.

³ Page D. L. The Sack of Troy and the Wooden Horse // Proceedings of the Cambridge Philological Society, XIX (1973). P. 47–65.

г) Эрифилла (Ἐριφύλλη).

В XXXII томе «Оксиринхских папирусов»¹ Э. Лобелем опубликован папирус 2618, содержащий три фрагмента еще одного произведения Стесихора под названием «Эрифилла». Папирус датируется издателем I веком по Р. Х.

Фрагмент № 1 (S 148) состоит из двух колонн по 9 стихов каждая. В первой колонне читаются слова:

]. . μελα...[
]ὥδε ποτὴν ἐπε κ[
 "Ἀδρασ]τος ἥρως· "Ἀλκμαον, πόσε δαι-
 τυμόν]ας τε λιπὼν καὶ ἄριστον αἰοῖδ' ὄν
]. ἀνέστας;
 ὥς ἔφα· τ]ὸν δ' ὥδ' ἀμειβόμενος ποτέει-
 πεν "Ἀρμη] φ[ίλ]ος "Ἀμφιαρῆτείδας·
 σὺ μὲν φ]ίλε πίνε τε καὶ θαλῖαις
 εὐφραίν]ε θυμόν· αὐτὰρ ἐγὼν ἐπὶ πρᾶ[ξιν

5

3 suppl. Lobel; πόσε Page, πόσει 4 suppl. Page 6 ὥς Barrett, rell. Page suppl. 7 suppl. Page 8 suppl. Barrett; σὺ μὲν ὦ φίλε Lobel mavult 9 suppl. Lobel.

так сказал...

Аδραст герой:

«Алкмеон, почему ты застолье оставил,

прекрасную песню,

встав, зачем прервал ты?»

Так сказал он. Тут, ему отвечая, промол-

вил сын Амфиарая, Арю любезный:

«Милый, ты пей, дух свой улади

пированием; я же на дело...»²

Κ ἐπὶ πρᾶξιν (ст. 9) Лобель усматривает параллель в выражении ἐπὶ πρῆξιν ἔπλεον «поплыли на дело» из гомеровского гимна к Аполлону (397).

¹ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXII / Ed. by E. Lobel. London, 1971.

² Перевод Н. Н. Казанского с дополнениями автора статьи.

Во второй колонне читаем: ὅπως ἀπήναν ζευ[«чтобы повозку запрячь» ст. 5, ср. ἔζευξαν ἄρμα у Пиндара (Pyth. 10,65). И далее:

ναδ' ἔβα παράκοιτι[ν
 μναστεύσοισα μάτη[ρ
 παῖδ' Ἀναξάνδροιο [ὑπερ-
 φιάλου γαμὲν ἔκγο[νον

Suppl. Lobel.

...прибыла мать, чтобы сосватать
 супругу, на дочери дерзкого Анаксандра...
 женить сына своего...

Фрагмент № 2 (S 149) состоит из 5 стихов. Читается слово ταύταν «эту» (ст. 4).

Фрагмент № 3 (S 150) состоит из 12 стихов. Читаются слова: ἐσθλὰ κακ[οῖς «честное с нечестным» (ст. 4), ср. у Гесиода: μεμίζεται ἐσθλὰ κακοῖσι «смешалось честное с нечестным» (Op. 197); ἀμφω «оба» (ст. 11).

«Эрифилы» Стесихора ранее была представлена двумя фрагментами в антологии Диля (F 8–8a D, F 228 Page). Как известно, Эрифилы, сестра Адрасты и мать Алкмеона, была супругой аргосского царя Амфиарая. Получив от Полиника в качестве дара ожерелье Гармонии, она уговорила мужа принять участие в походе Семерых против Фив, хотя ей было известно, что Амфиарай погибнет. Новые отрывки, несмотря на их фрагментарность, дают возможность несколько расширить сведения о поэме. Первый фрагмент содержит вопрос Адрасты к своему племяннику Алкмеону, почему он прервал пиршество, и ответ Алкмеона, предлагающего дяде продолжить пир, в то время как он, Алкмеон, отправится на какое-то дело. Идет ли речь о предстоящем убийстве Алкмеоном своей матери или о каком-то другом «деле» — сказать пока трудно. О том, что Алкмеон отомстил матери, узнав, что она приняла от Ферсандра, сына Полиника, пеплос Гармонии, чтобы и самого Алкмеона склонить возглавить поход Эпигонков, сообщает Аполлодор (III, 7, 5).

Несколько смущает содержание второго отрывка в первом фрагменте. В нем говорится о матери, отправившейся в путь, чтобы женить сына на дочери некоего Анаксандра. Создается впечатление, что мы имеем дело с отрывком или относящимся к другому произведению Стесихора (так полагает Лобель), или представляющим отклонение от основной линии повествования.

д) Фиваида¹ (Θηβαίς).

В 1974 году в г. Лилле (Франция) был обнаружен во время декартирования мумии папирус, содержащий отрывки древнегреческой лирики. Они были опубликованы три года спустя Г. Анше, Б. Боявалом и К. Мейе, признавшими их автором Стесихора². В «Дополнение» Пейджа этот текст не попал. Папирус отнесен издателями к III-II векам до Р. Х. Он начинается со 176-го и охватывает не менее 364 стихов. Читаются отдельные слова: *Κρονίδας μὲν* «а сын Крона» (ст. 176), *υἱός* «сын» (ст. 178), *μέγα νεῖκος* «большая ссора» (ст. 188), *παῖδας* «детей» (ст. 192), *ἐγύρεν* «собрал» (ст. 198). Лучше читается отрывок из 34 стихов, представляющий собой стихи 201–233.

Действие, изображенное в найденном папирусе, происходит в городе Фивы и связано с сыновьями Эдипа Этеоклом и Полиником. Между братьями разгорелась ссора из-за наследия отца, отрекшегося от престола. Какая-то женщина (*δῖα γυνή*, ст. 232), надо полагать, фиванская царица, обращается к предсказателю (*μάντις*, ст. 212) со словами:

¹ Название поэмы условное, поскольку античные авторы не упоминают ее в числе произведений Стесихора. Так называлась одна из поэм эпического цикла (Apollod. I, 8, 4). Не исключено, что фрагменты предполагаемой «Фиваиды» следует отнести к уже известной «Эрифиле».

² См. обширную литературу о лильском тексте: Рыжкина З. А. Новый вариант фиванского мифа: «Фиваида» Стесихора // ВДИ, 1984, № 3. С. 112–113. Основная публикация: Ancher G., Boyaval B., Meillier Cl. Stesichore (?) (P. L. 76 abc) // Cahiers de recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de l'Université de Lille, t. IV (1977), pp. 287–360.

ἐπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας
 μηδέ μοι ἐξοπίσω
 πρόφαινε ἐλπίδας βαρείας

страдания не множь сраженной горем,
 не угрожай мне бедой,
 грядущую скорбь предрекая...¹

Следует рассуждение о благосклонном отношении богов
 к людям:

οὔτε γὰρ αἰὲν ὄμως
 θεοὶ θέσαν ἀθάνατοι κατ' αἶαν ἱρὰν 205
 νεῖκος ἔμπεδον βροτοῖσιν
 οὐδέ γα μὰν φιλότατ' ἐπὶ δ' ἀμέραφι
 θεοὶ τιθεῖσι.
 μαντοσύνας

207 ἐπὶ δ' ἀμέραι ἐν νόον ἄλλον conl. Haslam

нет, не навеки вражду
 бессмертные смертным дают; на земле
 нет ни распри неизбывной,
 ни неизменной любви; переменчивый ум человеку
 даруют боги...² священной

Привлекает здесь внимание противопоставление: νεῖκος
 «вражда, ссора» и φιλότης «дружба, согласие», ниспосланные
 богами человеческому роду³. Далее царица продолжает:

μαντοσύνας δὲ τεῆς ἀναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων
 μὴ πάσας τελέσσαι

А твои пророчества пусть не все исполнит
 далекоразящий владыка Аполлон... (ст. 209–210)⁴.

¹ Перевод Н. Н. Казанского.

² Перевод Н. Н. Казанского.

³ В этом рассуждении слышатся позднейшие идеи философа
 Эмпедокла. См.: Лурье С. Я. Очерки по истории античной науки.
 М.; Л., 1947. С. 71–85.

⁴ Перевод этого места З. А. Рыжкиной, отнесшей эпитет к про-
 ропителю, и перевод Н. Н. Казанского, отнесшего местоимение τεῆς
 к Аполлону, представляются неточными.

Она предпочитает умереть, чем быть свидетельницей братоубийства сыновей:

αἱ δέ με παῖδας ἰδέσθαι ὑπ' ἀλλάλοισι»

δαμέντας

μόρσιμόν ἐστι ἐπεκλώσαν δέ Μοῖρα[ι
αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγεροῖο] γέν[οιτο
πρὶν τόκα ταῦτ' ἐσιδεῖν

ἄλγεσσι πολύστονα δακρυόεντα[

215

παῖδας ἐνὶ μεγάροις

θανόντας ἢ πόλιν ἀλοῖσαν.

211 suppl. Parsons, Haslam. — Rell. suppl. e. p.

Если судьба мне узреть, как сына сын убивает,
если судьбы моей нити так спряли Мойры,
лучше бы сразу кончиною страшною жизнь

завершилась,

прежде чем здесь, во дворце,

мне, стонущей тяжко от боли, плача, видеть

мертвыми милых детей

иль град в полоне вражьей рати...¹

Затем царица обращается к сыновьям: φίλα τέκνα «милые дети» (ст. 218):

ἄλλ' ἄγε παῖδες ἐμοῖς μύθοις, φίλα [τέκνα,

πίθεσθε·

ταῖ δὲ γὰρ ὕμιν ἐγὼν τέλος προφαίνω,

τόμ μὲν ἔχοντα δόμοις ναίειν παρὰ γάμασι

220

τὸν δ' ἀπίμεν κτεάνη

Δίρκας

καὶ χρυσὸν ἔχοντα φίλου σύμπαντα [πατρὸς

κλαροπαλῆδὸν ὃς ἂν

πρᾶτος λάχῃ ἕκατι Μοιρᾶν.

τοῦτο γὰρ ἂν δοκέω

225

λυτέριον ὕμμι κακοῦ γένοιτο πότμο[ν

μάντιος φραδαῖσι θείου

αἱ τε νέον Κρονίδας γένος τὲ καὶ ἄστυ [σαώσῃ

¹ Перевод Н. Н. Казанского.

Κάδμον ἄνακτος
 ἀμβάλλων κακότητα πολὺν χρόνον [ᾧ
 βασιλείαι 230
 πέπρωται γενέ[θ]λαι

218 suppl. West; φιλα[κέσσι πίθεσθε] Luppe 220 suppl. Barrett ap. Parsons 228 αἱ γε legit Haslam; fine suppl. Barrett ap. Parsons 230 suppl. Lloyd-Jones, Barrett ap. Parsons 230–231 αἵτε πάλαι δὴ πέπρωται γενέθλαι Slings

«Но, милые дети, послушайтесь моих слов, ибо вам я указываю благополучный исход, чтобы один жил, владея домом, а другой ушел, имея все добро и отцовское золото, кто бы первым ни вытянул свою долю по воле Мойр. Я думаю, пусть это станет для вас средством избавления от злой судьбы по указаниям божественного проорицателя; если же Кронид новое поколение и город владыки Кадма, откладывая беду на долгое время... суждено... (ст. 218–231)¹.

Заканчивается изображаемая сцена словами:

ὥς φάτ[ο] δῖα γυνά, μύθοις ἀγ[αν]οῖς ἐνεποίησα
 νείκεος ἐμ μεγάροις π[αύο]ισα παῖδας 233
 σὺν δ' ἅμα Τειρ[ε]σίας [τερασπόλ]ος οἱ δ'
 [ἐ]πίθο[ντο]

233 προύοισα Barrett ap. Parsons 234 τερασπόλος idem — Rell. suppl. e. p.

Так говорила божественная женщина, прося
 детей кроткими словами,
 во дворце детей вражду прерывая,
 и вместе с нею Тиресий ... и они повиновались...² (ст. 232–234).

Дальнейший ход событий восстановил П. Парсонс на основании анализа встречающихся в тексте разрозненных слов³.

¹ Перевод З. А. Рыжкиной. Комментарий к ст. 220 см.: Maltomini F. Stesicoro, P. Lille 76, 220 // ZPE 58 (1985). S. 9–11; к ст. 228–231; Slings S. R. Stesichorus. «Thebaid», 228–231 // ZPE 30 (1978). S. 37.

² Перевод Н. Н. Казанского.

³ Parsons P. J. The Lille Stesichorus // ZPE 26 (1977). S. 28.

После того как был брошен жребий, Полинику пришлось покинуть Фивы и отправиться в Аргос (Ἰκόντο Ἰσθμόν «прибыли на Истм», ст. 299), где ему предстояло жениться на царской дочери. Обо всем этом стало известно из речи прорицателя Тиресия (ὡς φάτο Τειρεσίας, ст. 291).

Таким образом, перед нами эпизод из фиванского цикла мифов. Мать-царица, вопреки первоначальным предположениям, не Иокаста, а вторая жена Эдипа — Эвриганея¹.

Значение лиальского фрагмента Стесихора большое. Он не только представляет собой наиболее крупный связный текст из найденных за последние десятилетия. Он позволяет также по-новому взглянуть на ряд вопросов. Во-первых, появляется новая для нас версия о жеребьевке, предшествовавшей удалению Полиника из Фив. Эту трактовку следует отнести к древнейшей. Во-вторых, находит подтверждение предположение о том, что не Иокаста была матерью Этеокла и Полиника. Это обстоятельство противоречит представленной в аттической трагедии версии о тяготевшем над потомством Эдипа проклятии из-за нечестивого брака. В-третьих, появилась возможность проследить литературные параллели (или истоки?) философского учения Эмпедокла о «ненависти» и «любви», как движущих силах природы. И наконец, к Стесихору, как выяснилось, восходит своими истоками альтернатива между благополучием родного города и личной выгодой индивида, нашедшая отражение в эсхилевских трагедиях².

ИВИК

Творчество Ивика, уроженца южноиталийского города Регия, младшего последователя Стесихора, относится к VI веку до Р. Х.³ Ивик был автором ряда мифологических поэм эпи-

¹ Apollod. III, 5, 8. Ср.: Чистякова Н. А. Цит. соч. С. 45.

² См.: Рыжжина З. А. Цит. соч. С. 118.

³ См. литературу об Ивике: Ярхо В. Н., Полонская К. П. Античная лирика. М., 1967. С. 53–55; Schmid W., Stählin O. Geschichte der griechischen Literatur. I, 1, München, 1929. S. 495.

ческого характера и произведений эротического содержания. Они входили в александрийское издание из 7 книг. До нас сохранилось незначительное число отрывков: в антологии Диля их насчитывалось всего 30¹. Сюда входят наряду с античными свидетельствами и отрывки, изданные в XV томе «Оксиринхских папирусов» (F 3–5)². В PMG имеется уже 64 фрагмента.

В «Дополнение» Пейджа включены все папирусные фрагменты произведений Ивика, опубликованные в нашем столетии (S 151 — S 258). Пейдж разбивает их на три группы, поскольку они были обнаружены в разных папирусах (S 151 — S 165; S 166 — S 219; S 220 — S 257).

К первой группе Пейдж относит уже упомянутый папирус 1790, соединенный с папирусом 2081 (f) и переизданный Барреттом в 1969 году³. Фрагмент № 1 (S 151) состоит из 48 относительно неплохо сохранившихся стихов. Его смысл определяют последние две строки:

καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξεις
ὥς κατ' αἰδᾶν καὶ ἐμὸν κλέος

«Ты, Поликрат, получишь вечную славу, как и я, за мою песню» (ст. 47–48). Слава Поликрата, как вытекает из ст. 46, основана на воспеваемой поэтом его красоте, а предшествующая часть поэмы служит мифологической иллюстрацией этого заключения. Поскольку подробный анализ фрагмента не входит в нашу задачу, отметим только, что перед читателем проходит целая галерея героев Троянской войны. Согласно мнению как ахейцев, так и троянцев, наиболее красивым из участников оказался сын царя Приама (или бога Аполлона) — Троил⁴. В остальных фрагментах папируса 1790 (№ 4–5, S 152 — S 162) читаются лишь отдельные слова: ἀσπίδα «щита» (F 4, 11.5), ἵχνια «следы» (F 5.3), τάμνω

¹ Ср.: Bowra C. Greek Lyric Poetry. Oxford, 1936. P. 248.

² The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XV / Ed. by B. Grennfell and A. Hunt. London, 1922 (№ 1790).

³ SLG p. 44.

⁴ Apollod. III, 12, 5; Ep. 3, 32.

«я разрезаю» (F 7.6). В четырех фрагментах папируса 2081 (S 163 — S 165) удается прочесть лишь одно слово: ἀγῆτορι «полководцу» (F 4.5).

В т о р у ю группу составляют фрагменты папируса 2735, отнесенные к Ивику Пейджем¹. Папирус датируется II веком по Р. Х. и содержит 54 фрагмента. Фрагмент № 1 (S 166) состоит из 41 стиха. Читаются слова и их сочетания: αἰὺλττῆρος «поющего флейтиста, под звуки флейты» (ст. 5), ἀβρὰ π[α]ντῶς «совсем нежная» (ст. 6), ἔρωτος «Эрота» (ст. 7), κὰτ' αἶσαν «законно» (ст. 8), τέλος «исход» (ст. 9), δύναμις «сила» (ст. 10), πολὺν ὄλβον ἐδώκ[αν] «дали большое счастье» (ст. 12) — возможно, δαίμονες «боги» (ст. 11), ἔχεν (= ἔχειν) «иметь» (ст. 13), Μοιρᾶν «Мойр» (ст. 14), Τυνδαρίδ[αι]σι «Тиндаридам», т. е. «потомкам Тиндарея» (ст. 15), σάλπιγγος «трубы» (ст. 16), ἵπποδάμωι «укрошающему коней» (ст. 17), ἀντιθεοί «богоподобные» (ст. 18), ὁπάονες «спутники» (ст. 19), μεγάλα χρύσαιις «большая с золотом эгида» (ст. 20), οὐ φάτον ἐστίν «невыразимо» (ст. 22), τεκέεσσι «потомкам» (ст. 23), σέ δ' αὖ καταδέρκεται «на тебя снова... взирает» (ст. 23–24), κάλλιστον ἐπιχθ[ονί]ων «красивейшего из землян» (ст. 25), ἐναλ[ί]γκιον εἶδος «похожего видом» (ст. 26), ἄλλος οὕτως «другой так» (ст. 27), Ἰάονας «ионийцев» (ст. 28), κλυδιάνειραν «славную мужами» (ст. 29), Λακ[ε]δαίμονα ναίοντες «населяющие Лакедемон» (ст. 30), χοροῖς «хорами» (ст. 31), ἵππο[ι]ς «конями» (ст. 31), βαθύν «глубокий» (ст. 32), ἀμφί τε θαυμαί «и вокруг изумил» (ст. 33), ἄλσεα λαχνάεντ' «рощи, покрытые кустарником» (ст. 34), ἐς ἀγῶνα «к состязанию» (ст. 37), πατέρων «отцов» (ст. 38), θέμις «установление» (ст. 41).

Фрагмент № 2 (S 167) состоит из 10 стихов. Читаются слова: φοινίοισι «алыми, губительными» (ст. 6), ἀδινοῖς βελέεσσ[ι] «крепкими стрелами» (ст. 8), ἀργυροπέζου «среброногой»

¹ Издавший в 1968 году XXXV том «Оксиринхских папирусов» Э. Лобель был склонен назвать автором сохранившихся фрагментов скорее Стесихора (Р. Оху., 35,9). К его мнению присоединился West M. Stesichorus at Lille // ZPE 29 (1978), 1–4.

(ст. 9) — эпитет Фетиды у Гомера (Il. I, 38) и Афродиты у Пиндара (Ol. I, 97).

Фрагмент № 4 (S 169) состоит из 2 стихов. Читаются слова: *δακέθυμ[ος* «жестокий» (ст. 1) и *παιδῶν* «детей» (ст. 2).

Фрагмент № 6 (S 171) охватывает 5 стихов. Читаются слова: *ἐπὶ φρένας* «в душе» (ст. 2), *ἀείδεν* «петь» (ст. 3), *λέγειν* «говорить» (ст. 4).

Фрагмент № 8 (S 173) состоит из 7 стихов. Читаются слова: *περὶ ἀνδρὶ* «около мужа» (ст. 3), *ῥρκον* «клятву» (ст. 4), *ἐλιγμα* «локон» (ст. 5), *παιδῶν* «мальчиков» (ст. 7).

Фрагмент № 9 (S 174) состоит из 13 стихов. Читаются слова: *εὐπ[α]τέρεια* «происходящая от славного отца» (ст. 2), *κελαδῆι* «звучал бы» (ст. 6), *τέκνα* «дети» (ст. 7).

Фрагмент № 11 (S 176) охватывает 21 стих. Читаются слова: *ἤμιθίων* «полубогов» (ст. 1), *σ[τ]άδιον* «стадий, мера длины» (ст. 2), *χαλεπὰ δέ τις* «какая-то тяжелая» (ст. 4), *σιδάρεος* «железный» (ст. 5), *Ἥρακλέος* «Геракла» (ст. 6), *γαμῆν* «жениться» (ст. 6), *ὑφ' ἄρμασι* «под упряжкой» (ст. 7), *ν[ι]κάσαν* *τρέχοντες* «победили в беге» (ст. 8), *Ἰόλαος* «Иолай» (ст. 9), *Π[η]λεὺς* «Пелей» (ст. 11), *κ[υ]δος ὑπέρτερον* «высшая слава» (ст. 12), *γ[α]μῆν οὐ δύν[α]το* «не смог жениться» (ст. 13), *ἀνίκητον* «неодолимого» (ст. 14), *Χρυσάορος* «Хрисаора» (ст. 17), *Γαρίονα* «Герион» (ст. 18).

В ряде фрагментов читаются лишь отдельные слова (S 178 — S 191): фрагмент № 13 — *πόλιν* «город» (ст. 1), № 14 — *δοστός* «стрела» (ст. 2); № 15 — *κλέος* «слава» (ст. 3); № 16 — *ε[υ]χετάσθαι* «молиться» (ст. 3); № 17 — *χρύσεια* «золотая» (ст. 5); *χθών* «земля» (ст. 7).

Фрагмент № 27 (S 192) состоит из двух отрывков. В первом читаются слова: *μάχαι* «битве» и *γίγαντες* «мощные» (ст. 2), *ἀρήγους ἀλκά[ν]* «сильнейшие» (ст. 3), *νόον* «ум» (ст. 5), *σ[υ]μφοαῖς* «бедами» (ст. 6). Во втором отрывке единственное цельное слово: *ἀγέρωχοι* «неукротимые» (ст. 14).

Фрагмент № 34 (S 199) состоит из 14 стихов. Читаются слова: *μελέων* «песен» (ст. 5), *ἐ[πι]κρατέως* «стремительно» (ст. 6), *κορυφ[άς]* «вершины» (ст. 10), *αθανάτα[ν]* «бессмертную» (ст. 12).

В остальных фрагментах (№ 35–54, S 200 — S 219) не сохранилось ни одного цельного слова.

Характер отрывков папируса 2735 существенно отличается от предыдущих. Чисто военный аспект отступает на второй план, а на первый выдвигаются какие-то празднества и пиршества. Появляются слова: «флейта», «счастье», «эрот», «трубы», «красота», «хоры», «состязания», «женильба», «победа в беге», «слава», «песни». Встречаются наименования Мойр, Тиндаридов, ионийцев, Лакедемона, а также имена Геракла, Пелея, Иолая, Хрисаора, Гериона. При сохранении военного фона поэтом выделяется в основном мирная тематика, насколько можно судить об этом по разрозненным словам. Эта тематика в определенной мере соответствует тому представлению о творчестве Ивика, которое создают другие, ранее известные отрывки его произведений. Вместе с тем заслуживает внимания, что Ивик обращается не столько к богам и героям, сколько к людям, как это показывает его адресат — Поликрат (F 1). Несмотря на эротическую тенденцию, эта песня построена также на триадической основе, включая традиционные строфу, антистрофу и эпод. Новые папирусные отрывки оказались составленными по этой же метрической схеме, подтвердив ее распространенность в поэтической практике греческого Запада.

В третью группу включены фрагменты папируса 2637, содержащего комментарий к лирикам. Ряд отрывков, по мнению Пейджа (№ 220–257), относится к Ивику. Папирус датируется серединой II века по Р. X.¹

Фрагмент № 1(а), строки 1–31 (S 220). Читаются слова: *νύμφα* οὖν «нимфа, так как» (ст. 1), *ταῖς νύμφαις* «нимфам» (ст. 2), *Κρονίου πτυχαί* «ущелия Крона» (ст. 3), *Κρόνιον ἐν Λεοντίοις* «храм Крона в Леонтинах» (ст. 4), *ἔρχεσθαι* «приходить» (ст. 5), *ποτέ μὲν κυνηγέται* «а когда-то охотники» (ст. 6), *ἐπιδείξαντα τοῖς* «показавшего им» (ст. 7), *χωρά* «места» (ст. 8), *χαλεπόν* «опасного» (ст. 9), *εὔκολόν φησιν* «называет крот-

¹ Kokalos, XIV/XV (1968–69). S. 429 (M. Treu).

ким» (ст. 10). Насколько можно судить, комментируются слова: «нимфа», «ущелье Крона», сцена охоты, причем автор называет кого-то (скорее всего, опасного зверя) «кротким».

Следуют слова: *πλεῖον* «большая часть» (ст. 11), *αὔχα γλυκερά* «сладостное высокомерие» (ст. 13), *ιδίως* «особенно» (ст. 14), *ἐλπίς* «надежда» (ст. 15), *γλυκερά αὔ[χ]ει καυχᾶται ... ἐλπίς* «сладостная хвастается, хвалится... надежда» (ст. 17–18), *ἢ οὕτως* «или так» (ст. 18), *γλυκερά γίν[ε]ται ἡ καύχη[σ]ις ἐὰν ἐπιτύχη* «сладостным становится хвастовство, если бы преуспело» (ст. 18), *ποδῶν ὥσπερ καί* «ног; если как» (ст. 19–20).

Идет обсуждение сочетаний «сладостное хвастовство», «сладкая надежда», и комментатор объясняет, что имеется в виду «успешное, преуспевающее» состояние, а в качестве подтверждения ссылается на состояние в беге. Дальнейшее рассуждение, вследствие фрагментарности текста, не удастся восстановить.

Фрагмент № 1(а), стихи 32–42 (S 221). Трой приписывает Симониду, а Пейдаж — Ивику¹. Само название отрывка не совсем обычное: *Καλλ[ί]ας* «Каллий». Во фрагменте говорится:

αἰὲν ἐμοὶ πόνοσ οὗτος εἴη αἱ δέ τις
βροτῶν μ' ἐνίπτει νόσφιν· οἶον χω-
ρ[ί]ς καὶ λάθρα· εἴ τ' ἰς ἐπιπλήσσει μοι
πάντα καλῶ[ς οἶ]δα· ἐγὼν δ' ἔτι μ[εῖζ]ο-
ν' αὔχαν τίθεμαι περὶ τούτων· [οἶον εἴ
5
με αἰτιῶνται μείζονα [καυ-
χ]ησιν τίθεμ[αι].]· εἰρ. μαν[
ιόεντα μέ]λανα ...v]ρου[

4 καλῶς οἶδα Treu et Page. Rell. Lobel suppl.

Пусть этот труд всегда будет со мной. А если
кто-то
из смертных меня упрекнет тайно; то есть, без
меня и украдкой; если порицает меня,

¹ Proceedings of the Cambridge Philological Society, XVI (1970). P. 93.

*я все хорошо знаю; я еще больше
горжусь из-за этого; то есть,
если меня обвиняют, я еще больше
хвастаюсь...*

Насколько можно судить, комментируется поэтический текст, в котором герой отстаивает свое право на гордыню или хвастовство. Комментарий разъясняет отдельные слова и смысл сказанного.

Фрагмент № 1(b) состоит из 20 стихов (S 222).

Дважды упоминается слово *ρόπαλον* «палица» (ст. 2, 4), имя Эдипа (ст. 5), страшные страдания Ино, лишившейся ума (ст. 6–7). Затем говорится о проступке Эдипа (ст. 8), снова о страданиях Ино (ст. 9), читаются слова: *ἔρως* «любови» (ст. 11), *πολέμιον λόχος* «вражеский отряд» (ст. 16–17).

По-видимому, в тексте шла речь о том, как Эдип убил палицей своего отца Лайя и о безумии Ино, вызванном смертью сына Леарха. Связь между этими двумя событиями проследить трудно.

Фрагмент № 5 (S 223a) состоит из трех колонн, вторая охватывает 32 строки.

Читаются слова: *Ἴβυκος ἐτέρωθεν* «Ивик с другой стороны» (ст. 5), *ἀπὸ χθονός* «от земли» (ст. 6), *βαθὺν ἀέρα τάμνων* «разрезая глубокий эфир» (ст. 7), *Ἀκέσανδρος ... περὶ Κυρήνης* «Акесандр... о Кирене» (ст. 8), *τὸν μῦθον* «слово, рассказ» (ст. 9), *περὶ τοῦ τρικεφάλου* «о трехголовом» (ст. 9). Две строки читаются полностью:

*ἀναίρων] φησιν [αὐτὸν ἐπὶ τεθρίπ-
που ὁχλῆσαι μετ' αὐτὸν δύο παραβα-
τῶν*

«Взяв, говорит, его отправляет на колеснице с двумя воинами» (ст. 10–11).

Следуют имена: *Τίμαιος* «Тимей» (ст. 12) и *Θεόδωρος* «Теодор» (ст. 13), затем отдельные слова: *ἀλλήλοις* «друг другу» (ст. 14), *εἰς χθόνα* «на землю» (ст. 18), *ἀελλοπόδαν* «стремительную» (ст. 21), *τὸν Πήγασον* «Пегаса» (ст. 23). Ст. 24 читается

полностью: Δοῦρις ἐν γ' περὶ Ἀγαθ[οκλέα «Дурис в третьей книге об Агафокле». Затем упоминается Пиндар и его Олимпийские песни.

Какая песня Ивика и какой эпизод комментируется, сказать трудно. На осведомленность комментатора могут указывать имена перечисленных авторов: Акесандра, Тимея, Теодора и Дуриса. Что касается «трехголового», то приходит на память чудовище, сторожившее Аид, пес Кербер, которого Геракл доставил во дворец Еврисфея. Упоминание о чудо-коне Пегасе связано с мифом о Беллерофонте¹. Не исключено, что в этой связи комментатор вспомнил об Олимпийских песнях Пиндара, где Пегас назван «крылатым конем» (Ol. XIII, 84).

Фрагмент № 12 (S 224) состоит из 19 стихов. В начальной части читаются слова: Τρωίλου «Троила» (ст. 4), τὸν φόνον «убийство» (ст. 5). Следующие стихи содержат связный текст:

]. αἱ ἐπιτηρήσας
παῖδα] θεοῖς ἱκελὸν τῶ]ν περγάμων
ἔκτοσθεν Ἰλίου κτάνε] ἀνείλεν τὸν
Τρωίλον ἐκτ[ὸς τῆς πό]λεως ἐν τῷ
τοῦ Θυμβραίου ἱερῶι οὗτ]ω οὖν παῖδα 10
θεοῖς ὅμοιον θεοῖς οἱ ἐκτὸς Ἰλίου ἱ-
δρυμένοι το[] νω διατα[

Suppl. Lobel exceptis vv. 7 τῶν 8 κτάνε 10 οὗτω 11 οἱ (Page)

Выследив мальчика богоподобного
вне стен Илиона, убил: умертвил
Троила вне города
в Фимбрейском храме,
мальчика, подобного богам; боги,
храмы которых вне Илиона...

Дальше текст обрывается и читаются лишь имена: Ἔκτορος «Гектора» (ст. 15) и Τρωίλ[«Троил» (ст. 16).

Как известно, убийцей троянского царевича Троила, сына Приама и Гекубы, был Ахилл. Он подстерег юношу из засады

¹ Apollod. II, 5, 12.

и набросился на него. В отличие от версии Аполлодора, утверждающего, что убийство произошло в храме Аполлона Фимбрейского¹, Ивик, как можно судить по вышеприведенному комментарию, изобразил это происшествие несколько иначе: Троил был убит Ахиллом вблизи Илиона, а затем перенесен для погребения в Фимбрейское святилище. Какова роль брата Троила Гектора, чье имя встречается в 15-м стихе, сказать трудно. Имя Троила упоминается Ивиком еще в одном фрагменте (S 151, S 41).

В фрагменте № 14 (S 225) читаются слова: *Ἰβυκοῖς* «Ивик» (ст. 2) и *λέγειν* «говорить» (ст. 4), в № 32 (Пейдж, № 226) — слово *Γόργιας* «Горгий».

Фрагмент № 7 (S 227) состоит из 13 строк. Удаётся прочесть слова: *Χαλκιδέων* «Жителей Халкиды» (ст. 2), *ἀποικίας* «колонии» (ст. 5), *κῦμα* «волна» (ст. 7), *ἐπὶ τοῖς ὀμμασι* «на глазах» (ст. 7), *κορύσσεται* «вздывается» (ст. 8), *ὁ πόθος* «влечение» (ст. 10), *φῆσιν* «говорит» (ст. 11).

Создается впечатление, что речь идет о какой-то колонии города Халкиды (на Эвбее), о плавании по морю. Как видно, слово *κορύσσεται* «вздывается» комментатор поясняет синонимами *κορθύεται*, *μετεωρίζεται*. К авторским могут быть отнесены слова: «волна», «на глазах», «вздывается» и «влечение».

Фрагмент № 8 (S 228) охватывает 11 стихов. Поддаются чтению: *γαλήνοισ* «спокойным» (ст. 2), *κ/αλύμμασιν* «покрывалами» (ст. 5), *σὺν γενεῳ̄φι* «с родовым» (ст. 7), *ν/έκyς* «труп» (ст. 8), *χαλκοῦ* «меди» (ст. 9).

Возникает картина чьих-то похорон, описанных поэтом. Авторскими могут быть признаны слова: «спокойным», «покрывалами» и «труп». Слово «медь» указывает, видимо, на погибшего воина.

Фрагмент № 13 (S 230) включает 8 строк. Читаются слова: *ν/οήσῃ<ι>* «воспринимал бы» (ст. 2), *νέктар* «нектар» (ст. 2);

¹ Apollod. Ep. 3, 33.

те же слова повторяются в 3 стихе; τοιοῦτον εὐπειθῆ «его же послушного» (ст. 4), ἰοῦσιν «идушим» (ст. 5), καὶ γὰρ [ἐναΐσ]ιον «ибо и предвещающий» (ст. 5–6); καὶ γὰρ повторяется (ст. 6).

Очевидно, комментируются отдельные сочетания текста; отсюда их повторения, сопровождаемые пояснениями. Однако смысл отрывка в целом неясен.

От ряда фрагментов остались лишь отдельные слова. В № 11, 3 (S 229) читаются *πὸς τύπτω* «ударяю ногами» (ст. 3) с повторением *ποσί* «ногами» (ст. 5), *ἄβρά* «нежная» (ст. 6). № 30 (S 232) — читается *μναμοσῦνα* «память» (ст. 10). № 33 (S 233) — дважды встречается слово *ᾠκεαν[οῦ]* «океана» (ст. 4, 6), *ἐν γ' Τονικῶν* «в третьей книге об ударениях» (ст. 5). № 10 (S 240) — читаются слова *ποταμῶν* «рек» (ст. 4), *πυθμένα* «дно» (ст. 6) и собственные имена: *Φιλοστ[έφανος]* «Филостефан» (ст. 3) и *Ἑρενίου* «Герения» (ст. 5). Первое, возможно, — имя автора сочинения о реках (так думает Лобель), второе — название города. № 15 (S 241) читаются слова: *Σικελικά* «сицилийские» (ст. 2) и *Σικελία* «Сицилия» (ст. 3). № 34 (S 255) читается слово *μουσική* «музыка» (ст. 4). В остальных фрагментах (S 234 — S 239, S 242 — S 257) сохранились лишь буквенные сочетания, цельные слова не представлены.

Рассмотрение третьей группы фрагментов папируса 2637 показало, что, хотя они содержат отрывки не самих произведений, а лишь комментариев к ним, этот дополнительный материал представляет определенную ценность для восприятия творчества Ивика в целом.

Опубликованный в 1983 году папирус № 3538 содержит 46 небольших отрывков, отнесенных Э. Лобелем к разряду «Мелических стихов»¹. Более тщательное рассмотрение, проведенное М. Вестом, позволило отнести фрагменты к Ивику². Заслуживают внимания три более крупных фрагмента с дополнениями Веста.

¹ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. L / Ed. by E. Lobel. London, 1983.

² West M. L. New Fragments of Ibycus' Love Songs // ZPE 57 (1984). P. 23–32.

Фрагмент № 1. Охватывает 13 стихов. Читаются стихи 5–16:

] δὲ σ' ὕμνοι
 συμποτᾶν.] ἐπηράτοισιν, ὦ Χά-
 ρις, ῥόδων ἐ]θρεψας αὐτὸν ἐν κάλυξιν
 Ἀφροδίτας] ἀμφὶ ναόν
 στέφαν]ον εὐωδῇ με δεῖ
 λέγην, ὅσω]ν ἔχρισε θωπά- 10
 ζοισα παιδ]ίσκον· τέρεν δὲ
 κάλλος ὦ]πασαν θεαί.
 ἀλλ' ἐφευγε] μὰν Δίκα θε-
 ᾶν χορὸν· β]αρύνομαι δὲ γυῖα
 πολλὰ δ' ἀ]γρύπνους ἰαύων 15
 νύκτας ὄρμ]αίνω φρε]νί
 ... тебя гимны
 сопотанников. Ты вскормила ego, Ха-
 рита, в прелестных бутонах роз
 у храма Афродиты.
 Мне следует сплести благоуханный венок,
 ведь она умасти-
 ла, лаская, мальчика. А нежную
 красоту подарили богини.
 Однако Дика бежала из хора хора богинь.
 Я же томлюсь членами,
 часто проводя бессонные
 ночи, думая о...

Фрагмент № 27. Состоит из 14 стихов. Читаются стихи 2–13:

αὐλὸς ἐσφ[
 ποικίλος ὕ]μνος ὑπὸ φρένας ἀμάς
 Μοῖσαν Πιε]ριδῶν ἀπολείβεται,
 ἐν τῷ παιδ]ῶν ἰων ἀπαλώτερον 5
 ὑμνήσω, τ[ακέρ' ὅς μ' ὑποδέρκεται
 ὁ]φθαλμοῖς
 ...
 ἀμὸς λευ]κοπάρας ἐπήρατος 10
 Ἀῶς εἰσαν]ίτη μέγαν ὥρανὸν
 ἡριγένεια [φέρεισα βροτοῖσι τε
 καὶ θεοῖς ἀ]γνὸν φάος

...флейта...
 искусный гимн по душе моей
 Муз Пиерид растекается,
 в нем я мальчика, что нежнее фиалок,
 воспою, который нежно ласкает меня
 глазами...
 ...когда бледная ланитами, любезная
 Эос взойдет на великое небо,
 рано рожденная, неся смертным и
 богам священный свет...

Фрагменты № 29 и № 31. Состоят из 6 стихов. Читаются стихи 1-6:

Ἰ καπαρθ[ενικὰν
 αἰ] μή τι κόρα[ς θάλλ]αμον κα[ταβὰς ποκα
 πά]μπαν ἀνεχ[ρίσθ]η τακεραῖ φρεν[ί
 ματ] ρὸς ἐπιστάμενας παρὰ δῶρο[ν ἐ-
 φίμ]ηρον ἀσπάσιος δ' ὁ φέρων χά[ριν]

Смысл стихов, даже с учетом смелых дополнений Веста, не очень ясен. Однако, нельзя не согласиться с Вестом, что содержание отрывков связано не с мифологической тематикой, характерной для Стесихора, а с сюжетами личного и эротического плана, свойственного в большей степени творчеству Ивика.

САПФО

Жизнь и деятельность Сапфо, знаменитой греческой поэтессы VII-VI веков до Р. Х., была связана с городом Митилею на острове Лесбос¹. Собрав вокруг себя молодых девушек,

¹ Основные пособия: Page D. L. *Sappho and Alcaeus*. Oxford, 1955; *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* / Ed. E. Lobel, D. Page. Oxford, 1963 (сокращенно PLF, при номерах фрагментов L.-P.); Voigt E.-M. *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam, 1971.

которых она воспитывала и обучала, Сапфо воспевала в своем творчестве дружбу и любовь. Собрание ее произведений состояло из 9 книг. В него входили гимны, свадебные, девичьи, эротические и другие песни. Предполагаемый объем поэтического наследия Сапфо составлял от шести до девяти тысяч стихов. Одна первая книга включала в себя их почти две тысячи¹. Дошедшая до нас традиция произведений Сапфо, как и других авторов, восходит к двум источникам: авторским свидетельствам и папирусным находкам. Первых относительно немного, вторые за последние десятилетия значительно обогатили наши представления о творчестве поэтессы. Достаточно сказать, что если в антологии Диля насчитывалось 156 фрагментов Сапфо, то у Лобеля и Пейджа (1963) их было уже 213, и число их продолжает расти. В «Дополнение» Пейджа включено несколько отрывков папируса 2637, содержащего и комментарий к Сапфо.

Фрагмент № 27 (S 259) состоит из 5 строк. В нем упоминается собственное имя *Σαπφῆ* «Сапфо» (ст. 1-2).

Фрагмент № 35 (S 260) состоит из 13 строк. Читаются слова *π[ε]ρὶ γήρ[ω]ς* «о старости» (ст. 1), *π[ε]ρὶ Γογγύλης* «о Гонгиле» (ст. 5), *μήλωι* «яблоком» (ст. 6), *καὶ ἡ Σαπφώ* «и Сапфо» (ст. 7), *φρένας* «дух» (ст. 9), *Καλλιόπης* «Каллиопы» (ст. 11).

Имя одной из учениц Сапфо, Гонгилы из малоазиатского города Колофона, неоднократно упоминается поэтессой². Называет она несколько раз и имя Каллиопы³.

Фрагмент № 38 (S 261) содержит слова: *ἀπὸ Μυτιλήνης* «от Митилены».

Следующий фрагмент (S 261A) извлечен из Кёльнского папируса (P. Colon. 5860 a,b). Он состоит из 17 строк. Читаются слова: *ἐφ' ἡσυχίας* «спокойно» (ст. 7) и далее:

*παιδεύουσα τὰς ἀρί-
στας οὐ μόνον τῶν*

¹ Sinko T. Op. cit. P. 280.

² Ср., в частности, P. Оху. 2292.6.

³ F 124 L.-P.

ἐγχωρίων ἀλλὰ καὶ
 τῶν ἀπ' Ἰωνίας· καὶ
 ἐν τοσαύτῃ παρὰ
 τοῖς πολίταις ἀποδο-
 χῇ ὥστ' ἔφη Καλλίας
 ὁ Μυτιληναῖος ἐν

«воспитывая лучших не только из близживущих, но и из Ионии; и в столь же большом одобрении у граждан, как сказал Каллий из Митилены в...» (ст. 8–15).

Речь идет, как видно, о Сапфо, принимавшей на воспитание как лучших местных девушек, так и приезжих. Эта ее деятельность пользовалась поддержкой и одобрением граждан Митилены, о чем свидетельствует некий Каллий, автор неназванного произведения.

Вторая часть этого фрагмента сохранилась хуже. Читается отдельные слова: μόρραν «долю» (ст. 8), Μοισάων «муз» (ст. 10). Далее:

ἰφαίνει τὰς ἐπὶ
 ἱκὸν οἶκον φοι-
 τώσας καὶ περὶ πολ-
 λοῦ πλοιοιμένας
 διενεχθῆναι καὶ

В ст. 15 предлагаем дополнить стих и читать Σαπ/φικόν. Получается перевод:

«...что приходящие в дом Сапфо и высоко ценимые девушки(?) различались между собой» (ст. 14–18).

Упоминается во второй колонне какая-то девушка из рода Клеанактидов (ст. 3–4). Этот род неоднократно встречается в песнях поэтессы. Из других слов заслуживает внимания εὐγένεια «благородное происхождение» (ст. 8).

К рассмотренным выше добавлен в 1974 году еще один отрывок Кельнского папируса (P. Colon. inv. 8), включенный Пейджем в «Дополнение» (S 476) с согласия Р. Меркельбаха. О его принадлежности Сапфо свидетельствует совпадение двух стихов с известными ранее стихами поэтессы. Читаются

слова: ἀ/γέρωχος «непреклонный, славный» (ст. 3), χαρίεσσαν «милую» (ст. 4), ἔχοισα θυμόν «имеющая душу» (ст. 5), θαλάμῳ «спальни» (ст. 6), κ[ρ]οτάλων «трещоток» (ст. 7), δυσωνύμοισι «злополучным» (ст. 8). Стих 5 совпадает с фрагментом 86.4 у Сапфо, стих 7 — с ее же фрагментом 44.25.

АЛКЕЙ

Творчество Алкея, лирического поэта с острова Лесбос, современника Сапфо, относится к VII–VI векам до Р. Х. В отличие от своей знаменитой соотечественницы, поэт принимает активное участие в политической жизни родного города Митилены и защищает интересы местной аристократии. Поэтическое наследие Алкея состояло в александрийском издании из 10 книг¹. В них входили гимны, а также военные и политические, застольные и эротические песни. Они дошли до нас частично в цитатах у древних писателей, в основном же в папирусных фрагментах. В антологии Диалла их насчитывается около 150, в издании Лобеля — Пейджа уже 448.

В «Дополнение» Пейджа включен ряд новых отрывков Алкея и комментариев к нему.

Под номером 262 Пейдж объединил три фрагмента.

(а) Кельнский папирус № 2021, датированный I веком по Р. Х.², состоит из двух колонн: в первой насчитывается 24, во второй — 25 стихов. В нескольких местах текст сопровождается схолиями.

Первая колонна. Наверху на полях значатся: πόλεμος «война» и три буквы /, υτ, которые по Пейджу могли быть частью слова Μυτιλήνη «Митилена». Затем следует трудно поддающийся чтению текст.

¹ Ср. Гринбаум Н. С. К оценке творчества Алкея // Уч. зап. КГПИ, IV. Кишинев, 1955. С. 227–232.

² Впервые опубликован Р. Меркельбахом в: ZPE 1 (1967). S. 81; 2 (1968). S. 154; Cf. Gallaxotti // QUCC 8 (1969). P. 83; Treu M. Antike Lyrik. München, 1970. S. 51.

(b) Оксиринхский папирус № 2303, F 1 a+b (PLF, Alc. 289). Датируется I веком по Р. Х. Представляет более четкий текст стихов 16–17 Кельнского папируса № 2021 (1 колонна, ст. 15 и следующие)¹.

(c) Оксиринхский папирус № 2506, F 84+108. Состоит из 15 стихов и содержит комментарий к песне. Читаются слова: ἀλλὰ καὶ «но и» (ст. 5), Αἴαντα «Эанта» и κατητιάμενο[ν] «обвиняемого» (ст. 6), ἐπί τῇ Κασσάνδρῃ «при Кассандре» (ст. 7), καὶ γὰρ[ρ] αὐτ[ήν] «ибо и ее» и τῷ ἀγάλματι «изображению» (ст. 8), τῆς Ἀθην[ᾶς] «Афины» (ст. 12), ποίηται «делается» (ст. 14).

Объединение Кельнского (№ 2021) и Оксиринхского (№ 2303) папирусов дает следующий текст:

δράσαντας αἰσχύν[θεν]τα τὰ μῆνδικα
 ἴην δὲ περβάλοντ' [ἀν]άγκα
 αὐ[χεν]ι λα[β]ολίωι π. [. . .]αν·
 καὶ γάρ κ] Ἀχαιοῖς ἦς πολὺ βέλτερον
 αἰ τόν.....].. ἦντα κατέκτανον· 5
 ἴσως κε π[αρ]πλέοντες Αἴγαις
 ῥαῖτέρα]ς ἔτυχον θαλάσσης·
 ἀλλ' ἀ μὲ]ν ἐν ναύωι Πριάμω παῖς
 ἄγαλμ'] <Ἀθ>ανάας πολυλαΐδος
 ἀμπήχ'] ἐπαππένα γενήω, 10
 δυσμε]νέες δὲ πόλιν ἔπηπον
]...[. . .]ας Δαίφοβόν τ' ἄμα
 κάτεκτ]αν, οἰμῶγα δ' [ἀπ]ὸ τείχεος
 ὄρωρε, κα]ὶ παίδων αὐτά
 Δαρδάν]ιον πέδιον κατῆχε· 15
 Αἴας δὲ λ]ύσσαν ἦλθ' ὀλόαν ἔχων
 εἰς ναο]ν ἄγνας Πάλλαδος, ἀ θέων
 θνάτοι]σι θεοσύλαιοι πάντων
 αἰνο]τάτα μακάρων πέφυκε·
 χέρρεσ]σι δ' ἄμφοιν παρθενίκαν ἔλων 20
 σέμνωι] παρεστάκοισαν ἀγάλματι

¹ Cf. Fowler R. L. Reconstructing the Cologne Alcaeus // ZPE 33 (1979). S. 17–28.

ὑβρισσ'] ὁ Λ[ό]κρος οὐδ' ἔδεισε
 παῖδα Δ[ί]ος πολέμῳ δότε[ρ]αν
]ν· ἃ δὲ δεῖνον ὑπ' ὄφρυσιν
]π[ε]λ[ι]δνώεσσα κατ' οἶνοπα 25
 ἔβασκε πόν]τ[ο]ν, ἐκ δ' ἀφάντοι[s]
 παννυχίῳ] ἐκύκα θνέλλαις

1 δράσαντας Merkelbach, αἰσχύνθεντα vel αἰσχύνναντα vel αἰσχύννοντα Page 2. 3 λαβ- Lobel 4 suppl. Treu; καί κ' ὥς Page 9, 10 suppl. Treu; ἐναππένα Lobel, απ Π 11 suppl. Merkelbach; πόλιν <δ'> Lobel, πόλιν <τ'> Page, πόλη Lloyd-Jones 13 suppl. Lobel 16 suppl. Merkelbach 23 suppl. Lobel 24-27 ordo versuum sec. P. Oxy. restauratur 25 πελιδνώεσσα P. Oxy., π[ε]λ[ι]δνώεσσα Π 26 ἔβασκε P. Oxy. 27 παννυχίο- P. Oxy. Reliqua Page supplevit.

Ведь и Ахейцам стало б за лучшее,
 Коль <.....> убили бы, 5
 Иль если б, подплывая к Эгам,
 В менее бурном случились море.
 Но вот во храме дочь Приамова,
 Кумир Афины многодобычныя
 Обняв, подбрадия коснулась, 10
 Те же, несчастные, град<...
> и Деифоба с ним
 Они уби <ли, воля же от стен градских
 Раздался, и> детей рыданья
 В доме Дардановом зазвучали. 15
 Эант, лелея гибельный гнев, вступил
 Во храм Паллады чистой, — из всех богов
 Блаженных мужам святотатным
 Злейшую участь она готовит -
 Двумя <руками> деву сию схватив, 20
 Святому предстоящую идолу,
 В гордыне Локр не устыжился
 Дочери Зевса, войну дарящей
 <.....> из-под бровей
 Темнея <зраком>, на виноцветное 25

Ступила море и смесила
С бурей ночью, лишившей зренья...¹

Начало не совсем понятно. Говорится о каком-то бесчестии, убийстве и плавании по морю (ст. 1–8). Не исключено, что эта часть должна быть помещена в конце текста и что в ней рассказывалось о позднейшей судьбе Эанта, сраженно-го Посейдоном за нечестие. Дальнейшее относится ко взятию Илиона. В то время как эллины разрушают город и убивают Деифоба, а над троянской равниной слышатся вопли, Кассандра ищет спасения у кумира Паллады. Однако ворвавшийся в храм Эант, сын Оилея (локриец), святотатствует и подвергает девушку насилию. Гневная Афина шествует к морю...

Сообщение Аполлодора об изнасиловании Эантом Кассандры² свидетельствует о том, что этот вариант мифа был известен в эллинистическую эпоху. Исходя из того, что в эксперите Прокла этот вариант не сохранен, В. Г. Борухович высказывает предположение, что он был еще неизвестен киклическим поэтам и распространился лишь в более позднее время³. Рассмотренный нами фрагмент Алкея указывает, однако, что миф об изнасиловании Кассандры был известен по меньшей мере уже в VI веке до Р. Х.

Папирусы № 2733 и 2734 (S 263 — S 272) датируются II веком по Р. Х. и содержат комментарий к Алкею.

Папирус № 2733 (S 263) состоит из 14 стихов. Читаются слова: *δειλοὺς ὅτι* «робких что» (ст. 3), *τῶν κύβων* «игральных костей» (ст. 4), *σημειώτεον* «следует обозначить» (ст. 5), *τὰ κακὰ* «бедствия» (ст. 5), *ἐκτρέπομενοι* «обращенные» (ст. 5), *καὶ τὰ γαθὰ* «и блага» (ст. 6), *οὐ τλάτον* «невыносимо» (ст. 8), *τὸ ἐξῆς ἐστιν* «следует» (ст. 9), *υἱὸς Κλεάνωρος ὅτι* «что сын Клеанора» (ст. 11), *τὸν Μύρσιλον* «Мирсила» (ст. 12), *ἐνεχθήσεται*

¹ Пер. Р. А. Гимадеева.

² Apollod. Ep. 5, 22.

³ Аполлодор. Мифологическая библиотека / Изд. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 183.

«будет принесен» (ст. 13), *ἔνιοι* «некоторые» (ст. 13), *φεύγουσιν* «бегут» (ст. 14), *οὕτως* «так» (ст. 14).

Смысл отрывка понять трудно. Упоминается игра в кости, превращение бед в блага, называется сын Клеанора, как видно, Мирсил, политический противник Алкея. С его именем связан известный фрагмент поэта (F 39D), призывающего поднять кубки после смерти Мирсила.

Папирус № 2734 охватывает 13 фрагментов. Фрагмент № 1 (S 264) состоит из 23 стихов. Читаются слова: *ἀνὰξ ἢ Ἀπολλων παῖς* «владыка Аполлон, сын великого Зевса» (ст. 5), *ἀρχή* *χαῖρε* [*Κυλλάνας* *ὁ μέδεις* «начало: здравствуй ты, что правишь Килланой» (ст. 11), *σὲ γάρ μοι θῆμος ὕμνην* «ибо тебя (желает) воспеть моя душа» (ст. 12), *γ/ενέθλια* «кровные» (ст. 14), *Ἀπόλλων* «Аполлон» (ст. 15), *αὐτῷ ἀπειλήσας* «угрожая ему» (ст. 16), *κλ/οπήν* «кражу» (ст. 19), *ἥ δὲ τρίτη* «а третья» (ст. 20), *ἀρχήν* *δέ* «а начало» (ст. 21), [*Νύμφαις ταῖς Δίος ἐξ αἰγιόχω*] *φαῖσι τετυχμέναις* «Нимф, происходящих, говорит, от щитодержавного Зевса» (ст. 21).

Настоящий фрагмент интересен тем, что в нем приводятся отдельные стихи знакомых нам песен Алкея. Стих 5 представляет собой начало (F 307 L.-P.), стихи 11–12 являются началом второй песни первой книги (F 308 L.-P.), стихи 21–22 известны из F 343 L.-P. Теперь мы узнали, что они составляют третью песню той же первой книги (*ἥ δὲ τρίτη*).

Фрагмент № 4 (S 265) состоит из 10 строк. Читаются слова: *Ἀριστοτέλης* «Аристотель» (ст. 3), *πρ[α]γματικῶν* «законоведов» (ст. 4), *ὁ χρόνος* «время» (ст. 5), *παροξυνόμενος* «с ударением на предпоследнем слоге» (ст. 6).

Фрагмент № 6–7 (S 267) состоит из 9 строк. Читаются *Μυρσίλω* «Мирсилу» (ст. 3), *μοι εἶη καί* «пусть мне будет и» (ст. 5), *αὐτῷ* «самому» (ст. 6), *διανοεῖται* «думает» (ст. 6), *ἀσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν* «не понимаю бушевания ветров» (ст. 6–7), *τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κύμα κλίνδεται [τ]ὸ δ' ἔνθεν* «то сюда кидается волна, то туда» (ст. 7–8), *πάλιν* «снова» (ст. 9).

И на этот раз обращает внимание совпадение стихов 6–8 со стихами 1–3 известного нам фрагмента Алкея (F 326 L.-P.).

Если учесть, что мы имеем дело с совпадением двух традиций — рукописной и папирусной, отделенных одна от другой промежутком в 13–14 столетий, то нельзя не восхититься точностью передачи античного текста в средневековых рукописях.

В остальных фрагментах (№ 9, 10, 11, 13) папируса 2734 (S 268 — S 270, S 272) практически нет цельных слов. Фрагмент № 12 (S 271) содержит сокращенные *μοναρχ*- (ст. 5) и *τιρανν*- (ст. 6), что может обозначать соответственно: монарх (или монархия) и тиран (или тирания). Оба слова представлены в известных нам песнях Алкея.

Комментарии к лесбосским поэтам

Папирус 2506, датируемый I–II веками по Р. Х., содержит ряд фрагментов комментария к обоим лесбосским поэтам¹.

Фрагмент № 42a (S 273) состоит из 11 строк. Читаются слова: *νέβροι* «оленята» (ст. 2), *χρύσω* «золоту» (ст. 4), *Χάραξ* «Харакс» (ст. 7), *ἔσλος* «честный» (ст. 10), *σχέθε* «держал» (ст. 11). Речь идет, по-видимому, о брате Сапфо Хараксе.

Фрагмент № 44 (S 275) состоит из 8 строк. Читаются слова: *Σαπφ*- «Сапфо» (ст. 1), *Χάραξον* «Харакса» (ст. 2), *ἔπεμψε* «послал» (ст. 3), *συμποσίω* «пира» (ст. 5).

Фрагмент № 48 (S 276) состоит из трех колонн и примерно 50 строк. В отрывке (1) читаются: *ὑστερόν* καὶ τοῦτο «позже и это» (ст. 6), *λέγει* «говорит» (ст. 7), *ἄλλαι* «другие» (ст. 7), *πλοῦ- [τ]οί* θεοὶ δίδουσιν «боги даруют богатство» (ст. 10–11), и в заключение: *Σαпφῶ* «Сапфо» (ст. 21). В отрывке (2) сохранились три колонны. В первой читаются слова: *μοῖραν* «долю» (ст. 45), *μέλαινα* «черная» (ст. 46), *μέλη* «песни» (ст. 48), *ζώουσαν* «живущую» (ст. 49). Третья колонна содержит слова: *Ἐρίγνιος* «Эригий» (ст. 40–41), *ταῦτα γάρ* «ибо это» (ст. 41–42), *φίλεργος* «трудолюбивый» (ст. 43), *Σαпφῶ* «Сапфо» (ст. 44), *περὶ τῶν ἀδελφῶν* «о братьях» (ст. 44–45).

¹ Cf. Treu M. / Quaderni Urbinati 2 (1966). P. 3; Barnett W. / Hermes 93 (1967). S. 1.

ραν [εις...]. ας φυγὴν καὶ	5
τὴν π[ρὸς] τῇ γεφύρῃ παρά-	
ταξιν ἔτι μέμνηται τοῦ Ἀν-	
τι]μενίδα· ἀλλὰ γὰρ οὐδ' αὖ-	
τὸ]ν Ἀλκαῖον ἐν τῇ τότε	
παρα]τάξε[ι τ]ελευτήσαι τι-	10
νες ὁ]μολο[γ]οῦσι ἀλλὰ γενέ-	
σθαι τ]δ τρίτον τοῖς [περὶ αὖ-	
τὸ]ν κάθοδον ὑπο]λαμβάνου-	
σιν] διὰ τὸ συνίστασθ[αι τὸν	
πό]λεμον ἐν [.] στ[ρατεία Ἀ-	15
στ]υάγῃ τῶ[ι Μήδωι πρὸς Ἀ-	
λυά]ττην ω[ι	

Suppl. Page, vv. 4, 5, 9 sq., contextum e. g. restituit idem. 4 var. lect. μετα Page 6 -ρηι pro -ραι NB 12-13 τοῖς φεύγουσιν Treu.

«...но (...) второе (...) бегство и Антименидово сражение у моста еще упоминает. Но некоторые писатели согласны в том, что сам Алкей тогда не погиб в сражении, но полагают, что в третий раз вернулись его сторонники из-за начала войны. В войне лидийца Астиага (...) с Алиаттом...»

В отрывке обсуждаются, как видно, разные версии гибели Алкея. Наиболее вероятной представляется третья из них, связывающая это событие с очередным возвращением беженцев, среди которых находился Алкей, и разразившейся войной между последним царем Мидии Астиагом (594-559) и лидийским царем Алиаттом (617-560), отцом Креза.

Фрагмент № 102 (S 283) состоит из 13 стихов. Читаются слова: τῶν Λυδῶν βασιλεὺς «лидийский царь» (ст. 2-3), Ἀντιμ[εν]ίδα[ν] ἀδελ[φόν] τοῦ Ἀλ[κ]αίου «Антименида, брата Алкея» (ст. 5-6), πα[ρ'] αὐτῷ «у него» (ст. 7), πόλ[ε]μον «войну» и κίνδυνον «опасность» (ст. 9), ἐγένετο «стал» (ст. 11), Φίττακος «Питтак» (ст. 12), Κρ[ε]οῖσι «Крезу».

В отрывке упоминается брат Алвея Антименид, обозначена какая-то его связь с лидийским царем, говорится о войне и опасности, называются Питтак и Крез.

Последним приводится мичиганский папирус 3498, датируемый II веком до Р. Х. и опубликованный впервые Р. Меркельбахом (S 286)¹. Он состоит из трех колонн; читаются вторая и третья из них. Фрагмент содержит начала отдельных песен Сапфо, Алкея и, возможно, Анакреонта. В колонне II читаются сочетания:

δεῦτ[έ] μοι νᾶσον «вот мне остров» (ст. 1), напоминает фрагмент 34 Алкея;

πῶττι ὠράνω «владыка неба» (ст. 6), можно отнести к Сапфо или Алкею;

χαῖρε [Κ]υλλάνας «здравствуй, Килланы [владыка]» (ст. 11) слова из фрагмента 308b Алкея;

В колонне III читаем:

Κύπρι καὶ Νηρηίδες «Киприда и Нереиды» (ст. 2), начало фрагмента 5 Сапфо;

γουννοῦμαι «молюсь» (ст. 10), напоминает фрагмент 348 Анакреонта.

Остальные сочетания не удастся расшифровать.

Либо к Сапфо, либо к Алкею Пейдж относит фрагменты из папируса 2878, датируемого I-II веками по Р. Х. и содержащего, по его мнению, комментарий к эолийским поэтам². Однако ни в одном из 27 отрывков (S 287 — S 312), за редким исключением, нельзя прочесть цельных слов. Естественно, что они не могут сами по себе помочь нам в углублении знаний об Алкее и Сапфо.

Заканчивая рассмотрение фрагментов, принадлежащих, по мнению Пейджа, к песням лесбосских поэтов и комментариям к ним, следует отметить, что они касаются в основном жизнеописаний Сапфо и Алкея и принесли нам ряд сведений, подтвердивших уже известные, и некоторые новые, бросающие дополнительный свет на их деятельность.

¹ ZPE 12 (1973). S. 86.

² CQ 23 (1973). P. 199.

СИМОНИД КЕОССКИЙ

Видный представитель древнегреческой хоровой лирики, Симонид родился на острове Кеос (556–468 гг. до Р. Х.)¹. Был старшим соперником Пиндара. Автор гимнов в честь богов, эпиникиев, застольных и похвальных песен, френов и дифирамбов, а также элегий и эпиграмм. Творчество Симонида было связано с его пребыванием при дворах тиранов, в частности, на Сицилии (у Гиерона), в Аттике (у Гиппарха), в Фессалии (у Скопадов). В александрийском издании его произведений насчитывалось 14 книг. Диль собрал в своей антологии 66 отрывков и 100 эпиграмм, т. е. всего 166 фрагментов. Первый папирусный отрывок Симонида был опубликован А. Волиано в 1932 году². Он содержит два отрывка, видимо, френов; первый состоит из 37, второй — из 3 стихов. Папирус датируется II–III веками по Р. Х. Благодаря изданию в 1959 году Э. Лобелем и Э. Турнером XXV тома «Оксиринхских папирусов»³, наследие Симонида обогатилось значительным числом новых отрывков из эпиникиев и пеанов (172 фрагмента) и небольшим комментарием к его стихам (7 фрагментов). Отрывки представляют собой извлечения из созданных поэтом эпиникиев и пеанов. Новый папирусный материал учтен Д. Пейджем в его издании греческих лириков. Количество отобранных им фрагментов Симонида составило 148.

Папирус № 2623 содержит 68 отрывков. Датируется издателем II веком по Р. Х.

Фрагмент № 1 (S 319) состоит из 15 стихов. Читаются слова: *μάρ[ν]αντο* «сражались» (ст. 5), *Ζευ[ξ]ίδαμος* «Зевксидам» (ст. 6), *κατόπισθε* «сзади» (ст. 7), *θρόνος* «кресло» (ст. 8),

¹ См. литературу о Симониде: Селенов А. Ф. Греческий лирик Симонид Кеосский и сохранившиеся отрывки его поэзии. Нежин, 1912; Wilamowitz-Möllendorf U. von. Sappho und Simonides. Berlin, 1913. S. 137–232.

² Papyri greci e latini, v. X. Firenze, 1932. P. 169.

³ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXV / Ed. E. Lobel and E. Turner. London, 1959 (№ 2430–2434). P. 45–101.

θεμίστων «установлений» (ст. 10), τοὶ δ' Ἴπποκράτιδα «а Гиппократиды» (ст. 11), σκᾶ]πτρον «жест» (ст. 11–12), στέφανος «венок» (ст. 13). Содержание фрагмента неясно. Возможно, это эпиникий, в котором воспевается некий Зевксидам. Пейдж отмечает, что сын Леотихиды и отец Архелая Зевксидам был современником Симонида¹. Слово «венок» дает основание думать о награждении победителя.

Фрагмент № 2 (S 320) состоит из 20 стихов. Читаются слова: κλυτά «прославленная» (ст. 4), γεράνων «журавлей» (ст. 11), Κηναίου «Кеней» (ст. 12), πλοον «плавание» (ст. 13), πόλιν «город» и ἁλίας «морской» (ст. 14), ἐναντίον «встречного» (ст. 15), κεῖθι «там» (ст. 16), γάρ «ибо» (ст. 17), σκοποί «стражи» (ст. 18). Известно, что Кеней — мыс на острове Эвбея, известно также выражение «Зевс Кенейский». Неясно однако, каково его отношение к журавлям, о чем плавании идет речь и о каком городе, кого охраняли стражи.

Фрагмент № 5 (S 323) содержит 18 стихов. Читаются отдельные слова в конце отрывка: χρόνος «время» (ст. 14), μανύεσθαι βίος «раскрывается жизнь» (ст. 15), ὦ μάκαρες «о бессмертные» (ст. 16), κατέμαρψεν «догнал» (ст. 17), ἐλίσσαντες «умоляя» (ст. 18). Смысл фрагмента неясен. Упоминание о времени, жизни и обращение к богам позволяют думать, что перед нами гимн.

Фрагмент № 10 (S 328) состоит из 11 стихов. Читаются слова: ὑπν[ο]ν «сон» (ст. 2), πίνωμεν «давайте пить» (ст. 5), ἀζόμενοι «почитая» (ст. 6). На этот раз перед нами, как видно, отрывок из застольной песни.

Фрагмент № 46 (S 364) охватывает 10 стихов. Читаются слова: Ἀκέστορος «Акестора» (ст. 1), ταῦτα μάλ' ἀμ[φο]τέρους «это очень обоим» (ст. 2), ἐκ μεγάρ[ο]ιο «из дворца» и θύραζε «прочь» (ст. 5), μελάμ]πυρον «чернозадого» (ст. 6), Ἀλκ[μάν]ας «Алкмены» (ст. 6).

Действие происходит, как видно, во дворце. Кто-то из него уходит. Имя Алкмены наводит на мысль о Геракле,

¹ SLG p. 107.

а упоминание «обоим» — о двух ее сыновьях. Однако это лишь догадки. Ничего точного об этом отрывке сказать нельзя.

Фрагмент № 48 (S 366) состоит из 17 стихов. Читаются слова: *πάλλ[ι]ν* «снова» (ст. 2), *ἄκηδέας* «беззаботных» (ст. 3), *ἐν φρασίῳ* «в душе» (ст. 4), *μηδαμ' Ἑλλανες* «никак эллины» (ст. 5), *αἰδίων* «вечное» (ст. 6), *σὺν θεοῖς* «с богами» (ст. 9), *παραδεγμένων* «полученных» (ст. 10), *πείθον* «убедили» (ст. 12), *αἶψα* «тотчас же» (ст. 14).

Единственное опорное слово здесь — «эллины». Им что-то предстоит делать с помощью богов. Возможно, что полученные от них знамения убедили эллинов и заставили тотчас что-то предпринять.

Остальные отрывки папируса 2623 вообще не поддаются прочтению ввиду их плохой сохранности.

Папирус 2624 охватывает 56 фрагментов. Датирован издателем II веком по Р. X.¹

Фрагмент № 1 (S 387) состоит из 12 стихов. Читаются слова и сочетания: *οὐραν[οῦ]* «неба» и *θαλάσσης* «моря» (ст. 1), *ρίπ[αν]* «берег» и *μελαίνας* «черной» (ст. 2), *ἐρήμα θνατῶν* «покинутая смертными» (ст. 3), *δαῖμον αἰγυγίναμε* «о бог козлоногий» (ст. 4), *μέμικεν* «взревел» (ст. 5), *ἦδ' ἄναυδος* «и безмолвный» (ст. 5), *κεῖ[ι]νος* «тот» (ст. 6), *ἀεὶ δέ* «и всегда» (ст. 6), *περίκλυτος* «славный» (ст. 6), *ἄμμι* «нам» (ст. 7), *ἀλαθέω[ς]* «правдивого» (ст. 7), *θεὸς αὐτίκα σαμῆ[ς]ια* «бог тут же знаки» (ст. 8), *ἐνάρυεα* «отчетливые» (ст. 9), *θεσπεσίω[ς]* «божественного» (ст. 9), *ὄ[π]ποτ' ἐγὼ μέν* «когда же я» (ст. 10), *θυσίας* «жертвы» и *εὐ[α]γάας* «очищающие» (ст. 11), *σπένδων* «делая возлияния».

Рассказ ведется от первого лица. Герой оказался на безлюдном берегу моря и обратился к богу. Судя по эпитету «козлоногий», это был Пан. Бог выслушал мольбам и откликнулся

¹ В последнее время мнения Лобеля и Пейджа об авторстве Симонида оспариваются. М. ван дер Вейден полагает, что папирус следует отнести к Пиндару. *Weiden M. van der*, P. Oxy. 2624: A new Fragment of Pindar? // *ZPE* 64 (1986). S. 15–32. По ее мнению, это отрывок из фиванского гимна Пиндара к Зевсу.

небесным знаменем. В знак благодарности герой принес очищающую жертву и совершил возлияние.

Фрагмент № 9 (S 395) состоит из двух отрывков по 7 стихов. В первом читаются слова: *κῦδος* «слава» (ст. 2), *διαμπε[ρές* «постоянно» (ст. 4), *ἀλόχῳ* «супруги» (ст. 5), *φύτλαι* «род, природа» (ст. 6). Во втором: *ἀμβ[ρόσιον* «обширного» (ст. 2), *εὐ[ρυνεδοῦς* «божественное» (ст. 4). Смысл отрывков неясен.

Фрагмент № 28 (S 414) охватывает шесть отрывков, отдельные слова читаются во втором и четвертом. Второй: *ὠκ[υάλωι* «быстроходных» (ст. 1), *ἀτρυγέτας ἀλός* «бесплодного моря» (ст. 3), *ἀμαμ[ακ]έταν* «прочную» (ст. 4), *πόντοιο* «моря» (ст. 4), *ῥιπάν* «берег» (ст. 5). Четвертый: *δειν[ῶ]πας* «страшно глядящих» (ст. 2), *ἀνέμω[ν]* «ветров» (ст. 2), *π[λ]ωτῆρσι* «мореходам» (ст. 4), *πείрата* «рубеж» (ст. 4), *βίωτος* «жизнь» (ст. 5), *ναῦτα[ις]* «морякам» (ст. 5), *κ[υ]βερνατῆρες* «рулевые» (ст. 7), *γεωμορία[ς]* «пашней» (ст. 10), *ἔμ[π]εδον* «непоколебимо» (ст. 11), *οὐ πόλ[ι]σμα* «не город» (ст. 12), *οὐ[ν] πύργος* «не башня» (ст. 13), *οὐ[ν] δόμος εὐκτίτος* «не благоустроенный дом» (ст. 13). Изображена картина мореплавания. Желанный берег приносит спасение мореходам — морякам и рулевым.

Фрагмент № 29 (S 415) состоит из 22 стихов. Читаются слова: *Παλλάδα* «Палладу» (ст. 2), *μ[η]τιόνεσσαν* «искусно изготовленную» (ст. 3), *ἀρη[γόνα]* «защитника» (ст. 3), *βασιλίδεα* «царственную» (ст. 4), *πίσυνος* «доверяющий» (ст. 5), *θρασύν* «смелого» (ст. 6), *δαμάλιξε[ν]* «покорил» (ст. 7), *κратερᾶς* «сильной» (ст. 9), *δεξιτέρα[ν]* «правую» (ст. 11), *πόλεμος* «война» (ст. 14), *θνατοί* «смертные» (ст. 17), *πάντ'* «всего» (ст. 21). Возникает предположение, что речь идет об изготовленной Афиной статуе Паллады, о т. н. Палладии, сброшенном Зевсом на землю Илиона¹.

Фрагмент № 56 (S 442) содержит два отрывка по 6 стихов каждый. Читаются слова: *φόρμιγγι* «форминге» (ст. 2), *Φοίβωι* «Фебу» и *Δάλωι* «Делосу» (ст. 3), *μεσόχθονος* «межземельного» (ст. 4), *ἁγνᾶς* «священной» (ст. 5), *δαίμον[ι]* «богу» (ст. 4), *πόντου*

¹ Apollod. III, 12, 3.

«моря» (ст. 5), γαίφροϋς «о земледержце» (ст. 6). Воспевается, по-видимому, Аполлон и священный остров Делос, а также властелин моря Посейдон, к которому поэт обращается с подбающим почтением.

Возможно, что Симониду принадлежат фрагменты 319–386 P (P. Оху. 2623) и 387–442 P (P. Оху. 2624).

НЕИЗВЕСТНЫЕ АВТОРЫ

«Дополнение» Пейджа содержит, наряду с рассмотренными выше, около 30 фрагментов, авторство которых установить пока не удалось. Сюда относятся фрагменты:

- S 443 — S 444 — из пап. № 2620 (I век до P.X.),
- S 445 — S 448 — из пап. № 2626 (III век по P.X.),
- S 450 — S 451 — из пап. № 2628 (I век до P.X.),
- S 452 — из пап. № 2629 (II век по P.X.),
- S 453 — из пап. № 2630 (III век по P.X.),
- S 454 — из пап. № 2631 (II век по P.X.),
- S 455 — S 456 — из пап. № 2632 (I век по P.X.),
- S 457 — из пап. № 2633 (II век по P.X.),
- S 458 — из пап. № 2879 (I–II век по P.X.),
- S 459 — из пап. № 2880 (I век по P.X.),
- S 460 — S 472 — из пап. № 2625 (II век по P.X.),
- S 473 — из пап. № 2635 (III век по P.X.),
- S 474 — из пап. № 2506, F 88.

Поскольку знакомство с отрывками неизвестных авторов не входит на этот раз в нашу задачу, их рассмотрение нами проводиться не будет.

АРХИЛОХ

Главным образом не будет здесь рассматриваться помещенный в качестве приложения к «Дополнению» Пейджа Pap. Colon. 7511, II в. по P. X., содержащий эпод Архилоха (S 478). Впервые текст его опубликован Р. Меркельбахом и М. Вестом¹

¹ ZPE 10 (1974).

в 1974 году. Этот папирус был описан и тщательно проанализирован В. Н. Ярхо¹.

Итак, в соответствии с намеченным планом работы, нами были подробно изучены новые (начиная с 1962 года) папирусные находки, включенные в «Дополнение» Пейджа. В этот обзор не вошли новые фрагменты еще двух древнегреческих авторов — Пиндара и Вакхилида, появившиеся на свет благодаря публикации оксиринхских и других папирусов.

ПИНДАР

Знакомство с поэтическим наследием видного представителя древнегреческой хоровой лирики Пиндара (514–446 гг. до Р. Х.)² значительно расширилось за последние десятилетия благодаря папирусным находкам. Особое значение сыграл в этом XXVI том «Оксиринхских папирусов»³, полностью посвященный творчеству поэта. В течение последующих лет продолжалась, хоть и не столь стремительная, публикация новых отрывков из его песен. В издание фрагментов Т. Мэлера⁴ включены три неизвестных ранее отрывка, обнаруженных в папирусных материалах.

Два фрагмента были выявлены среди берлинских папирусов (Pap. Berol. 11677+2114) и опубликованы в 1968 году⁵. Это дополнения к XXII пеану, в состав которого были уже включены издателями девять отрывков из различных папирусов. Первый (из трех), обозначенный у Мэлера как отрывок (κ), содержит стихи 1–10, второй, примыкающий к нему, —

¹ Ярхо В. Н. Новый эпод Архилоха // ВДИ, 1982, 1. С. 64–80; *его же*, Noch einmal zur sozialen Position des Archilochos // Klio, 64 (1982). S. 313–327.

² См. подробнее о нем: Гринбаум Н. С. Язык древнегреческой хоровой лирики (Пиндар). Кишинев, 1973.

³ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXVI / Ed. by E. Lobel. London, 1961.

⁴ Pindari Carmina cum fragmentis / Ed. H. Mähler. Vol. II: Fragmenta, Indices. Lipsiae, 1975.

⁵ ZPE 3 (1968). S. 97–99.

стихи 11–19. К сожалению, лишь отдельные слова поддаются прочтению, остальные представлены начальной, серединной или конечной их частью. Читаются слова: *ὑπὸ θεσπεσίῃ* (ст. 4), напоминающие сочетание из одной истмийской песни (VI, 44); *εὐχαῖς ὑπὸ θεσπεσίαις* «мольбами, обращенными к богам»; *πέδον* «почва, равнина» (ст. 8), *πόλιν* «город» (ст. 11). В стихе 15 издатель предполагает чтение *Αἴγιναν*, т. е. «Эгину» (имя собственное или название острова), но в тексте удастся четко прочесть лишь *Ι.ιναντ.ι*. В ст. 18 можно допустить понимание *Ἰκτεν* как *ἔτῃκτεν* «родила», если учесть, что в ст. 16 упоминается слово *γόνον* «потомство».

Третий отрывок, изданный Э. Лобелем в XXXII томе «Оксиринхских папирусов»¹, является частью песни неизвестного автора, составляющей в издании Мэлера фрагмент 346; к ней относится сохранившийся частично в другом месте комментарий. Этот отрывок (F 169b) состоит из 13 строк. Читаются слова: *Λατοῖδ'α* «сына Латоны», т. е. Аполлона (ст. 3), *εὐρε βίωι* «нашел луком» (ст. 4), *ἄέλιον* «солнце» (ст. 5), *βαρυπέφ'νθ* «глубокоскорбящий» (ст. 6), *χρυσοί* «золот...» (ст. 7), *πασίφ'ι* «Пасифая(?)» (ст. 8), *παῖ* «дитя» (ст. 9). Смысл удастся уловить лишь в первой части, где говорится об Аполлоне, стреляющем из лука.

Еще один фрагмент относит к Пиндару Пейдж (S 449). Это оксиринхский папирус 2627, датируемый II веком по Р. Х. Он состоит из 11 стихов. Читаются слова: *θεῶν* «богов» (ст. 2), *ἐλθῶν* «прибыв» (ст. 3), *ἐν δατῇ* «на пиру» (ст. 6), *εἰς ἀνθεῖ γάμῳ* «на пышной свадьбе» (ст. 7), *εἶρετο* «он говорил» (ст. 8), *ἐκατόγχερα* «сторукого» (ст. 9), *μελαίνας* «черной» (ст. 10).

Содержание отрывка неясно. Какой-то бог является на свадьбу, что-то говорит во время пира. Эпитет «сторукий» связан у Гомера с исполином Бриареем, но к кому он отнесен у Пиндара, труднее сказать. По-видимому, речь идет о Гекабе, жене Приама, которой приснилось, что она родит

¹ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXII / Ed. by E. Lobel. London, 1967 (№ 2622).

стоголовое огненосное чудовище (Pind. Paean 8A, 21). Согласно другой версии, Гекабе представилось во сне, что она родила пылающий факел¹.

Отдельно следует рассмотреть вопрос об изданных Э. Лобелем в XXXV томе «Оксиринхских папирусов» фрагментах папируса 2736 (III век по Р. Х.), относимых издателем к произведениям Пиндара².

Фрагмент 1. Состоит из двух колонн. От первой ничего не сохранилось. Вторая колонна насчитывает 24 стиха. Читаются слова: ὄψιν «вид, явление» (ст. 7), ὕστατον «последнего» (ст. 8), εἰς Ἀΐδα νε[«в ...Аида» (ст. 10), ἄφρων «безрассудный» (ст. 11), εἰδώς «знающий» (ст. 12), ἀγένητον «неродившегося» (ст. 12), θάνατος «смерть» (ст. 13), καθελών «взяв» (ст. 13), μενοινᾶν «замышлять» (ст. 14), πόλιν «город» (ст. 16), ἀγκυλοτόξων «криволюких» (ст. 16), ἀρξον «начни» (ст. 17), αἰοιδᾶς «песни» (ст. 17), Ἡρακλέα «Геракла» (ст. 18), καὶ τὰν λιπαράν «и великолепно» (ст. 18), ξανθάν «золотистую» (ст. 20), χρυσοπέδιλον «в золотой обуви» (ст. 20), ἵκετο ἐς Οἶχα/λίαν «прибыл в Эхалию» (ст. 21), χαλκάσπιδ «вооруженный медным щитом» (ст. 22), ἐν/νέα «девять» (ст. 23), νύκτας «ночи» (ст. 24).

Фрагмент 2. Состоит из двух частей. Первая (а) насчитывает 13 стихов. Читаются слова: ἀντίμαχοι «противники» (ст. 2), τόξων «луков» (ст. 2), ἀμυνόμενοι «защищая» (ст. 3), Διός «Зевса» (ст. 3), ἐρίσφαράγου «многошумного» (ст. 4), υἱός «сын» (ст. 4), μαρτυρίαῖς «показаниями» (ст. 4), πόλεμον «войну» (ст. 5), τερψίμβροτον «радующего смертных» (ст. 5), ἔθηκεν «установил» (ст. 6), Κλύτιον «Клития» (ст. 7), ἀδείμαντον «безбоязненного» (ст. 7), δαΐζας «убив» (ст. 8), μεγαθύμου «отважного» (ст. 8), εὐπλόκαμον «с красиво уложенными волосами» (ст. 9), κασιγνήτων θανόντων «после смерти братьев» (ст. 10), νεκύων «трупов» (ст. 11), ἀρηφάτων «павших на войне» (ст. 11), Ἰολέϊαν «Иолу» (ст. 12). Вторая часть (б) насчитывает 21 стих. Читаются слова: ἀνάγκαι

¹ Apollod. III, 12, 5.

² The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXV / Ed. by E. Lobel. London, 1968. P. 32-38.

«по необходимости» (ст. 4), Ἀμφιτρωνιάδης «сын Амфитриона» (ст. 5), νηλῆς αἶσα «безжалостная доля» (ст. 7), ἐρασιπλόκαμοι «прелестнокударые» (ст. 10), Διὸς βουλή τε «и воля Зевса» (ст. 10), ὠίσθη «полагал» (ст. 11), κακόν «беда» (ст. 11), ἐξ ἁλός «из моря» (ст. 11), εὐρείας «широкой» (ст. 11), ἀ/νοίσειν «появиться» (ст. 12), кипарисσοκόμαν «увенчанный кипарисом» (ст. 12), κάλχαν «пурпурный цветок» (ст. 13), ἵνα «где» (ст. 13), γυναῖκα «женщину» (ст. 13), πάντεσσι «всем» (ст. 14), ὦ τύραννε Ζεῦ «о, владыка Зевс» (ст. 14), ἀνθρώποισι μοῖραν «участь людям» (ст. 15), τοῖσι κατὰ «устрой смерти» (ст. 16), καταφθίμενος «уничтожая» (ст. 16), σὺν γλεφάρῳ «с глазом» (ст. 17), ἀμετέραν «нашу» (ст. 18).

Фрагмент 3. Состоит из 3 стихов. Читаются слова: διόσδοτος ὄλβος «Зевсом подаренное благополучие» (ст. 2), ἀοιδίαν «звучную» (ст. 3).

Рассмотренные отрывки хоровых песен были отнесены Лобелем к произведениям Пиндара, главным образом, на основании встречающейся во фрагменте 2(b) формы γλεφάρῳ. Как известно, другие представители хоровой лирики (Симонид, Вакхилид) пользуются лишь общепринятым вариантом βλέφαρον «глаз», характерным также и для эпической поэзии, и трагедии. Что касается Пиндара, то форма γλεφάρων представлена у него в 6 случаях, вариант βλέφαρον наряду с γλεφάρων — дважды (Ol. III, 12, Nem. VIII, 2) и два раза употребляется сложное прилагательное ἐλικοβλέφαρος «с загнутыми ресницами» (Pyth. IV, 172, F 123, 6).

Папирус дошел до нас, по свидетельству издателя, в очень плохом состоянии. Его правую сторону прочесть нельзя, сохранилась только левая (и та не полностью). Содержание может быть восстановлено лишь в самых общих чертах. Речь идет, очевидно, о событиях, связанных с Гераклом и царем Эхалии Эвритом. Узнав, что Эврит устраивает состязание в стрельбе из лука и обещает победителю в жены свою дочь Иолу, Геракл отправился в Эхалию и одержал победу. Однако Эврит отказался от данного им обещания, и Геракл удалился, затаив большую обиду в сердце. Через некоторое время

Геракл решил отомстить Эвриту, собрал войско, захватил Эхалию, убил царя и его сыновей, а Иолу увел в плен. Так рассказывает Аполлодор¹.

В первом фрагменте рассказывается, по-видимому, о прибытии Геракла в Эхалию, славившуюся своими лучниками. Можно предположить, что ряд встречающихся в этом отрывке эпитетов («великолепная», «золотистая», «в золотой обуви») относится к Иоле, хотя и не исключено и другое толкование. Создается впечатление, что слова *ἐννέα νύκτας* следует отнести к продолжавшимся в течение девяти ночей пиршествам по случаю состязаний за Иолу.

Во втором фрагменте (а) изображены события более позднего времени. Геракл пошел на Эхалию войной, убил братьев Иолы, в том числе Клития, похоронил погибших товарищей и увел с собой дочь царя. Второй фрагмент (b) тоже связан с Гераклом (он выступает как сын Амфитриона), однако его содержание нам недоступно. Упоминается трудная доля женщин, ожидающих какой-то беды, связанной с морем. Герой рассказа обращается к Зевсу, именуя его владыкой, определяющим судьбы людей и карающим их смертью.

Заслуживает внимания, что в песнях Пиндара фигура Геракла встречается много раз, и поэт охотно излагает мифы, связанные с этим героем. Однако нигде раньше мы не находим у него упоминания ни об Эхалии, ни об Иоле. В то же время рассказу о действиях Геракла, связанных с этим городом, посвящен один из дифирамбов (XVI) младшего соперника Пиндара Вакхилида. Поэт описывает предание огню Эхалии Гераклом, его обращение к Зевсу Кенейскому и введение Иолы в дом в качестве новой невесты.

Учитывая это обстоятельство и полагая, что наличие упоминавшейся формы *υλεφάρω* нельзя считать решающим, поскольку она в принципе могла бы встретиться у любого из хоровых лириков, мы склонны думать, что Рар. Оху. 2736 должен быть отнесен скорее к Вакхилиду. Отсутствие рассмотрен-

¹ II, 7, 7.

ных отрывков в последнем издании Мэлера (он даже не упоминает о них) может служить доказательством, что и Мэлер отвергает предположение об их принадлежности Пиндару.

ВАКХИЛИД

Вплоть до конца XIX века известное науке поэтическое наследие древнегреческого хорового лирика Вакхилида (515 — ок. 450 гг. до Р. Х.) было весьма скудным, охватывая около сотни отдельных стихов; наибольший отрывок насчитывал двенадцать стихов¹. Фрагменты Вакхилида (№ 41–73) были опубликованы Бергом в его издании греческих лирических поэтов². В 1896 г. в Египте были найдены два папирусных свитка с произведениями Вакхилида³ и через год изданы в Лондоне⁴. В первое издание были включены двадцать новых песен объемом почти 1600 стихов⁵. Значительное пополнение фрагментов поэта принес и XXIII том «Оксиринхских папирусов»⁶. Оно было учтено Бр. Снеллем в издании 1958 года (F 19, 20 d–e, 14 a–b, 65 и др.)⁷. Текст Вакхилида охватывает в настоящее время 14 эпипикиев, 29 дифирамбов, 66 фрагментов (гимны, пеаны, парфении, энкомии) и 2 эпиграммы. В издание Мэлера⁸ 1970 года включены три новых папирусных фрагмента и впервые печатаются схолии к Вакхилиду.

¹ Les poèmes de Bacchylide de Ceos / Par A. M. Desrousseaux. Paris, 1898. P. 7.

² Poetae Lyrici Graeci / Ed. Th. Bergk. V. III, Leipzig, 1882.

³ Bacchylides. Carmina / Ed. F. Blass — W. Svess. Lipsiae, 1912. P. V.

⁴ The Poems of Bacchylides from a papyrus in the British Museum / Ed. by F. G. Kenyon. London, 1897.

⁵ Schmid W., Stählin O. Geschichte der griechischen Literatur. I, 1, München, 1929. S. 540.

⁶ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXIII / Ed. by E. Lobel. London, 1956.

⁷ Bacchylidis Carmina cum Fragmentis / Ed. Br. Snell. Lipsiae, 1958.

⁸ Bacchylidis Carmina cum Fragmentis / Post Br. Snell ed. H. Mähler. Lipsiae, 1970.

Фрагмент 1 (F 28M) был опубликован впервые Лобелем в 1967 году и определен как дополнение к оксиринхскому папирусу № 2364¹. Он состоит из двух частей. Во второй части читаются слова: *γέρας* «дар (ст. 5), *καὶ δένδρα* «и деревья» (ст. 6), *[ε]ὐαγὲς οἶδμα* «резвый вал» (морской, ст. 7), *εὐαί/νετον Οἰαγρίδα/ν* «восхваляемый сын Эагра» (Орфей, ст. 8), *Μούσας ἐρασι/πλοκάμου* «прелестнокудрой Музы» (ст. 9), *τοξοδάμας* «усмиряющий стрелами» (ст. 10), *ἐ/κάεργος Ἀπόλλων* «далекокоразящий Аполлон» (ст. 11), *κυρεῖ* «наталкивается» (ст. 12), *θεῶν* «богов» (ст. 12), *ὀψιγόνων* «позднорожденных» (ст. 13), *μελιτεύχεια παγ/άν* «доставляющий мед источник» (ст. 14), *πιθεῖν* «повиноваться» (ст. 15), *καλύμμα/σι* «покрывалами» (ст. 19), *ἰ/θύσας* «устремив» (ст. 20).

Речь идет, возможно, о чудесном даровании Орфея, способного увлекать своей игрой деревья и шумное море по вдохновению Муз. Затем упоминается имя Аполлона, сопровождаемое эпитетами «убивающий луком» и «далекокоразящий». Он присутствует на пирах богов и людей. Однако дальнейший ход мысли поэта уловить трудно.

Фрагмент 2 (F 65M) был найден В. Бартолетти во флорентийском папирусном собрании (№ 2011) и идентифицирован с оксиринхским папирусом 2365². Состоит из трех отрывков. В первом отрывке читаются слова: *ἀθάνατον* «бессмертное» (ст. 1), *κ/ῦδος* «слава» (ст. 2), *ὀπάσσατ/ο* «ниспослал» (ст. 2), *λειμῶ/νι* «лугу» (ст. 3), *χρυσάν/ον* «с золотыми вожжами» (ст. 4), *ἀπένθετα/ν* «беспечальную» (ст. 5), *Ἄρτεμι* «Артемиду» (ст. 6), *σύν τ' ὄλβωι* «с благополучием» (ст. 7), *σύν/τ' ἐπιζήλωι τ/ύχαι* «с завидной судьбой» (ст. 8), *Δᾶλον* «Делос» (ст. 9), *ἀν/αξίχοροι* «направляемые хором» (ст. 11), *κοῦραι* «дочери» (ст. 12), *Διὸς ἀρυκε/ραῖνου* «Зевса, мечущего яркие молнии» (ст. 12), *χρυσάμ/πυκες* «с золотой повязкой» (ст. 13),

¹ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXXII / Ed. by E. Lobel. London, 1956. P. 160 (Addendum to 2364).

² The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXIII / Ed. by E. Lobel. London, 1956.

Ἑλ/κῶνα λιπ[οῦσαι «гокинувшие Геликон» (ст. 14). Во втором отрывке цельных слов мало: ἀγακλεί «прославленной» (ст. 1), ἐπίμοιρος «роковой» (ст. 6), ἄγαλμα «изображение» (ст. 9), βίου «жизни» (ст. 12). В третьем отрывке читается только слово φράδαῖς «советами» (ст. 1).

Можно предположить, что фрагмент является частью гимна, посвященного Артемиде. Упоминаются остров Делос и покинувшие Геликон Музы.

Фрагмент 3 (F 24M) был обнаружен в берлинском папирусном собрании (№ 21209) и первоначально приписан Пиндару (F 336). Он состоит из 19 стихов. Читаются слова: γυναῖ/κ «женский(?)» (ст. 5), φιλό/τεκνος «чадолюбивая» (ст. 5), θυμόν «душу» и αἰρείτω «пусть схватит» (ст. 6), οὐ γάρ τις ἀνθρώπ/ωι «ибо никто человеку» (ст. 7), εὐθύ/δικοι Μοῖραι «праведные Мойры» (ст. 7–8), χρυσ/αλάκατοι «с золотым веретеном» (ст. 8), στᾶσαι «встать» (ст. 9), φατίξωσιν «называют» (ст. 11), φύξις «бегство» (ст. 10), χαλκέο/ις τείχε/σιν «медными стенами» (ст. 11), βροτὸς «смертный» (ст. 11), ὄλβος τε καὶ δόξα «благосостояние и слава» (ст. 12), ταῦτ' εἶ/πε «так сказал» (ст. 13), φιλά/υλαος «любящий великолешие» (ст. 13).

Перед нами, как видно, один из дифирамбов. Основная его мысль — необратимость судьбы. Человеку не избежать того, что ему назначили Мойры даже за медными стенами. В их руках счастье и слава смертных. Как выясняется, эта истина была высказана кем-то. Однако о ком идет речь, нам неизвестно.

Выше уже отмечалось, что Мэлер включил в свое издание 1970 года схолии к произведениям Вакхилида, содержащиеся в папирусах 2367 и 2368, опубликованных в XXIII томе «Оксиринхских папирусов».

Папирус 2367, датируемый II веком по Р. Х., содержит схолии (33 отрывка) к эпиникиям Вакхилида. Заслуга Лобеля, их первого издателя, состоит не только в определении, к какому автору и виду произведений они относятся, но и в точном указании, какие конкретно стихи в них комментируются. В частности, перед нами оказались схолии к III (стихи 63–65,

67–68, 73–76, 83–87), IV (10, 15–16), V (26–36), VIII (80) и другим песням. К сожалению, они плохо поддаются чтению.

Папирус 2368 (II век по Р. Х.) охватывает схолии к XXIII дифирамбу Вакхилида. Их особенность и ценность состоит в том, что схолии охватывают 45 стихов и сохранились значительно лучше, чем сам дифирамб, включающий в себя II неполных и разрозненных стиховых обрывков.

Дифирамб XXIII был посвящен поэтом афинянам и, как оказалось, назывался «Кассандра». Комментируя его начало: 'Αθ[ανᾶν εὖαν]δρον ἱερᾶν ἄωτο[ν «изобилующую храбрыми мужами красу священных Афин», схолиаст счел нужным пояснить:

[ταύτην τ]ήν ὠιδὴν 'Αρίσταρχ<ος>
[μὲν διθ]υραμβικὴν εἰ-
[ναί φησι]ν διὰ τὸ παρελῆ-
[φθαι ἐν α]ὐτῇ τὰ περὶ Κασ-
[σάνδρας] ἐπιγράφει δ' αὐτὴν
[Κάσσ]ανδραν πλανη-
[θέντα δ' α]ὐτὴν κατατάξαι
[ἐν τοῖς π]αιᾶσι Καλλιμάχου
[διὰ τὸ ἰή] οὐ συνέντα ὅτι
[τὸ ἐπίφθ]εγγμα κοινόν ἐ-
[στι καὶ δ]ιθυράμβου· ὁμοί-
[ως δὲ ὁ Φ]ασηλίτης Διονύσιος<ς>

«Аристарх считает эту песню дифирамбическою, потому что рассказывается в ней о Кассандре, и озаглавливает ее "Кассандра", полагая, что Каллимах заблуждался, когда поместил ее среди пеанов из-за возгласа "из", не приняв во внимание, что это восклицание характерно и для дифирамба. Подобным же образом и Дионисий Фаселитский...»

К сожалению, дальнейший комментарий сохранился хуже и с трудом удастся его восстановить.

Рассмотрением последних находок наследия Вакхилида мы заканчиваем обзор новых папирусных текстов древнегреческой лирики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Папирусные находки, опубликованные за последнюю четверть века (1962–1987), представляют собой существенный вклад в науку об античности. Новоявленные тексты, впервые ставшие достоянием исследователей и дополнившие известные ранее цитаты древних авторов, значительно обогатили наши знания о раннем периоде древнегреческой словесности. Архаическая лирическая поэзия VII–VI веков до Р. Х. вновь предстала перед нашим взором в ее своеобразии и неповторимости. Папирусы заново открыли перед современным читателем творческое наследие Стесихора, Ивика и Вакхилида, заметно расширили сведения о Сапфо, Алкее и Симониде. И хотя в общем объеме дошедших до нас около 500 новых фрагментов значительная часть не поддается прочтению, и то, что сохранилось, дает обильную пищу для размышлений, представляя большой интерес для литератора, историка, искусствоведа и языковеда, для всякого, кому не безразличны проблемы античной культуры.

Заслуживают внимания три обстоятельства. Первое — расширение папирусного материала коснулось, главным образом, двух ветвей древнегреческой лирики: хоровой и мелической, в значительно более скромной мере — ямбической и элегической¹. Второе — находки охватили представителей поэтического творчества ряда областей Древней Греции: греческого Запада (Стесихор, Ивик), материка (Пиндар) и островного Востока (Сапфо и Алкей; Симонид и Вакхилид). Третье — впервые появилась возможность (благодаря резкому увеличению объема текста) более полного сравнения структуры и особенностей языка как отдельных поэтов, так и ранней лирики в широком плане.

Особый интерес привлекают произведения Стесихора. Подтвердились сообщения древних источников, что он был автором эпических сочинений, в том числе и больших по

¹ Ср.: Ярхо В. Н. Новые папирусные тексты в области древнегреческого эпоса и элегии // ВДИ, 1983, 3. С. 136–139 (Тиртей).

объему. На это указывают теперь сохранившиеся отрывки «Герииониды», «Разрушения Трои», «Фиваиды» и другие. Еще более поразительным оказалось то, что эти поэмы составлены по триадической метрической схеме, состоящей из строфы, антистрофы и эпода. Выяснилось, таким образом, что трагическая система не является показателем чисто хоровых песен типа пиндаровских, а была связана и с произведениями эпического типа. Поскольку последние, начиная с гомеровских поэм, сочинялись, как правило, на базе дактилического гексаметра, стесихоровский феномен вызвал у исследователей удивление и определенную растерянность. Кое-кто перестал считать Стесихора представителем хоровой лирики¹. Другие видят у него слияние двух традиций, «составивших основу его творчества»²: гомеровской, с одной стороны, и традиции хоровой лирики — с другой. Второй вызывающий интерес вопрос — это трактовка Стесихором мифологического материала. Она отличается рядом мотивов от гомеровской. Вместе с тем некоторые варианты мифов оказались у Стесихора архаичнее гомеровских и древнее трагических. «Во всех стесихоровских гимнах, — отмечает Н. А. Чистякова, — Великая Греция жила прошлым своих метрополий, мифическая история которых переосмыслялась, дополнялась новыми вариантами тем и мотивов, актуальных в послеколониционную эпоху»³.

Предположение Н. Н. Казанского о гомеровской традиции у Стесихора, усматриваемой, в частности, в применении прямой речи в повествовании, не представляется убедительным, поскольку этот прием свойствен и широко распространен в народной поэзии вообще. К тому же нет достоверных данных о том, что гомеровские поэмы достигли греческого Запада ко

¹ Cf. *Adrados F. R. Orígenes de la lírica griega*. Madrid, 1976.

² Стесихор. Фрагменты / Перевод с древнегреческого и комментарий Н. Н. Казанского // ВДИ, 1985, 2. С. 224.

³ Чистякова Н. А. Древняя поэзия греческого Запада // ВДИ, 1980, 4. С. 48.

времени Стесихора¹. Есть основание думать, что произведения поэта отражают более древний, догомеровский период поэтического творчества Древней Греции. Оно могло быть занесено на Запад выходцами с материка и сохранить здесь ряд архаических черт микенского и послемикенского периода².

Что касается Ивика, то новые фрагменты подтвердили значительную роль в его творчестве мифологического материала и повышенное внимание поэта к этическим вопросам. Наблюдается отклонение от общепринятой трактовки мифологического сюжета (F 12). Получено доказательство, что произведения Ивика пристально изучались и неоднократно комментировались античными филологами.

Папирусные отрывки комментария к Сапфо позволили нам уточнить некоторые детали, связанные не столько с творчеством, сколько с личностью поэтессы. Выявилась, в частности, недооценивавшаяся до сих пор в литературе роль Сапфо как уважаемой ее соотечественниками наставницы девушек и педагога.

Новые фрагменты Алкея и комментарии к нему дали возможность еще раз убедиться, что в круг его песен входили не только политические события и застольные пиршества, но и выходящие за их пределы мифологические сюжеты, в их числе и относящиеся к Троянской войне. Особую ценность для жизнеописания Алкея представляет комментарий, из которого узнаем о его обвинении в чьем-то убийстве и о неизвестных ранее обстоятельствах смерти поэта.

Тематика вновь найденных отрывков Симонида отличается мирным характером. В них упоминаются морские путешествия, обращение к богам, награждение победителя венком. Наряду с мифическими сюжетами встречаются и застольные мотивы.

Вакхилид знакомит нас с новой версией о событиях, связанных с царем Эхалии Эвритом и его дочерью Иолой,

¹ Wade-Gery H. T. *Essays in Greek History*. Oxford, 1958. P. 31.

² Ср. Чистякова Н. А. *Цит. соч.* С. 51.

обещанной в жены Гераклу, и о мести последнего, когда царь нарушил свое обещание. Сохранились отрывки неизвестного до сих пор пеана Вакхилида в честь Аполлона, гимна, посвященного Артемиде и геликонским Музам, а также одного из дифирамбов. Из схолия мы узнали и о названии другого дифирамба — «Кассандра».

Разнообразие и количество сведений, почерпнутых из вновь найденных фрагментов, подняли изучение древнегреческой лирики на новую, более высокую ступень. Оно позволило, что весьма существенно, поставить во весь рост вопрос и о языке, на котором написаны рассматриваемые нами произведения. С одной стороны, это язык лесбосских лириков — Сапфо и Алкея, который существенно пополнился новыми находками, но чья трактовка и понимание не подверглись каким-либо явным изменениям. Остается в силе определение диалектной основы этого языка как эолийской¹. Однако в то время как второй его компонент относят обычно к эпическому (гомеровскому), мы продолжаем считать и называть этот компонент традиционным и догомеровским².

Более сложным является вопрос о языке хоровой лирики. Его рассмотрению в свете новых папирусных находок посвящено наше последнее исследование³. На основании тщательного анализа фонетико-морфологических и фонетико-лексических моделей структуры языка каждого из лириков удалось сделать три вывода. Первый — есть все основания полагать, что мы имеем дело, несмотря на определенные индивидуальные различия, с единым и общим языком хоровой лирики. Отсюда зачастую возникают затруднения в определении, принадлежит ли новый папирусный отрывок Стесихору, Ивику,

¹ См.: *Hamn E.-M. Grammatik zu Sappho und Alkaios*. Berlin, 1958. S. 3.

² Ср.: *Гринбаум Н. С. Язык Алкея* (кандидатская диссертация). Л., 1948. С. 332–333.

³ *Гринбаум Н. С. Язык древнегреческой хоровой лирики* (Алкман, Стесихор, Симонид, Вакхилид). Тбилиси, 1986.

Симониду, Пиндару или Вакхилиду¹. Второй — базу поэтического языка всех представителей хоровой лирики составляет некая эолийско-протоионийская койнэ, в которой основополагающим является протоионийский. Третий — становление этой койнэ относится к догомеровскому времени и произошло оно в северо-восточном ареале материковой Греции на грани II-I тысячелетий до Р. Х. Вследствие миграционных процессов носители названной поэтической койнэ оказались разбросанными по всей Греции: часть оказалась на Западе (здесь ее представляют впоследствии Стесихор и Ивик), часть на материке (Пиндар) и часть на островах Малой Азии (Симонид, Вакхилид). Вместе с тем факт, что Стесихор пользуется названным языком не только в строго хоровых песнях, но и в произведениях эпического типа, заставляет меня несколько изменить выдвинутую гипотезу. Представляется более вероятным признать, что эолийско-протоионийская койнэ была первоначально поэтическим языком додорийской эпохи греческого материка, включая эпическую повествовательную, хоровую и другие виды песен. Она существовала параллельно с эпическим гомеровским — эолийско-ионийским по своей диалектной основе — языком, восходя к общей, теряющейся в веках микенской эпохи, диалектно-территориальной базе.

Если совершенство гомеровской поэзии, отмечает Т. Синко, объясняется долговечностью традиции, которой в конечном плане воспользовался Гомер, то таким же образом мы должны объяснять совершенство лирических поэтов. Они продолжали пользоваться жившей в народе долговечной устной традицией, нередко связанной с культом и обрядом².

Новые папирусные тексты последней четверти нашего века служат убедительным подтверждением справедливости этих слов.

¹ На это обстоятельство обратил внимание еще Вилламовиц: *Willamowitz-Möllerhoff U von, Pindaros*. Berlin, 1922. S. 98.

² *Sinko T. Op. cit.* P. 409.



II. ГРЕЧЕСКИЕ ЛИРИКИ

Л. В. Поплавская

МИФ И КУЛЬТ В ЛЕГЕНДЕ ОБ АРХИЛОХЕ

а) Биографическая традиция

В архаическом обществе статус поэта был непосредственно связан с его деятельностью. Личность поэта, его индивидуальность не находили отражения в традиции. Биографии ранних поэтов, черты их характеров стали домысливаться потом, когда появляется интерес к человеческой личности, не ранее IV века до Р. Х. Античная традиция, вобравшая множество поздних легенд и дополнений, поэта и его лирического героя воспринимала как одно целое, награждая личность автора теми чертами характера, которые вытекали из авторского «я» стихов. Так случилось и с паросцем Архилохом¹. Соплеменники высоко ценили его поэтический дар,

© Л. В. Поплавская.

¹ Нумерация фрагментов — по: *Jambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati* / Ed. M. L. West. Vol. I. Oxford, 1971. P. 1-108.

рассматривая этот дар не как талант отдельного человека, а как милость богов своему избраннику, которого они сделали посредником между ними самими и людьми. Архилоха на Паросе чтили как героя, для него построили святилище, Архилохейон, где умершему поэту приносили жертвы.

И современники и авторы поздней античности ставили Архилоха в один ряд с Гомером и Гесиодом. Имя его упоминается начиная с VI века до Р. Х. (Гераклит Эфесский). Гераклид Понтийский (IV век до Р. Х.) включил в свою «Грамматику» раздел «Об Архилохе и Гомере»¹, где признавал заслуги паросского поэта в основании греческой поэтической традиции, обратив внимание на то, что Архилох подражал Гомеру. Гераклид имел в виду не общность тем, а использование традиционной эпической лексики. Климент Александрийский² приводил параллели отдельных выражений, встречающихся у Гомера и Архилоха.

Замечательным старинным поэтом признает Архилоха Главк из Регия, современник Демокрита, в книге «О древних поэтах»³. Автор «Римской истории» Веллей Патеркул отмечает, что Архилох создал новый род поэзии и достиг в нем совершенства⁴.

Но отношение к Архилоху в античности двойственное: перед его поэтическим даром преклонялись, но осуждали за тяжелый характер и злоязычие. Пиндар говорит об уме Архилоха, отравленном склонностью к злословию⁵. Словарь Гесихия сообщает, что Аристотель написал трактат об Архилохе и еще двух «злых» поэтах — Еврипиде и Хериле. В заглавии трактата стояло слово *ἀπόρρητα* («неразрешимое»), связанное с трудностью интерпретации их стихов⁶. Ученик Горгия Алкидамант, софист и ритор, говорит о репутации Архилоха как «злоречивого», но отмечает, что, несмотря на это,

¹ Diog. Laert. V, 87.

² Clem. Alex. Strom. I, 6, 1.

³ Plut. De mus. p. 1132-1134e.

⁴ Vell. Paterc. I, 5.

⁵ Pind. Pyth. II, 54.

⁶ Hesych. s. v. Ἀριστοτέλης (= F 74 Rose).

паросцы чтут его память¹. Поэзия Архилоха на протяжении веков казалась конфликтной, многие поздние авторы считали, что его стихи аморальны. Попробуем разобраться в дурной славе Архилоха и в источниках, создавших ее.

Время жизни Архилоха вызывает споры. По одной версии, он жил на рубеже VIII–VII веков. Тогда он был старше поэта Терпандра и почти современником Гесиода. По другой, принятой сейчас большинством исследователей версии, время его жизни — середина VII века.

Главное основание для такой хронологии — указание на затмение солнца в 122 фрагменте Архилоха. В Эгееде в VIII–VII веках было два затмения: 14 марта 711 года и 6 апреля 648 года. У Архилоха есть упоминание о полдне; затмение 711 года было на Фасосе в 10 ч 16 мин. Но Архилох не говорит, что он сам видел это затмение. Аристотель² считает, что слова о затмении вложены в уста отца Архилоха, утешающего дочь, потерявшую мужа во время кораблекрушения. Тогда справедлива более поздняя датировка — середина VII века. Это подтверждает и раннее эпиграфическое свидетельство. На Фасосе в 1955 году нашли надгробие Главка — так звали одного из друзей Архилоха, к которому обращены многие его стихи. Надпись на надгробной стеле выполнена паросским алфавитом VII века. Есть еще одно свидетельство в пользу датировки жизни Архилоха VII веком — это фрагмент 20: *«Я оплакиваю несчастье жителей Фасоса, а не Магнесии»*. Карийская Магнесия на р. Меандре была разрушена во время нашествия киммерийцев в 652 году. В словаре «Суда» *«Несчастье магнесийцев»* засвидетельствовано как пословица, прилагаясь к величайшим бедам³.

Архилох по рождению был связан с культами Пароса. На острове, как сообщает Геродот⁴, было святилище Деметры и Персефоны. По версии Стефана Византийского⁵, именно на Паросе Деметра получила известие о похищении дочери Аидом

¹ Aristot. Rhet. 1398b.

² Aristot. Rhet. 1418b.

³ Suda s. v.

⁴ Hdt. VI, 134.

⁵ Steph. Byz. s. v. *Πάρος*.

от некоего Кабарна, ставшего прародителем кабарнов — жителей культа Деметры на Паросе. Дед Архилоха Теллис был жрецом Деметры. По свидетельству Павсания¹, он вместе со жрицей Клеобеей перенес этот культ на соседний остров Фасос и основал там святилище Деметры. Их изобразил дельфийский художник Полигнот. Из надписи Мнесиепа нам известно, что Архилох принимал участие в культовых праздниках. Он писал гимны в честь Деметры и Коры², дифирамбы в честь Диониса³. О первом выступлении Архилоха на празднике на Паросе рассказывает надпись Мнесиепа⁴. В эту надпись включены тексты оракулов, полученных Мнесиепом в Дельфах для основания культа Архилоха.

Рассказ о том, как Архилох стал поэтом, в надписи очень похож на рассказ Гесиода о получении им поэтического дара от Муз⁵, только вместо скипетра, увитого лавром, Архилоху от Муз достается лира (в обмен на корову, которую юный поэт гнал на продажу)⁶.

В рассказе Мнесиепа сохраняется впечатление полного правдоподобия, так как действие происходит наяву. Забрав корову, Музы исчезают со смехом и шутками, символизирующими

¹ Paus. X, 28, 3.

² Archiloch. F 322 W.

³ Archiloch. F 25 W.

⁴ Надпись на мраморной плите, найденная при раскопках герона Архилоха в 1949 году. Датируется III веком до Р. Х. С 1900 года известна другая надпись из храма поэта, датируемая приблизительно 100 годом до Р. Х. Ее автор, Сосфен, сын Просфена, называет своим источником хронику Демеи, составленную по годам архонтов в сер. IV века до Р. Х. Эта надпись содержит цитаты из Архилоха, ее дополняет Р. Оху. 2313, опубликованный в 1955 году. См. Treu M. Archilochos // RE Supplbd. XI (1968). Sp. 147.

⁵ Hes. Theog. 22–24.

⁶ Ср. рассказы о том, как мальчику Эсхилу во сне явился Дионис и велел сочинять трагедии (Paus. I, 21, 2); как младенцу Платону на уста опустился рой пчел, предвещая сладость его речи (Ael. Var. Hist. 21) и т. д., вплоть до того, что в «Романе об Эзопе» Эзоп во сне получает дар красноречия от Иисиды.

сущность будущей архилоховской поэзии — ямбов с элементами насмешки и инвективы. Такие подробности важны в надписи для будущего «деметровского» контекста его стихов: Архилох станет не поэтом вообще, а ямбическим поэтом. Таким образом, «эзоречие» (*βλασφημία*) Архилоха освящается самими богами, и это подчеркивала надпись на храме поэта.

Мотив получения дара надо отнести к фольклорным. В гомеровском гимне к Гермесу юный бог крадет коров у Аполлона, он же изобретает лиру. Павсаний упоминает о бронзовой скульптурной группе на Геликоне, изображающей коров, а также Аполлона и Гермеса, сражающихся за лиру. Аполлон, получивший лиру от Гермеса, становится покровителем мусического искусства. Архилох, получивший лиру от Муз, становится лирическим поэтом. В XXI эпиграмме Феокрита, которую Палатинская антология относит к Леониду Тарентскому¹, слава Архилоха связывается с расположением к нему Муз и Аполлона из-за его исключительного мастерства и опыта: *«Поистине его любили Музы и Аполлон Делосский, / так как он был преисполнен песнями, умел / в сложении стихов и пении под лиру»*.

Надпись Мнесиепа включает в себя оракул, полученный отцом поэта Телесиклом в Дельфах, куда вместе с Ликамбом — жителем Пароса — он отправляется по поручению граждан. Это прорицание о будущем предназначении Архилоха было известно до открытия надписи по Палатинской антологии² с незначительными разночтениями: *«Бессмертным и прославленным среди людей будет у тебя, / Телесикл, сын, который первым приветствует тебя, / прыгнувшего с корабля на милую отеческую землю»*.

Далее из надписи Мнесиепа мы узнаем, что впервые в роли певца Архилох выступает на празднике Артемиды, когда происходит испытание его лиры. Поэт прославил фаллического Диониса как бога вина и подателя плодородия. Культ Диониса до того не был известен на Паросе. Песнь Архилоха

¹ Anth. Pal. VII, 664.

² Anth. Pal. XIV, 113. Первое полустишие известно из Эномая Гадарского (ар. Euseb. Praep. Ev. V, 33, 1).

дошла в очень плохой сохранности в той же надписи: читается имя Диониса, слова «виноград», «фиги», изобилия которых, вероятно, просили. Песнь не понравилась согражданам поэта, они сочли ее чересчур ямбической (*ιαμβικώτερον*), т. е. насмешливой и неприличной, и привлекли Архилоха к суду. Спустя некоторое время мужское население было поражено половым бессилием. Дельфийский оракул объяснил это паросцам как наказание за непочтительное отношение к поэту, которому покровительствуют боги и прежде всего сам Дионис. Паросцы воздали честь Архилоху и стали почитать Диониса так, как он учил¹.

Наказание мужчин Пароса многозначительно. Надпись Мнесиепа рассказывает о распространении оргиастического культа Диониса фаллического, традиция связывает его с судьбой Архилоха, выбранного богами для этой миссии. В схолиях к Аристофану² речь идет о культе Диониса в Аттике. И здесь бог посылает в наказание противящимся точно такую же напасть. Месть Диониса за Архилоха — ямбический топос, она подчеркивает специфический характер его творчества, связанный с употреблением непристойных слов.

В легенде о становлении Архилоха как поэта контаминируются фольклор и легендарная история. Легенда обосновывает появление культа Диониса на Паросе, связав его с поэтом, прославившим родной остров. Позднее, после примирения религии Диониса и религии Аполлона, в легенду были введены оракулы Аполлона. Безусловно, существовали более ранние предания об Архилохе, нам неизвестные, на основании которых была составлена биографическая надпись Мнесиепа. Так из фольклорных источников и паросских легенд, относящихся прежде всего к культу Диониса, вырастает сказание об Архилохе — избраннике богов, чтимом на Паросе. Это приводит к учреждению культа поэта с постройкой храма. Архилох отмечен знаком божественного покровительства, как Арион, Орфей и другие.

¹ Параллель — спасение Ариона, автора первого дифирамба и, значит, тоже вестника культа Диониса.

² Sch. Aristoph. *Acharn.* 243.

Теперь понятно, в чем заключалась добрая слава Архилоха не только на Паросе, но и во всей Греции.

Порицали его за то же, за что чтили. Источником его «злоречия», также ставшего легендарным, является культ Диониса. Ритуальная брань и поношения должны были магически воздействовать на урожай. Поэтому непристойности и личные нападки песен Архилоха имели в своих корнях сакральный характер. Архилох первым из известных нам греческих поэтов использовал в качестве священных песен, содержащих хулу и нападки, эподы. Эпод (от глагола *ἐπιδω* «припевать», «зачаровывать») — буквально «припевка», «магическая песнь». Это заклинание, магическое «припевание» чего-либо своему врагу было связано с верой древних в действенность произнесенного слова. Отсюда обычай ямбической инвективы. Эпод как жанр произошел из ритуальных песнопений на празднике плодородия. В литературу его вводит именно Архилох.

Свои фольклорные корни обнаруживают и эподы против Ликамба — главного врага Архилоха. Полные сарказма ямбы поэта долгое время объясняли лишь его «тяжелым характером».

История неудачного сватовства Архилоха к дочери паросца Ликамба Необуле широко известна не столько из стихов, сколько из более поздних источников.

Имя Необулы в поэзии Архилоха встречается дважды. Это фрагмент 118 («Если бы мне удалось к Необулы руке прикоснуться...») и недавно найденный Кёльнский эпод¹. Множество фрагментов, в которых имена отца и дочери отсутствуют, позднейшими авторами, сохранившими ту или иную цитату, связываются с историей любви Архилоха.

Из них известно, что поэту была обещана Необула, и «помолвка» была закреплена клятвой Ликамба и торжественным пиром. Однако Ликамб нарушил клятву, брак не состоялся²: «Ты же преступил великую клятву, / И стол, и соль».

¹ Pap. Coloniensis 7511. (См. в этом же сборнике с. 66. — Ред.)

² Archiloch. F 173 W.

Дион Хрисостом добавляет, что «хлеб и соль ничем не помогли Архилоху для заключения брака»¹. Архилох жалуется Зевсу: «Зевс отец, брака я не отведал»². Причины отказа поэту неизвестны, хотя назывались самые разные, среди которых на первом месте были бедность и низкое происхождение.

С новыми колонистами Архилох отправляется на Фасос. Критий считает, что сделал он это «вследствие бедности и нужды»³. По свидетельству Крития, его матерью была рабыня Энипо, следовательно, он не имел право на отцовское наследство. Энипо могла быть жрицей, но Критий слово «служительница» (*θεράπτῃ*) понял как «рабыня» (*δοῦλη*)⁴. Как сообщает тот же Критий, Архилох своего происхождения не скрывал, и оно должно было быть известным Ликамбу заранее. Да и невозможно скрыть такое обстоятельство в небольшой общине, где все знают друг друга. В числе причин неудачного сватовства называлась и политическая деятельность Архилоха как сторонника аристократической партии⁵.

Получив отказ, поэт озлобился и обратился против отца и дочери самую жестокую поэтическую месть, высмеяв их в ямбах. Ликамб стал посмешищем для всего города: «Что, батюшка Ликамб, такое ты задумал, / Кто разума лишил тебя?»⁶ Необулу — молодую девушку — он изображает старой и развратной, довольствующейся случайными любовниками⁷.

Традиция добавляет к истории сватовства такой эпиллог: не выдержав позора, Небула и ее сестра (или сестры) повесились вместе со своим отцом. Легенда о дочерях Ликамба представляется важной для установления авторского лица Архилоха. Древнейшее свидетельство о самоубийстве дочерей Ликамба содержится в дублинском папирусе

¹ Dio Chrys. LXXVI, 16.

² Archiloch. F 197 W.

³ Ael. Var. Hist. X, 13.

⁴ Ibidem.

⁵ Лурье С. А. Архилох // Питання класичної філології, 2 (1961). С. 68-75.

⁶ Archiloch. F 172 W.

⁷ Archiloch. F 189, 205, 206-209 W.

III века до Р. X.¹ Плохо сохранившийся текст представляет собой фиктивную стихотворную эпитафию Ликамбид. Она имитирует стихи Архилоха, о чем свидетельствует размер и ионийские формы. Обращаясь к путнику, девушки клянутся в своей чистоте, обвиняя Архилоха в клевете «в ямбах», заставившей их «вложить шеи в петли». Эпитафия очень похожа на известную эпиграмму Диоскорида, посвященную Ликамбидам².

Самоубийство Ликамбид имеет литературные параллели. Скульпторы Бупал и Атенис — недруги поэта Гиппонакта — покончили с собой, не вынеся его ямбов³. Из-за насмешек комедиографов повесился афинянин Полиагр⁴. Народная вера в действенность инвективы, усиленная проклятием поэта, должна была привести к такому концу в устной традиции. Интересно, что в ранних свидетельствах, в частности, у Элиана⁵, толкующего Крития, нет упоминания о смерти девушек. А. Пикколомини считал источником этой легенды 45-й фрагмент Архилоха, неправильно понятый Фотием, сохранившим его⁶. «Склонившись, они извергали всю надменность». Причастие от глагола *κύπτω* — «наклоняться», «поникать головой» Фотий объясняет как «вешаться», «удавливаться». По-видимому, надо понимать этот фрагмент как парафраз «он заставил их склонить голову... принести повинную», т. е. смирить свою гордость⁷. Упоминает о судьбе Ликамба и Необулы и Гораций⁸.

Поздние свидетельства дают разную в описании кончины Ликамба и числа его дочерей. Согласно схолиям Псевдо-Акрона к Горацию у Ликамба была только одна дочь Необу-

¹ Bond G. W. Archilochus and the Lycambides. A new Literary fragment // *Hermathena*, 80 (1952). P. 3–11.

² Anth. Pal. VII, 351.

³ Plin. N. H. XXXVI, II, 12; Suda, s. v. *Ἰππώναξ*.

⁴ Ael. Var. Hist. V, 8.

⁵ Ael. Var. Hist. X, 13.

⁶ Piccolomini A. Quaestionum de Archilocho capita tria // *Hermes* XVIII (1883). S. 264.

⁷ Hauvette A. Archiloque, sa vie et ses poésies. Paris, 1905. P. 69.

⁸ Hor. Ep. VI, 13; Epist. I, 19, 25.

ла, покончившая с собой¹. У Порфириона² кончает самоубийством один Ликамб. По сведениям же Псевдо-Акрона³, Ликамб после самоубийства дочери отправляется в изгнание. Схолии к Овидию сообщают, что повесилась также жена Ликамба, в другом месте прибавлено, что Архилох, преследуемый друзьями покойного Ликамба, тоже вынужден был покончить с собой, в третьем, что Архилох удалился в изгнание, в четвертом, что его убили недруги за ямбические инвективы. Такое противоречие свидетельств показывает, что легенда не была завершена, а обростала новыми подробностями. Она продолжала создаваться даже в I веке до Р. Х.

По некоторым свидетельствам, у Ликамба не одна дочь, а две или даже три. В дублинском папирусе и приведенной эпиграмме Диоскорида речь идет о множестве дочерей. В эпиграмме Юлиана Египетского⁴ — две дочери, причем в другом месте⁵ Юлиан велит Керберу стеречь ворота в Аид блдательнее, чем прежде, ведь дикая злоба Архилоха покинула дневной свет. Это свидетельства VI века по Р. Х., когда легенда о злоречии Архилоха и его жертвах уже давно сформировалась. Гетулик (I век по Р. Х.) в надгробной надписи Архилоху упоминает уже трех дочерей Ликамба⁶: «Знает, плача, Ликамб, петли троих дочерей». В эпитафии, приписываемой Мелеагру⁷, Ликамбиды проклинают Архилоха и клянутся Аидом и Персефоной в своей невиновности. Из самого Архилоха известно, что, кроме Необулы, у Ликамба была еще одна дочь⁸. Архилох

¹ Ps.-Acronis in Hor. Ep. VI, 11 sqq.

² Porphyg. in Hor. Ep. VI, 13.

³ Ps.-Acronis in Hor. Epist. I, 19, 30.

⁴ Anth. Pal. VII, 69.

⁵ Anth. Pal. VII, 70.

⁶ Anth. Pal. VII, 71, 3-4.

⁷ Anth. Pal. VII, 352.

⁸ Archiloch. F 38 W. В. В. Вересаев ошибочно перевел «Из дочерей Ликамба только старшую», поняв *ὑπερτέρα* «находящаяся выше» как «старшая». Hesych. s. v. *ὑπερτέρα* рассматривает это слово как ионийский синоним для *νεωτέρα*, т. е. «младшая»; такое толкование подкрепляется и Евстафием.

предпочитает младшую и сватается к Необуле, значит, именно она — младшая дочь Ликамба. После опубликования в XXII томе «Оксиринхских папирусов» новых фрагментов (51–54) разгадку неудачного сватовства стали связывать с сестрой Необулы. Лучше сохранился 54-й фрагмент, остальные не читаются. Реконструируя его текст, делают вывод, что Ликамб хотел выдать замуж двух дочерей, но старшая была некрасива, и Архилох предпочел младшую. Возможно, он хвалился, что соблазнил обеих¹. С. Я. Лурье, анализируя причину разрыва поэта с домом Ликамба, дает новый вариант этой истории. Архилох был помолвлен с младшей, но старшая не вышла замуж, поэтому Ликамб хочет отдать сначала ее, Архилох отказывается от старшей, предпочитая младшую². Так даже в наше время продолжает создаваться легенда об Архилохе, начало которой положили позднеантичные источники.

Традиция связывает с поношением Необулы фрагменты, в изобилии содержащие обсценную лексику. Вряд ли нападки Архилоха на нравственность и внешность Необулы соответствовали действительности, они несомненно связаны с фольклорной традицией. Например: *«Не умайся ли миррой, будучи старухой»* — советует поэт Необуле. Замена юной красавицы старухой встречается как фольклорный сюжет в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании».

Итак, дурная слава Архилоха, обвинение его в злоязычии связаны с поношением Ликамбид и историй сватовства, во многом основанной на поздних свидетельствах. Облик реального Ликамба (имя его упомянуто в надписи Мнесиепа) и его дочери так исказились под влиянием архилоховской инвективы, что они уподобились фольклорным персонажам, стали традиционным объектом поношения, — как Перикл, Клеон, Сократ в древнеаттической комедии, образы которых далеки от реальных прототипов.

В этом свете надо рассматривать и новонайденный Кёльнский эпод, открытие которого дало новый толчок к «мифо-

¹ Peck W. Neues von Archilochos // Hermes XCIX (1955). S. 193–219; Ярхо В. Н. Новый эпод Архилоха // ВДИ, 1982, N 1. С. 70.

² Лурье С. Я. Цит. соч. С. 68–75.

творчеству» вокруг личности Архилоха. Фрагмент описывает любовное свидание героя с девушкой на цветущем лугу. Эпод написан от первого лица, что позволило некоторым исследователям соотнести его героя с личностью самого поэта. Архилоха стали обвинять в том, что он соблазнил и опозорил младшую сестру Необулы, потому что девушка, пытаясь противостоять уговорам, предлагает юноше жениться на Необуле: *«У нас есть та, которая желает брака с тобой»*. Он же отвергает ее, понося в традиции известных ранее фрагментов: она стара, вероломна, имеет много любовников, женившись на ней, можно стать посмешищем для соседей. Рассказ *de coitu* удивительно тактичен¹. Лексика не имеет ничего общего с архилоховскими стихами, относящимися к Необуле. Это аргумент против того, чтобы видеть в девушке одну из дочерей Ликамба. Вполне вероятно, что эпод вообще не связан с биографией Архилоха².

Некоторые филологи считают, что за именами Ликамба и Необулы не стоят реальные люди, их характер «выдумывает» ямб, так как ямбические традиции VII века замыкались внутри религиозных церемоний, а любовь и поношение в этих стихах ассоциируются с магией и ритуалом³. Однако не следует отказывать поэту в личном опыте и собственных жизненных переживаниях, которые могли переплетаться с ситуациями, заданными обрядом, углублять и обогащать их. Можно допустить, что существовал в действительности Ликамб, что он и его семья нанесли Архилоху обиду. Но месть поэта не адекватна оскорблению. Образы людей, возможно, и реальных, получают в инвективе особую гиперболизацию, ямбическую заостренность. Нельзя создавать биографию

¹ Archiloch. Epod. Colon.; см.: Ярхо В. Н. Цит. соч.; прим. 1 к этой же статье. — *Ред.*

² Lefkowitz M. R. Fictions in Literary Biography. The New Poet and Archilochus Legend // *Arethusa*, 9 (1976). P. 181-188; Nagy G. Jambos. Typologies of Invective and Praise // *Arethusa*, 9 (1976). P. 191-206; West M. L. Archilochus Ludens // *ZPE* 16 (1975). S. 216-218.

³ Rankin H. D. The New Archilochus and Some Archilochian Questions // *QUCC* 28 (1978). P. 9-12.

Архилоха на основе его ямбов и поздней традиции, возникшей под их влиянием.

В ритуалах и отдельных обрядах культа плодородия у многих народов использовались элементы свадебной обрядности, связанные с понятием священного брака богов, неба и земли и т. д. Древнегреческие дионисийские празднества включали в себя элементы фаллического культа, способствующие плодovitости земли. В Афинах в ритуал ежегодных Дионисий входило празднование свадьбы бога с женой архонта-басилевса, что должно было способствовать урожаю виноградных лоз и плодовых деревьев. Во время Элевсинских мистерий брак Зевса с Деметрой осуществлялся в виде реального брака гиерофанта со жрицей Деметры.

Песни и пляски вокруг фаллических символов могли в древних обрядах заканчиваться действительным соединением полов, а в более поздние времена фактивно инсценироваться в драматической форме. К этому может иметь отношение изображение в Кёльнском эпосе сексуального акта как реликта некогда неотъемлемой части культовых действий.

Ритуальные ямбические песни, уже не связанные с мифом столь тесно, как гомеровские гимны, продолжали строиться на мифологических представлениях. Поэзией в них становились не мифологические слепы, а словесная часть ритуала праздника, имитирующая давние сакральные действия. Под влиянием формирующейся личности певца такая поэзия не могла не нести отпечаток мировоззрения своего автора — лирического поэта. Ритуал диктует форму рассказа от первого лица. В это поэтическое «я» подставляет себя поэт, используя свой жизненный опыт, свое личностное мироощущение. Он как бы надевает маску своего героя, играет все то, что было обычно для данного обряда.

Ритуала ко времени Архилоха, возможно, не существовало в первоизданном виде, но осталась песенная традиция, связанная с ним корнями. Так, в подобной песенной поэзии, появляется «лирический герой»; в литературе он сопряжен

с образом поэта, не всегда совпадающим с конкретным субъективным «я» своего автора.

В Кельнском эпосе Архилох пользуется маской своего героя, не упуская случая для порицания Необулы. Пять строк второго эпода Кельнского папируса могут быть также связаны с ней, для которой все в прошлом:

οὐκέ[θ'] ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὸν χρῶα κάρφετα[ι γὰρ ἤδη
 ὄγμοι]ς κακοῦ δὲ γήραος καθαίρει
] ἄφ' ἱμερτοῦ δὲ θορῶν γλυκὺς ἱμερος π[ροσώπου
 πέπτω]κεν· ἡ γὰρ πολλὰ δὴ σ' ἐπῆξεν
 πνεύμ]ατα χειμερίων ἀνέμων < > πολλάκις δε[

«Не цветешь ты больше нежной кожей, ведь она / Стягивается уже морщинами. Злая старость убивает тебя. / Сладостное желание, разгорающееся от желанного лица, / Пропало. Ибо много раз дыхание зимних ветров / Устремлялось на тебя, и очень часто...»¹

На этом обрывается Кельнский папирус, конец которого также далек от обценных фрагментов, послуживших для создания дурной славы их автору. Вместо описания «исполненной похоти женщины, с распухшими ногами», что перекликается с некоторыми строками первого Кельнского эпода («насыщения она не знает, безумная женщина»)², здесь грустное сожаление об исчезнувшем очаровании.

Так можно закончить рассказ о легенде, окружающей паросского поэта Архилоха, где тесно переплетены подробности его жизни с фрагментами его стихов. Зародившаяся в поздней античности, эта легенда продолжает твориться вплоть до наших дней. Каждая новая находка будет вносить свою лепту в толкование архилоховской поэзии. Однако последние публикации подтверждают мысль о том, что герой стихов не всегда идентичен автору. Архаический лирический поэт при всем своем стремлении к индивидуальности все еще был связан обрядовыми установками того культа, в недрах которого возник определенный песенный жанр. Полностью это относится к Архилоху — первому европейскому лирику.

¹ Archiloch. Epod. Colon. II (S 478b).

² Archiloch. F 206 W.

б) От мировоззрения к стилю

Маска, выбранная поэтом, отражает его мировосприятие. Эта маска условна и меняется в зависимости от жанра стихотворного произведения. В архаической литературе образ автора в любом жанре на раннем этапе его развития формируется под влиянием соответствующего жанра фольклора. Все это представляется важным для исследования стиля Архилоха.

Архилоховское «я» в элегиях в большей степени раскрывает индивидуальность поэта, потому что не имеет отношения к культовой сфере, а ограничивается его личным опытом. Хотя и в них образ автора подготовлен дидактической окраской фольклорных заплачек.

Собственное и традиционно-архаическое, идущее, по мнению древних, от Муз, теснейшим образом переплетаются в творчестве Архилоха. Пользуясь, казалось бы, формульным стилем, Архилох варьирует его так, что создает новые поэтические образы. Традиция сковывает его, и это заставляет искать новое применение известным формулам, переосмысливать их.

Большинство архилоховских изданий открывается следующим элегическим дистихом:

*εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνναλίου ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.*

«Я же слугитель владыки Энналия — / Знаю и приятный дар Муз».

Этими словами навеяна и нарочито подражательная эпиграмма времен императора Адриана¹:

*Εἰμὶ μὲν εὐθώρηκος Ἐνναλίου πολεμιστῆς·
εἰμὶ δὲ καὶ θεράπων Ἑλικωνίου Ἀπόλλωνος*

«Я и воин Энналия, покрытого прекрасной броней, / Я и слугитель геликонийского Аполлона».

Для раннеионийской лирики тема служения одновременно богу войны и Музам была новой. В эпосе слово «слугитель» (*θεράπων*) обычно употреблялось с пояснением —

¹ Anth. Pal. IX, 389.

«Муз»¹. Архилох разрушает стереотипы эпической формулы, у него — «служитель Эниалия». Он ставит на первое место свои военные заслуги гражданина, делая упор на статусе воина: и погиб он в бою с наксосцами с оружием в руках. Этой тонкости не понял подражатель Архилоха в эпиграмме адриановского времени, у которого *θεράπων* связано, как и положено, с Архилохом, предводителем Муз, а не с Эниалием.

До сих пор дискуссионным представляется F 2 W — зарисовка походной воинской жизни на Фасосе:

*ἐν δὸρὶ μὲν μοι μάζα μεμαυμένη ἐν δὸρὶ δ' οἶνος
Ἰσμαρίκος· πίνω δ' ἐν δὸρὶ κεκλιμένος*

«В копье у меня замешен мой хлеб, в копье и вино / Из Исма-
ра. Я пью, опершись на копье».

Прочитывал его Афиней, рассуждая о воинах. Ему было важно подчеркнуть, что Архилох сравнивает наксосское вино с исмарским². Исмарского вина никогда не было на самом деле. Это сказочное вино из «тридевятого царства». О нем известно из Гомера³: одноглазый циклоп Полифем хвалит это вино и просит Одиссея налить еще. Затем он уснет крепким сном. Хлеб — скромная еда, но, дополненный отличным вином, близким к мифическому, он превращается в сказочную трапезу воина.

Но почему она в копье? Высказывались мнения, что это военная добыча во Фракии, где даже кусок хлеба надо добывать с копьем в руках⁴. Однако, по данным археологических раскопок, Фасос не был бедным островом, в святилищах второй четверти VII века найдены богатые дары⁵. Скорее всего, Архилох и его соратники просто не могли выпустить из рук оружие в короткие часы досуга, опасаясь внезапного нападения даже во время трапезы.

¹ Hymn. Hom. XXXII, 20.

² Athen. I, 30f.

³ Hom. Od. IX, 196.

⁴ Gentili B. Interpretazione di Archiloco F 2d-7 L.-B // Rivista di Filologia, 93 (1965). P. 129-134.

⁵ Pouilloux J. Archiloque et Thasos: histoire et poésie // Entretiens sur l'antiquité classique. Tome X. Archiloque. Sept exposés et discussions. Genève, 1963. P. 3-36.

Из этого стихотворения, по-видимому, и фрагмент 4, рассказывающий о моряках. Архилох призывает своего друга, шагая по корабельным скамьям, откупорить кувшин с вином: *«Ведь мы не могли быть трезвыми в этом дозоре»*. Простой хлеб и радость от того, что прекрасным вином можно утолить скуку, — такова одна из зарисовок однообразной военной жизни Архилоха.

Для эпических героев, как и для слушателей эпоса, высший идеал — воинская доблесть. Если она завоевана ценою жизни, то все искупает посмертная слава. Первым из греческих поэтов о ценности человеческой жизни заявляет Архилох:

*Кто падет, тому ни славы, ни почета больше нет
От сограждан. Благодарность мы питаем лишь к живым, —
Мы, живые. Доля навших — хуже доли не найти¹.*

(Перевод В. В. Вересаева)

Архилох предпочитает бросить щит, если это нужно для спасения его жизни².

Античная традиция к нападкам на Архилоха за его злоречие прибавила обвинение в трусости. Плутарх говорит об отрицательном отношении к поэту в Спарте из-за того, что он воспел трусость³. Секст Эмпирик, рассказывая, что законом наказывается трус, бросивший щит, приводит два стиха из элегии Архилоха о брошенном щите, противопоставляя им рассказ о лакедемонянке, которая, давая щит идущему на войну сыну, сказала: «Либо с ним, дитя, либо на нем»⁴.

К теме войны относится фрагмент 6 неизвестной элегии. Он сохранился в схолиях к «Электре» Софокла. Слова Электры о том, что даже на варварской земле *«Кровавый Арес не принял отца ее как гостя»*, в схолии поясняется — *«Арес не убил»*. И здесь цитируется одна строка Архилоха: *«...преподносящие врагам губительные подарки гостеприимства»*. По греческому обычаю хозяин должен был вручить гостю подарок. Враги —

¹ Archiloch. F 8 W.

² Archiloch. F 5 W.

³ Plut. Inst. Lac. 34, p. 239b.

⁴ Sext. Emp. Pyrrh. hyp. III, 216.

гости незванные, вместо обычного дара им следует нести раны и смерть.

В трактате «О возвышенном» упомянута поэма Архилоха «О кораблекрушении». По-видимому, это была элегия, написанная в жанре *consolatio* на смерть граждан Пароса, утонувших в море. Среди них был и муж сестры Архилоха. Архилох сам не раз попадал в бурю, терял в море друзей, в его стихах часты морские мотивы. Элегия содержала слова: «Много молящие о сладком возвращении домой в пучине прекраснокудрого седого моря»¹. Эпитет «прекраснокудрый», точнее — «с красиво заплетенными волосами», поражает неожиданной новизной в применении к седой морской пене. В гомеровском эпосе это традиционный эпитет для женщин и богинь, у Архилоха — определение моря. На фоне гомеровских формул для описания морской стихии этот эпитет контрастирует с традиционной лексикой самостоятельностью поэтического образа.

Плутархом сохранен еще один дистих из этой поэмы Архилоха. И здесь античная мораль в лице Плутарха осуждает поэта: «опять Архилох не вызывает похвал, когда, говоря о муже сестры, погибшем в море, намеревается сражаться с печалью при помощи вина и забав»². И тут же замечает: «Он обождал, конечно, сказанное:

οὐτέ τι γὰρ κλαίων ἰήσομαι οὔτε κάκιον
θῆσω τερπωλᾶς καὶ θαλίας ἐφέπων.

Ведь рыдая, я ничуть не излечусь, / Участвуя в ниррах и удовольствиях — не сделаю хуже».

Мысль о бесполезности человеческих рыданий мы встречаем еще у Гомера³. Но у него гармония мировосприятия не нарушена скорбью — всему свой черед: сначала поплакать и погоревать, затем подкрепить себя пищей. Индивидуальность Архилоха разрывает гармоническое мироощущение Гомера.

¹ Archiloch. F 8 W.

² Plut. De aud. poet. 12, p. 33a-b.

³ Hom. II. XXIV, 522-524; Od. X, 201-202.

Он противопоставляет себя обычаям греков тем, что траур не мешает ему посещать пир. Правда, нам неизвестно, в каком контексте были сказаны эти два стиха. Фрагмент 13, известный из Стобея¹, напротив, не призывает предаваться пирам и забавам в дни общего горя:

κῆδεα μὲν στονόεντα Περικλῆες οὐτέ τις ἀστὼν
μεμψόμενος θαλῆις τέρψεται οὐδὲ πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔκλυσεν οἰδαλέους δ' ἄμφ' ὀδύνης ἔχομεν
πνεύμονας.

«И никто из граждан, Перикл, ни полис / Не будет радоваться
пирам, браня стелющую скорбь, / Ведь таких прекрасных людей смы-
ло волной многошумного моря, / Грудь у нас влажна от рыданий».

Долгое время считали, что Архилох был наемником, т. е. ему было все равно, против кого и с кем заодно воевать. Это суждение выводили из двух фрагментов, где речь идет о наемной военной службе. Ведь Архилох был не просто воином, а воином-гражданином, он отстаивал интересы своего родного полиса. И если Парос выводит колонию на Фасос, то Архилох отстаивает с оружием в руках право колонистов поселиться здесь. *Καὶ δὴ πίκουρος ὥστε Καρ κεκλήσομαι*, «и меня назовут наемником, как карийца», — словно предчувствует свою судьбу в веках Архилох².

Из схолиев к Платону³, где приведена эта цитата, ясно, что в основе стиха лежит пословица: «Опасность для вас — в карийце». Далее следует пояснение: «полагают, что первыми наемниками стали карийцы». Форма будущего времени «назовут» явно против предположения о наемной службе Архилоха. Фрагмент 15: «Главк, куда сражается, дорог наемник» также употребляется в значении пословицы — «дружба из-за выгоды». Аристотель, как параллель, приводит к ней другую: «Больше не знают афиняне мегарцев» — тоже о дружбе до определенного предела⁴.

¹ Stob. IV, 56, 30.

² Archiloch. F 216 W.

³ Sch. ad Plat. Lach. p. 1876.

⁴ Aristot. Eth. Eud. 2, 123b, 33.

Общая для всей архаической и классической греческой поэзии мысль о том, что божественное действие не во власти человеческого предвидения, свойственна и Архилоху: *πάντα Τύχη καὶ Μοῖρα, Περικλέες, ἀνδρὶ δίδωσιν*, «всё человеку, Перикл, Доля дарует и Случай»¹.

Та же мысль у Солона²: «Смертным Доля несет хорошее и плохое, / Дар бессмертных богов неминуем». У Пиндара³: *οὐ θεῶν ἄτερ, ἀλλὰ Μοῖρά τις ἄγει*, «не без богов, но некая Мойра правит». Мойра — буквально Мера, Доля — передает человеку дары богов — то, что отпущено ему природой: и «меру» жизни, и «меру» его личных качеств, и то, что «отмерено» ему судьбой. Человек не должен превышать свою «мойру».

Поэтому Архилох призывает изучить тот ритм, который «держит людей» в границах их «доли»:

*ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
μὴ λίην γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει*⁴.

«Ритм» (*ῥυσμὸς*) происходит от глагола «течь» (*ῥέω*). Это «течение жизни», следовать которому человек может, лишь познав его законы. Архилох, с одной стороны, признает божественное вмешательство в человеческую судьбу, а с другой — пытается найти ту «меру», которая поможет человеку сознательно преодолеть жизненные невзгоды. Эта мысль — основная для элегий поэта. Такой вывод следует и из поэмы-утешения «О кораблекрушении», и из фрагмента о брошенном шите, когда приходится выбирать между воинской честью и спасением жизни.

Понимание неповторимости и уникальности человеческой жизни приходит в литературу с Архилохом. Все посылают человеку боги, но только от него самого зависит, как он поведет себя в данных обстоятельствах. «Все для смертных делает труд и человеческая забота», — говорит он⁵, и этот вывод не противоречит фрагменту о Доле. Для мировоззрения Архилоха он естественен.

¹ Archiloch. F 16 W.

² Solo F Id, 63.

³ Pind. Pyth. V, 76.

⁴ Archiloch. F 128 W.

⁵ Archiloch. F 17 W.

Архилох пытается преодолеть эпическое понимание мира и его выражение. У него свои собственные жизненные ценности, противопоставленные гомеровским, не всегда совпадающие с общепринятыми. Архилох в элегических фрагментах пользуется традиционной эпической лексикой. Однако в гомеровские слова иногда вкладывается иное значение, формульному стилю придается новая окраска.

Фольклорный жанр элегии содержит обязательное морализующее начало. Архилох также становится его выразителем. Но он не довольствуется готовыми формами. Его авторское «я» в элегиях несет свои собственные представления о смысле и неповторимости человеческой жизни, а также действий человека, которые отстаивают их. Авторское «я» элегий Архилоха реально отражает его богатый жизненный опыт воина и поэта. Такого «лирического героя», связанного с субъективным самовыражением автора, не мог знать эпос. Мировоззренческие искания Архилоха ведут к поискам нового в поэтическом стиле.

З. А. Рыжкина

ЭПИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И ТВОРЧЕСТВО ИВИКА (F 282 P)

Творчество Ивика, относящееся ко второй половине VI века до Р. Х., ценилось античными филологами достаточно высоко; его причисляли к канону мелических поэтов, в который входили также Алкман, Стесихор, Алкей, Сапфо, Симонида, Пиндар и Вакхилид. Александрийскими грамматиками произведения Ивика были собраны в шести книгах, из которых до нас дошли в цитатах у позднеантичных авторов жалкие обломки. Единственный обширный фрагмент Ивика из 48 стихов различной сохранности стал известен благодаря папирусной находке (папирус датируется первым веком до Р. Х.) и опубликован в 1922 году¹.

Ивик был родом из города Регия, расположенного на восточном берегу Мессинского пролива. Всего 15–20 километров отделяли Регий от Сицилии, от родины другого поэта греческого Запада — Стесихора, которого античная традиция называла предшественником Ивика. Поэзия обоих — памятник *«того искусства родовой общины, в котором долго и ревностно оберегались духовные реликты этноса, племени и рода, сложившиеся в микенский и домикенский периоды истории материковой Греции и унаследованные греческим Западом»*².

© З. А. Рыжкина.

¹ Известно 15 стихотворных фрагментов Ивика, они цитируются по изданию *Poetae Melici Graeci* / Ed. D. Page. Oxford, 1962 (при номере фрагмента — P).

² Чистякова Н. А. Древняя поэзия греческого Запада (Возвращение Стесихора) // ВДИ, 1966 № 4. С. 51.

Ивик вошел в историю греческой литературы прежде всего как создатель жанра энкомия. В древности Ивик считался по преимуществу автором эротических произведений. Мнение о нем Цицерона является наиболее характерным: «Из сочинений явствует, что более всех воспламенялся страстью региец Ивик»¹. Ивику приписывалась поэма в честь некоего Горгия, в которой использовался миф о похищении Ганимеда. Эта сторона творчества Ивика привлекала внимание в первую очередь², но она не была единственной; имеются свидетельства и о принадлежности ему лирико-эпических произведений стесихоровского типа. Не случайно при атрибуции этих отрывков возникали и возникают сомнения: принадлежат они Стесихору или Ивику. Например, Афинея сомневался, кому из двух поэтов — Стесихору или Ивику — принадлежат «*Ἀβλα ἐπὶ Πελοῖαι*»³. Это говорит о том, что оба поэта какое-то время работали в одном жанре, обращались к одним и тем же мифологическим мотивам и писали в довольно близкой манере.

На неоднородность творчества Ивика обратил внимание еще Шнейдевин⁴, который предложил разделить его поэтическую деятельность на два периода: первый, так называемый лирико-эпический, до прибытия поэта на Самос, и второй, для которого характерны произведения с эротическими мотивами и который совпадает по времени с пребыванием Ивика при самосском тиране Поликрате⁵.

Лирико-эпический период в творчестве поэта известен меньше, чем второй. Существование его доказывается скудными

¹ Cic. Tusc. V, 33, 71. Cf. Anth. Pal. VII, 714, 3 sqq.; IX, 184, 5 sqq.; Sch. Pind. Isthm. II, 1 (III, p. 213, Drachmann); Suda s. v. «*Ἰβυκος*, Procl. in Plat. Parmen. V, 317 sqq.

² Sisti F. L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico // QUCC 1967, № 4. P. 60.

³ Athen. IV, 172d.

⁴ Schneidewin F. G. Ibyci Rhegini Germinum reliquiae. Gottingae, 1833. P. 38 sqq.

⁵ Sisti F. Op. cit. P. 60; Woodbury L. Ibycus and Polycrates // Phoenix, 39 (1985). P. 195.

фрагментами и свидетельствами. Ивика интересовал троянский миф, об этом свидетельствуют упоминание Кассандры¹, «светлоюкой, прекрасноюкурой дочери Приама», а также описание встречи в Трое Менелая и Елены²: «Ибо в храм Афродиты бежит Елена и там говорит с Менелаем, а он от любви роняет меч». Ивик следует версии, согласно которой Елена при взятии Трои искала спасения в храме Афродиты³. Фрагмент свидетельствует о достоверности изложения сюжета «Разрушения Трои» на Илионской таблице, где изображен Менелай, угрожающий Елене мечом перед храмом Афродиты⁴. Эти отрывки, а также строки о принесении в жертву Поликсены Неоптолемом («Еврипид и Ивик говорят, что Поликсена была принесена в жертву Неоптолемом»⁵) позволяют думать о том, что у Ивика также было сочинение наподобие «Разрушения Трои».

Упоминание о Диомеде (παῖς Τυδῆος), который женился на Гермионе и почитался вместе с Диоскурами⁶, напоминает о «Фиваиде» Стесихора, хотя, как известно, традиция связывает Диомеда с Одиссеем, поэтому не исключается мысль и о «Возвращениях».

Как и Стесихор, Ивик обращается к мифам о Геракле: у него встречается сообщение об убийстве Молионидов, о захвате пояса воительницы — не Ипполиты, а Эолики, дочери Бриарея, он рассказывает также о теплом источнике близ Гимеры в Сицилии, который Гефест заставил бить ключом, чтобы восстановить силы Геракла⁷.

¹ Ibyc. F 303a P.

² Ibyc. F 296 P, cf. Sisti F. Op. cit. P. 60.

³ Как известно, другая версия — о тщетной попытке побить Елену камнями, которые сами упали на землю.

⁴ Казанский Н. Н. Две традиции о встрече Менелая и Елены по поэме Стесихора «Разрушение Трои» // Традиции и новаторство в античной литературе. Ленинград, 1982. С. 62–68.

⁵ Sch. Eur. Hel. (= Ibyc. F 307 P).

⁶ Ibyc. F 293, 294 P.

⁷ Ibyc. F 295, 299, 300 P.

Предположительное упоминание Ясона вместе с Ипполитой, Орфеем, а также сообщение о том, что Ахилл в Елисейских полях женился на Медее, позволяют предположить, что Ивик писал и об аргонавтах¹.

Во фрагментах Ивика упоминаются имена Зевса и Афины Паллады, Ареса Эниалия, дочерей Кадма, Пелопа, Деифоба, Радаманфа². Трудно сказать, была ли та или иная мифологическая личность упомянута бегло или являлась предметом специального рассказа³. Но сам факт существования у Ивика лирико-эпических произведений стесихоровского типа на основании всего вышесказанного представляется бесспорным, тем более, что о том же говорят Стаций и Плутарх⁴.

Второй период творчества Ивика связывают с его прибытием на Самос ко двору Поликрата⁵.

¹ Ibyc. F 301, 306, 291 P.

² Соответственно F 398, 319, 302, 308, 297, 309 P.

³ Sisti F. Op. cit. P. 61.

⁴ Stat. Silv. III, 146 sqq.; Plut. Pro nobil. 2.

⁵ О хронологических и иных трудностях см.: Sisti F. Ibyco e Polycrate // QUCC 1966, N 2. P. 102; White M. The Duration of the Samian Tyranny // JHS, 74 (1954). P. 36-43; Barron J. P. The Sixth-century Tyranny at Samos // CQ, 14 (1964). P. 210-229; Bowra C. M. Polycrates of Rhodes // CQ, 29 (1934). P. 375-380.

Словарь «Суда» (s. v. *Ἰβυκος*) сообщает, что Ивик прибыл на Самос, «когда им (правил) Поликрат, отец тирана» (*ὅτε αὐτῆς ἦρχεν ὁ Πολυκράτης τοῦ τυράννου πατῆρ*), в LIV Олимпиаду, во времена Креза. Существование двух тиранов Поликратов на Самосе как будто подтверждается Гимерием (Himer. XXIX, 22 Colonna), который полагает, что младший из них управлял Родосом, а старший — отец — пригласил для него Анакреонта.

Поздние сведения «Суды» и Гимерия противоречат утверждению Геродота, жившего на Самосе (Suda s. v. *Ἡρόδοτος*), о том, что тиран Поликрат был сыном Эака (Hdt. III, 39). К тому же прибытие Ивика на Самос в LIV Ол. по «Суде» (564-561 гг.) противоречит датировкам Ивика у Евсевия Кесарийского (LXI Ол. = 536-532 гг.) и Кирилла Александрийского (LIX Ол. = 544-540 гг.; Cyrill. Alex. Contra Julian. I, 13, p. 521).

Как бы ни решался вопрос хронологии, ясно, что наиболее крупный отрывок Ивика (Р. Оху. 1790+2081), состоящий из 48 стихов различной сохранности, относится к этому времени и представляет собой энкомий, обращенный без специального повода к современнику. Адресатом энкомия является некто Поликрат; имеются по меньшей мере четыре точки зрения на то, кем он мог быть.

1) Для А. Хэнта, одного из первых издателей папируса, это был знаменитый тиран Самоса. Так же думал и У. фон Вилламовиц-Меллендорф, хотя и считал, что поэма была написана до прихода Поликрата к власти.

2) С. Баура считает, что «Поликрат» — сын тирана, правивший Родосом. Мы считаем верным это мнение.

3) Для Дж. Бэррона Поликрат — тиран Самоса, но не сын, а отец знаменитого тирана.

4) Для П. Мааса это — мальчик, которому посчастливилось иметь то же имя, что и тиран¹.

Текст гласит (F 282 P):

οἱ καὶ Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ-	ant
γ' ἄστυ περικλεεὺς ὀλβιον ἡνάρων	
Ἄργεον ὀρνυμένοι	
Ζηνὸς μεγάλοιο βουλαῖς	4
ξαῖνθας Ἑλένας περὶ εἶδει	ep
δῆριν πολύυμνον ἔχοντες	
πόλεμον κατὰ δακρυόεντα,	
Πέργαμον δ' ἀνέββα ταλαπείριοι ἄστα	
χρυσόεθειραν δ' ἰδὲ Κύπριδα.	9
νῦν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Πάριον	str
ἦν ἐπιθύμιον οὔτε τανίσφιν ὕρπον	
ὕμνην Κασσάνδραν	

Возможно, и в тексте «Суды», и в тексте Гимерия есть повреждения. Во всяком случае, от решения вопроса о числе Поликратов зависит датировка времени жизни Ивика и его прибытие на Самос.

¹ West M. L. Melica // CQ, 20 (1970). P. 206-207.

Πρι]άμοιό τε παῖδας ἄλλου[ς	13
Τρο]ίας θ' ὑψιπύλοιο ἀλώσι[μο]ν	ant
ἄμ]αρ ἀνώνυμον· οὐδ' ἐπ[ανέρχομαι	
ἤρ]ώνων ἄρετὰν	
ὑπ]εράφανον οὖς τε κοίλα[ι	17
νᾶες] πολυγόμφοι ἐλεύσα[ν	ep
Τροί]αι κακόν ἥρωας ἐσθ[λούς·	
τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμέ[μνων	
ἄ]ρχε Πλεισθ[ενί]δας βασιλ[εὺς ἀγὸς ἀνδρῶν	
Ἀτρέος ἐσ[θλοῦ] πάις ἐκ πα[ατρός]ς	22
καὶ τὰ μέ[ν] ἂν] Μοῖσαι σεσοφ[ισμ]έναι	str
εὖ Ἑλικωνίδ[ες] ἐμβαίεν λογ[ι	
θνατὸς δ' οὐ κ[ε]ν ἀνὴρ	
διερὸ[ς] τὰ ἕκαστα εἶποι	26
ναῶν ὡς Μεν]έλαος ἀπ' Αὐλίδος	ant
Αἰγαῖον δι[ιὰ πό]ντον ἀπ' Ἀργεος	
ἡλύθο[ν ἐς Τροί]α ν	
ἵπποτρόφο[ν ὡς δ]ὲ φώτες	30
χ]αλκάσπ[ιδες υἱ]ες Ἀχα[ι]ῶν	ep
τ]ῶν μὲν πρ[οφ]ερέστατος αἰ[ι]χμᾶι	
...]. πόδ[ας ὡ]κὺς Ἀχιλλεύς	
καὶ μέ]γας Τ[ε]λαμ[ώνιος ἄλκι]μος Αἴας	
.....]. ατ[.....]γυρος.	35
15 litt.]ος ἀπ' Ἀργεος	str
15 litt.]ς ἐς Ἰλιον	
linea deest	
linea deest	39
15 litt.]α χρυσεόστροφ[ος	ant
Ἕλλης ἐγήνατο τῶι δ' [ἄ]ρα Τρωῖλον	
ὥσεί χρυσὸν ὀρει-	
χάλκωι τρῖς ἄπεφθο[ν] ἤδη	43
Τρῶες Δ[ι]α]ναοί τ' ἐρό[ε]υσσαν	ep
μορφὰν μάλ' εἰσκον ὅμοιον.	
τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰέν	
καὶ σύ Πολύκρατες κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς	
ὡς κατ' αἰοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέος.	

1 suppl. Murray 11 ἦς Wilamowitz ἐστ' Maas 14 ἀλώσιμον suppl. Maas 15 ἀμαρ Wilamowitz; fine ἐπελεύσομαι Wilamowitz 21 ἀ Wilamowitz 25 vel οὐκ [äv] Page 26 post διερο- VI literarum lacuna, «quid in lacuna fuerit obscurum» (Page) 30 οἱ τε Wilamowitz 36 Τυδεὸς υἱὸς Lobel. Reliqua suppl. editionis Diehlsianae

Те, которые, двинувшись по воле великого Зевса из Аргоса, разрушили огромный, знаменитый, богатый город Приама Дарданида ⁵из-за красоты белокурой Елены, ведя воспную в гимнах битву во время многослезной войны; беда, несущая страдание, вступила в Пергам из-за златовласой Киприды. ¹⁰Теперь же у меня нет желания воспевать нарушителя законов гостеприимства Париса, ни стройнолодыжную Кассандру, ни других детей Приама, ни безумный день захвата высоковоротной Трои, ни выдающуюся доблесть героев, которых привезли, на беду Трое, выдолбленные, крепко сбитые корабли славных героев. ²⁰Ими предводительствовала владыка Агамемнон, Плисфенид, царь, вождь мужей, отпрыск славного отца Атрея. Об этом пусть начнут рассказ умудренные Музы Геликониды. ²⁵Ибо ни один из смертных мужей не смог бы рассказать подробно о кораблях, как Менелай прибыл из Аргоса от Авлиды через Эгейское море в питающий коней Илион (?) и мужи с медными щитами — сыны ахейцев.

Среди них самым выдающимся в сражениях [был] быстроногий Ахилл и огромный Аякс, отважный сын Теламона... (ст. 31–34). ... из Аргоса... (ст. 36)...

... в Илион... (ст. 37)...

... родила златоопоясанная Гиллида; ему троянцы и данайцы уподобляли по очаровательной внешности Троила, как чистейшее золото с желтой медью (ст. 41–46).

И ты, Поликрат, будешь обладать вечной славой, как вечной будет благодаря несне и моя слава... (ст. 47–48).

Диалект, на котором написан этот отрывок, эпический, с доризмами и эолизмами¹.

¹ Page D. L. Ibycus Poem in honour of Polycrates // Aegyptus, 31 (1951). P. 161–164.

При решении вопроса об атрибуции речь шла только об Ивике или Стесихоре. Не последнюю роль в предпочтении Ивика играет его репутация эротического поэта. Справедливости ради следует вспомнить и слова Афинейя о Стесихоре: «Стесихор, став не в меру приверженным любви, создал и такой вид песен (т. е. посвященных любви)».

Оценка поэтических достоинств фрагмента F 282 P неоднозначна. Так, например, Д. Пейдж отмечает скучные повторения и делает вывод: такое произведение могло сохраниться только благодаря великому имени автора¹. Другие исследователи не судили поэму столь строго.

Итак, мы будем исходить из того, что текст принадлежит Ивику, обращен к Поликрату-сыну и представляет собой образец энкомия, сформировавшегося на основе эпической традиции. Для того чтобы выяснить степень ее использования, обратимся к лексике и фразеологии отрывка².

Ст. 1–2. *Δαρδανίδα Πριάμοιο μέγ' ἄστυ*. Ср. *ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἄνακτος*, Hom. II. VII, 296. *Περικλέες* относится к *ἄστυ* у Apoll. Rhod. I, 1322, cf. Hom. Od. IV, 9: *ἄστυ περικλυτόν*.

Ст. 4. *Ζηῖνός μεγάλοιο βουλαῖς* — часто встречается в эпосе: Hom. II. XII, 241 et saep.

Ст. 5. *Ξαῖνθᾶς* — у Гомера эпитет Менелая (Od. XV, 133), Мелеагра (II. II, 642), Радаманфа (Od. IV, 564), Деметры (II. V, 500) и т. д., но не употребляется по отношению к Елене. У Стесихора в *Ἰλίου πέρις* — *ξανθὰ δ' Ἑλένα*.

Ст. 6–7. *Δῆριν δακρυόεντα* — гомеризм (Hom. Od. XXIV, 515). *Πολύμυθος* в Hymn. Hom. XXVI, 7 — эпитет Диониса. *Δακρυόεις* по отношению к *πόλεμος* — Hom. II. XVII, 512.

Ст. 8–9. *Πέρ[γαμον δ' ἀνέ[β]α ταλαπείριον ἄ]τα* — ср. Hom. II. XXIV, 697–700 о Кассандре, взойшедшей на кремль, ср. также Hom. Od. VI, 20. *Χρυσόθειρα* — впервые об Афродите.

¹ Page D. L. Ibycus Poem... P. 166–167.

² Nötiger M. Die Sprache des Stesichorus und des Ibycus. Diss., Zürich, 1971; Barron J. P. Ibycus; To Polycrates // Bulletin of the Institute of Classical Studies, 1969, № 16. P. 127–132; Sisti F. L'ode a Policrate... P. 70–74.

Ст. 10. *Ξειναπάταν Π[άρι]ν* — впервые Alc. F 283 L.-P., 5, cf. Pind. Ol. X, 34; Bacchyl. F 19, 6; Eur. Med. 1392 (о Ясоне) и F 667 2N (о Прете).

Ст. 11. Эпитет *τανίσφυρος* известен в эпосе — Hymn. Hom. II, 77; Hes. Theog. 364 (об Океаниде).

Ст. 14–15. *Τροί]ας θ' ὑψιπύλοιο ἀλώσι[μο]ν ἀμ]αρ*. Оба словосочетания известны в эпосе: Hom. II. XVI, 698; XXI, 100, 544 et saep.

Ст. 16–17. *Ἀρετὰν ὑπ]εράφανον*: у Hes. Theog. 149, относится к людям: *ὑπερήφανα τέκνα*.

Ст. 17–18. *Κοίλα[ι νᾶες] πολυγόμοι* первый эпитет гомеровский, второй — гесиодовский (Hes. Opp. 660).

Ст. 18–19. *Ἑλεύσα[ν Τροί]αι κακόν ἥρωας ἐσθ[λο]ύς* — Hom. II. XIII, 453 и, особенно, II. V, 62.

Ст. 20–22. Для Гомера Агамемнон — сын Атрея (Hom. II. II, 131 et al.) У Гесиода в «Каталоге женщин» (Hes. F 194 Merkelbach — West) Агамемнон и Менелай — сыновья Плисфена, сына Атрея. Стихотворитель называет Агамемнона «рода Плисфенова царь» (Stesichor. F 42 P).

Ст. 23–24. *Μοίσαι σεσοφ[ισμ]έναι* (Hes. Opp. 649) ... *Ἑλικωνίδ[ες]* (Hes. Theog. I; Opp. 658). Подробнее см. ниже.

Ст. 25–27. *Θνατὸς δ' οὐκ[ε]ν ἀνὴρ διερό[ς]* — ср. Hom. Od. VI, 201.

Ст. 30–31. *Φώτες χαλκάσπιδες υἱ[ες]* — Pind. Isthm. VII, 25; IX, 54; Ol. IX, 1; Bacchyl. XI, 62: *χαλκάσπιδες ἡμίθεοι*.

Ст. 32–33. *Πρ[οφ]ερέστατος αἱ[ι]χμᾶι* и *πόδ[ας ὠ]κύς* — см. Hom. II. II, 768 sq.; Od. VIII, 128 etc.

Ст. 34. *Καὶ μέ]γας Τ[ελαμ]ώνιος ἄλκιμος Αἴας* — соединение двух обычных гомеровских выражений (*μέγας Τελαμώνιος Αἴας* и *Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας*): е. г. Hom. II. XII, 349; XII, 369).

Ст. 40. — *Χρυσέοστροφ[ος]* впервые здесь, далее Soph. Oed. Tyr. 204.

Ст. 42–43. *Ὅρειχάλκω* — Hymn. Hom. VI, 9; Hes. Scut. 122.

Ст. 44–45. *Ἐρό[ε]σαν μορφᾶν* — Hymn. Hom. IV, 31 (*φύνη ἐρόεσσα*).

Ст. 47. *Κλέος ἄφθιτον* — характерное сочетание, восходящее к праиндоевропейской поэтике: Ном. II. IX, 413.

Таким образом, текст изобилует эпитетами, большей частью эпическими¹. На наш взгляд, это говорит о сознательном осуществлении поэтом замысла² и ни о чем другом. Вряд ли можно согласиться с утверждением С. Баура, что наш энкомий — прощание поэта с той манерой творчества, которой он придерживался до прибытия на Самос и которую он теперь оставляет с веселой и игривой усмешкой³. Скорее Ивик (как и Стесихор) старался приспособить эпические штампы к потребностям хоровой лирики.

Энкомий обычно делят на три части⁴: 1) отказ воспевать героев и троянские события; 2) признание неспособности рассказать обо всем, имеющем отношение к кораблям греческого флота; 3) предложение воспеть красоту Поликрата в сравнении с известными из эпоса красавцами. Есть все основания думать, что текст сохранился до конца⁵.

Заявление Ивика о том, что он не хочет воспевать ни Париса, ни Кассандру, ни других детей Приама, ни «безымянный день» захвата высококовратной Трои, ни смелость греков, построено по принципу «отрицательного параллелизма»: автора не интересует ни то, ни другое, а только главное, ради чего написан энкомий, — прославление Поликрата. Отсутствие последовательного изложения событий, отказ от традиционных мифов и мотивировка отказа находятся в противоречии с собственной практикой Ивика в начале его поэтического пути.

Дальнейший ход мысли приходится предполагать, так как между 35-м и 40-м стихами имеется лакуна, но поскольку

¹ Cf. Harvey A. E. Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry // CQ 7 (1957). P. 222–223.

² Cf. Peron A. E. Le Poeme a Polycrate: une «Palinodie» d'Ibycus? // Revue de Philologie, 56 (1982). P. 41.

³ Bowra C. M. Greek Lyric Poetry. P. 255.

⁴ Sisti F. L'ode... P. 75.

⁵ Lesky A. Geschichte der griechischen Literatur. München, 1963. S. 208.

до 35-го стиха сообщается, кто именно прибыл «в питающий коней Илион», то вполне возможно, что в несохранившихся стихах продолжалось перечисление участников этих событий.

Не исключается и другой вариант. Ивику необходимо перейти к восхвалению Поликрата, и для этого он мог выбрать мифологические персонажи, красоте которых была подобна необыкновенная красота самосского тирана.

Одним из красавцев мог быть сын Гиллиды, имя которой сохранилось в 41-м стихе: Зевксипп, царь Сикиона¹.

37-й стих Дж. Бэррон предлагает дополнить следующим образом: ἦλθεν ἀνὴρ ὁ Κιάνιπ[ο]ς ἐς Ἴλιον, «*муж Кианипп пришел в Илион*». Кианипп, как и Зевксипп, — не очень ясная фигура. Согласно Аполлодору² он был сыном аргосского царя Адраста и братом Эгиалея³ и, подобно Неоптолему, относится ко второму поколению героев, выросшему во время Троянской войны, но успевшему принять участие в разорении Трои.

В тексте Ивика сохранилось имя Троила. В отличие от Кианиппа и Зевксиппа, прекрасный Троил упомянут в гомеровском эпосе, а кроме того, был, вероятно, известен Ивику и через «Киприи», где рассказывалось о его смерти от руки Ахилла. У Троила была репутация эротического персонажа: «На пурпурных щеках сияет свет любви» (λάμπει δ' ἐπὶ πορφύρεαῖς παρῆσι φῶς ἔρωτος)⁴, а более поздние источники называли его возлюбленным Ахилла⁵.

¹ Barron J. P. The Son of Hyllis // CR, 11 (1961). P. 185–187. Имя нимфы Гиллиды встречается, согласно Стефану Византийскому (Steph. Byz. s. v. Ὑλλεις), у Каллимаха. Оно же восстанавливалось К. О. Мюллером у Павсания (Paus. II, 6, 7, vide app. crit. in ed. Rocha-Pereira): βασιλεύσαι λέγεται Ζεύξιππος Ἀπόλλωνος υἱὸς καὶ νύμφης Στάλλιδος. Зевксипп царствовал в Сикионе, по легендарному летоисчислению, примерно с 1192/1 по 1162/1 (Barron J. B. Ibycus: To Polycrates... P. 131).

² Apollod. I, 9, 13.

³ По Paus. II, 18, 4–5 — сын Эгиалея и внук Адраста; cf. Paus. II, 30, 10.

⁴ Phrynich. F 13 Nauck.

⁵ Sch. Lycophr. 307, Serv. in Aen. I, 474.

Смысл следующего сравнения — трижды переплавленного, то есть чистейшего, золота с медью, — разными исследователями понимается по-разному. Одни¹ считают, что различие между двумя юными героями (сыном Гиллиды и Троилом) подобно различию между золотом и медью, другие² видят в этом признак сходства: герои так же равны по красоте, как и эти два металла. По-видимому, первое объяснение больше соответствует действительности. «Теперь же у меня нет желания... восневать...» (*νῦν δέ μοι οὔτε ... ἐπιθύμιον ... ὕμνην*), никому не под силу соревноваться с Музами, а в конце опять появляется «я» поэта. По-видимому, такая композиция подчеркивает, что обращение к эпическому топосу было необходимо для обозначения дистанции между эпосом и новой формой поэзии.

В гесидовском выражении *Μοῖσαι σεσοφισμέναι* «*σεσοφισμέναι*» означает, что мудрость является принадлежностью Муз, способных знать все — *εἰδέναι πάντα* — в противоположность ограниченному знанию смертных: «Мы слышим одну любу, а сами ничего не знаем» (*ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν*)³. Всеведущие и всезнающие Музы позволяют поэту иметь только какую-то часть своего знания.

Несмотря на то что энкомий Ивика содержит лакуны, тем не менее и сохранившихся частей достаточно, чтобы говорить об энкомии как о сложившемся жанре мелической поэзии⁴, отвечающем потребностям своего времени⁵ и обладающем характерными чертами.

В противоречии с этой сугубо традиционной точкой зрения оказывается своего рода разделение функций муз и по-

¹ Page D. L. *Ibicus Poem...* P. 168; Bowra C. M. *Greek Lyric Poetry...* P. 251; Barron J. P. *The Son of Hyllis...* P. 185.

² Barron J. P. *Ibicus: To Polycrates...* P. 131, note 41.

³ Hom. II. II, 486.

⁴ Kirkwood G. M. *Early Greek Monody: The History of a Poetic Type*. Ithaca; London, 1974. P. 212.

⁵ Fränkel H. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. N.-Y., 1951. S. 364.

эта: то, что так важно было для гимно-эпической поэзии, должны воспевать Музы Геликониды (говорить на эту тему сам Ивик отказывается), но «вечная слава» (*κλέος ἄφθιτον*) Поликрата возможна только благодаря поэту, хотя Музы для него и *σεσοφισμέναι*.

Таким образом, Ивик, создавая жанр энкомия, опирается в основном на эпическую традицию, актуализируя ее.

А. Н. Мушнина

СТАНОВАНИЕ ЯМБИЧЕСКОЙ ПАРОДИИ («МАРГИТ» И ХОЛИЯМБЫ ГИППОНАКТА)

Наиболее плодотворное направление в исследовании вопроса о происхождении античной пародии и инвективы¹ связывает его с проблемой становления и развития образно-понятийного мышления. Первым представителем этого направления была О. М. Фрейденберг, ей следовали М. М. Бахтин, М. И. Стеблин-Каменский, Е. М. Мелетинский² и другие. Главное в подходе этих ученых к вопросу заключается в утверждении неадекватности восприятия мира современным и древним человеком: *«Человеческое общество находится в постоянном движении, изменении и развитии; в разные эпохи и в различных культурах люди воспринимают и осознают мир по-своему, на собственный манер организуют свои впечатления и знания, конструируют свою особую, исторически обусловленную картину мира»*³.

© А. Н. Мушнина.

¹ Об инвективе см.: Фрейденберг О. М. Комическое до комедии (к проблеме возникновения категории качества) // Фрейденберг О. М. Мир и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М., 1988. С. 77 и примечание 7 на с. 123. Под пародией и инвективой в нашей работе подразумеваются явления, имеющие место в культах, закреплённые фольклорной традицией и перешедшие в традицию древнейшей литературы. Другими словами, речь идет об обрядовой (или фольклорной) пародии и инвективе.

² Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.; Л., 1936. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. М., 1978. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. М., 1972.

³ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 7.

Суть восприятия древними любого явления природы или предмета окружающего мира заключалась в том, что образ предмета или явления имел в сознании положительную и отрицательную, лицевую и оборотную стороны, причем каждое явление в природе и культе воспринималось с двух сторон одновременно, в единстве двух планов: серьезном (положительном) и смеховом (отрицательном). Этот «второй» план и является планом пародии. «Античная пародия... представляла собой гибристический аспект серьезного, во всех деталях "выворачивавший наизнанку" подлинность и неизменно сопровождавший как часть двучлена все настоящее... Все, что было священо, имело свое сопровождение в своей же «тени» и «изнанке». Этот второй план, обратный и противительный, можно обозначить как план нарушительный и лживый, в котором все формы совпадают с формами подлинности, но не имеют ее истинной сути»¹.

С двойственным восприятием мира древним человеком связано появление категории комического, которая, «как основное проявление принципа пародии, является для античности универсальной»².

Пародия как жанр восходит к праздничной обрядности древних, которые производили в обрядах комические (смеховые) действия наряду с серьезными. Такие ритуалы были особенно характерны для праздников земледельческого календаря³.

Древние греки, воспринимая действительность в целостности двух аспектов — смехового и серьезного — населяли

¹ Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 282–283.

² Там же. С. 283.

³ См.: Толстой И. И. Инвективные песни аттического крестьянства // АН СССР — академику Н. Я. Марру. М.; Л., 1935. С. 566–567; Прони В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 197–198 (статья «Ритуальный смех в фольклоре»); Fluck H. Scurrile Riten in griechischen Kuten. Endingen, 1931; Henderson J. The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy. New Haven; London, 1975.

смеховой мир пародийными героями: шутами, обжорами, дураками и т. п. Ранние пародии на эпос до нас не дошли, но во фрагментах сохранилась поэма, главным героем которой является Маргит, герой-дурак, пришедший в литературу из фольклора. Поэма названа по его имени.

Вопрос атрибуции и датировки поэмы до сих пор не решен. Аристотель считает «Маргита» гомеровским¹, связывая поэму с происхождением жанра античной комедии. Евстратий (XI–XII века), автор комментариев к Аристотелю, сообщает, что Архилох, Кратин и Каллимах также приписывали поэму Гомеру². Грамматик Валерий Гарпократион (II век по Р. Х.) и римская трагедия равным образом считают поэму гомеровской³. Прокл, «Суда» и Иоанн Цец приписывают «Маргита» тому же автору, что и «Батрахомиомахию» — Пигрету из Галикарнасса (VI — начало V века)⁴. Мы полагаем, что поэму следует считать анонимной, сочиненной, судя по стилю и языку, не позднее VI века до Р. Х.

Поэма известна в трех фрагментах. Первый, состоящий из одного гекзаметра, цитируется Псевдо-Платоном в «Алкивиаде»:

πόλλ' ἤπιστάτο ἔργα κακῶς δ' ἤπιστάτο πάντα.

«Многие дела он знал, но все знал плохо»⁵.

Другой фрагмент из полутора гекзаметров сохранен Аристотелем и дополнен до двух стихов Климентом Александрийским⁶:

τὸν δ' οὐτ' ἄρ' σκαπτῆρα θεοὶ θέσαν οὐτ' ἀροτῆρα

οὐτ' ἄλλως τι σοφόν· πάσης δ' ἡμάρτανε τέχνης.

«Боги его не сделали ни пахарем, ни земледельцем, ни сведущим в чем-то другом. Он был несведущ во всяком деле».

¹ Aristot. Eth. Nic. VI, 72; cf. Poet. 4.

² Comm. in Aristot. Graeca, XX, 320, 36.

³ Harpocr. p. 198, 11; Lat. VI, p. 286, 2.

⁴ Suda s. v.

⁵ Plat. Alcib. II, 147c.

⁶ Clem. Alex. Str. I, 25, 1.

Третий фрагмент состоит из трех стихов (первые два — гекзаметры, третий — ямбический триметр); его цитирует грамматик Атилий Фортунатиан¹:

ἤλθέ τις ἐς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός
Μουσάων θεράπων καὶ ἐκτεβόλου Ἀπόλλωνος
φίλης ἔχων ἐν χερσὶν εὐφθογγον λύρην.

«В Колофон пришел некий старец и божественный певец, слуга Муз и далекого Аполлона, держащий в руках прекрасную лиру».

Странный размер этого фрагмента вызывал недоумение, хотя было известно о смешении гекзаметров с ямбами в поэме «Маргит»². Подтверждением подлинности размера этого фрагмента явился папирус, опубликованный в 1954 году.³ Издатель папируса Э. Лобель датировал его I веком до Р. Х., предпочитая более раннюю датировку, и по данным метрики и лексики отнес к «Маргиту»⁴. Хотя текст папируса сильно испорчен (из 22 строк читаются лишь 9), можно установить, что и в нем гекзаметрические стихи чередуются с ямбическими:

[]στιν[χ]ειρὶ δὲ μακρῇ
[]τεύχεα [κ]αὶ ῥα ἔλασσε
[ἐν π]όνοι[σι]ν εἶχετο
[]ν· ἐν δὲ [τ]ῇ ἀμίδι
[]έξελεῖν δ' ἀμήχανον

5

¹ Gramm. Lat. VI, p. 286, 2.

² Hephaest. 56; Marius Victorin. in Gramm. Lat. VI, p. 133.

³ The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXII / Ed. by E. Lobel and A. Roberts. London, 1954. P. 181 ff.

⁴ Формальные трудности мешают безоговорочно отнести папирус к «Маргиту»: сообщается, что в поэме произвольное количество гекзаметров (от 2 до 10) время от времени чередуется с одиночным ямбическим стихом (Hephaest. 56; Marius Victorin. in GL VI, p. 133). В папируском же фрагменте произвольное число гекзаметров чередуется с произвольным числом ямбических триметров. Мы считаем, что папирус все-таки содержит текст «Маргита».

[κ]αὶ ῥ' ἐνώμειξεν ταχύ
 [κ[...]ην ἐφράσσατο μῆτι[ν
 [ἀνόρουσε]λιπὼν ἀπο δέμνια [θερμά
 [ὤϊξε]θύρας ἐκ δ' ἔδραμεν ἕξω[
 []ων διὰ νύκτα μέλα[ιναν 10
 []ύσειε δὲ χεῖρα[s]
 [δι]ὰ νύκτα μέλαινα[ν
 []μενουδε φανιο[ι
 []δύστηνον κα-[
 []εδόκεεν λιθ[ι 15
 []ωι καὶ χειρὶ παχ[εῖτι
 [ἔ]θηκεν ὀστρα[κ

1. ... длинной (вытянутой?) рукой... 2. ... он (взял?) сосуд и быстро бросил... 3. (то, что он бросил в сосуд?), находилось в трудном положении 4. ... в ночном горшке... 5. ... он открыл бессильного вылезти... 6. ... он быстро помочился в большой (горшок?) 7. ... высказал (новую) мысль 8. вскочил, оставив теплую постель 9. Открыл двери и выбежал наружу... 10. ... (идя) сквозь темную ночь... 11. ... руки... 12. ... сквозь темную ночь... 13. ... без всякого факела... 14. ... несчастного... 15. ... казалось... 16. ... и толстой рукой (согнутой?) 17. ... он положил камень...

Г. Лангербекк предложил читать в первом стихе ὄλ[ειρ] вместо χ[εῖρ]¹. Это чтение предполагает употребление слова ὄλειρ «вид мыши, соня орешниковая» в обценном смысле, характерном для фольклорной пародии. Это согласуется со свидетельствами древних о том, что Маргит не знал, что ему делать в брачную ночь с женой, пока она сама не научила его хитростью². Впрочем, К. Латте полагает, что нет основа-

¹ Langerbeck H. Margites. Versuch einer Beschreibung und Rekonstruktion // Harvard Studies, 63 (1958). P. 33–63.

² Подобный мотив часто встречается в мировом фольклоре: герой изображается дураком до женитьбы, но сразу умнеет после соединения с женщиной. Маргит — девственный, т. е. «чистый», дурак. О. М. Фрейденберг (Фрейденберг О. М. Миф об Иосифе Прекрасном // Язык и литература. Том VIII. А., 1932. С. 137–158) пред-

ния для реконструкции именно такого содержания¹. Непристойность и пародийная сущность этого фрагмента, во всяком случае, очевидны.

Предлагая читать *ῥῆμα*, Г. Лангербек сослался лишь на грубую комическую сцену в «Сатириконе» Петрония. Богатый Гермер, осыпая ругательствами Гитона, предлагает ему, в частности, загадку: «Кто из нас? Иду далеко, иду широко; освободи меня. Я тебе скажу, что из нас бежит, а с места не двигается, кто из нас растет и остается маленьким. Бежишь, цепенеешь, суетишься, как мышь в ночном горшке». Греческие примеры употребления слов с общим значением «мышь» в общенном смысле можно найти у Кратина, Филимона и в поговорке «белая мышь», которую Зенобий объясняет: «Пословица употребляется по отношению к тем, кто неумерен в любовных утехах»². Смысл текста по Г. Лангербеку следующий: Маргит в брачную ночь не может овладеть невестой из страха перед ее матерью. Невеста советует ему обратиться к помощи какого-то сосуда. «Мышь», о которой шла речь в ст. 1, герой помещает в сосуд (ст. 2). Оказавшись в сосуде, который назван «ночным горшком» (ст. 4), «мышь» испытывает трудности (ст. 3) и не может оттуда выбраться (ст. 5). В ст. 6 Маргит что-то сделал «и быстро помочился». (Мотивы телесного «низа» пародийно-инвективной обрядовой поэзии, представлены, например, у Гиппонакта: «Он помочился и испражнился кровью и желчью»³). Остальная часть текста реконструируется следующим образом. После первой бесславной попытки герой ищет новый выход из своей беды: «...высказал новую мысль» (ст. 7). Далее, оставив брачное ложе (ст. 8), герой открывает дверь

лагает сравнить неумение Маргита обращаться с женщиной с аналогичным мотивом «Дафниса и Хлои» Лонга. О том, каким был представлен в поэме Маргит после брака, мы не знаем.

¹ Latte K. (Rec.) The Oxyrhynchus Papyri. Pt. XXII / Ed. by E. Lobel and A. Roberts // Gnomon, 27 (1955). S. 492.

² Crat. F 53 Edm.; Philem. F 126 Edm.; Corp. Paroemiogr. Gr. I, p. 155.

³ Hipponax F 73 W, 3 (= 73 Degani).

и выбегает наружу (ст. 9). Затем он блуждает в темной ночи (ст. 10), протягивая руки (ст. 11). В ст. 10 и 12 — рефренный повтор — «сквозь темную ночь». В ст. 14 упоминается какая-то «несчастная голова». Возможно, это невеста героя, которая хочет заставить Маргита выполнить супружеский долг.

Интерпретация Лангербека, конечно, гипотетична, но она дает представление о том, какими могли быть ранние пародийные произведения. Средством пародирования в этом фрагменте является лексика: слово *τεῦχος*, имеющее в эпосе значение «доспехи», а в трагедии «ваза, погребальная урна, сосуд»¹, употреблено в гекзаметрическом (ст. 2), в том же значении, в каком в ямбическом (ст. 4) встречается *ἀμῖς* — «ночной горшок». «Ночной горшок» оказывается «доспехами» для половых органов героя. Подвиги комического героя представляют собой пародию на подвиги эпических героев: поле боя Маргита — постель, противник — его невеста, в бою с которой он оказывается трусом и убегает.

Как в папирусе, так и в других отрывках поэмы Маргит предстает как антигерой. Его нелепые действия представляют собой подвиги наоборот: он не умеет ни пахать, ни сеять; многое он знает, но все знает плохо; он не знает, что ему делать ночью с невестой, и т. д. Имя Маргита — говорящее. Светоний и Евстафий Фессалоникийский объясняют это имя одинаково, от глагола *μαργαίνω*, что значит «быть глупым»². Авторы современных этимологических словарей (Г. Фриск, П. Шантрэн)³ также возводят это имя к *μάργος* («сумасшедший», «глупый»), т. е. Маргит — это герой-дурак.

Вероятно, поэму знали в древности примерно до времени Диона Хрисостома. К первой половине II века по Р. Х. имя

¹ Hom. II. III, 328 et.; Aesch. Agam. 815; Eur. Androm. 167 etc.

² Suet. De blasph. p. 59; Eustath. Sch. in Hom. p. 1669, 48.

³ Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1960; Chantraine P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris, 1958, s. v.

Маргита уже не связывается с героем определенной поэмы; о нем рассказывают как о герое смешных историй и анекдотов. В поздних свидетельствах акцент ставится на обscene подробности, уже утратившие всякую связь с древним обрядовым поношением. В это время осмеяние эпических идеалов и самого жанра эпоса перестало быть актуальным, и герой, пришедший со своими «подвигами» из ритуальных церемоний осмеяния, снова ушел в фольклор, но уже в образе «просто» дурака.

Обрядовая инвектива, непристойность и перевернутые ситуации присутствуют и у холиямбографа Гиппонакта, поэзия которого еще непосредственно соотносится с обрядом. Жизнь и творчество Гиппонакта связаны с Эфесом. Сведения о его жизни очень скудны. Словарь «Суда» сообщает следующее: *«Гиппонакт, сын Пифа (Πυθέω) и матери Протиды, эфесец, ямбограф. Он жил в Клазоменах, изгнанный тиранами Афинагором и Комой. Писал стихи против Буналя и Афинида за то, что они из дерзости изваяли его изображения»*. Судя по имени, отец Гиппонакта был ионийцем. Некоторые исследователи предполагают знатное происхождение поэта (только на основании его имени «Коневладыка», включающего аристократическое *ἀναξ*)¹. Мотивы ссылки поэта легендарны, о них одинаково сообщают Плиний Старший² и словарь «Суда»: *«Гиппонакт отличался уродством лица. По этой причине скульпторы Буналь и Афинид предложили кругу насмешников его портрет, смешной из-за уродливой внешности, поэтому оскорбленный Гиппонакт обрушил на них до такой степени язвительные стихи, что они вынуждены были покончить с собой»*. Эту легенду упоминает и схолиаст Горация, который, кроме того, считает, что Гиппонакт был порочен, хотя «как поэт, чрезвычайно красноречив»³. Подобные предания были традиционными (Архилох и дочери Ликамба); они характеризовали

¹ Adrados F. R. *Liricos Griegos, elegiacos y yambografos arcaicos*. Vol. II. Barcelona, 1959. P. 11-12.

² Plin. N. H. XXXVI, IV, 5.

³ Ps.-Acronis ad Hor. Ep. VI, 11.

силу инвектив ямбических поэтов. Уже в римскую эпоху подобным историям не доверяли. Плиний Старший, например, замечает: *quod falsum est*.

Творчество Гиппонакта представлено теперь 178 фрагментами. Это в основном папирусные тексты плохой сохранности. Гиппонакт использует ямбический триметр и трохаический тетраметр, но в измененном виде: ямбический триметр в виде холиямба, а трохаический тетраметр в виде хромого трохаического тетраметра. Традиция приписывает изобретение холиямба Гиппонакту, хотя, вероятно, этот размер задолго до него существовал в фольклоре. Этому не противоречит мнение Деметрия Фалерского относительно воздействия холиямба: *«Если кто-то желал обругать ненавистников, то он нарушал размер и делал его хромым вместо правильного; таким образом, размер мог подходить к ужаснейшей брани»*¹.

Творчество ранних греческих ямбографов, в их числе Гиппонакта, представляется еще не отошедшим от фольклора. Вне связи со стихией таких праздников плодородия остается непонятен и Гиппонакт, творчество которого имеет отношение к Таргелиям, празднику весны, посвященному Аполлону и Артемиде. Важным представляется вопрос о соотношении «лирического героя» Гиппонакта с реальной личностью поэта.

Отсутствие сведений о жизни и творчестве древних авторов всегда побуждало исследователей устанавливать некую связь между их жизнью и произведениями, в которых повествование ведется от первого лица. Этому не следует доверять². Исследователи творчества Гиппонакта также отождествляют автора с героем его поэзии. Так понимал Гиппонакта в XIX веке немецкий филолог Г. Герхард³, который впервые назвал его *proletarischer Dichter*, «бедняком недовольным и злым». Позднее этот же взгляд отразился в диссертации

¹ Demetr. De elocut. 251.

² Cf. Lefkowitz M. R. Fictions on Literary Biography: the New Poem and the Archilochus Legend // *Arethusa*, 9 (1976). P. 181–189.

³ Gerhard G. Hipponax // *RE* VIII (1913). Sp. 1899–1900.

ции В. Герхарда, посвященной фармакам¹: «...поэт Гиппонакт с его ограниченным кругозором и пристрастием к грубым народным суевериям». С другой стороны, О. Крузиус считал стихи Гиппонакта своего рода «фантастической поэзией»².

Ранняя поэзия, к которой принадлежит Гиппонакт, выражает интересы определенного коллектива. Она еще сохраняет черты обряда, его атрибуты и маски. При этом героем лирической поэзии часто выступает не сам поэт, а персонажи, которые являются субъектами и объектами обрядового действия или праздника. Фрагментарность поэзии Гиппонакта не позволяет в полной мере раскрыть этот тезис. Однако даже фрагменты, которые принято считать автобиографичными, показывают, что их герой — не Гиппонакт. Рассмотрим эти фрагменты.

В некоторых из них речь идет о нищенстве и попрошайничестве героя. Он обращается к Гермесу с просьбой дать теплую одежду и обувь: «Гермес, милый Гермес, сын Майи и Зевса, Килленец, я умоляю тебя, ибо я очень замерз и стучу зубами... Дай Гиппонакту теплый плащ и туничку, сандалии, башмачки и денег 60 статеров...»³. В другом фрагменте, который связан с предыдущим единством замысла, герой сообщает о том, что кто-то неизвестный (возможно, бог) не дал ему вещей, которые он, вероятно, просил: «Ты же не дал мне ни шерстяного плаща, средства от холода зимой, не накрыл ноги шерстяными башмаками, чтобы у меня не лопнули волдыри, полученные от мороза»⁴. Герой упрекает слепого бога богатства Плутоса⁵ за то, что тот не пришел в дом к Гиппонакту и не сказал: «Гиппонакт, я даю тебе 30 мин серебра и еще многое

¹ Gerhard V. Die Pharmakoi in Ionien und die Sybakchoi in Athen. Amberg, 1962. S. 5.

² Crusius O. Zur Charakteristik der antiken Jambographen // SB d. Bayerischen AdW, Phil.-hist. Kl. München, 1906. S. 379–380.

³ Hipponax F 32 W (= 42 Degani).

⁴ Hipponax F 34 W (= 43 Degani).

⁵ Hipponax F 35 W (= 10 Degani).

другое». Герой обращается с упреками к Зевсу за то, что тот не дал ему золота: «Что же ты не дал мне золота, владыка серебра?»¹. Наконец, герой кому-то грозит: «Я отдам порокам многостонущую душу, если ты как можно скорее не прийдешь мне медими ячменя, чтобы я смог сделать из ячменной муки и воды смесь и пить ее как лекарство от злобы»².

Все это расценивалось многими учеными как свидетельство в пользу того, что сам поэт Гиппонакт в действительности испытывал нужду³. Однако, думается, что мотив попрошайничества связан с фольклорной традицией. У греков во время весенних праздников был обычай толпой ходить из дома в дом и просить подаяние «вороне». С собой носили чучело птицы. Подобный обычай распространен и у других народов, например, славян, у которых он приурочивается к зимнему циклу аграрных праздников (колядки, щедривки). Афиней по поводу этого обряда греков сообщает, что коронистами назывались те, кто собирал подаяние вороне, а исполняемые ими песни называются коронисмы (от *κορώνη* «ворона») ⁴. В качестве примера Афиней приводит «Песню вороны» Феникса Колофонского, поэта-халиямбографа III века до Р. Х.: «Дорогие, подайте вороне, Аполлонову ребенку, горсть ячменя или блюдо пшеницы, или хлеба, или пол-оболы, или кто чего хочет. Дайте, люди добрые, из того, чем вы богаты, вороне. Она возьмет и крупинку соли, ибо она очень любит ею угощаться» (ст. 1–6). Исполняющий песню добавляет в конце от первого лица (ст. 15–17, 18–20): «Я же, куда бы меня ни понесли ноги, воздаю Музам, исполняя песни у дверей и желая много богатства и дающему, и тому, кто не дает. Дай, хозяин, подай и ты, молодая хозяйка. Когда ворона просит, есть обычай ей дать горсть».

Афиней сообщает также о древнем обычае жителей Родоса собирать подаяние, который называется *χελιδονίζειν* —

¹ Hipponax F 32 W (= 42 Degani).

² Hipponax F 39 W (= 48 Degani).

³ Schmid W., Stählin O. Geschichte der griechischen Literatur. Bd. 1. München, 1959. S. 399.

⁴ Athen. VII, 359e–360b.

«петь песню ласточки» и приводит саму «песню ласточки»: *«Прилетела, прилетела ласточка, принеся красное время года, красивый год; со стороны спины она черная, а на животе белая. Ты носи сушеные фиги из богатого дома, чашу вина и головку сыра. Ласточка не откажется и от пирога из бобов и пшеницы. Нам уйти или взять самим? Дашь ли ты что-нибудь? Если нет, то мы не уступим и унесем дверь...»* Данные фольклорной традиции и фрагмент Феникса, подражавшего этой традиции, близки к цитированным выше фрагментам Гиппонакта, и можно сделать вывод о влиянии на него фольклорного мотива попрошайничества.

Другая группа фрагментов, в которых герой выступает от первого лица или именуется Гиппонактом, содержит мотив избиения. Например, в одном случае Гиппонакта забрасывают камнями: *«Он приказал схватить и побить камнями Гиппонакта»*¹. Гиппонакт, в свою очередь, грозит выбить глаз своему противнику Бупалу²: *«Возьмите плащ, я выбью глаз Бупалу. Ведь я ловок на обе руки и бью без промаха»*. В другом месте кого-то бьют палкой: *«Полагая, что он того побил палкой»*³.

Здесь Гиппонакт предстает в маске фармака. Ритуал изгнания фармака совершался в Ионии на первом весеннем празднике урожая, на Таргелиях (май–июнь). В «Хилиадах» Иоанна Цеца⁴ для объяснения греческого слова *φάρμακος* приводятся стихи Гиппонакта, возможно, взятые из разных произведений поэта. Цец описал ритуал довольно подробно: *«В старину было следующее очистительное средство: если город подвергался несчастью из-за гнева богов — то ли голоду, то ли чуме, то ли какому-то другому бедствию, то приводили того, кто был безобразнее всех, как бы для жертвоприношения с целью очищения и излечения данного болеющего города. Жертву (фармака) ставили в соответствующее место, дав в руку сыр, ячменный хлеб и фиги и, ударив его в пах семь раз*

¹ Hipponax F 37 W (= 46 Degani).

² Hipponax F 12 W (= 121 Degani).

³ Hipponax F 20 W (= 8 Degani).

⁴ Ioann. Tzetz. Chil. V, 726–736.

морскими луком, дикими фигами и прочими дикорастущими растениями, в конце концов они сжигали фармака на костре, а золу развеивали по морю для очищения города, как я сказал, болеющего. Лучшие всего говорит об этом обычае Гиппонакт...» Далее приводятся пять цитат из Гиппонакта. Обряд жертвоприношения фармака, вероятно, был известен Цецу не только по произведениям Гиппонакта, но и по другим источникам. Он связывает этот обряд с бедствиями: голодом, мором и другими. Церемония изгнания фармака описывается также у Каллимаха¹: «В городе Абдере раб, купленный на рынке, использовался для очищения города. Его ставили на груды серого камня, сытно кормили и поили. Сытый до отвала, он затем выводился к воротам... Затем его вели вокруг городских стен, очищая им город, а потом басилевс и другие кидали в него камнями, пока он не скрывался за пределами города».

Таким образом, фармак воплощал в себе два начала: он был жертвой, приносимой для очищения, и на него переносили скверну, болезни и бедствия города. Оба эти значения («козел отпущения» и ругательно-презрительное «скверна») представлены в литературной традиции².

У Гиппонакта слово *φάρμακος* встречается еще в двух папирусных фрагментах: 92 и 104. В 92 фрагменте речь идет о возвращении персонажу его утраченной мужественности: «...Она отхлестала ветками смоковницы как будто по фармаку». Этот фрагмент близок к гл. 138 «Сатирикона» Петрония, где изображена близкая сцена. Содержание другого фрагмента восстановить невозможно, но в той его части, которая цитируется Афинеем³, говорится: «Он, изворачиваясь, молит Семелистную Капусту, которой Пандора посвящает на Таргелии прекрасный пирог вместо фармака».

Тема ритуала фармака встречается не только в тех фрагментах, где прямо названа. Героя фрагментов 20, 32, 34, 37,

¹ Callim. Aet. IV, F 90.

² Lys. VI, 53; Ister F 33; Callim. l. c., Herodian. De pros. II, 150; Aristoph. Ran. 729-733; Equ. 1402-1405; F 634 Edm.; Demosth. XXV, 80.

³ Athen. p. 370a.

38, 39, 120, 121 можно представить себе фармаком, которого бьют и забрасывают камнями¹. Становится понятным также объяснение Гесихия к F 152, состоящему из одного слова «*крадесит*» — «фармак, заброшенный слоковничными ветвями». Возможно, что нищий герой у Гиппонакта,² — это тот же фармак, иссушенный голодом.

Два фрагмента Гиппонакта упоминают героя-обжору. В 12 фрагменте, состоящем из четырех гекзаметров, который был, по-видимому, вступлением к большой комической поэме, пародируются торжественные по стилю вступления к гомеровским поэмам или гимнам: «О, Муза, воспой мне Евримедонтиада, морскую Харибду, меч-в-животе, который ест неумеренно, чтобы он, плохой человек, погиб из-за плохой судьбы, от удара камнем по решению народа на берегу пустынного моря». Обжора наделяется комическими эпитетами-гапаксами: *ποντοχάρυβδις* — «морская пучина, Харибда» и *ἐγυαστρίψαχα* — «нож-в-животе». Далее Гиппонакт, возможно, описывал обжорство героя. Подобное описание мы встречаем в комедии Эпихарма «Бусирис» (о Геракле): «Если бы ты хоть раз увидел, как он ест, ты бы умер. Ибо глотка гремит внутри, скрипит челюсть, трещит коренной зуб; он хрустит клыками, свистит ноздрями, двигает ушами»³.

F 118 — папирусный отрывок анонимного комментария к эподам Гиппонакта. Буквальный перевод ст. 1–3, 5–6, 7–9, 11–12, 16, 18 следующий (остальные стихи не читаются): «О, Сани, поскольку ты растишь святоотечественный нос // и не обуздываешь чрево, // у тебя губа жрет, как клюв цапли... // Дай мне ухо... // Я хочу тебе посоветовать что-то. // Ты умертвил руки / и шею... // Ибо ты все уничтожаешь... Чтобы тебя не схватила боль в животе... / ... / Прежде всего, сняв одежду, прикажи, чтобы тебе на флейте // Кикон сыграл песню Кодала... // ...подсматривающий за женщиной... // На третий день от вестника. Ибо они были радостны».

¹ Hipponax F 20, 37, 120, 121 W (= 8, 46, 121, 122 Degani).

² Hipponax F 32, 34, 38, 39 W (= 42, 43, 47, 48 Degani).

³ Epicharm. Busiris, F 21 Edm.

Обжоре предлагается делать гимнастику под аккомпанемент флейты, на которой «Кикон сыграет песню Кодала» (ст. 11–12). Комический персонаж праздника Таргелий Кикон часто упоминается Гиппонактом¹. Во F 151 наряду с Киконом упоминаются два других персонажа — Кодал и Бабис. Афиной объясняет, что это были плохие флейтисты². Следовательно, во F 118, 11–12 можно говорить о смеховой ситуации, когда Кикон, который, как и Бабис, очевидно, не умеет играть на флейте, собирается сыграть песню, которую сочинил Кодал. Комическая ситуация становится более ясной, если принять во внимание F 151a: «Мера Кодала». Это выражение представляло собой пословицу, которую сами древние объясняли так: «О нуждающихся в больших мерах»³. Следовательно, Кодал — обжора. Итак, Кикон, плохой флейтист, собирается исполнить на флейте песню одного обжоры — Кодала, которая должна излечить от переедания другого обжору — Санна. По свидетельству схолиаста, подтверждаемому глоссой Гесихия, имя Санн по значению обесценно и связано с саннадами, козами, которых считали похотливыми животными. Кроме того, из одного фрагмента Кратина явствует, что Санн — это имя дурака⁴.

Конец эпода не сохранился, но из комментария ясно, что в конце его говорилось о каком-то мертвце, которого не хоронят, как принято, на третий день, а выбрасывают как фармака на берег моря. Возможно, этот мертвец — обжора Санн.

Евримедонтиад и Санн, независимо от того, кем они были, близки тем персонажам гомеровских поэм, которых принято считать негероическими: Терситу, где герой тоже представ-

¹ Hipponax F 4; 78, 7; 102; 151 (= 3, 78, 105, 198 Degani).

² Athen. X, p. 624b: «У Гиппонакта есть Кикон, Кодал и Бабис, из-за которого даже пословица о тех, кто всегда неверно играет на флейте».

³ Corp. paroemiogr. Gr. I, 264, 13.

⁴ Crat. F 337 Edm.

лен обжорой, нищему Иру и т. п. С другой стороны, намек на ритуал фармака в конце обоих фрагментов роднит их героев с комическими персонажами праздника Таргелий.

Подводя итоги, отметим, что принадлежащие к эпохе архаики поэма «Маргит» и творчество Гиппонакта еще неотделимы от обрядов праздников плодородия и органично с ними связаны. Авторское «Я» в ранней поэзии не совпадает с личностью самого автора, т. е. от первого лица выступает не сам поэт, а персонажи, наделенные масками героев праздников плодородия.

В. Н. Ярхо

ПОЭЗИЯ КУЛЬТОВОГО СОДРУЖЕСТВА: САПФО И АЛКЕЙ¹

Видоизменяя известный афоризм Вольтера, можно сказать, что если бы Сапфо и Алкея не существовало на свете, их надо было бы придумать для этого сборника: настолько тесно творчество обоих поэтов связано с функционированием специфических культовых содружеств, а их художественное мышление питается традицией вечно переосмысливаемого мифа.

I

Алкей и Сапфо были современниками, первый несколько старше второй; творчество их относится к первой половине VI века. Происходили они оба из аристократических семей с острова Лесбос, составлявшего часть так называемой

© В. Н. Ярхо.

¹ Очерк рассчитан на читателей, не знающих древнегреческого языка. Для тех же, кто захотел бы сверить приводимые ниже цитаты с оригиналом, ссылки на фрагменты Алкея и Сапфо даются по изданию: *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* / Ed. E. Lobel et D. Page. Oxford, 1955. Номера с предшествующей буквой S означают издание: *Supplementum Lyricis Graecis* / Ed. D. Page. Oxford, 1974. Число, следующее через запятую после номера фрагмента, указывает порядковый номер стиха. Сокращения «Т (номер) Voigt» отсылают к античным свидетельствам (*testimonia*) о жизни и творчестве Алкея и Сапфо, собранным в книге: *Sappho et Alcaeus. Fragmenta* / Ed. E.-M. Voigt. Amsterdam, 1971. Публикуется в авторской редакции.

Все даты, не обозначенные специально, относятся ко времени до Рождества Христова и пометкой «до Р. Х.» не снабжаются.

Эолии — обширной области, которая в Средней Греции включала в себя Фессалию — родину легендарного Ахилла, а в северной части Эгейского моря и в Малой Азии — остров Лесбос и область Трои, где за 5–6 столетий до расцвета эолийской лирики велась, согласно преданию, не менее легендарная десятилетняя Троянская война.

Лесбос был известен своей поэтической школой еще в начале VII века. Отсюда родом был Терпандр, считавшийся едва ли не первым греческим лирическим поэтом после мифических Лина или Орфея. С именем Терпандра связано учреждение в Спарте между 676 и 673 гг. мусических соревнований на празднествах в честь Аполлона; в первом из них одержал победу сам поэт. Ему приписывается увеличение струн на кифаре с четырех до семи, значительно расширившее выразительные возможности инструмента. С Лесбоса происходил и старший современник Алкея и Сапфо поэт Арион, придавший литературную форму культовому дифирамбу в честь бога Диониса. Эта деятельность Ариона была связана с Коринфом. Таким образом, на протяжении VII века с Лесбоса исходили художественные импульсы, оплодотворявшие поэтическую культуру материковой Греции.

Творчество Алкея и Сапфо высоко ценилось в античном мире в течение многих столетий после того, как голоса их умолкли. В так называемый канон девяти мелических¹ поэтов, составленный во времена расцвета александрийской филологии (III–II века), Сапфо и Алкей вошли наряду с Пиндаром и Симонидом — прославленными мастерами этого вида поэзии. Произведения Сапфо были изданы в то время в девяти папирусных книгах, Алкея — в десяти, и их собрания сочинений были хорошо известны еще в эпоху Римской империи греческим и латинским риторам и филологам, которым мы обязаны, кроме сохранных ими цитат, еще сведениями

¹ Меликой (от древнегреч. *melos* «песнь») в античности называли род поэзии, исполнявшейся в сопровождении струнных инструментов — лиры, кифары и их разновидностей.

о жизни и творчестве обоих поэтов, об употреблявшихся ими стихотворных размерах и о принципах, по которым были составлены для издания отдельные книги.

Папирусный свиток, позднее получивший название «книги», мог вмещать от 130 с небольшим стихов, как это было в VIII книге Сапфо, до 1320, как в ее же I книге (Т 226 Voigt). Если мы, по образцу изданий других авторов, примем за средний объем книги около одной тысячи стихов, то окажется, что античные читатели Алкея и Сапфо располагали примерно 10 тысячами стихотворных строк для первого из них и 9 тысячами — для второй. От всего этого богатства до нас дошли, в сущности, одни обломки. Хотя Сапфо, как это видно из папирусных находок нашего времени, читали и комментировали в эллинизированном Египте вплоть до VII–VI веков от Р. Х., перехода от античности к средневековью ни она, ни Алкей пережить не смогли. Единственное, полностью сохранившееся стихотворение Сапфо (F 1), еще четыре строфы из другого (F 31) и несколько законченных по содержанию отрывков из Алкея (F 326, 346, 357) дошли до нового времени благодаря все тем же античным грамматикам и составителям всякого рода компилятивных трудов.

Благодаря папирусным публикациям, начавшимся в конце прошлого века и продолжавшимся в течение всего XX столетия, наше представление о творчестве Алкея и Сапфо значительно расширилось. Появились новые отрывки разной величины, среди которых могло попасться даже стихотворение от первой строки до последней, но — увы! — представленное только своей левой или правой половиной: остальная часть папируса либо оборвана, либо искрошилась. Поэтому ее, а вместе с тем многочисленные потери в начале, середине или конце других стихов, приходится предположительно восполнять современным исследователям. В конечном счете для каждого из золийских поэтов мы располагаем четырьмя с небольшим сотнями стихов, из которых, однако, далеко не всегда складываются цельные стихотворения.

Отсюда становится ясным неизбежно противоречивый характер современных оценок Алкея и Сапфо, начиная от прочтения отдельных строк и анализа того или иного конкретного стихотворения и кончая представлением о творчестве поэта в целом¹. Причиной разногласий является, помимо уже названной недостаточности источников, также необычность для нового времени тех социальных условий и конкретных обстоятельств, в которых творили Сапфо и Алкей и бытовали их сочинения.

Современный поэт адресуется к читающей публике. Только несколько десятков его собратьев по перу знакомы с ним лично и, как правило, еще более узкий круг ближайших друзей может знать о конкретных поводах, повлекших за собой появление лирического высказывания. В античной поэзии на читательское восприятие стали ориентироваться не раньше ее александрийского периода; это стало правилом в Риме, начиная с I века. Поэты архаической (или раннегреческой) лирики VII–VI веков создавали свои произведения для устного исполнения (что отнюдь не тождественно импровизации) в совершенно определенной общественной среде; однако не следует постулировать отсутствие в их творчестве индивидуального авторского начала. Что касается обстановки, для которой сочинялось то или иное стихотворение, то мы

¹ В настоящей статье нет возможности входить в детали филологического характера, равно как и в суть споров между отдельными исследователями. Из необъятной специальной литературы здесь будут названы по возможности статьи двух последних десятилетий, как правило, содержащие указание на предшествующую литературу вопроса, а также приведены ссылки на соответствующие страницы из книг, посвященных творчеству Сапфо и Алкея в целом: *Page D. Sappho and Alcaeus. Oxford, 1955; Rösler W. Dichter und Gruppe. München, 1980; Burnett A. P. Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus. Sappho. London, 1983.* Отсылки к этим работам даются в дальнейшем только по фамилиям авторов: *Page... Rösler... Burnett...* См. также обзор литературы: *Studies in Greek Lyric Poetry (1975–1985) by Douglas E. Gerber. Classical World, 81 (1987–1988), № 2. P. 132–144; № 6. P. 417–421.*

можем представить ее себе каждый раз вполне конкретно. Это — строй спартанских воинов, слушающих перед началом битвы призывы к мужеству из уст Тиртея, или кружок друзей-переселенцев, внимающих рассказу Архилоха о его любовных приключениях¹.

На этом фоне не составит особого труда понять и направленность творчества Алкея, выступающего перед членами своей «гетерии» — мужского содружества, которое ведет происхождение от половозрастных объединений родового строя. В те далекие времена взрослые мужчины — воины и охотники — составляли одну замкнутую группу, отроки и юноши, готовившиеся к посвящению в ранг взрослых, — другую. Каждая из таких групп, разумеется, считала своими покровителями богов, дарующих успех в битве или на охоте, в соревнованиях в беге или в метании копья. Со временем, по мере формирования классового общества с его установившейся социальной структурой, возрастные границы «содружеств» стали нарушаться, но принцип объединения граждан, связанных единством происхождения и мировоззрения, вокруг культа определенного бога (или нескольких богов) сохранился². В рамках такой гетерии живет, отстаивает свои общественные интересы и дает выход накопившимся чувствам Алкей.

Нет принципиальной разницы между гетерией Алкея и культовым девичьим объединением (фиасом)³, которое возглавляла Сапфо⁴. Отличались они друг от друга тем, что

¹ См.: Ярхо В. Н. Новый эпод Архилоха. ВДИ 1982, № 1. С. 64–80.

² Ср.: Bremmer J. The Suodales of Poplios Valesios. ZPE 47 (1982). S. 133–147.

³ Ἑταῖραι — «подруги» — члены фиаса Сапфо: F 126, 140. Ἑταῖρα — в Афинах культовой эпитет самой Афродиты, покровительствующей объединению «друзей» и «подруг» (ἑταῖροι, ἑταῖραι — Ath. XIII 571c). См.: RE I, 2, col. 2734. См. также: Толстой И. И. Сапфо и тематика ее песен // Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966. С. 131–134.

⁴ Aloni A. Eteria e tiaso: i gruppi aristocratici di Lesbo tra economia e ideologia // Dialogi di Archeologia. V. 1, 1983. P. 21–35.

гетерия жила интересами политической борьбы, а фиас — своими женскими заботами, преимущественно — подготовкой девушек к вступлению в брак. Различались также их божественные покровители: у Алкея это Зевс, Аполлон, Дионис, Гермес; у Сапфо — Афродита, реже Гера. При этом надо иметь в виду, что в Греции не существовало жречества как особого «духовного сословия», уполномоченного вступать в контакт с божеством. Принести ему жертву или сотворить возлияние, сопровождаемое молитвенным призывом, мог любой гражданин античного полиса (города-государства). Поэтому женщину, возглавлявшую фиас, не следует представлять себе ни наставницей женского монастыря, ни директрисой пансионата для благородных девиц¹. Следует также помнить, что чем более замкнутым было такое объединение, тем более специфические отношения складывались между его членами, легко объясняемые как разницей в возрасте между старшими и младшими, так и вполне обычными в любом кругу взаимными симпатиями и антипатиями. Впрочем, более обстоятельную характеристику фиаса мы сумеем извлечь из самой поэзии Сапфо; пока же перейдем к творчеству обоих эолийских поэтов по очереди, предваряя его анализ не слишком обширными сведениями о их жизненном пути.

При этом, несколько нарушая право старшинства, мы начнем с наследия Сапфо, в котором сохранилось больше цельных произведений и законченных отрывков, чем у Алкея.

II

Античные свидетельства о первых десятилетиях жизни Сапфо находятся в некотором хронологическом несоответствии друг с другом. Византийский словарь «Суда», черпавший материал из более ранних источников, называет в качестве времени рождения Сапфо XLII Олимпиаду (Т 253 Voigt), т. е. отрезок от 612 до 609 года; так называемая «Хроника»

¹ См.: Толстой И. И (прим. 5). С. 129–131, 141.

Евсевия датирует ее «расцвет» (вместе с Алкеем) XLV Олимпиадой (Т 249 Voigt), т. е. 600–597 годы. Согласимся, что «расцвет» поэтического дарования — несколько преждевременная оценка, когда поэту 12–16 лет от роду. Наконец, еще одна «Хроника», вырезанная на мраморных плитах на острове Парос в 263 году, помещает изгнание Сапфо на Сицилию между двумя другими событиями (Т 251 Voigt), датированными 604 и 591 годами, — современные исследователи определяют ссылку Сапфо во временном отрезке между 604 и 596 годами; в то же время во фрагменте 98 сама она объясняет своей дочери Клеиде, что не может подарить ей дорогую головную повязку, так как семья находится в изгнании. Если предположить, что Сапфо была выдана замуж около 15 лет от роду (это вполне допускалось греческими обычаями) и что ее дочь достигла хотя бы семи лет, когда мог возникнуть разговор с ней об украшениях, то год рождения Сапфо надо отодвинуть как минимум до 620–618. Как бы то ни было, ясно, что кроме упомянутого выше фрагмента 98 (и, может быть, фрагмента 132), все остальные дошедшие до нас стихотворения Сапфо и отрывки из них следует отнести ко времени после ее возвращения на Лесбос.

Отца Сапфо, богатого гражданина Митилены, звали то ли Скамандр, то ли Скамандроним (Т 252, 254a Voigt) — в любом случае имя происходит от названия реки, протекающей по троянской равнине, и лишний раз напоминает о том, что жители Лесбоса чувствовали свою связь с Троадой и ее легендарным прошлым. На шестом году своей жизни Сапфо потеряла мать, которую звали Клеидой; весьма вероятно, что поэтому и родившуюся дочь она назвала именем бабушки. Замужем Сапфо была за неким Керкилом, очень богатым человеком, переселившимся на Лесбос с другого острова, Андроса (Т 253 Voigt).

Свою принадлежность к лесбосской знати Сапфо, видимо, ощущала всю жизнь. Во фрагменте 50 она замечала: «Кто прекрасен собой (*καλός*) на вид, тот и считается пре-

красным. Кто к тому же еще и благороден (*ἀγαθός*), тотчас будет прекрасным». Вероятно, впервые в греческой литературе здесь складывается формула *καλὸς καὶ ἀγαθός* «прекрасный и благородный», которая потом надолго станет определением человека, принадлежащего по происхождению к аристократии. В другом месте читаем: «Богатство без доблести плохой жилец в доме; смешение же обоих ведет к вершине благополучия» (F 148), — снова встречаем убеждение, свойственное едва ли не всей классической античности: только праведно нажитое богатство позволяет человеку гордиться своей доблестью¹.

Сохранились свидетельства о трех братьях Сапфо (T 252 Voigt), которые все были моложе ее. Она особенно любила самого младшего, Лариха, и хвалила за то, что он совершал возлияния богам в пританее («городском совете») Митилены, как это было в обычае у благородной молодежи (F 203). Поскольку право на жертвенные возлияния в центре гражданской жизни Митилены являлось особой привилегией аристократических родов, сообщение о Ларихе вполне укладывается в другие свидетельства о происхождении Сапфо. От ее среднего брата до нас дошло только имя — Эригий.

Что касается старшего из братьев, Харака, то он решил на деле соединить знатность с богатством: закупив большую партию славившегося по всей Греции лесбосского вина, он наградил им корабль и прибыл в Египет, где в последние 15–20 лет VII века в городе Навкратисе возникло греческое поселение с известным храмом Афродиты. По-видимому, дела у Харака шли успешно, и он составил себе приличный капитал, но тут в дело

¹ В связи с противопоставлением «благородного и прекрасного» образа мыслей (*ἔσλαυ, κάλον*) дурным намерениям (*κάκον*) упомянем несколько загадочные стихи Сапфо, якобы адресованные Алкею (F 137). Хотя они и сохранены таким авторитетным источником, как Аристотель (Rhet. 1367a), близость между двумя эолийскими поэтами ничем больше не засвидетельствована и является, возможно, поздней биографической легендой. См. Rösler... P. 93 (прим. 155 с литературой вопроса).

вмешалась та самая богиня, которой в Навкратисе был посвящен храм: Харак влюбился в модную гетеру и извел на нее свое состояние. Большинство источников называет эту даму Родопис, Сапфо — Дорихой (F 202). Геродот добавляет, что Харак выкупил Родопис из неволи, а Сапфо по возвращении брата домой сильно бранила его в написанной специально для этого случая поэме (Hdt. II, 135), — вероятно, не столько за связь с гетерой (этим в Греции никого нельзя было удивить), сколько за урон, нанесенный семейному благосостоянию. К сожалению, от этого порицания в стихах до нас ничего не дошло. Зато, благодаря одной из самых ранних папирусных находок текстов Сапфо, мы располагаем другим ее стихотворением, содержащим опасение за судьбу все еще находящегося в Египте брата. К нему мы со временем вернемся, пока же обратимся к немногим остающимся свидетельствам из творческой биографии Сапфо.

Одни источники сообщают, что она изобрела (или первой ввела в обиход) пектиду — лидийскую разновидность арфы, а также музыкальный лад, называемый миксолидийским и впоследствии использованный в греческой трагедии (T 246, 247 Voigt). Другие добавляют, что Сапфо сочиняла эпиграммы, элегии и ямбы (T 235 Voigt) — этот размер служил в Греции средством стихотворного обличения. С последним свидетельством трудно согласиться, поскольку ничего в этом жанре от Сапфо не дошло, сама же она говорила о себе, что не в ее праве гневаться и помнить о причиненном ей зле (F 120). (Поэт, которого мы знаем как первого ямбографа — Архилох, характеризовал себя в отношении к причинившим ему зло совсем иначе¹). Свою жизнь Сапфо считала целиком посвященной Музам. Она якобы говорила с гордостью, что Музы сделали ее при жизни счастливой и заслуживающей в силу этого зависти, и после смерти ей не будет забвения (F 193). Свой дом она называла жилищем слугителя Муз и предостерегала, чтобы в нем не звучал

¹ Archiloch. F 126 W.

не подобающий этому месту плач (F 150). В этой связи становятся понятными строки, обращенные к некоей неизвестной женщине, не наделенной, как видно, поэтической душой: *«Когда ты умрешь, будешь лежать <в могиле>, и никто никогда о тебе не вспомнит и не затоскует¹, ибо была ты непричастна к розам из Писерии; но покинув <свет>, безвестной будешь бродить ты и в доме Аида, вместе с ничтожными жертвами»* (F 55).

Наконец, остановимся на сообщениях о внешности Сапфо, которые передает одна из двух сохранившихся на папирусе ее биографий. Источником ее служил представитель школы перипатетиков Хамелеон (конец IV века), который в своих биографиях поэтов прошлого чересчур много внимания уделял всяческим сплетням и анекдотам. Если верить этому автору, то внешность Сапфо имела совершенно невзрачную, чтобы не сказать — безобразную: была мала ростом и смугла до черноты (T 252 Voigt). Зная репутацию Хамелеона, трудно сказать, так ли это было на самом деле. Во всяком случае, несовместимость этого облика с образом Сапфо-поэтессы заставила неведомого нам позднеантичного грамматика выступить в ее защиту: *«Насчет того, что Сапфо была телом безобразна, мала ростом и черна, — разве не то же самое воробей с его невзрачным оперением, покрывающим маленькое тело?»* (T 259 Voigt). И уж совсем не заслуживает доверия история о безответной любви Сапфо к некоему красавцу Фаону, из-за которой она-де бросилась в море с Левкадской скалы (на одном из островов вблизи Итаки) (T 211 Voigt).

1

Упомянутое выше стихотворение о пребывании Харака в Египте (F 5) начинается с обращения к Киприде и Нерейдам с просьбой вернуть брата невредимым домой. Пусть он избавится от всего, ранее (совершенного?), и тем доставит радость своим близким, а врагам — горе. Этим самым он

¹ Перевод по чтению: οὐδὲ πόδα εἰς (см.: Frühgriechische Lyriker. III Teil. Berlin, 1976. S. 34).

окажет и (подобающую) честь сестре, а злую беду (присоединит?) к прежним (т. е. очевидно, уже ушедшим в прошлое) бедам. Следующие 6 стихов практически не сохранились, а в последнем уцелевшем снова слышим призыв к божеству: «Ты же, Киприда, отложи (прежнюю вражду)...» — здесь текст обрывается¹. Однако поскольку просьба к богине уже сформулирована, можно думать, что конец стихотворения недалек, и, таким образом, все оно было заключено в раму, образованную обращениями к Киприде в начале и в конце поэмы. Это — первое наблюдение над формой стихотворений Сапфо, которое мы со временем сумеем подтвердить новыми примерами.

Другое наблюдение относится к содержанию стихотворения. Естественно, что просьба Сапфо вызволить брата из сетей Дорихи обращена к Киприде: во власти богини и пробудить в смертном любовь, и загасить ее. Но Киприда призывается и как богиня, связанная с морской стихией: на пути к Египту греческие моряки никак не могли миновать Кипр, близ которого Афродита родилась из морской влаги, оплодотворенной семенем Урана. Не случайно названы и Нереиды — не только потому, что, будучи порождены морским старцем Нереем, они вместе с Кипридой имеют свою долю власти над соленой гладью, но и потому, что на Лесбосе был культ Нереид, и в силу этого жители Митилены чувствовали себя под их особым покровительством². Надежда на божественную помощь всегда должна быть обоснована или в самом стихотворении, или наличием всем известного культа.

Обращением к богам открываются, как и во фрагменте 5, многие другие стихотворения Сапфо, начиная с един-

¹ По содержанию к F 5 примыкает еще один папирусный отрывок, в котором вполне надежно восстанавливается последняя строфа: «Пусть и тебя, Дориха, найдет в горе Киприда и не станешь ты гордиться, говоря, что второй раз испытала страстную любовь» (F 15 b), — как видно, Сапфо надеется, что брат откажется от своей возлюбленной и той не удастся снова его к себе привлечь.

² Page... P. 46.

ственного целиком сохранившегося фрагмента 1: «Восседающая на пестроукрашенном троне¹, бессмертная Афродита, дочь Зевса, сияющая обманы, тебя молю...» Первые стихи фрагмента 2 не сохранились, но из призыва «Сюда с Крита...», которому предшествовали слова: «...сойдя с неба», и из заключения, где повторялось обращение: «Здесь ты, Киприда...» (ст. 13), можно сделать вывод, что и это стихотворение открывалось воззванием к богине.

В других случаях, где дошли только отрывки или отдельные цитаты, мы снова находим обращения и к Афродите, и к другим божествам: «Розолокотные, священные Хариты, сюда, дочери Зевса!» (F 53). «Сюда, Музы, снова <придите>, покинув золотой <чертог отца>» (т. е. Зевса — F 127). «Снова теперь (придите), нежные Хариты и златокудрые Музы!» (F 128). «Рядом со мной (явись), владычица Гера» (F 17). «Киферея, <дочь> Эгидодержца, услышь мои молитвы и, оставив <свой чертог>, к моей <мольбе снизойди!>» (F 86). «О если бы, златовенчанная Афродита, я вытянула именно такой жребий!» (F 33 — просьба могла содержаться и после этого призыва, за которым следовало бы разъяснение с содержанием просьбы, и перед ним — тогда дошедшие 2 стиха резюмируют выше сказанное). В другой раз сохранился только один стих: «Либо Кипр, либо Пафос, либо Панорм тебя <удерживают>» (F 35), — поскольку названы три места, тесно связанные с культом Афродиты (T 222 Voigt), то ясно, что этому стиху предшествовал призыв к Киприде явиться, где бы она сейчас ни находилась². Наоборот, во фрагменте 54 констатируется явление Эроса, «пришедшего с неба в пурпурной хламиде», — конечно, в ответ на призыв. Сюда же мы отнесем двустилишие чисто культового

¹ К многозначности эпитета *ποικιλόθρονος* см.: Тронский И. М. Заметки к Сапфо // AAASCH 16 (1968). С. 133–137; Bannert H. Aglaothronos // ZPE 224 (1977). S. 165f.

² С обращением к богине явиться, где бы ее ни застала молитва смертного, ср. призыв Ореста к Афине в «Эвменидах» Эсхила, ст. 292–298.

характера (F 140 а): *«Умер, Киферея, нежный Адонис! Что делать? — Бейте, девы, в грудь и рвите хитоны...»*¹ Наконец, добавим несколько совсем изолированных фрагментов: *«Владычица...»* (F 6, 10 — может быть, та же Гера, что во фрагменте 17); *«О, госпожа...»* — начало прямой речи, так как ей предшествует глагол: *«Я сказала»* (F 95, 8); *«Владычица Эос»* (F 157) — богиня утренней зари.

Из приведенных примеров можно сделать два вывода.

Во-первых, призываются преимущественно женские божества (не считая Эроса, неперменного спутника Афродиты), и при том, имеющие вполне определенный «круг деятельности»: Гера, почитаемая на Лесбосе вместе с Зевсом и Дионисом (о чем мы еще скажем в следующей главе); Афродита-Киприда, пробуждающая любовное желание; Музы, покровительницы художественного творчества, и Хариты, являющиеся олицетворением прелести, очарования и в этом качестве сопутствующие как Афродите, так и Музам. С другими, не менее значительными женскими божествами Сапфо никакой близости не чувствует, будь то сама мать-земля Деметра или градодержца Афина. Любовь и поэзия — вот два начала, которым служит Сапфо.

Во-вторых, призывы к богам не являются в устах Сапфо простым речевым оборотом. Когда она просит Геру встать рядом с ней, а Афродиту явиться с Крита в заповедную рощу и наполнить нектаром золотые кубки (F 2, 14–16), она рассчитывает на эпифанию божества, т. е. его «явление» смертным. Наиболее ярким примером такой эпифании, когда человек чувствует себя наедине с богом, изливая ему свои надежды и печали, является уже не раз упоминавшийся фрагмент 1, на котором теперь пора остановиться подробнее. Вот его прозаический перевод, отнюдь не претендующий на соревнование в поэтических достоинствах с оригиналом.

¹ Воззвание: *«О, Адонис»* составляет F 168.

«Восседающая на пестроукрашенном троне, бессмертная Афродита, дочь Зевса, сплетающая обманы, тебя молю: не укрощай, владычица, мою душу муками и страхом. ⁵Но приди сюда, если когда-нибудь раньше, внимая моим мольбам, издали их слышала и, покинув золотой отцовский дом, однажды пришла, ⁶запрягни колесницу. Влекли тебя поверх черной земли с неба через срединный эфир прекрасные быстрые воробьи, взмахивая густыми крыльями; ¹³и скоро они пришли <сюда>. Ты же, блаженная, улыбнувшись бессмертным ликом, спросила, отчего я снова страдаю и зачем тебя снова зову, ¹⁷и чего я больше всего хочу себе жаждущим сердцем. "Кому я снова должна внушить тотчас вернуться к дружбе с тобой? Кто тебя, Сапфо, обижает? ²¹Даже если тебя бежит, скоро станет помогать; если даров не принимает, то даст; если же не любит, то скоро полюбит, даже если она этого не хочет. ²⁵Приди ко мне и теперь, избавь меня от тяжелой заботы, сверши то, свершения чего желает моя душа. И ты сама будь мне союзницей"».

Часто это стихотворение называют гимном к Афродите, что, однако, не совсем точно. В так называемых гомеровских гимнах, из которых наиболее древние являются предшественниками или современниками творчества Сапфо, полагалось описывать какой-то эпизод из «биографии» божества. Так обстояло дело и в гимне к Афродите, где речь шла о том, как богиня сама почувствовала любовь к смертному — троянскому царевичу Анхису и в облике прекрасной девушки явилась ему, чтобы разделить с ним ложе. Силу Афродиты испытывают на себе все встречающиеся на ее пути живые твари, которые тотчас разбредаются попарно по своим норам и логовам.

В стихотворении Сапфо мы не видим ничего похожего. Оно построено по законам ритуального призыва, цель которого — получить от бога исполнение желания (16: «чего я больше всего хочу»; 26–28: «чего желает моя душа»).

Соответственно культовой характер носят прежде всего начальные стихи, где имя богини снабжается приложением («дочь Зевса») и тремя эпитетами, носящими не только орнаментальный

характер¹, — ими подчеркивается могущество Афродиты, дающее Сапфо право рассчитывать на ее помощь. Далее следует сам призыв и воспроизводится картина, сопутствовавшая явлению богини. Из этого описания (ст. 9–12) отнюдь не следует, что Сапфо и в самом деле видела Афродиту на небесной колеснице или ради яркого образа выдает желаемое за действительное. Древние греки, будучи людьми религиозными, искренне верили в возможность прямого общения с божеством, которое не могло показаться в своем истинном облике, но давало знать о себе какими-нибудь приметами. Так и здесь: воробьи в силу их плодovitости ассоциировались с Афродитой²; достаточно было, обратившись к ней, увидеть опускающуюся на землю стаю воробьев, чтобы убедиться в явлении божества на зов смертного³. В нашем случае эта иллюзия подкрепляется очевидной актуализацией предыдущего свидания с Афродитой. В речи, которую Сапфо влагает в уста богини, употребляется настоящее время и трижды повторяется наречие «снова» (ст. 15, 16, 18)⁴, явно указывая на сиюминутность общения с богом. Речь идет, однако, не только о стилистическом приеме (так называемом лейтмотиве), употребляемом в архаической поэзии. Воспроизводя картину прошлого появления Афродиты, Сапфо соблюдает еще одно условие «призывной песни»: если напомнить богу о ранее оказанных им благодеяниях, то возрастет надежда, что и в этот раз он не обманет желаний молящего⁵. Отсюда — завершающая строфа, в которой снова звучит

¹ Обратим внимание на симметричное расположение этих эпитетов, окружающих имя Афродиты: «пестротропная» и «слетающая обманы» составляют внешнюю раму, — это ее свойства; «бессмертная» и приложение «дочь Зевса» составляют внутреннюю раму — это гарантия ее могущества.

² Page... P. 7.

³ См. также F 65, 133, 159, где обращение к Афродите сохранилось без контекста.

⁴ Ср. также в переведенных выше F 127 и 128.

⁵ Ср. в «Илиаде» XVI, 451–456; V, 115–120; V, 278–294.

призыв к богине прийти на помощь (ст. 5 и 25), избавить Сапфо от тяжелой заботы (ср. ст. 3–4 и 25 sqq.). Мысль, высказанная в начале, повторяется в конце, обрамляя основное содержание стихотворения. Такой прием рамочной композиции, также частый в ранней поэзии греков, мы уже видели во фрагменте 5. Если бы до нас дошли полностью фрагменты 16 и 17, мы, вероятно, и в них обнаружили бы в конце такое же возвращение к началу поэмы, как во фрагменте 1.

Фрагмент 1 представляет собой пример также еще одного композиционного приема, который встретится нам и в других образцах золийской мелики: динамическую устремленность структуры от начала к концу. Три первые строфы составляют по содержанию единое целое: призыв к Афродите, воспоминание о прежнем ее явлении (ст. 1–12). Начало 4-й строфы подводит итог предшествующей картине: «*И вот они (воробьи) тотчас явились*», и за этим следуют две строфы вопросов, обращенных на этот раз богиней к Сапфо (ст. 13–20). Обещание о помощи занимает еще одну строфу (ст. 21–24); новая мольба Сапфо — заключительное четверостишие (ст. 25–28) — возвращает слушателя к началу стихотворения. Соотношение между строфами, на которые по содержанию делится все стихотворение, составляет 3 : 2 : 1 : 1, обеспечивая таким образом его внутреннюю динамику.

2

Возвращаясь от структуры «призывной песни» Сапфо к ее содержанию, мы затрагиваем самую трудную сторону в оценке творчества поэтессы: из ст. 24 совершенно ясно, что лицо, вызывающее ее любовь и не сразу отвечающее взаимностью, — женского рода, хотя имя здесь и не названо. В других фрагментах Сапфо изливает свое восхищение кем-то из девушек ее круга, описывает владеющее ею чувство, с тоской вспоминает уехавших, упрекает тех, кто оставил ее, перейдя под покровительство другой, и старается создать непривлекательный образ разлучницы.

Начнем с наиболее нейтрального из сохранившихся отрывков, в котором Сапфо обращается к девушке по имени Дика: пусть она возложит на свои локоны венки из свежесорванного укропа, ибо Хариты любят тех, кто украшен венком, а от неувенчанных отворачиваются (81b). В другом стихе встречаем имя Мнасидики, более привлекательной, чем нежная Гирилла (82a); о той же Гирилле речь шла во фрагментах 29 и 90 (кол. III, 15), — к сожалению, все это обрывки, не позволяющие хоть в какой-нибудь мере восстановить контекст. То же самое касается Эйраны (F 135), по адресу которой мы слышим и упрек: «Никого *отвратительней тебя, Эйрана, я еще не встречала*» (F 91). Впрочем, повод для обвинений в непостоянстве дают и другие девушки. Какая-то Мика, отличающаяся «*дурным нравом*», предпочла обществу Сапфо дружбу с дамой из рода Пенфиллидов (F 71) — Сапфо возмущена вероломством девушки. С насмешкой расстается она еще с одной подругой — Полианактидой (F 155). Трижды упоминается Аттида: Сапфо когда-то ее любила, хоть та была непривлекательна (F 49); эту же «*прекрасную Аттиду*» (видимо, уже выросшую и похорошевшую) «*с тоской вспоминает*», по мнению Сапфо, выданная замуж за человека из Лидии Анактория (F 96, 15 сл.). И вот теперь Аттида с ненавистью думает о Сапфо, устремляясь к некой Андромеде (F 131). Воистину, те, кого Сапфо любит, чаще всего приносят ей огорчения (F 26).

Что касается соперниц Сапфо, то нам они известны поименно: это уже упоминавшаяся Андромеда и некая Горго. Против первой из них направлены три не полностью сохранившихся стиха: «*Какая деревенщина очаровывает твой разум ... одетая в деревенскую стору и не умеющая носить платье, чтобы оно не волочилось вокруг ног?*» (F 57)¹. Другая, Горго, как видно, переманила к себе трех девушек: Археанассу, Плистодику и Гонгилу (F 213), — имя последней встречается еще в двух фрагментах (22 и 95, 4; ср. также T 213A, а 4 Voigt).

¹ Имя Андромеды упоминается еще в F 68, 90 без контекста.

По адресу той же Горго Сапфо в другом отрывке с удовлетворением отмечает, что кто-то вполне ею насытился (F 147), т. е., видимо, оценил ее по достоинству.

Хотя эти отрывочные свидетельства помогают нам воссоздать тот фон, на котором творила Сапфо, они, в сущности, ничего не говорят о характере ее чувства. Значительно информативнее в этом смысле 4 полные строфы из I книги сочинений Сапфо (F 31), сохранившиеся в нескольких позднеантичных источниках и переведенные на латинский язык Катуллом (стихотв. 51).

Начинается стихотворение с того, что говорящей кажется подобный богам человек, который сидит напротив девушки, слышит ее нежный голос и чарующий смех (ст. 1–5). Для объяснения этой ситуации предложено уже немало толкований. Одни полагают, что это стихотворение написано на свадьбу одной из подруг Сапфо, которую она ревнует к будущему мужу. Другие видят здесь не ревность, а восхищение красотой девушки. Третьи вовсе находят психоаналитическое объяснение, ни в коей мере не вытекающее из текста¹. Вопрос о причине, побудившей Сапфо написать это стихотворение, на наш взгляд, едва ли может быть когда-нибудь решен. Главное же, что его дальнейший анализ совершенно не зависит от принятого для первой строфы толкования. В любом случае ясно, что за ней следует описание состояния говорящей: *«Только я взгляну на тебя, как у меня пропадает голос, а язык немеет, быстрый огонь тотчас пробегает под кожей, глаза ничего не видят, в ушах стоит звон, меня охватывает холодный пот, всю бьет дрожь, я становлюсь зеленее травы и кажусь себе чуть ли не мертвой»*² (ст. 7–16). Эти строки чрезвычайно интересны в двух отношениях.

¹ См.: Marcovich M. Sappho F 31: Anxiety attack or Love Declaration? // CQ 22 (1972). P. 19–32; Latacz J. Realität und Imagination. MH 42 (1985). S. 67–95; Burnett.. P. 231–233; notes 2–5.

² «Кажусь себе» — по папирусному чтению *φαίνομ' ἐμ' αὔτα* (T 213B Voigt).

Во-первых, с точки зрения того, как изображается в них внутреннее состояние влюбленного. В эпосе душевные проявления передавались обычно через внешнюю симптоматику. При сильном волнении или страхе у человека пропадает голос¹, его прошибает пот², бьет дрожь³. При этом, однако, вместо гомеровской формулы *«дрожь объяла члены»* Сапфо переносит симптом на человека в целом (*«всю бьет дрожь»*). И сам страх получает определение «зеленый»⁴, т. е. у испугавшегося сбегают с лица краски. Все эти симптомы мы находим у Сапфо с той лишь разницей, что они характеризуют не страх или волнение, а любовную страсть. Для ее передачи, впрочем, в эпосе тоже однажды находится внешний признак: у многочисленных женихов, пирующих в доме Одиссея, при виде Пенелопы *«ослабели колени, и они в душе размякли от страсти»*⁵. Наряду с этими симптомами, доступными внешнему наблюдению, Сапфо называет еще два: «огонь, пробегающий под кожей, и звон в ушах, которые испытывает сам говорящий; со стороны их уловить невозможно»⁶.

Второй примечательной чертой фрагмента 31 является употребление так называемого «напизывающего стиля», другие примеры которого встретятся нам еще и у Сапфо, и у Алкея. Смысл его состоит в том, что яркая картина создается накоплением коротких фраз, содержащих часто одни лишь

¹ II. XVII, 696; Od. IV, 705; XIX, 472; Hymn. Hom. Cer. 282.

² Od. XX, 204.

³ II. III, 34; VII, 215; X, 390 и т. п.; Hymn. Hom. Apoll. 1–4.

⁴ II. III, 35; VII, 479; VIII, 77; X, 376 и т. п.; Hymn. Cer. 190.

⁵ Od. XVIII, 212; тот же симптом характеризует страх и волнение: Od. IV, 703; XXIV, 345; Hymn. Cer. 281.

⁶ О совпадении симптоматики у Сапфо и в медицинских трактатах, входящих в так называемый «Корпус Гипократа», см.: Di Benedetto V. *Intorno al linguaggio erotico di Saffo* // Hermes 113 (1985). S. 145–151. К изображению в римской поэзии любовной страсти в духе F 31 Сапфо задолго до перевода Катутла см.: Полонская К. П. Любовные эпиграммы ранних неостериков // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 126 сл.

главные предложения; определения сведены до минимума: в восьми фразах встречаются всего два («быстрый огонь» и «холодный пот»).

Возвращаясь к изображению любовного чувства, заметим, что эпос только однажды характеризует его с помощью симптома, пригодного для изображения и других состояний (см. прим. 28). В остальном оно воспринимается как ничем более не примечательное удовлетворение такой же естественной потребности, как сон или еда. Фетида, утешая Ахилла, предлагает ему целый ряд способов, чтобы забыть горе:

*Милое чадо, почто ты себе, и стена, и тоскуя,
Сердце крушишь; не помыслишь о нище, ниже о покое?
Но приятно с женой опочить и любви насладиться.*

Илиада, XXIV, 128–130.

«Наслаждение любовью» предполагает одинаковое удовольствие для обеих сторон, не отягченное никакими переживаниями.

Сапфо иногда приближается к традиционному восприятию Эроса как «сплетающего речи» (F 188), т. е. внушающего слова обольщения. Гораздо чаще, однако, она видит в любви каждый раз натиск со стороны Эроса, который потрясает душу, «как ветер, налетевший на дубы в горах» (F 47). «Снова меня сотрясает расслабляющий члены Эрос, сладко-горькое, необоримое чудовище» (F 130). Определение «расслабляющий члены» (*λυσίμελής*) мы найдем в эпосе применительно ко сну¹, но там оно действительно обозначает расслабление, в которое погружается организм во время сна. «Расслабляющим члены» Эрос впервые назван у Гесиода (Theog. 120–122), затем у Архилоха («расслабляющее члены желание», F 196), и, хотя неизвестно, знала ли Сапфо поэзию Архилоха, в любом случае она примыкает к изображению Эроса, имеющему за собой известную традицию. Целиком нововведением Сапфо является приложение к Эросу: «сладко-горькое необоримое чудовище», — значительно углубляющее тот образ, что содержится

¹ Od. XX, 57; XXIII, 343.

в определении «расслабляющее члены». «Чудовищем» по-русски переводят греческое *ὄφριον* — «то, что ползет», «пресмыкающееся»; мы легко представляем себе змею, заволакивающую свою жертву взглядом, так что та теряет способность к сопротивлению. Отсюда два определения: «необоримое» и, больше всего, «сладко-горькое». Если первое из них можно совместить с традиционным представлением об Эросе, покоряющем себе человека, то второе содержит противоречие в себе самом и со сладостным «наслаждением любовью» явно не согласуется. В другой раз Сапфо называет Эроса «дарующим горести» (F 172). Нашествие этой силы пробуждает в душе смятение: «Я хочу и тоскую» (F 36); «Не знаю, что начать: мысли у меня надвое» (F 51); «Бушующие в груди страсти пусть стережет бодливый язык!» (F 158). Вспомним, что и в своей мольбе к Афродите (F 1) Сапфо просила не о даровании ей радостей любви, а об избавлении от мук и забот.

Подобной трактовки любовного чувства как сладостного мучения греческая поэзия до Сапфо не знала, да и после нее потребовалось полтора века, чтобы Еврипид в «Ипполите» устами кормилицы Федры повторил столь противоречивую характеристику любви: «Это самое приятное и вместе с тем — самое горестное» (ст. 348)¹.

Если мы обратимся теперь к отношениям между Сапфо и девушками из ее фиаса, то заметим, что не меньшей интенсивностью переживания насыщены воспоминания и об отсутствующих, которые вполне разделяют ее чувства.

...Та, которая ее покинула, горько жаловалась на свою судьбу и готова была умереть. «Какой ужас мы переживаем, Сапфо, — говорила она, — ведь против воли я тебя покидаю». На это Сапфо отвечала ей советом: «Помни обо мне: ты ведь знаешь, как мы тебя любили... Хочу я, чтобы вспомнила, <сколько>

¹ Ср. в еврипидовском же «Эоле» (F 26): Афродите присущее разнообразие, «ибо она больше всего услаждает и огорчает смертных». См. также у эллинистического поэта Мелеагра (Anth. Pal. VII, 109): «Сладко-горькая стрела Эроса».

прекрасного мы пережили» (F 94, 1–11). Речь идет здесь о девушке, выданной замуж и с тоской расстающейся со своим окружением. Аналогичная ситуация во фрагменте 96: переселившаяся в Сарды девушка лелеет мысль о том, как она радовалась песне своей подруги, сравнивая ее с богиней, явившейся к людям¹. Теперь уехавшая сияет красотой среди лидийских жен, но воспоминаниями несетя в свой прежний круг (ст. 1–6, 16 сл.). Как видим, воспоминание, приравняющее прошлое к настоящему, служит действенным мотивом в лирике Сапфо².

Из всего этого ясно, что любовь в глазах Сапфо — высшая жизненная ценность, о чем мы читаем во фрагменте 16: одни говорят, что самое прекрасное на земле — строй конных, другие — пеших, третьи — кораблей, «я же <говорю> — то, что кто-нибудь любит» (ст. 1–4). Доказать это, по мнению Сапфо, очень просто на примере Елены, превосходившей красотой всех смертных: по воле Киприды она уплыла в Трою, оставив дома дочь и родителей. Далее по ассоциации Сапфо вспоминает свою отсутствующую любимицу Анакторию, которую она «хотела бы больше увидеть, чем лидийские колесницы и пехоту в полном вооружении» (ст. 15–21)³.

Одним словом, направленность творчества Сапфо вполне ясна: «Теперь я буду с наслаждением прекрасно воспевать своих подруг» (F 160). Значит ли это, что мы должны присоединиться к сомнительным намекам на нравственность Сапфо,

¹ Частое в переводах название этого фрагмента «К Аригноте» обязано своим происхождением плохо понятому эпитету *ἀρίγνота*, прилагаемому обычно к богине, дающей смертным узнать о своем присутствии. См. Page... P. 89.

² Ср. F 24 (a); 147; и ниже — F 16, ст. 15; F 96, ст. 15 сл.; Burnett... P. 290–306.

³ См.: Page... P. 52–58; Burnett... P. 277–290. О прослеживаемой в F 16 системе оппозиции двух мотивов (военное дело — любовь) и ее значении для композиции дошедших строф см.: Dane J. A. Sappho F 16: An Analysis // Eos 69 (1981), f. 2. P. 185–192.

звучавшим уже в античности¹ и повторенным многие столетия спустя в новое время²?

Здесь следует учесть два обстоятельства. Во-первых, гомосексуальные связи не встречали в древнегреческом обществе такого нравственного осуждения, как в наше время. Во-вторых, непонятный уже в IV-III века тип женских культовых фиасов мог способствовать распространению порочащих Сапфо представлений, которых она, возможно, вовсе не заслуживала. В пользу этого мнения говорит целый ряд соображений.

Прежде всего, как мы уже знаем, Сапфо была замужем и имела дочь; античный комментарий называет ее хозяйственной и трудолюбивой (Т 213А, h 42-44 Voigt); любовные похождения своего брата в Египте Сапфо осуждала, так как они могли нанести урон ее чести, — все эти факты, плохо согласующиеся с образом старой девы, ищущей противоестественных связей. Затем, Катулл называл свою возлюбленную Лесбией, — едва ли бы он стал давать ей такое прозвище, если бы подозревал за поэтессой с Лесбоса предосудительное поведение³. Наконец, совсем недавно стал известен папирусный отрывок из комментария III-II веков⁴, подтверждающий то, что, собственно говоря, уже было известно: на воспитание к Сапфо посылали девушек из знатных семейств не только со всего Лесбоса, но также из Ионии. Впрочем, мы и раньше знали, что в число ее юных подруг входили Анактория из Милета, Гонгила из Колофона (оба города — ионийские), а также Евника из города Саламина на Кипре (Т 253 Voigt), где были сильны

¹ См.: Т 252 Voigt (κατηγόρηται δ' ὑπ' ἐνίων...); Hor. Ep. I, 19, 28 cum sch.; Ovid. Ep. XV, 19, 201; Т 262 Voigt.

² Rudiger H. Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt. Lpz., 1933. S. 43, 85.

³ Заметим попутно, что и в само понятие лесбиянства греки вкладывали другое содержание, чем в наши дни. См.: RE HB 24, 1925. Sp. 2100-2102.

⁴ P. Köln., II (1978), № 61 = S 261 a.

дорийские нравы и обычаи. Возможно ли, чтобы аристократы едва ли не из всей восточной половины Греции посылали своих дочерей к Сапфо для обучения их гомосексуализму? *«Уровень ее стихов делает смешными биографический и фрейдистский подход, ибо конкретный адресат размывается и служит только предлогом для авторской речи»* — сказал как-то И. Бродский об Анне Ахматовой¹. Почему бы, с учетом разницы между напечатанным и воспринятым на слух стихотворением, не отнести эти слова к поэтессе с Лесбоса?

3

И все же — чем объяснить черты творчества Сапфо, явно непонятные современному читателю?

Ответ лежит в природе фиаса — девичьего объединения, мыслившего себя под покровительством Афродиты, причем, судя по свидетельствам о соперницах Сапфо, таких фиасов в Митилене было несколько. Корни подобных объединений уходили в половозрастную стратификацию родового строя, когда еще не достигшие брачного возраста девушки находились под наблюдением взрослой женщины, приобщавшей их к культу того божества, которому в дальнейшем будет посвящена их жизнь. Поскольку главной функцией Афродиты было пробуждение полового влечения, то отправление ее культа носило неизбежно эротическую окраску, не говоря уже о существовавшей при ряде ее храмов священной проституции. Митиленский фиас Сапфо так далеко в своей преданности Афродите не заходил, но обязательным элементом ее почитания была уже знакомая нам топика любовного томления и ожидания. Обязательным для этой эротической атмосферы являлся и постоянный для поэзии Сапфо ритуал ночных бдений, и красивые картины природы. *«Показалась полная луна, а девушки стояли вокруг алтаря»* (F 154). *«Звезды вокруг прекрасной луны быстро скрывают <свой> сияющий лик, когда она ярко освещает землю...»* (F 34)².

¹ «Юность», 1989, № 6. С. 67.

² См. также F 23, 13; 30, 3; 149.

Местом действия служит обычно роща (F 94, 27), и занятие девушек состоит в собирании цветов и плетении венков, возлагаемых на волосы (F 81b, 1, 4; 92, 10; 94, 16 сл.; 98, 8 сл.; 122; 125). Естественным украшением травы и цветов является сверкающая на них роса (F 71b; 73a, 9); росой покрыты даже лотосы на берегу Ахеронта (F 95, 12), где едва ли кто-нибудь ищет привлекательных картин. Все окружающее девушек отличается яркой расцветкой: пурпурные или шафрановые плащи (F 92, 7–9, 13), пурпурная повязка для волос (F 98, 4), пурпурная хламида Эроса (F 54); пестрая лидийская диадема (F 98a, 11; 98b, 1, 6), пестрый ботинок (F 39); золотые стручки на дереве (F 143) и кубки с золотой ножкой, утолщающейся внизу («*златолодыжные*», F 192). С золотыми цветками сравнивает Сапфо свою дочь (F 132, 1). Золотой цвет особенно отличает принадлежность к божественному: золотой дом Зевса и Муз (F 1, 8; 127), «*розолокотная*» (58, 19) и «*златообутая*» Заря (F 103, 13; 123); «*златовенчанная*» Афродита (F 33, 1)¹. Золото, по мнению Сапфо, доказывает свою чистоту тем, что не ржавеет (F 204), и потому высшей оценкой звучит сочетание «*золотее золота*» (F 156).

Для Сапфо и ее круга мир полон очарования, желаний, нежности, сладости. «*Чарующий*» смех у девушки (F 31, 5), «*чарующая*» поступь (F 16, 17), «*очаровательный*» венки, которые она возлагает себе на волосы «*нежными руками*» (F 81b, 1 сл.). «*Желанен*» сын Фионы — Дионис (F 17, 10); «*желанна*» даже смерть (F 95, 11 сл.), если нет сил пережить разлуку. «*Нежная*» девушка собирает цветы (F 122); у другой «*на нежной шее*» красуются сплетенные венки (F 94, 16). Мнасидика красивее «*нежной Гирино*» (F 82a); еще одна «*нежная подруга*» не названа по имени (F 126); третья «*красиво укуталась в нежайшую шерсть*» (F 100), т. е. носит тонкую шерстяную одежду.

¹ Скорее всего, Сапфо принадлежит также F 23 incert. auct., где она называла Гебу «*златосияющей прислужницей*» Афродиты. См.: Musso O. Un verso dell' inno omerico a Demetra e un frammento di Saïfo // ZPE 22 (1976). S. 37f.

Непременной принадлежностью бытия служит «нежное», «мягкое» ложе (F 46; 94, 21 сл.) «Нежные» — определение Харит (F 128) и Адониса (F 140, 1)¹.

Другой круг образов со «сладостными» переживаниями: «сладостный бог» (F 63, 3), «сладостная», «сладкогласная» песнь (F 71, 5 сл.; 103, 10); «сладостная лира» (F 58, 12). «Приятен» голос девушки (F 31, 4 сл.), «сладкоречивы» Эроты (F 73, 4), но «сладкоречива» и девушка (F 153); чей-то голос «сладостнее, чем звук пектиды» (F 156). Встречаются в обрывках текста еще не раз определения «сладкозвучный», «сладкоголосый» (F 70, 11; 71, 7; 185), к которым, к сожалению, не сохранились определяемые.

Надо думать, что весь набор примет, которыми Сапфо наделяет свой мир, не один раз составлял в ее стихотворениях законченную картину². При нынешнем состоянии текста мы можем выделить во всяком случае два таких фрагмента.

В уже известном нам фрагменте 2 Киприду призывают посетить ее священный участок и «святой храм», где растет чарующая яблонева роща и на алтарях курятся фимиам и ладан, где прохладная вода струится сквозь яблоневые ветки, и весь участок — в тени роз, где с шелестящих листьев исходит дрема и расцветает цветами луг для пасущихся коней, а ветры веют сладостными ароматами. Пусть сюда придет, увенчавшись, Киприда, и нежно нальет в золотые кубки пиршественный нектар. (Попутно обратим внимание и здесь на более распространенный, чем во фрагменте 31, но в принципе все тот же «панизирующий стиль»: в 10 стихах названы подряд чарующая роща и курящиеся алтари,

¹ Вероятно из Сапфо заимствованы и три стиха (F 16 incert. auct.), где описывается, как критянки «в лад танцевали нежными ногами вокруг желанного алтаря», попирая «нежный цвет» травы.

² Ср. Philostr. Imag. II, 1, где описание явно навеяно Сапфо. Соответственно еще раньше ритор Деметрий писал, что вся поэзия Сапфо подразумевает приятное окружение: водоемы, сады, гимении, Эросы (T 215 Voigt).

прохладная вода и яблоневетви, участок в тени роз и цветущий луг).

В другой раз характерный для поэзии Сапфо пейзаж принимает вовсе самостоятельное значение. Отправным толчком служит воспоминание о девушке, выданной замуж в Сарды, где она *«теперь выделяется красотой среди лидийских жен, как розоперстая луна превосходит сиянием звезды»* (96, 6–9). Дальше это сравнение превращается в пейзажную зарисовку, содержащую много известных нам черт: луна *«льет свет на соленое море, равно как и на многоцветные поля; красотой рассыпалась роса, зацвели розы, и нежный кервель, и цветущий желтый донник»* (ст. 9–14). Дальше текст сильно испорчен, но, видимо, он содержал и наставление, и новые подробности: *«Нам не легко сравняться с богинями в их чарующей внешности... и Афродита изливает нектар с золотой чаши»* (ст. 21–23, 26–28). С полным основанием один из поздних греческих теоретиков стиха писал о поэзии Сапфо: *«...Когда она поет о прекрасном, она находит прекрасные и приятные слова и для любви, и для весны, и для алкионы, и всякое прекрасное слово вплетается в ее творения, а некоторые она и сама придумала»* (Т 195 Voigt).

4

Продолжением жизни девушек в фиасе служит, естественно, замужество, и для этой цели Сапфо сочиняла эпитамии — свадебные песни, которые в александрийском издании составили отдельную, последнюю книгу, не считая нескольких стихотворений этого жанра, по признаку размера вошедших в предыдущие книги. К сожалению, от этих произведений Сапфо дошли до нас, за одним исключением, только незначительные цитаты, но и они позволяют утверждать, что в ее эпитамиях были отражены все стадии брачного ритуала. Здесь и прощание невесты со своим девичеством (F 114), где сильному голосу девушки (*«Куда ты уходишь, мое девичество?»*) отвечает хор ее подруг (*«Не вернись к тебе обратно...»*). Здесь и лестные оценки невесты (*«О пре-*

красная, очаровательная...» — F 108; «Нет другой такой, как эта» — F 113), и развернутое сравнение с красным яблоком, еще не давшимся в руки людям (F 105a). Здесь свойственные свадебному ритуалу насмешки над дружкой жениха, огромным и неуклюжим (F 110)¹. Наконец, обращение к «превосходящему остальных» (F 106) жениху («Досталась тебе девушка, какой желал» — F 112, 1) и приглашение плотникам выше поднять крышу спальни, так как в нее должен войти жених, равный ростом богу Аресу (F 111)².

Большой интерес представляют те стилистические приемы, которые удастся отметить даже в самых мелких цитатах. Прежде всего это характерные для фольклора повторения («Девичество мое, девичество...» — F 114; «Здравствуй, невеста, здравствуй, жених...» — F 116; припев «О гименей» в ст. 2 и 4 фрагмента 111). Затем — столь же фольклорные сравнения: жениха с Аресом (F 111), невесты — с яблоком (F 105a). По этому поводу уже известный нам Гимерий справедливо замечал, что Сапфо любила сравнивать невесту с яблоком (значит, не один раз!), а жениха — с Ахиллом и переносить на него поступки героя (F 105b). Если еще в одном фрагменте (115) жених сравнивается со стройной веткой, а в другом тот же эпитет прилагается к Афродите (F 102, 2); если невеста получает определение «фиалколонная» (F 30, 5), которым награждается та же Афродита (F 103, 6 сл.; 21, 13), то это опять же в русле фольклорного уподобления молодых богам. (Заметим, кстати, во фрагменте 115 параллелизм риторического вопроса и ответа: «С кем я тебя... достойно сравню? — Со стройной веткой лучше всего сравню»). Добавим к этому призыв к девушкам, участницам церемонии, «сладостно петь» (F 27, 5) и «всю ночь напролет» воспевать невесту

¹ Ср. в «Русалке» Пушкина насмешки над сватушкой.

² Позднегреческий ритор Гимерий, приняв, как видно, эпитафии Сапфо за факт ее биографии, вполне серьезно утверждал, что она вступала с песней в свадебный терем и стелила ложе повобрачным (T 194 Voigt).

(F 30, 3 сл.). Вспомним, что внешность невесты «очаровательна», «очи сладостны», по «желанному лику» разлита любовь, что гиацинт — «пурпурный цветок», а соловей — «сладкозвучный» (F 105с, 2; 30, 8 — ср. 136), и мы увидим, что Сапфо не делает принципиальной разницы в выборе стилистических средств для эпиталямиев и для своих «обычных» песен. И те и другие отражают стилистику ритуализованного фольклора, и в тех и в других дышит все та же жизнь, полная очарования.

Особого внимания среди эпиталямиев заслуживает найденный только в нашем веке большой папирусный отрывок из поэмы, которой завершалась вторая книга сочинений Сапфо (F 44). Наличие в нем эпических словосочетаний и некоторых нарушений эолийского диалекта вызывали одно время сомнение в авторстве Сапфо; сейчас они, однако, отклонены¹, и найденный отрывок служит замечательным примером стиля эолийской поэтессы.

Содержание отрывка составляет описание свадебного поезда Гектора и Андромахи: сообщение глашатая о его приближении, приготовления к торжеству, появление супругов (это место в папирусе не сохранилось), ликующая встреча. Наиболее вероятно, что эта картина с мифологическим сюжетом была написана по вполне реальному поводу: какой-то знатный молодой человек из Митилены возвращается домой вместе с невестой, взятой им где-то за морем, подобно тому как Андромаху с приданым везут на кораблях (ст. 7). Чтобы поднять значение этого события на самый высокий уровень,

¹ См.: Page... P. 63-74; Burnett... P. 219-233 (особенно пр. 28). Та примесь «гомеровской» лексики, которая возбуждала сомнение в авторстве Сапфо, теперь справедливо объясняется тем, что существовавшая еще до Сапфо и Алкея эолийская лирика также могла заимствовать эпические ионизмы, как ионический эпос сохранил древнейшие элементы эолийского диалекта. См.: Hooker J. T. The Language and Text of the Lesbian poets. Innsbruck, 1977. P. 56-83, особенно — 78 сл.

Сапфо и рисует в порядке аналогии свадебный поезд главного троянского героя, сравнивая с ним жениха, как в других случаях она сравнивала его с Ахиллом¹.

Впрочем, при всем интересе, который вызывает фрагмент 44 как самый ранний образец эпиталямия с широким привлечением мифа, еще интереснее его стилистические особенности, снова представляющие наглядный пример «нанизывающего стиля». Следует, правда, заметить, что как раз в описании брачной церемонии Сапфо имела в качестве предшественника гомеровский эпос: в изображении свадебной процессии на щите Ахилла (Il. XVIII 491–496) тоже преобладает редкий для эпоса «протокольный» стиль без распространенных определительных придаточных и сравнений (*«Невест при сиянии факелов провожали из чертогов по городу, и громко вздымался брачный гимн; юноши кружились в пляске, и среди них гулко звучали авлы и форминги, а жены дивились, стоя у своих дверей»*). Однако у Гомера это описание занимало шесть стихов, у Сапфо — около сорока, и обширная картина складывалась из множества кратких деталей.

Сохранившийся текст можно разделить по содержанию на две неравные части. Сначала сообщается, что *«прибыл гонец ... быстрый вестник»*, предвещающий приближение свадебного поезда. Он рассказал, как *«Гектор и его друзья везут из священных Фив и от струй Плакии на кораблях по солоному морю темноокую Андромаху. Много (вместе с ней) золотых браслетов и пурпурных одеяний... пестрые безделушки, и бесчисленные серебряные кубки, и слоновою кость»* (5–10). Это достаточно пространное описание, занимающее 6 стихов, которое состоит из двух предложений

¹ К этому же типу эпиталямиев надо отнести еще один отрывок: «В кратере смешана амвросия, и Гермес, взяв черпак, разлил ее богам. Все они держали в руках кубки и всячески призывали блага на долю жениха» (F 141). Речь шла о какой-то свадьбе (возможно, Пелея и Фетиды, будущих родителей Ахилла) с участием богов, и Сапфо дала эту зарисовку как фон для эпиталямия, посвященного ее современникам.

и изобилует двучленными сочетаниями определяемого с определением, сменяется затем целой вереницей кратких предложений, часто уместающихся в одном стихе: быстро поднялся отец Гектора (11); молва промчалась по городу (12); жители Илиона запрягли в колесницы мулов (113–14), и двинулось навстречу шествию все множество жен и девушек (14–15); отдельно от них — дочери Приама (16), мужчины же запрягли коней в колесницы (17). Песнь авла смешивалась (пропуск в тексте) (24), и под звуки кастаньет девы пели священную песнь, и уходило в эфир эхо (25–27); смешивался аромат мирры, касия и ладана (30). И взрослые жены, сколько их было, ликовали (31), а мужи возносили радостный клич, призывая Пеана-Дальновержца (32–33), и славил Гектора и Андромаху (34).

Справедливости ради следует отметить, что и в этих стихах нет недостатка в двучленных сочетаниях: «дорогой отец» (11), «широколежащий город» (13), «быстробегущие колесницы» (14), «тонколодыжные девушки» (15), «сладкозвучный авл» (24), «божественное эхо» (27), «священная песнь» (26), «радостный, вздымающийся ввысь клич» (32), «богоподобный Гектор и Андромаха» (34) — всего мы насчитали 9 таких сочетаний в 16 сохранившихся стихах, т. е. лишь на одно больше, чем в шести начальных. К тому же пять из этих сочетаний приходятся на заключительный отрезок, который вместе со вступлением составляет более «эпизированное» обрамление центральной, на редкость динамичной части повествования¹. Этот динамизм картины,

¹ Приведем в порядке сравнения с эпосом два предложения из фрагмента 44 — ст. 13–14 и 17, где речь идет о запряжке мулов и коней в колесницы. Вот как та же самая процедура описывается в «Илиаде», XXIV, 277–281:

*Мулов в него (т. е. в воз с сокровищами) запрягли
возовозных, дебелокопытных,
Некогда в дар подведенных владыке Приаму от лизов.
Но к колеснице Приамовой вывели коней, которых
Сам он с отменной заботой лелеял у тесаных яслей;
Их в колесницу впрягали пред домом высоковершинным.*
(Пер. Н. И. Гнедича)

насыщенной движением, звуками и запахами, составляет ее отличие от эпического описания. Помещая персонажей мифа в обстановку, знакомую аудитории Сапфо, она делает своих слушателей соучастниками изображаемого события — опять же в противоположность эпосу, требующему от его аудитории неперенного дистанцирования от происшествий далекого героического прошлого¹.

Подводя краткий итог на очень ограниченном материале эпиграмм Сапфо, мы можем отметить целомудренный тон, отличающий их от тех примеров жанра, которые даст нам впоследствии античная поэзия². Вообще говоря, откровенность в свадебных песнях восходила к ритуальному сквернословью, имевшему своей целью обеспечить появление у молодых обильного и здорового потомства, и ни зрители Аристофана, ни читатели Феокрита не видели в их свадебных гимнах ничего непозволительного. И все же преобладание в эпиграммах Сапфо стилистических средств, подчеркивающих именно красоту ритуала, придает и этому жанру черты, сближающие его с «поэтикой очарования», характерной для всего ее творчества.

5

Наверное, ни в одной области наше знание творчества Сапфо так не страдает от недостаточности материала, как в части ее отношения к мифу. Сохранились свидетельства, что она вспоминала в стихах об отправлении Тесея к Миносу во главе семи афинских юношей и семи девушек (F 206), о любви Селены (Луны) к красавцу-пастуху Эндимиону (F 198),

Эпическому автору важно знать, что за мулы и что за кони (подаренные Приаму или им самим вскормленные), Сапфо констатирует только сам факт. См. также: *Redt S. Sapphica* // *Mnemosyne* 23 (1970). S. 337–347.

¹ См.: *Rösler W.* Ein Gedicht und sein Publikum. Überlegungen zu Sappho F 44 L.-P. // *Hermes* 103 (1975). S. 275–285.

² *Aristoph.* Pax, 1333–1356; *Theocr.* XVIII, 9–15.

о том, что речной бог Ахелой первым изобрел смешение вина с водой (F 212), о краже огня Прометеем, за которую Зевс наслал на людей два несчастья: женщин и болезни (F 207), — упоминание здесь женщин в духе женоненавистнической традиции, хорошо известной у Гесиода, с мировоззрением Сапфо согласуется плохо. Известно, далее, что она предлагала несколько генеалогий Эроса, в том числе от Урана и Геи или от Урана и Афродиты (F 198), а ее дочерью называла Пейто — олицетворение убеждения, необходимое, чтобы склонить к любовному союзу другую сторону (F 200). В какой связи назывались все перечисленные персонажи, как и где-то упомянутые Артемида (F 84) и Медея (F 186), остается неизвестным. Дважды встречается имя Ниобы, имевшей по девять сыновей и дочерей (F 205) и находившейся некогда в дружеских отношениях с Лето (F 142), перед которой она затем непозволительно загордилась, погубив этим всю семью. Может быть, здесь содержалось какое-то назидание девушкам круга Сапфо в умеренности? Впрочем, одну из них она, как видно, сравнивала даже с музой Каллиопой (F 124).

Вообще мифологические имена могли достаточно широко использоваться для сравнения. Об этом уже шла речь в рассказе об эпитафиях, — объектом сравнения служили Ахилл, Гектор и Андромаха, возможно, также Пелей и Фетида. В качестве эталона красоты появлялась Елена: если уж сравнивать с кем-нибудь красотой кого-то из девушек, то с самой Еленой, а не с ее дочерью Гермией (F 23). Видимо, к рождению Елены относятся два фрагмента. В первом (F 166) сообщалось, как Леда (жена спартанского царя Тиндарей¹) нашла среди цветов яйцо, — была версия, что Елена вылупилась из этого яйца; тогда выражение: «Много белсе яйца» (F 167) могло характеризовать ее белоснежную кожу. Что по-

¹ В какой связи упоминались Тиндариды во фрагменте 68а, 9, остается неизвестным из-за плохого состояния папируса; обычно с Еленой сопоставляется ее старшая сестра Клитемнестра, выданная замуж за Агамемнона.

ведение Елены, бежавшей в Трою, служило для Сапфо подтверждением силы любви как высшей жизненной ценности (F 16), мы уже знаем. На этом примере видно, что миф играл в поэзии Сапфо важную коммуникативную функцию¹: назвав имя Елены, она не должна была излагать содержание мифа, который был всем известен. Зато образ «самой прекрасной женщины» в Элладе вызывал у слушателя целую цепочку ассоциаций — и осуждающих (так будет у Алкея), и просто констатирующих силу любви как непреложный факт, не подлежащий никакому изменению².

Не столь обобщающее, но все же именно коммуникативное назначение имело в обращении к Гере (F 17) воспоминание о том, как только призвав на помощь ее, Зевса и Диониса, Атриды смогли отплыть от Лесбоса, где они сделали остановку по пути из разоренной Трои. Всем было известно, что в Эгейском море боги обрушили на ахейский флот страшную бурю, в результате которой многие погибли, а Менелая еще долго носило по белу свету. У Сапфо об этом речи нет, но ее аудитории был дан толчок для самых различных размышлений³.

Труднее обстоит дело с истолкованием еще одного мифологического образа, который занимал Сапфо в стихотворении, известном нам в очень отрывочном состоянии (F 58; от папируса дошла только правая сторона двадцати с небольшим стихов). По уцелевшим словам можно понять, что

¹ См.: Killy W. *Elemente der Lyrik*. München, 1972. S. 66–68.

² Среди папирусных отрывков из античного комментария к стихотворениям лесбосских поэтов есть несколько строчек, которые, может быть, относятся к сватовству Елены (S 279). В этом случае надо признать, что Сапфо и здесь называла ее «святой» (ἁγνή). См.: Contiades-Tesitsoni E. Zu P. Oxy. 2506, F 115: Sappho oder Alkaïos? // ZPE 71 (1988). S. 1–7.

³ Актуальность воспоминаний о Троянской войне возрастала для аудитории Сапфо и особенно Алкея благодаря тому, что на Лесбосе сохранились знатные роды, возродившие свою генеалогию к ахейским героям, сражавшимся под Троей.

речь шла о Тифоне: богиня зари (ст. 19), полюбив его прекрасным юношей, попросила Зевса даровать ему бессмертие, но забыла добавить просьбу о сохранении вечной молодости (см. ст. 13–15 о плачевном состоянии Тифона: «...уже кожа от старости ...», «волосы стали <седыми> из черных», «не носят члены...»). С какой целью Сапфо использовала этот образ старости, установить сейчас трудно¹. Еще труднее понять заключительные стихи, дошедшие до нас в виде неполной цитаты: «Я же люблю негу ... и при том мне выпали в качестве жребия сияющая любовь солнца и красота» (25 сл.). Кто мог это произносить? Тифон, оплакивая свое нынешнее состояние, столь несхожее с его счастливой молодостью? Сапфо, противопоставляя радость жизни безнадежной дряхлости Тифона? Вопрос остается без ответа; приходится успокаивать себя тем, что аудитория Сапфо этот ответ находила без труда, что дает нам еще один повод рассматривать миф в ее творчестве как некую нравственную парадигму.

III

Обращаясь к биографии Алкея, мы окажемся, пожалуй, в еще худшем положении, чем в случае с Сапфо. Древние источники повествуют о жизненном пути Алкея очень скупо и, главным образом, в связи с событиями, происходившими в последние десятилетия VII — первые десятилетия VI века на его родине в Митилене. При этом судьба поэта тесно переплетается с карьерой митиленского политического деятеля Питтака, чей «расцвет», т. е., по античным представлениям, сорокалетие, источники приурочивают к XLII Олимпиаде (612–609 гг.). Как раз в это время Питтак в союзе с братьями Алкея сверг митиленского тирана Меланхра². Борьба против Меланхра была не более чем эпизодом в многолетнем соперничестве аристократических родов за власть в государстве,

¹ См.: Di Benedetto V. Il tema della vecchiaia e il F 58 di Saffo // QUCC, 19 (1985). P. 145–163.

² Diog. L. I, 74.

которое продолжалось в Митилене после этого еще около 30 лет¹. Поскольку Диоген Лазертский, наш основной источник для жизнеописания Питтака, однозначно указывает на его союз с братьями Алкея, то нет основания не доверять дошедшему на папирусном обрывке высказыванию самого поэта, что в то время он был еще мальчиком (F 75, 7). Зато в другом событии, которое античные источники почти единогласно относят к следующей, XLIII Олимпиаде (608–605), войне митиленян под руководством Питтака с афинянами за область Сигея на побережье Троады, Алкей уже принимал участие, впрочем, не принесшее ему славы. Попав в одном из сражений в трудное положение, он спасся бегством, бросив доспехи; афиняне повесили их в храме Афины (F 428; T 467, 468 Voigt). Поскольку молодые люди считались годными для военной службы с 18 лет и поведение Алкея в бою не свидетельствует о его большом опыте, мы едва ли ошибемся, отнеся дату его рождения примерно к 626–623 годам.

В дальнейшем жизнь Алкея снова оказывается связанной с деятельностью Питтака. Свергнув Меланхра в союзе с братьями Алкея, Питтак укрепил свои отношения с ними клятвой действовать совместно и дальше (F 129, 15 сл.). Между тем власть в Митилене захватил некий Мирсил (возможно, из рода Клеанактидов), к которому вскоре примкнул и Питтак, в то время как Алкей вступил в борьбу против нового правителя, но потерпел поражение и вынужден был спасать свою жизнь, укрывшись в Пирре — пока еще в пределах Лесбоса (ср. F 60a). Папирусный отрывок античного комментария к одному стихотворению Алкея называет это бегство поэта и его сторонников первым (F 114); через какое-то время последовало второе изгнание (S 282), по-видимому, уже после смерти Мирсила (ок. 597 года), которую Алкей

¹ См.: *Борухович В. Г.* Из истории социально-политической борьбы на Лесбосе (конец VII — начало VI века). Меланхр, Мирсил и Алкей // Проблемы отечественной и всеобщей истории. Вып. 5. Л., 1979. С. 27–42.

встретил ликованием (F 332). Вероятно, к этому времени относятся отрывки и свидетельства, предполагающие пребывание поэта в Беотии (F 325; S 281, F 82). Вернувшись, Алкей обнаружил, что власть в Митилене стал прибирать к рукам Питтак, и вместе со своим братом Антименидом снова вступил в борьбу — теперь уже против своего бывшего союзника, — пока в 590 году народ Митилены, уставший от бесконечных междоусобиц среди знати, не наделил Питтака чрезвычайными полномочиями¹. Теперь борьба против него означала бы столкновение со всей массой граждан, и Алкей вынужден был отступить. По одному из свидетельств, Питтак, к которому в руки попал в это время Алкей, отпустил его, сказав: «Прощение лучше мести» (D. Laert. I 76).

С упомянутым выше Антименидом, братом Алкея, мы встречаемся еще раз во фрагменте 350: поэт приветствует его возвращение со службы у вавилонского царя. Речь идет об участии Антименида в одном из трех походов Навуходоносора в Палестину — в 601, 597 или 588–586 годах, но нет достоверных данных, в каком из них отличился Антименид. Если считать, что годы после смерти Мирсила были заняты борьбой с Питтаком, то наиболее вероятно представится военная служба Антименида на востоке после 590 г.

Имена Алкея и Антименида каким-то образом связываются в двух отрывках из античного комментария (S 282 и 283) с именами мидийского царя Астиага и лидийского — Алиатта, а во фрагменте 69 речь идет о том, что лидийцы дали Алкею с соратниками две тысячи золотых статеров (огромная сумма!), чтобы те вошли в священный (?) город, — вероятно, имеется в виду Митилена, и в этой акции лидийцев можно усматривать стремление укрепить свои позиции на Лесбосе². Не очень ясно сообщение того же комментатора о какой-то битве на мосту с участием Алкея (S 282) и о сражении с азиатским племенем аллиенов, в котором Алкей

¹ Aristot. Pol. I 285, 33–37.

² См. Page... P. 226–233.

оказался якобы виновным в чьей-то смерти, хотя сам он это и отрицал (S 280). Как видно, не всегда прибавление новых источников способствует прояснению наших представлений о жизненном пути Алкея, — ясно только, что он прожил достаточно бурную жизнь и не напрасно около пяти столетий спустя греческий Страбон называл его стихотворения, дышащие яростью политической борьбы, «мятежными песнями»¹.

1

Если судить по отрывкам из Алкея, сохранившимся в передаче позднеантичных филологов, то наряду с темами гражданских междоусобиц и едва ли не чаще, чем они, звучали в его поэзии мотивы выпивки в дружеском кругу². «Будем пить, — зачем дожидаться света? С палец осталось дня³. Поставь большие узорчатые чаши, — ведь вино дал людям сын Семелы и Зевса для забвения забот. Налей вина, смешав две его доли с одной долей воды...» (F 346⁴). «Не следует обращать внимания на беды, ничего не достигнем, терзая себя. О, Бикхид, лучшее из лекарств — налив вина, нанитесь допьяну» (F 335). «Льет дождь Зевс, и с неба <низвергается> великая буря⁵, замерзли речные потоки... Пренебрегли бурей, добавив <в очаге> огня и смешав щедро черного вина...» (F 338). «С приближением цветущей весны... как можно скорее смешайте в кратере медовую сладость» (F 367). «Орошай легкие

¹ *Στασιωτικά* — Str. XIII, 2, 3.

² В этой связи заметим, что именно у Алкея впервые в греческой поэзии встречаются слова *συμπότης* (S. 280, 27), *συμπόσιον* (F 70, 3) и *συμπόσια* (368), а также повелительное наклонение *σύμψοι* («пей вместе со мной», 401). См.: Röslér... P. 240–272.

³ Использован перевод греч. *δάκτυλον ἀμῆρα*, очень удачно найденный М. А. Гаспаровым.

⁴ Обычно греки употребляли вино, разведенное водой в соотношении 1:3; две части вина на одну часть воды дают напиток необычайной крепости. См.: Page... P. 308.

⁵ Ср. Hor. Ep. XIII, 1: *Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres / Nivesque deducunt Iovem...*

вином, звезда поднимается к зениту...» (т. е. Сириус, знаменующий самую жаркую пору лета) (F 347, 1; ср. 352)¹. По-видимому, прав был один из участников «Пира мудрецов», составленного Афинеем, говоря, что Алкея в его стихах легко застать пьющим по любому поводу и в любое время года: зимой, летом, весной, в бедах и в радостях (Ath. X 430ac).

Между тем было бы крайне односторонним свести все творчество эолийского поэта только к побуждению соратников «напиться пьяными». Во-первых, несколько преувеличенное место, которое в нашем представлении занимает в поэзии Алкея пиршественный мотив, связано с характером самого источника, содержащего вышеприведенные цитаты: все они собраны у Афиния в разделе его сочинения, посвященном как раз употреблению вина в древние времена. Ясно, что другие стихи Алкея были здесь просто ненужны. Во-вторых, среди сохранившихся фрагментов можно иногда найти вполне определенный и к тому же весьма важный повод для возлияния. *«Теперь надо напиться даже через силу: умер Мирсил»* (F 332) — основанием для выпивки служит смерть политического противника². В другой раз совместным возлиянием отмечается, по-видимому, какая-то удача в борьбе: *«Теперь же дочь Зевса даровала (нам) отвагу. Поднимая кратеры, вспомним (?)...»* (F 206, 1–4).

Наконец, следует помнить, что застолье древних греков никогда не обходилось без «литературной части» — издревле идет обычай исполнения по очереди участниками пирушки так называемых сколиев, коротких куплетов, обычно правоучительного содержания. Так, до нас дошел сборник аттических сколиев, составленный на рубеже VI–V веков — одно из четверостиший в нем представляет почти дословное повторение нескольких стихов Алкея³. Исполнялись стихи

¹ См. также F 333, 358, 362, 366, 369, 376.

² Ср.: Nunc est bibendum (Hor. I, 37) — по случаю гибели Клеопатры.

³ Alc. F 249, 6–9 Poetae melici Graeci, F 891. См. также Page... P. 264.

и других авторов — Анакреонта, Симонида¹. Однако сами эти поэты, надо думать, сочиняли для застолья собственные стихотворения и декламировали их в дружеском кругу. Аристотель прямо называет стихотворение Алкея, в котором тот сетует на предоставление Питтаку единоличной власти (F 348), сколием (Polit. 38, 1285a). Вполне уместны в жанре сколиев нравоучительно-назидательные высказывания, представленные среди цитат Алкея: «Если скажешь, что хочешь, услышишь то, чего не хочешь» (F 341); «Деньги — человек, и ни один бедняк не будет считаться ни благородным, ни достойным почета» (F 360, где Алкей воспроизводит изречение спартанского мудреца Аристодама); «Бедность — тяжкое, невыносимое зло, которое вместе со своей сестрой безысходностью укрощает многих» (F 364). «Сила городов ни в каменных или деревянных стенах, ни в искусстве плотников, — города и стены целы там, где есть люди, чтобы их оборонять» (F 426, ср. F 427; F 112, 10). Вполне подходят для сколиев и поговорки², носящие характер коммуникативного кода, и всякого рода обращения к примеру отцов и дедов³, и призывы к борьбе, и при том в чисто конкретной, сиюминутной ситуации.

Наиболее яркий пример — 16 стихов, носящих у нас обычно название «К заговорщикам» и сохранившихся полностью в двух поздних источниках; маленькие обрывочки дошли также среди папирусов, из которых между прочим ясно, что эти стихи, производящие впечатление законченного произведения, на самом деле составляли часть более обширного целого. Тем не менее дошедшие до нас стихи настолько пропитаны внутренней динамикой, что есть смысл отнести к ним как к художественному целому. Вот их перевод:

«Сверкнет большой дом бронзой, и все стены украшены сияющими шлемами, с которых кивают конские хвосты, краса для

¹ Aristoph. Vesp. 1234 — Alc. F 141, 3; Aves, 1410-1416 et sch. — Alc. F 345; idem, F 235 PLG; cf. Thesm. 160-163.

² F 435, 438, 439, 442.

³ F 6, 11; 339.

голов мужей; бронзовые сияющие поножи развешаны вокруг на гвоздях — защита от сильной стрелы; <на полу> набросаны холстинные панцири из новой ткани и выпуклые щиты; рядом — халкидские мечи, рядом — пояса и перевязи. Об этом нам не следует забывать, коль скоро мы взялись за дело» (F 357).

Исследователи военного дела у древних греков не раз использовали эти стихи для выяснения вопроса, как были вооружены воины на Лесбосе на рубеже VII и VI веков и в каком соотношении описание оружия у Алкея находится с аналогичными эпизодами у Гомера¹. Мы оставим здесь этот вопрос в стороне, тем более, что неизвестно, когда и по какому конкретному поводу были сочинены стихи. Для нас здесь гораздо важнее проследить, какими средствами в этом отрывке, являющемся вершиной уже известного нам «панизующего стиля», создается все нарастающее движение.

Первое описание (дом сверкает бронзой, на стенах шлемы с султанами) занимает в оригинале два с половиной стиха; второе (бронзовые поножи) — полтора. Затем в одном стихе перечисляются два предмета (панцири и щиты), в следующем стихе — уже три (мечи, пояса, перевязи). Выводом служит последний стих: не забудем о своем деле. Подводящее к нему описание построено во все более ускоряющемся ритме, напоминающем сжимающуюся пружину².

Другой мотив, достаточно частый в стихах Алкея, — образ носимого бурей корабля.

«Вот снова вслед за первой волной поднимается <другая> и она доставит нам много труда вычерпывать воду... Укрепим поскорее <борт>, поспешим войти в надежную гавань, и пусть никого не охватит страх перед лицом <трудного испытания>. Вспомните

¹ См.: Page... P. 211-222; 148-155.

² Другой яркий пример «панизующего стиля» в творчестве Алкея — F 347a: «Звезда стоит в зените, тяжелое время, все жаждет от жары, среди листьев трещит сладостная цикада, цветет сколим, теперь женщины самые похотливые, а мужи бессильны, так как голову и члены сушит Сиринус».

прежние <испытания?>... и да не опозорим <трусостью> благо-родных родителей, лежащих под землей... И пусть не¹ вынадет нам единовластие, но не примем и...» — здесь папирусный текст (F 6) обрывается, но сохранившееся на полях, как и у позднего античного автора Гераклита, имя Мирсила указывает, что стихотворение Алкея носило характер аллегории: под кораблем разумелась его гетерия, вынужденная обороняться против натиска со стороны тирана.

С образом корабля связано и другое, еще более знаменитое произведение Алкея, сохраненное все тем же Гераклитом в его «Гомеровских аллегориях» в связи с явным намеком на Мирсила и неудачей заговора против него. «Я не понимаю возмущения ветров, когда одна волна вздымается отсюда, другая — оттуда, а мы, находясь между ними, носимся на черном (т. е. осмоленном дочерна) корабле, изнемогая от сильной бури; поверх мачи стоит вода, насквозь светится парус, свисая огромными ключьями, и ослабли якоря...» (F 326). Можно думать, что и во всех других случаях, где у Алкея встречается образ корабля, застигнутого бурей², мы имеем дело с обрывками из стихотворений, исполненных поэтом на собрании своих соратников, конечно, сопровождающемся возлиянием.

Здесь мы сделаем отступление, чтобы еще раз оценить краткость и сжатость языка Алкея.

Образ застигнутого бурей корабля встречался не раз уже в «Одиссее». Посейдон, обрушивая свой гнев на Одиссея, направил на него силу всех ветров, покрыл облаками землю и море, и в наступившей ночи Эвр и Нот, яростно дующий Зефир и рожденный Эфиром Борей все вместе набросились на пловца, вздымая огромную волну (Od. V, 291–296). Возвращаясь

¹ Повторенным дважды «и пусть не...» передается анафора оригинала (καὶ μή...), с которой начинаются две следующие друг за другом строфы (ст. 9 и 13); другой пример анафоры — в только что приведенном фрагменте 357 (παρ' δέ..., 7), где они переведены повторяющимся наречием «рядом».

² F 73; 249, 305, 6–14. См.: Page... P. 179–197; Rösler... P. 115–148.

снова к этой картине, автор сокращает описание, напоминая, что ветры носили Одиссея то туда, то сюда, но все же добавляет: «То в одну сторону тащили его за собой Нот с Бореем, то в другую преследовали Эвр с Зефиром» (V, 330–332). Наконец, последствия нового удара волн вводятся сравнением:

...как от быстрого вихря сухая солома,
Кучей лежавшая, вся разлетается, вдруг
разорвавшись,

Так от волны разорвались брусья [плота Одиссея. — В. Я.]
Od. V, 368–370, пер. В. А. Жуковского

У Алкея в его знаменитых строфах о попавшем в бурю корабле сказано только: «Одна волна катит сюда, другая — туда» (F 326, 2 сл.).

Не менее показательно сопоставление следующих стихов из этого фрагмента с другой картиной бури на море в эпосе. В «Одиссее» (XII 404–411):

...[когда] лишь небо, с волнами сливанное, зрелось,
Бог-громовержец Кронион тяжелую темную тучу
Прямо над нашим сгустил кораблем, и под ним
потемнело

Море. И краток был путь для него. От заката
примчался

С воем Зефир, и восстала великая бури тревога;
Лопнули разом веревки, державшие мачту, и разом
Мачта, сломясь, с парусами своими, гремящая, пала
Вся на корму...

(пер. В. А. Жуковского)

У Алкея: «...Поверх мачт стоит вода, насквозь светится парус — весь в огромных клочьях, и ослабили якоря» (F 326, 6–9).

Конечно, у эпоса — свои законы повествования, а у лирики — свои, и смысла приведенного сопоставления не в том, чтобы выяснить, какой из двух жанров лучше или хуже. Сравнение с эпической щедростью в изложении позволяет только нагляднее понять эстетическую установку эолийского поэта. Обратимся, однако, к другим темам в его творчестве.

2

Особое место в сохранившихся стихах Алкея занимает прямая политическая инвектива в адрес Питтака, изменившего союзу с братьями Алкея и устремившегося к единовластия.

Первым по времени откликом на это событие надо считать три строфы из стихотворения, написанного Алкеем во время его первого изгнания (F 129): составив заговор против Мирсила, соратники Алкея поклялись держаться все вместе и либо умереть, либо вызволить народ из бед (ст. 13–20). Питтак же, поправ ногами клятву (ср. F 167, 1), разоряет город (ст. 21–24). Вслед за этим следует призыв преградить путь Питтаку — или, как звучит в прозаическом пересказе стихов Алкея, *«водрузиться на хребте Питтака, чтобы остановить тирана от злого насилия»* (F 306, № 9). В более образной форме эта мысль была высказана, насколько можно судить опять же по прозаическому пересказу, в другом стихотворении: *«Вы молчите... не имея сил противостоять тирании, — констатировал Алкей и переходил к прямому призыву: — Однако, митиленяне, пока от костра идет только дым ... загасите его и скорей остановите огонь, чтобы пламя не разгорелось ярче»* (F 74).

Призывы эти, как мы знаем, не достигли цели; в одном из сколиев Алкей вынужден констатировать, что граждане *«робкого и несчастного города»* согласились поставить Питтака тираном (F 348), и теперь он в опьянении властью *«перевернет вверх дном город»* (F 141), чему в немалой степени способствовало отсутствие единства в рядах сторонников Алкея. Поэт готов распротиститься с надеждой на власть (пусть Питтак *«пожирает город, как вместе с Мирсилом»*), пока Арес вновь не призовет к оружию его самого и товарищей по гетерии: *«Тогда мы откажемся от <взаимного?> гнева, отбросим пожирающую души распрю и междоусобные битвы, которые поднял кто-то из олимпийцев, вводя в беду, а Питтаку даровав желанную победу»* (F 70, 9–13).

До сих пор, говоря о перипетиях борьбы Алкея с Питтаком, мы старались разместить дошедшие свидетельства в некой хронологической перспективе, оставляя без внимания те стилистические средства, которые использовал поэт для инвектив против своего противника. Между тем средства эти в высшей степени показательны как продолжение Алкеем фольклорной традиции «поношения». Чтобы вполне оценить ее возможности, надо хотя бы вкратце коснуться биографии Питтака.

Его отец, которого звали Гирр, происходил из Фракии, мать — с Лесбоса. Их брак представляет достаточно частый в архаические времена случай, когда местная аристократия старалась укрепить свои позиции путем браков со знатными и богатыми людьми из других областей Греции¹. Есть свидетельство, что Гирр был в Митилене «басилеем», т. е. занимал важную государственную должность. Не приходится сомневаться, что именно знатное происхождение позволило Питтаку войти в союз с братьями Алкея ради свержения Меланхра: с безродным простолюдином («плебеем», как нередко называют Питтака современные филологи) они просто не стали бы иметь дела. Свидетельством высокого положения Питтака служит и то обстоятельство, что ему было доверено возглавить митиленское войско в борьбе за Сигей, а одержанная им победа над «олимпиоником» Фриноном еще больше подняла его престиж в глазах всего общества².

Косвенно это подтверждает и сам Алкей. В папирусном отрывке (F 72) он сначала самыми мрачными красками рисует отца Питтака: тот-де «*днем и ночью*» наполнял кружку «*несмешанным вином*», «*помя о своем <варварском происхождении?>*»; упреки по адресу фракийцев в невоздержанности по части выпивки — традиционный мотив в греческой литературе. Этому соответствует и заключительный штрих — «*чернак ступит по днищу бочек*» в поисках еще оставшихся капель

¹ Вспомним, что и Салфо была замужем за иностранцем.

² См.: Page... P. 152–161, 169–179.

вина. «И вот ты, — переходит Алкей к Питтаку, — *родившись от такой матери*¹ (вероятно, смысл: от жены такого пьяницы), претендуешь на славу, какой пользуются свободные люди, происходящие от благородных родителей...» — последний стих строфы не сохранился, и трудно однозначно ответить на вопрос, констатировал ли Алкей с горечью положение, которого достиг Питтак, или обращался к нему с негодующим вопросом, заранее отвергая возможность причислить его к порядочному обществу. Тем не менее ясно, что в действительности Питтак занимал в Митилене достаточно высокое положение, — упреки Алкея в его низком происхождении (како-*патρίδας* — «от дурных родителей», «безродный», см. F 75, 12; 348, 1; ср. 67, 4; 106, 3) следует отнести на счет его постоянной вражды к бывшему союзнику.

Впрочем, «безродный» — не самое сильное выражение Алкея по адресу Питтака. По свидетельству Диогена Лаэртского (I, 81), поэт «обзывал его „плосконогом“, потому что он страдал плоскостопием и подволакивал ногу; „лапоногом“, потому что на ногах у него были трещины, называемые „разланинами“; „пыщом“ — за его тучеславие; „пузаною“ и „брюханою“ — за его полноту; „темноедом“, потому что он обходился без светильника; „распустехой“, потому что он ходил распоясанный и грязный» (пер. М. Гаспарова). Из всех этих эпитетов только «пузан» встречается еще в одном фрагменте (129, 21), но, надо думать, Диоген Лаэртский не сам их придумал, а заимствовал в недошедших до нас стихах Алкея. Из его же известных фрагментов добавим еще нелестные высказывания по адресу Питтака: «бесстыдный», «несмываемая скверна» (F 68, 5 сл.), участник «недостойной попойки» (F 70, 3).

Те характеристики Питтака, которые приводит Диоген, мы можем поделить на две группы. В первую войдут оценки нравственного порядка (напыщенность, скаредность — коль скоро он скупится зажечь свет и предпочитает есть в темноте;

¹ См.: Page... P. 173. Иначе — Rösler. P. 170–181. См. также Burnett... P. 167, пр. 20.

неряшливость), — сколь мало они соответствуют действительности, можно только догадываться, зная об отношении Алкея к своему заклятому врагу¹. Другая группа оценок идет от внешности Питтака (плоскостопие, неумеренная толщина), которая не может быть поставлена в вину человеку, поскольку от него не зависит, но тем не менее всегда является желанным объектом для фольклорного поношения; внимание аудитории легче всего сосредоточить на внешнем, на том, что всем видно и не нуждается поэтому в какой-либо характерологической детализации.

В тесной связи с политическими мотивами в поэзии Алкея находятся два стихотворения, написанные им в то время, когда он, спасаясь от Мирсила, поселился в Пирре.

Одно из них мы затрагивали, говоря о выпадах Алкея против Питтака. Теперь обратим внимание на начальные строки, описывающие место, где находится поэт: «...этот отовсюду видный², большой участок, общий для всех, zaloжили жители Лесбоса и поставили в нем алтари блаженных бессмертных; Зевса они назвали богом молящих, тебя же, славную золийскую богиню, — матерью всех, третьего же они назвали³ Кемелием, Дионисом-сыроядцем» (F 129, 1–9). Речь идет здесь об особо почитавшейся на Лесбосе божественной триаде, которую составляли Зевс, Гера и Дионис. Два его эпитета (Кемелий и «сыроядец») истолковываются таким образом, что первый восходит к микенскому прошлому Диониса как бога земледелия⁴, второй же, как это разъясняется в недавно найден-

¹ Достаточно сравнить обвинение по адресу Питтака в пьянстве с изданным им законом, чтобы с пьяного за проступок взыскивали вдвойне (D. Laert. I, 76. Ср. также в гл. 77 и 78 высоконравственные изречения Питтака).

² *Εὐδαίμων* — слово неизвестного происхождения; переводится по смыслу.

³ Словом *ὀνίμασσαι* («называли») начинается и завершается строфа, ст. 5 и 8.

⁴ См.: Tarditi G. Dioniso Kemelios (Alceo, F 129, 8) // QUCC 4 (1967). P. 117–112.

ном папирусном комментарии¹, характеризует не самого Диониса, а его спутниц-менад, способных в состоянии божественной одержимости разрывать на части лесных зверей и поедать их сырое мясо. К этой-то троице и обращается Алкей с просьбой услышать его молитвы, избавить его и товарищей от тяжких испытаний и изгнания. Следующие за тем строки о союзе, заключенном против тирана, и об измене Питтака свидетельствуют о том, что Алкей все еще охвачен пылом борьбы, которого не охладило вынужденное изгнание.

Другое стихотворение, напротив, поражает редкой для Алкея сдержанностью. Он находится, как и прежде, вблизи участка «блаженных богов», там, куда «лесбийские жены, волочащие одежды, приходят, состязаясь в красоте» (речь идет о ежегодных на Лесбосе соревнованиях в красоте, входивших в ритуал эолийской Геры), «вокруг же громко звучит божественное эхо от ежегодного священного клича жен» (F 130, 32–35). Эта идиллическая картина, впрочем, не радует Алкея, привыкшего к активной деятельности гражданина. Теперь же он, «несчастный», живет «деревенской жизнью, страстно желая услышать клич, зовущий на агору и в Совет». Этому призыву вплоть до старости внимал его отец, и отца отец, он же от всего этого отторгнут, «находясь в изгнании на краю света... как затравленный волчицами»² (F 130, 16–25). Сокрушаясь о своей доле, Алкей не предлагает никаких решительных действий, ограничиваясь только обращением за сочувствием к некоему Агесилаиду, ближе нам неизвестному³.

¹ Р. Оху. 53 (1986), № 3711. См.: Ярхо В. Н. Новые литературные тексты из собрания оксиринхских папирусов // ВДИ 1989, № 3. С. 209.

² *Λυκαυμνίαις*, см. предыдущее примеч.

³ К пребыванию Алкея в изгнании относятся также F 148 (Page. . P. 234) и, вероятно, 131–139.

3

Рассмотренные выше отрывки из Алкея, как и другие, сюда не вошедшие, имеют, как правило, ярко выраженный субъективный характер: поэт говорит от себя и обращаясь непосредственно к своим собеседникам. Отсюда — и поименные обращения¹, и побуждение, получающее отражение в глагольных формах². Наряду с этим мы найдем в фрагментах Алкея и такие, которые представляются по изложению более объективными. В первую очередь это его гимны богам³. На «гомеровские гимны» они так же не похожи, как «гимны» Сапфо к Афродите, хотя и отличаются от него гораздо более спокойным повествовательным характером. С другой стороны, как и поэма Сапфо, они скорее всего предназначались не для публичного празднества, а для исполнения в небольшом кругу друзей, поскольку и в этом случае первое возлияние полагалось сотворить в честь кого-нибудь из божественных покровителей, сопроводив его соответствующим стихотворным посвящением. Так, в частности, известно, что у Алкея были гимны в честь Аполлона, Гермеса, Гефеста, нимф, бео-тийской Афины, Артемиды, Эроса, Диоскуров.

Гимном к Аполлону начиналось собрание сочинений Алкея в издании александрийских филологов. «О царь Аполлон, сын великого Зевса!» — так звучал первый стих первой книги. Далее сообщалось, что Аполлон прибыл в Дельфы в середине лета, проведя до этого год среди северного племени гиперборейцев. В Дельфах его славят хоры юношей, и лира звенит песней о божестве, и для него поют соловьи, щебечут ласточки, стрекочут кузнечики, и Кастальский ключ катит свои серебряные волны. В гимне сообщалось также, что кифара принадлежит не только Аполлону, но он является изобретателем кифарического и авлодического искусства (F 307).

¹ См. F 38; 130, 19; 305, 15 сл. (?); 335, 365, 381, 409.

² Формы императива: F 6; 50; 74; 346; 347; 362; 369; 374; 401. Coniunctivus hortativus: F 6; 167, 20; 352.

³ См.: Page .. P. 244–272.

Новым для нас является здесь описание природы, служащее фоном для эпифании бога.

Следующий гимн в первой книге был посвящен Гермесу — очередному сыну Зевса. «*Радуйся, владыка Киллены (Киллена — горный кряж в Аркадии), мой дух побуждает воспевать тебя, которого на вершинах гор родила Майя, соединившись с великим царем Кронидом*» (F 308b), — так начинался этот гимн. Дальнейшее содержание его составляло похищение только что родившимся Гермесом любимого стада Аполлона, а когда кража была раскрыта и бог-дальновержец распекал мальчишку за озорство, тот незаметно успел стащить с плеча Аполлона его колчан (F 308cd + S 264, 11–19)¹. О похищении стада шла речь и в гомеровском гимне к Гермесу, но датировка его остается спорной, и неизвестно, который из гимнов появился раньше. Возможно, оба они восходят к более раннему прототипу².

Другой трагикомический эпизод из жизни олимпийских богов связан с именами Гефеста и Диониса. Согласно одной из версий о рождении Гефеста, он с первого взгляда не понравился его матери Гере, которая забросила его с Олимпа на Лемнос. Здесь он оставался 9 лет, пока не овладел до тонкостей ювелирным искусством (Il. XVIII 395–405). Тогда он послал Гере прекрасный золотой трон с тончайшими невидимыми нитями, которые накрепко схватили богиню, как только она воссела на троне. Развязать волшебные нити никто из богов не мог (F 349a), а Гефеста, несмотря на обещание Ареса привести его силой (F 349b), заманить на Олимп не удалось. Развязку принес Дионис, который напоил Гефеста и заставил его следовать за собой на Олимп. Здесь бог-ювелир сменил гнев на милость и освободил мать от золотых

¹ См.: Cairns F. Alcaeus' Hymn to Hermes... // QUCC N. 5. 13 (1983). P. 29–35.

² Третьим в книге гимнов был помещен гимн к Нимфам (S 264, 20: ἡ δὲ τρίτῃ), от которого дошла только начальная строка, позволяющая их происхождение к «эгидодержавному Зевсу» (F 364).

пут, она же в благодарность убедила богов принять в свое число Диониса, который до тех пор олимпийцем не считался. Поскольку изобретательность Диониса не уступает в этом рассказе мастерству Гефеста, то нерешенным остается вопрос, кому из них был посвящен практически недошедший до нас гимн. Однако несомненным фактом опять же остается повествовательный характер гимна.

Близок по содержанию к перечисленным гимнам и найденный на папирусе отрывок из гимна к Артемиде. Богиня, едва выйдя из детского возраста, дала великую клятву вечно оставаться девой и охотиться на вершинах пустынных гор. Ее отец Зевс с этим согласился, и с тех пор Артемиду боги и люди зовут «оленеубийцей» и «охотницей», и к ней никогда не приходит расслабляющий силы Эрос (F 304)¹. Кстати, от гимна самому Эросу до нас дошли всего две с половиной строчки, в которых сообщается, что этого «самого грозного из богов» *«Ирида, обутая в прекрасные сандалии, родила, соединившись с златокудрым Зефиром»* (F 327). Генеалогия несколько неожиданная, хотя твердого представления о происхождении Эроса у древних не было, и Сапфо тоже предлагала на этот счет различные варианты.

Биографическими обстоятельствами вызвано обращение Алкея к Афине Итонии, почитавшейся в Беотии в храме у Коронеи. От гимна сохранились только начальные (и к тому же испорченные) стихи, примерный перевод которых звучит следующим образом: *«Владычица Афина ... которая у Коронеи, перед храмом, выступишь на крутых <берегах> реки Коралия»* (F 325). Поскольку культ Афины Итонии — местный, не имевший распространения за пределами Беотий, надо предположить, что Алкей написал гимн в ее честь, находясь вблизи Коронеи во время своей более поздней и более продолжительной, чем первая, ссылки².

¹ К Артемиде относится и F 390: *«Да не сойдет гибель на жен»* — разумеется, от ее стрел.

² О беотийских топонимах у Алкея см. F 425.

Наконец, наиболее субъективный характер носит гимн Диоскурам, три первые строфы которого (из шести) сохранились достаточно хорошо, чтобы позволить вполне надежное восполнение утерянных слов. (Мы даем перевод с учетом дополнений, сделанных современными папирологами, преимущественно Д. Пейджем).

«Сюда придите, оставив остров Пелоп, могучие сыновья Зевса и Леды, явитесь благосклонно, Кастор и Полидевк, вы, которые стремитесь на быстроногих конях по широкой земле и по всему морю и легко освобождаете людей от леденящей смерти, вскакивая на верхушки мачт крепко сколоченных кораблей, сверкая издали... и неся в мрачной ночи свет черному кораблю» (F 34).

Призывный характер начала с упоминанием наиболее важной функции Диоскуров — спасти терпящие бедствие корабли — дает основание полагать, что гимн имел вполне конкретную цель: запастись благосклонностью богов перед морским путешествием. Так и в жанре гимна пробивается индивидуальность автора.

То же самое можно сказать об использовании Алкеем героического предания.

Испокон веку в древней Греции героический миф служил не только содержанием эпоса, но и средством назидания, и в самих поэмах Гомера, повествующих о борьбе и гибели героев прошлого, присутствует отдаленная во времени, но бесспорная этическая норма, с которой соизмеряется поведение ныне живущих. В творчестве лирического поэта восприятие мифа неизбежно окрашивается его личным отношением к давним событиям, поскольку грекам они представлялись несомненной реальностью.

Оставляя в стороне отдельные сохранившиеся из произведений Алкея упоминания об Ахилле, почитаемом в Скифии (F 354), и об Аяксе, лучшем из героев после Ахилла (F 384); о молодом красавце Эндимионе, возлюбленном богини луны Селены (F 317), о мешке, в который Персей спрятал срубленную им голову Медузы (F 255), и о камне, нависающем

в Аиде над головой Тантала (F 365), остановимся на четырех фрагментах, дающих достаточно законченный смысл.

Первый из них (F 38) находится в рамках все той же пиршественной тематики, хорошо известной нам из предыдущего изложения. *«Пей и будь нын, Меланипп, вместе со мной! Или ты скажешь, что, когда минешь бурлящий Ахеронт, великий рубеж, то снова увидишь ясный свет солнца?»* Нет, рассчитывать на такой поворот событий не приходится. Ведь и царь Сисиф, хвалившийся тем, что он подчинил себе смерть, дважды пересек Ахеронт, но в конце концов Кронид велел ему терпеть тяжкий труд под черной землей. Миф о Сисифе, который имеет в виду Алкей, наиболее подробно изложен, со ссылкой на афинского историографа V века до Р. Х. Ферекиду, в схолии к «Илиаде» (VI, 153). Согласно этому мифу, Сисиф в первый раз уклонился от Смерти, заперев ее у себя в сарае, а в другой раз, когда он все же угодил на тот свет, перехитрил самого царя подземного царства и выбрался на землю, но, в конце концов, снова попал в преисподнюю (*«дважды пересек Ахеронт»*, реку у входа в Аид), где был принужден вкатывать на крутую гору камень, который тут же срывался. Это сказание Алкей использует как доказательство того, что от смерти не уйдешь и пока живешь, следует пользоваться благами жизни. Хотя мысль не бог весть какая оригинальная, мифологический пример тем более призван сделать ее максимально убедительной.

Почти как своих живых современников воспринимает Алкей героев Троянского цикла. Прежде всего, он очень отрицательно отзываясь о Елене, у которой *«сердце в груди взволновала <Афродита>»* (F 283, 3 сл.), и она, обезумев от любви к мужу из Трои, оскорбителю гостеприимства, последовала за ним на его корабле, бросив дома дочь и мужа. Вследствие этого погибли на троянской равнине многие братья Париса, укрошенные смертью ради Елены, много колесниц разбилось, сталкиваясь в пыли, много черноглазых воинов... — дальше текст очень испорчен, но уцелевшее слово

«убийство» показывает, что исход этих схваток был достаточно мрачен.

Негативная оценка Елены в устах Алкея — первое свидетельство того осуждения неверной спартанской царицы, которое достигнет вершины в афинской трагедии. Правда, в «Одиссее» ее герой говорит однажды, что за Елену нашли свою гибель многие (XI, 438), но их смерть воспринимается как проявление божественной воли, которая не подлежит обсуждению смертных. Более того, в знаменитом пассаже «Илиады» (III, 156–158) троянские старцы, видя Елену и восхищаясь ее красотой, полагают, что можно понять греков и троянцев, кладущих ради нее свои головы.

Нет в эпосе и осуждения Париса, хотя Гомер и замечает, что всем троянцам он был «как черная смерть, ненавистен» (II. III, 454)¹. Гектор, в частности, считает, что троянцы чересчур робки — иначе они давно бы побили Париса камнями за доставленные всему народу беды (II. III, 56). Однако все это не мешает Парису, несмотря на уговоры, удерживать у себя Елену (II. VII, 345–397).

Совсем иначе у Алкея. Необоримая власть Афродиты не может служить оправданием Елены, виновной в гибели многих, а Парис получает — опять же впервые в греческой литературе — эпитет «оскорбитель гостеприимства» (*ξενναπάτα* — F 283, 5), который вскоре повторит Ивик (S 151, 10), а еще через сто лет, в эсхиловской «Орестее», нарушение Парисом священного закона гостеприимства станет первым звеном в цепи преступлений, влекущих за собой новые жертвы. И если для времени Алкея, как и для героического эпоса, гостеприимство является незыблемым кодом аристократической этики², то в аттической трагедии преступление Париса рассматривается

¹ Другие неслестные отзывы по адресу Париса: II. VI, 281–285, 325–331, 524 sqq.

² Вспомним поведение Адмета в еврипидовской «Алкестиде», который, несмотря на смерть жены, не может отказать в радушном приеме Гераклу.

как вызов законам справедливого божественного мироустройства. Унаследует Эсхил и Алкееву оценку Троянской войны, возникшей «ради единой жены»¹.

Новое порицание по адресу Елены мы слышим во фрагменте 42. Здесь сохранилась довольно значительная часть четырех строф, которые почти бесспорно дополняются современными издателями². Четвертая строфа, как это видно из пометки на папирусе, была заключительной. О том, началось ли стихотворение со строфы первой, папирус никаких указаний не содержит, и мнения исследователей на этот счет расходятся. Однако по содержанию первая и четвертая строфы представляют такой убедительный пример «рамочной композиции» с законченным внутри нее развитием мысли, что для нашего изложения мы можем принять фрагмент 42 за вполне самостоятельное произведение со своим началом и концом.

Итак, в первой строфе звучит воспоминание о тех бедах, которые Елена навлекла на Илион, разоренный огнем (ст. 1–4); в последней — снова о боях с обеих сторон, погибших ради Елены (ст. 15 сл.). Внутри этой рамы содержится противопоставление: не такую жену взял себе из чертогов Нереея Пелей (речь идет о Фетиде); она-то и родила ему сына, самого знаменитого из полубогов, счастливого погонщика гнедых жеребцов (ст. 5–14), — имя Ахилла впрямую не названо, но среди аудитории Алкея не было человека, который бы не понял, кого имеет в виду поэт. Надгробный холм Ахилла показывали у южного входа в Геллеспонт, близ Сигея, за который митиленяне воевали с Афинами. Эолийский диалект объединял жителей Лесбоса с Фессалией, откуда родом были Пелей и Ахилл, — для всей лесбосской знати юный ахейский герой вместе с его матерью служили таким же примером высокой нравственности, как Елена — символом пренебрежения ею.

¹ См.: Ярхо В. Н. Эсхил. М., 1958. С. 147–149, 197 сл.

² См.: Page ... P. 278–280; Rösler... P. 221–238; Davies M. Thetis and Helen // Hermes 114 (1986). S. 257–262.

Наиболее крупным и значительным по содержанию отрывком из Алкея на мифологическую тему являются теперь 6 неполных строф (S 262), образовавшихся в результате объединения двух папирусов. Один был найден среди оксиринхских папирусов Британского музея и увидел свет впервые в 1951 году, другой — в собрании Кёльнского университета и опубликован в 1967 году¹.

К сожалению, как это почти всегда бывает с папирусными находками Алкея, в более или менее уцелевших строфах есть трудно восполнимые пробелы, а от примыкавшей к ним колонки с еще 24 стихами сохранились лишь начальные буквы, позволяющие делать предположения только самого общего характера. С достоверностью можно утверждать, что в первой из дошедших строф речь шла о каком-то позорном поступке, виновник которого заслуживал смерти под градом камней (1-3), — такого рода казнь всегда рассматривалась в Греции как право общины наказать человека, навлекшего на нее неотвратимую беду. Однако в истории, излагаемой Алкеем, эта мера спасения почему-то применена не была, между тем как для ахейцев было бы много лучше, если бы они казнили виновника, — тогда им не пришлось бы изведать на себе ярость разбушевавшегося моря (4-7). Слушателям Алкея эта строфа с упоминанием ахейцев давала понять, что имеется в виду возвращение греков из-под Трои, когда они попали в страшную бурю; знали современники Алкея и о причине этой бури: Аякс, сын Оилея (не смешивать с погибшим к тому времени Аяксом, сыном Теламона), стремясь овладеть дочерью Приама Кассандрой, не побоялся

¹ См.: P. Köln. II (1978), № 59; Rösler... P. 204-221; Burnett... P. 198-205; van Erp Taalman A. M. Alcaeus: «Aias and Cassandra» // Some recently found Greek poems. Leiden, 1987. P. 95-127. Из позднее появившихся статей см.: Rösler W. Der Frevel des Aias in der «Iliu persis» // ZPE 69 (1987). S. 1-8; Davies M. The 'Cologne Alcaeus' and paradigmatic allusiveness // ZPE 72 (1988). S. 39-42; Liberman G. Quelques remarques sur la jonction de P. Köln. Inv. 2021, 11 // ZPE 77 (1989). S. 27-29.

ворваться в храм Афины, где девушка искала спасения у статуи богини. Оскорбленная таким святотатством Афина обрушила на флот ахейцев уже упомянутую бурю.

Следующие далее строфы подтверждают правильность ожидания слушателей; в храме Афины дочь Приама прикасалась руками к подбородку богини (жест молящих о помощи), в то время как ахейцы рыскали по городу, неся гибель и разрушение. Уже убили Деифоба, и с крепостных стен разносился вопль ужаса, оглашавший троянскую равнину (8–15). В это самое время Аякс в губительном безумии ворвался в храм Паллады и, схватив обеими руками девушку, стоявшую у алтаря, не убоаяся гнева богини, вершительницы войны, под бровями которой (промелькнуло) что-то страшное... (16–24). Хотя здесь связный рассказ обрывается, не лишено смысла восполнение двух стихов из дальнейшего текста, достигаемое комбинацией папирусных отрывков: богиня *«существовала по виноцветному морю и в непроглядной ночи вздымала волны»* (34 сл. в реконструкции Пэйджа).

Итак, смысл стихотворения как будто бы ясен: Алкей повествует о хорошо известном эпизоде Троянской войны, когда милосердие ахейцев в отношении Аякса обернулось против них самих, и до публикации Кёльнского папируса историю Аякса и Кассандры можно было бы считать мифологическим повествованием, не находящимся в связи с политической обстановкой. Теперь, однако, в уже упоминавшейся колонке II читаются слова *«он живет»* (45) и *«сына Гипра»* (47) — т. е. Питтака¹. Возникает соблазн усмотреть в недошедших строфах сближение судьбы митиленян с судьбой греков под Троей: как ахейцы, пожалев Аякса, навлекли беду на себя, так и граждане Митилены, вручив власть Питтаку, обрекли себя на жизнь в подчинении у тирана, хотя на самом деле надо было бы побить его камнями.

Независимо от того, справедлива ли такая реконструкция хода мыслей Алкея, заметим, что и здесь поэт не дает

¹ В папирусном *υρράδον*, по-видимому, пропущена иота, дающая чтение *Υρράδιον*, т. е. винительный падеж патронимика Питтака.

сюжетной экспозиции, не объясняет, как ахейцы оказались в Трое и даже не называет по имени Кассандру: миф настолько известен его слушателям, что одно только упоминание дочери Приама, молящей о помощи Афины, сразу переносит современников Алкея в обстановку города, взятого обманом с помощью деревянного коня, и вызывает у них сочувствие к Кассандре. Единственное имя, которое, кроме Аякса¹, называет Алкей, — Деифоб (ст. 12), имеет вполне определенное назначение: Деифоб был младшим братом Париса и после его смерти взял в жены Елену. Таким образом, его гибель символизирует достижение главной цели Троянской войны — возвращение Елены. Как видим, и в этом случае мы имеем дело не просто с мифологической «балладой», а с осмыслением мифа с позиций участника гражданской смуты в Митиле.

Завершая обозрение мифологической тематики в творчестве Алкея, остановимся еще на трех строчках, завершающих стихотворение, от которого дошел фрагмент 44. С весьма правдоподобными дополнениями здесь читается: «...Звал <свою> мать ... <лучшую> из морских нимф; она же, <обняв> колени <Зевса>, молила, да <снизойдет> он к гневу ее сына» (ст. 6–8). Ситуация никакого сомнения не вызывает: у Гомера на вопли Ахилла, оскорбленного Агамемноном, из морских недр выходит Фетида и, спустя 12 дней, просит Зевса даровать успехи троянцам, чтобы ахейцы поняли, каково им воевать без своего лучшего героя (II. I, 348–427, 493–516). В приведенных строках Алкея снова обращает на себя внимание краткость и сжатость его стиля: о двух событиях (жалоба Ахилла и мольба Фетиды) сообщается без всякого временного интервала, не воспроизводятся хотя бы вкратце речи сына и матери (расчет делается на осведомленность слушателей), а последние полтора стиха вмещают достаточно пространственный эпизод из эпоса:

¹ Согласно общепринятому восстановлению ст. 16.

...Не забыла Фетида

Сына; ранним туманом взошла на великое небо, к Олимпу;
Там, одного восседающего, молний метателя Зевса
Видит на самой вершине горы многоверхой, Олимпа;
Близко пред ним восседает и, быстро обнявши колена
Левой рукою, а правой подбродия тихо касаясь,
Так говорит, умоляя отца и владыку бессмертных...

(ст. 495–502, пер. Н. И. Гнедича).

Дальше следует речь с апелляцией к 'оказанным в прошлом услугам («Если я тебе когда-нибудь была полезна...») и заключительной просьбой («...то отомсти за Ахилла») (ст. 503–510). Если слушателям эпического сказания были интересны все детали и подробности, то для окружения Алкея миф является своеобразным коммуникативным кодом, объединяющим их в отношении к прошлому и к тем его урокам, которые полезны в настоящем.

4

Познакомившись с мифологическими парадигмами в творчестве Алкея, мы почти исчерпали мотивы его поэзии. Современного читателя может удивить отсутствие среди этих мотивов собственно лирической тематики, в том числе любовной. По-видимому, Алкей действительно не уделял ей того внимания, без которого, с нашей точки зрения, нет лирического поэта. Объясняется это специфической обстановкой гетерии, где объектами любви старших ее членов служили обычно юноши. Мы можем выражать свое удивление и даже негодование по этому поводу: но не следует забывать справедливых слов Энгельса о том, что, например, для Анакреонта «безразличен даже пол любимого существа»¹. С полным правом можно сказать это и об Алкее, подтверждение чему дают слова Горация: «Пел он ... Лика с черными очами и в уборе черных кудрей» (Оды, 1 32, 10 сл.). Достаточно

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21. С. 79.

недвусмысленные свидетельства о таком характере чувственности Алкея дают и другие сообщения древних, равно как и отрывки его стихов¹. В подробности в изображении чувства Алкей, по-видимому, не вдавался, считая, что здесь и так все ясно.

Одностороннее направление эротических интересов поэта находит отражение в его презрительном отношении к женщинам (кстати, неизвестно даже, был ли он женат). Разумеется, Алкей не отказывал им в праве на желание и наслаждение (F 434), но его наблюдения над слабой половиной человеческого рода не выходили, как видно, за пределы продажной любви, от которой он всячески предостерегал своих слушателей: «Если кто-нибудь даст что-нибудь девке, все равно, что выбросил <деньги> в волну седого моря» (F 117 b, 26 сл.). Из сохранившегося комментария к стихам Алкея ясно, что в другой раз он в достаточно откровенных выражениях изображал проститутку в виде истрепавшегося корабля (F 306, № 14, кол. II)². Сохранились два фрагмента, передающие жалобу девушки на свою «позорную долю»: она — «несчастливая, отведавшая всех бед» (F 10); в другом случае слышим признание некой девушки, павшей «под ударами Кипророжденной богини» (F 380). Скорее всего, тут изображалось положение брошенной возлюбленной; однако вызывала ли она у Алкея сочувствие или осуждение, сказать трудно. Вот и все, чем мы располагаем в отрывках Алкея из области любовной тематики, не считая еще одного стиха, якобы обращенного им к Сапфо: «Фиалковенчанная, святая, сладкоулыбчивая Сапфо» (F 384). Однако многие исследователи полагают, что в цитату вкралась ошибка: последнее слово надо читать не *Σάπφοι*, а *ἄπφοι*, и тогда стих обращен вовсе не к Сапфо, а к богине любви Афродите, к которой, кстати, гораздо больше подходят ее постоянные эпитеты «святая» и «сладкоулыбчивая». О романтической истории, связанной с якобы имевшим место

¹ F 71, 262, 368, 431.

² Ср. также начальные буквы *πορνα* (F 299, 8).

обменом посланиями между Алкеем и Сапфо, уже было сказано.

5

До сих пор мы почти оставляли без внимания одно существенное слагаемое в мире, окружающем Алкея, — природу. Только говоря о гимне Аполлону, мы коснулись картины природы, ликованием встречающей бога в Дельфах, — да и то, к сожалению, на основании позднего пересказа. Надо заметить, впрочем, что самостоятельных образов природы в поэзии Алкея сравнительно мало. Как правило, они служат фоном для описываемых событий или размышлений. К первому типу мы отнесем, кроме уже известной нам картины бури, обрушивающейся на корабль, еще два фрагмента. Вот *«обильная цветами»* весна сменила *«жестокый мороз»*, и спокойная гладь воцарилась на поверхности моря (F 286) — как полагают, это Алкей желает другу счастливого плавания. В другой раз он замечает, что его приятель Дамоанактид влюбился *«в хорошее время»*: Киприда настигла его среди любимых им олив, *«когда открываются ворота весны ... дышащие амвросией»* (F 296 b). Природа как повод для размышлений присутствует в уже известных нам приглашениях к застолью (F 338, 347), — в обоих случаях Алкей предпочитает краткую фиксацию состояния природы (*«с неба — великая буря»*, *«замерзли речные потоки»*, *«все жаждет от жары»*, *«трещит цикада»*, *«цветет сколим»*) длинным описаниям, какие входят в гомеровские сравнения.

Такая же краткость — в немногих пейзажных зарисовках, имеющих самостоятельное значение. Прежде всего, это — начало гимна фракийской реке Гебру (совр. Марица), *«самой Прекрасной из рек»*, которая вливается в *«пурпурное море»*. Ее охотно навещают девушки, чтобы *«нежными руками <омывать> бедра»*. Они нежатся в воде *«как будто она — божественное умащение»* (F 45). Природа здесь воспринимается через отношение к ней людей, причем образ Гебра у Алкея достаточно необычен. Фракию жители южной Греции считали страной холода, и замерза-

ющий зимой Гебр вполне вписывался в этот образ. Возможно, особое отношение Алкея к Гебру вызвано тем, что, по преданиям, из этой реки на Лесбос вынесло течением голову и лиру растерзанного вакханками Орфея. Голову лесбосцы похоронили, а лиру посвятили в храм Аполлона; считалось, что именно ей обязана своей славой лесбосская поэзия.

Еще в двух фрагментах находим картину весеннего прилета птиц. «Что за птицы, явившиеся со стороны Океана, от пределов земли, — не утки ли, с нестрым горлышком, с распущенными крыльями?» (F 345). В другой раз больше внимание автора привлекает пейзаж: птицы появляются со стороны залива, где зеленеет тростник, а в это время с горных вершин веет ароматами и прохладная вода (орошает корни?) виноградников (F 115 a, 5–10)¹. Встретим мы в отрывках Алкея упоминание соловья (F 253), «мягкого дыхания слабых ветров» (F 319) и «цветка нежной осени» (F 397), — в общем, не так уж много, чтобы судить о том, какое место занимала природа в творчестве Алкея, но достаточно, чтобы почувствовать его любовное к ней отношение.

* * *

Наверное, трудно найти двух поэтов, которые, живя в одно и то же время при одном и том же общественном укладе, так бы различались между собой социальным окружением, выбором жизненных ценностей, наконец, самим содержанием поэзии, как Сапфо и Алкей. Тем не менее традиционное объединение их и в научных изданиях текста, и в литературоведческих работах объясняется не только единством литературного диалекта² и принадлежностью обоих к жанру сольной лирики. Творческие импульсы давал обоим тот специфический тип социальной организации в древней Греции, который мы с полным правом можем назвать культовым содружеством.

¹ Огрывок, сохранившийся без имени автора, но обычно относимый к наследию Алкея («Быстро разлетались, как птицы от внезапно появившегося орла», inc. auct. F 10), служил, как видно, сравнением.

² Bowie A. M. The poetic dialect of Sappho and Alcaeus. N.-Y., 1981.

И. Я. Румнице

ПРИНЦИП АНТИТЕЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРООСМЫСЛЕНИИ И ПОЭТИЧЕСКОМ ВЫРАЖЕНИИ ПИНДАРА

По сложившейся традиции, в греческой лирике VII-V веков до Р. Х. жанры хоровые принято считать наиболее архаичными. Среди них эпиникий и энкомий — сравнительно более позднего происхождения, в особенности же эпиникий, песнь в честь победителя атлетических (реже мусических или других) соревнований. Как литературно сформировавшийся жанр он появляется на рубеже VI-V веков до Р. Х., то есть на пороге греческой классики, вместе с самой государственной системой агонистики.

Лирика крупнейшего автора эпиникиев — Пиндара — в контексте греческой культуры архаики и классики не находит пока своего определенного места, единодушно признаваемого всеми. Архаика, зрелая архаика, поздняя архаика, ранняя классика, классика¹ — разнообразие оценок творчества Пиндара относительно эпохи заставляет предположить наличие в художественном целом этой поэзии разных пластов, чьи этико-эстетические принципы по-разному преломляются в мире пиндаровских идей, в мифологическом материале, в стиле его произведений.

Антитеза, оппозиция — один из важных принципов поэтического видения Пиндара. Известно также, что сам этот

© И. Я. Румнице.

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики: ранняя классика. М., 1963; Лосев А. Ф. Классическая калокагатия и ее типы // Вопросы эстетики. Вып. III. М., 1960. С. 419-471. Fränkel H. Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. München, 1962. S. 577.

прием повсеместно характерен для изобразительной системы долитературного словесного творчества и ранних литературных памятников¹. Однако у Пиндара он отличается многоаспектностью и динамичностью выхода далеко за рамки обыкновенного внешнего противопоставления.

С точки зрения внешнего восприятия наиболее наглядный уровень оппозиции — лексико-семантический. Семантические поля звук-звучание, блеск-свет, во многом определяющие дух победной оды и едва ли не составляющие средоточие поэтического мышления и языка Пиндара, строятся на художественных противопоставлениях и несут печать целенаправленного личного творчества. В соответствующих лексико-семантических группах сравнительно велик удельный вес редких слов и выражений, присущих поэзии Пиндара (пиндаризмов и гапаксов).

Звучание приятного, сладкого (лексемы *μελι-*, *ἄδν-*, *λυν-*) оттеняют лексемы «стука», «бряцания», «громоыхания», создающие суровую тональность с ритмичной основой, передающую дух обрядовой древности (*-κομπτος*, *-βρομος*, *-κτυπος*, *-γδοуπος*, *-σφαραγος*). Той же цели служат лексемы «тяжкого звука» (*βαρυ-*, *ερι-*). Особенно подчеркивается поэтом архаичность этого фона, который, видимо, должен вызывать ощущение мерной поступи и бряцания лир шествующих. По образцу и в противовес обычным в поэтическом языке еще со времен Гомера обозначениям «сладостного» звучания: *медовопоющий* (*μελίγαυρος* — Pyth. III, 64; Isthm. II, 3; Ol. XI, 4; Nem. III, 4), *медовозвучающий* (*μελίφθογγος* — Ol. VI, 21; Isthm. II, 7; Isthm. IV, 9), *сладкопесенный* (*ἄδυμελής* — 5 контекстов), *сладкословный* (*ἄδουετής* — 3 контекста) Пиндар создает редкие сочетания: *тяжко звучащая метива* (*βαρύφθογγος νευρά* — Isthm. VI, 34), *звучно бряцающая форминга* (*λυυσφάραγος φόρμιγξ* — F 140a, 160) и стоящие в том же стилистическом ряду *гремящие от ветра (прибоем) заливы* (*ἀνεμοσφάραγοι κόλποι* — Pyth. IX, 5), *бег под бряцание щитов* (*ἀσπιδόδουπος δρόμος* — Isthm. I, 23), *вызывающий*

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

грохот Зевс (ὄρσιέκτυπος Ζεὺς — Ol. X, 81). Здесь явно речь идет о принципе характеристик, определении всякого звука, раздающегося в мироздании, «услышанном» Пиндаром и отраженном в его поэтических образах. А противопоставление, в конечном итоге — сосуществование сладости и строгой ритмичности этих звуков, наиболее наглядно в соединяющих их композитах-гапаксах: о песне — медовостучащая (μελίκομπος, μελίγδουπος — Nem. II, 18; о форминге — звонко бряцающая (λιγυσφάραγος — Isthm. II, 32) и др.

В отношении поля «блеск — цвет — свет» следует заметить, что поэт обращает внимание только на два металла — медь и золото (χαλκεός — χρύσεος). Эти слова употребляются, как правило, в противопоставлении: яркое великолепие золота — в противовес тускло матовому блеску прочной меди. При этом Пиндар чаще говорит о «медном»; примечательно сопоставление числа сложных существительных, любимых поэтом: больше половины слов, сложных с χαλκ-, гапаксы, в то время, как среди эпитетов, сложных с χρυσ-, гапаксы у Пиндара не засвидетельствованы.

Смысл противопоставления — в соединении оценки внешневещественной, эстетической и оценки этической. «Медь» связана с доспехами, ее прочность — поэтическое выражение выносливости, мужества и воинственного духа греческих мужей. «Золото» преимущественно связывается с миром богов. Медь служит человеку, усугубляя его усилия своей прочностью: χαλκότορα ξίφη сделанные из меди мечи; χαλκέλατος πέλεκυς сделанный из меди топор; χαλκομίτρας Κάστωρ Кастор с медной повязкой; χαλκοκορυστὰν ὄμιλον медношлемный полк¹.

Ослепителен блеск золота, он освящается и украшает. Если это оружие, доспехи, то лишь божественные (πολύχρυσον δῶμα — многозлатный чертог Дельфийского оракула, Pyth. IV, 53; χρυσόβρονος — златотронная Гера, Nem. I, 38; χρυσοκόμας —

¹ Редкое исключение из правила по значению представляет гапакс χαλκοχάρμας (радующийся меди, о троянцах — Pind. Pyth. V, 82, о войне — Isthm. IV, 27).

златокудрый Аполлон, 3 контекста; χρυσάμπυξ — с золотой повязкой — о богах, 5 контекстов). Думается, что, кроме весьма наглядного в этой оппозиции акцента «блеск красоты» — «свет прочной силы», в ней скрыта еще одна: «свойственное богу — доступное человеку». Свидетельство тому — не только целый ряд узкоконтекстных ситуаций, но и общая ориентация пиндаровских жизненных ценностей.

В мире, каким его видит Пиндар, — не только бросающийся в глаза блеск, но просто много яркого света и неразрывно с ним связанной густой тени. Поэтический язык эпиккиев охотно обыгрывает эти противоположности в своеобразной антитезе. В семантическом поле «света — цвета» у Пиндара почти нет иных цветов, кроме контрастирующих красного/пурпурного (φοῖνιξ/πορφύρεος) и иссиня-черного (κυάνεος, κελαινός, μέλας). Целый ряд редких эпитетов, образованных с использованием этих лексем, свидетельствует о продуманной контрастности: скудность цветообозначений приобретает у Пиндара семантико-стилистическую значимость. Противопоставление «света — тьмы» (первоначально — красного черному) не просто раскрывает механику изображения Пиндаром «света — цвета», но и позволяет приблизиться к пониманию авторского видения реальной картины мира. Здесь царствует не беспорядочная пестрота, а упрощенность реальной картины мира до отчетливой антитезы — все тот же сознательный поэтический прием противопоставления, примененный в данном случае к области света — цвета.

Например, яркий свет (в виде красного, пурпурного цвета), выделяющийся на фоне ночной тьмы во фрагменте из Френа:

τοῖσι λάμπει μὲν μένος ἁελίου
τὰν ἐνθάδε νύκτα κάτῳ
φοινικορόδοις (δ') ἐνὶ λειμώνεσσι προάστιον αὐτῶν

«Им светит яркое солнце, когда здесь внизу — ночь, их город среди лугов с пурпурными розами» (F 129, 1–3). Не менее контрастным по отношению к наполненному ярким светом

началу I Пифийской оды выглядит гапакс *черноглазая туча* (*κελαινῶπις* — Pyth. I, 7), которая (дополнительный контраст!) в виде сладкого сна легла на голову мощного Зевсова орла и усыпила его звуками золотой лиры, зачинательницы блестящего торжества (*ἀυλαῖας ἀρχά*). Первый пифийский эпиникий — пример «света — тени» с великолепным рассказом об Этне (сс. 20–28), изрыгающей потоки ярко-красного огня (*πυρὸς ... παυαί; φοίνισσα ... φλόξ*), но при этом снежной (*νιφέεσσ'*) с чернолиственной вершиной (*μελαμφύλλοις ... κορυφαῖς*).

С изобразительной системой архаического мышления связана и антитеза «статично — динамично» у Пиндара. Сам эпиникий призван закрепить факт победы, остановить это «прекрасное мгновение» и «застывшим» в этой красоте, оставить его как памятник будущим поколениям. Однако стилистическая направленность пиндаровского эпиникия свидетельствует о стремлении поэта не только назвать, но и показать этот запечатленный факт через динамизм образов деятельных, подвижных, стремительных. При этом раскрывается одна из особенностей сжатого и строгого стиля Пиндара, увиденная и осмысленная еще в древности — малое число глаголов действия при явном численном преобладании имен. Зато часты весьма емкие эпитеты с отглагольным составным элементом, например: *изобретающий слова* (*εὐρησιεπής* — Ol. IX, 80, о поэте); *поднимающий презубец* (*ὀρσοτρίαινα* — Pyth. II, 12, о Посейдоне); *сотрясающая землю четверня* (*ἐλελίχθων τετραορία* — Pyth. II, 4); *толпа с запрокинутыми головами* (*ῥιψαύχην κλόνος* — дифирамбы, F 70b).

Обилие таких эпитетов в языке Пиндара обращает на себя внимание тем более, что приблизительно половина их — пиндаризмы или гапаксы. Именно они «оживляют» образ, делают пиндаров рассказ-описание динамичным в отдельных его деталях. Например, II Истмийский эпиникий; поэту явно некогда упоминать подробности напряженной борьбы колесниц, и он как бы вскользь хвалит возницу Никомаха (сама ода посвящена победителю Ферону Акрагантскому), сказав,

что победителю не пришлось ни в чем упрекать умелого возничего, буквально *удерживающую колесницу руку мужа, бичующего коней* — *ῥυσίδιφρον χεῖρα πλαξίπποιο φωτός*. Целенаправленно и искусно вплетаются отглагольные эпитеты в канву оды, где они должны на фоне общей статичности развивать отдельные элементы картины в зрительно подвижные образы. Динамика сложного эпитета часто выходит за рамки определения непосредственного объекта и распространяется на более широкий поэтический контекст — строку, а то и целый отрывок. Так, наглядно динамичен благодаря композитам становится следующий контекст:

...ξεστὸν ὄταν δίφρον
ἐν θ' ἄρματα πεισιχάλινα καταζευγνύη
σθένος ἵππων

«Когда в разукрашенное сидение, вожжам повинующуюся колесницу впряг он конскую мощь» (Pyth. II, 10–12). Вожжам повинуются кони (σθένος ἵππων), но Пиндар относит этот эпитет к колеснице и, по-видимому, не зря: эпитет *вожжам повинующийся* (πεισιχάλινος) как бы охватывает и сам образ колесницы, и впряженных в нее мощных коней. Следовательно, он и впитал в себя совокупность разных потенциальных характеристик упряжки. Эта совокупность для Пиндара прежде всего выражается одним понятием — *быстрое* (оно же и красивое. — И. Р.) *движение*.

В начале X Олимпийского эпиникия поэт призывает воспеть Зевса и лишь одной строкой создает образ верховного божества, метателя молний в грохоте грома:

...κελαδησόμεθα βροντὰν
καὶ πυρπάλαμον βέλος
ὀρσικτύπου Διὸς

«Воспоем гром и огнезданную молнию громоначального Зевса» (Ol. X, 79–81).

Архаический по сути своей принцип передачи статичного через динамичное (и наоборот) реализуется у Пиндара в зрелых индивидуально-авторских образах, использующих

отглагольный эпитет — одно из наиболее архаичных поэтических средств¹. Существующие в языке и в традиционной поэтике модели «обновляются» поэтом. Сходное можно наблюдать в архаической греческой скульптуре, где в неподвижно застывшие архаические образы постепенно входит пластика позы и динамика движения образов периода классики.

Качественно иной уровень бытования противопоставлений в поэзии Пиндара — понятийный. Самый предмет песни в качестве основных выдвигает понятия «победы», «славы», «доблести» (*νίκη, δόξα, κλέος, κῆδος, τιμή, ἀρετή*). «Доблесть» — необходимое условие (и причина) достижения победы и славы. Доблестен тот, кто обладает рядом обязательных качеств, среди которых особенно значима сила (*κράτος, σθένος, βία*). При этом, однако, Пиндар очень часто упоминает и о необходимом для «доблестного» умственном совершенстве: как бы ни был совершен человек в красоте своего тела, силе и ловкости, он должен быть *умом соответственный* (*νόῳ ἀντίπαλος* — Isthm. V, 61). Ведь бог наделяет смертного мудростью, силой рук и красноречивым словом (Pyth. I, 41–43). Здесь на видимом противопоставлении телесного и духовного строится гармонический идеал человеческой личности, вполне органично вплетающийся в систему жизненных ценностей Пиндара и созвучный калокагатии классической эпохи².

Можно привести и другие примеры, свидетельствующие о том, что на принципе противопоставления Пиндар строит многие поэтические образы.

Прекрасная победа и великая слава — сопряжены, но поэт размышляет и о горечи поражения, о бесславии и связанном с ним позоре. Ибо тем, кто не заслужил на состязаниях *любезной славы* (*δόξαν ἐπὶ ἡράτων*), не сужден *желаннейший возврат* (*οὐτὲ νόστος ἑπαλπνός κριθῆ* — Pyth. VIII, 83–84). Даже

¹ О древности вербальных эпитетов см.: Гринбаум Н. С. Художественный мир античной поэзии. М., 1990 и указанная там литература.

² О ней подробнее см.: Лосев А. Ф. Классическая калокагатия...

безоглядная, казалось бы, решительность, отвага (*τόλμα*), к которой призывает желающих отличиться Пиндар, в конечном итоге непременно ограничивается ориентацией на *середину* (*τὰ μέσα* — Isthm. VI, 71) — умеренность во всем. И если блеску слезы противопоставляется позор поражения, то не меньшая опасность, как убежден поэт, таится в дерзкой заносчивости (*ῥβρις* — Ol. V, 23–25), которая подстерегает опьяненного славой победителя. Поэт расценивает *τόλμα* как «барьер» положительный и *ῥβρις* как «барьер» отрицательный, которые регулируют поведение человека, направляют его от крайностей в сторону оптимальной середины, уравновешенного существования в человеческой личности (и в окружающем его мире) как добрых и создающих, так и злых, разрушающих сил.

Понятие середины, умеренности — одно из центральных в системе этико-эстетических ценностей едва ли не всей античности, наиболее органично присущее именно греческой классике, — лежит в основе жизненных устоев, выраженных поэзией Пиндара. Понятие «середины» живет здесь существованием противоположных начал, среди которых силам зла поэт отводит отнюдь не малое место по сравнению с силами добра.

Этот уровень функционирования антитезы может быть определен как второй, более высокий понятийный уровень (по сравнению с более узким первым понятийным уровнем, ограниченным рамками жанровой тематики). В этом «симметричном» бытии добра и зла высвечивается гармония в более отвлеченном и широком смысле. И тем, что к положительному и отрицательному в текстах Пиндара приходится в целом единая доля внимания, объясняется органичность этой гармонии для пиндаровского мира и авторского его видения.

Сама же поэтическая передача уравновешенности мирового порядка сообразована еще и с архаичным способом мироосмысления: многие «силы», действующие в человеческой

жизни и заслуживающие внимания поэта, часто персонифицированы ("Ερις, Τύχη, "Αἰα, Ἑλπίς, Νέμεσις, Ὑβρις, Εὐνομία, Ἥσυχία, Δίκη). В пиндаровском мирознании зло «нейтрализуется» добром, и широкий поэтический контекст его эпиникиев словно группирует эти полярности в симметричную картину, где, с одной стороны — ψεῦδος, δόλος, χόλος, πάρρασις, στάσις, κέρδος, ἔχθος, πῆμα, φόβος, ἀμπλακία, κακότης; с другой — ὄλβος, τιμὰ, ἀρετά, αἶσα, κλέος, δόξα, χάρις, κῦδος. И есть, наконец, в этой пиндаровской картине миропорядка категория, «нормализующая» и регулирующая этот порядок в его противоречивом бытии. Это Время (Χρόνος)¹, которое, как уверен поэт, выявляет именно те события и ту истину, какие неизбежны:

ὃ τ' ἐξελέγχων μόνος
ἀλάθειαν ἐτήτυμον
Χρόνος

«Единственный доказчик неподложной справедливости — Время» (Ol. X, 53).

Время способно охватить любые крайности, оно беспристрастно, так как объективно показывает все (Ol. II, 15–16).

Однако и объективность Времени тоже противоречива. Прежде всего, сам ход Времени несет людям то благо, то зло (Ol. VII, 95). Пиндар часто использует и другой пример неустойчивости времени, показывая перепады счастья и невзгод «по-вертикали»; так, знаменитое место в XIII Пифийском эпиникии, где люди названы «однодневками», начинается таким рассуждением:

... ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ θερπνὸν αὔξεται· οὕτω δὲ καὶ πίτνει χαμαὶ
ἀποτρόπῳ γυνῶμα σεσεισμένον

«На краткий миг возносится счастье смертных; тотчас же падает вниз, иной поколебленное мыслью» (Pyth. VIII, 92–3). Развивая эту тему, Пиндар порой сравнивает время с точки зрения приносимого им добра или зла с природой, необходи-

¹ В текстах Пиндара — чаще всего персонифицированная сила.

мо чередующей плодovитые и бесплодные периоды (Nem. XI). Времени присуща всеобъемлющая объективность, но также и некая «субъективность» отношения к происходящему: хитрое, коварное (δόλιος) Время. Примечательно, что для обозначения хода, течения Времени Пиндар, как правило, выбирает выразительный глагол ἔρπειν скользить, ползти, красться (προσέρπων — Pyth. I, 55; χρόνος ἔρποι — Nem. VII, 42), очень отчетливо, даже наглядно передающий коварную природу Времени: оно всех настигает, подкрадываясь незаметно, застает врасплох, никогда не предупреждает.

Со всем сказанным явно связана высокая оценка умеренности в действиях и решениях, позволяющая достойно переносить как счастье, так и невзгоды, то и дело звучащая в учительных частях эпиникиев. Время, одинаково охватывая все свершения жизни, качественно неоднородно. Человек же, по представлениям Пиндара, вступает в те или иные взаимоотношения со временем на отрезке жизни, отмеренном ему. Поэт видит здесь две основные возможности: пассивное взаимодействие и активное взаимодействие. Первое — λάθω — забвение, тучей надвигающееся и «сдвигающее» человека с правильной колеи дел и решений (Ol. VII, 45), то есть человек против собственной воли выталкивается из заданной ему судьбой временной предопределенности и совершает недостойное. Второе — активное воздействие на ход времени, связанное с решительностью (τόλμα), готовностью держать. Однако Пиндару представляется, что решительный поступок увенчается успехом лишь тогда, когда он совпадет с особым кратким временным отрезком — удачным моментом (случаем) — καίρος. Эта своеобразная временная категория по-особому противопоставлена в пиндаровском поэтическом мире беспристрастному течению Времени: есть краткий отрезок времени, отмеченный особым вниманием и покровительством божества. Иногда это лишь мгновение, в силу своей краткосрочности называемое поэтом лучом богоданным (αἴγυλα δίοσδοτος — Pyth. VIII, 96). Если в этот момент

как раз и проявляются лучшие устремления и дерзания человека, то *αἴυλα* становится вершиной в жизни. Пиндар неоднократно упоминает о том, что знать, не упустить свой *καῖρός*, «попасть» (*τυχεῖν*) в него очень важно (Nem. VIII, 4; Pyth. IX, 79); ясно, что тогда этот луч «рассекает» обычный поток Времени, противостоит ему.

Мгновение наивысшей удачи одновременно мыслится поэтом как точка соприкосновения с божественным: человек в известной мере превзошел сам себя. И в этом смысле в основе мироздания Пиндара находится фундаментальная антитеза — противостояние божественно-героического и человеческого миров, пронизывающее всю художественную ткань од Пиндара и особенно выразительно проявляющееся в способах использования мифа в эпиникиях. Преимущественно речь идет о сопоставлении прошлого (миф) и настоящего (воспеваемая победа или иные события). Миф противопоставлен жизненной реальности и в то же время утверждает жизнеспособность человеческих достижений.

Вот эпиникий, посвященный молодому победителю Клеандру из Эгины (Isthm. VIII). Мифическая история кажется поначалу удаленной от реальности: нимфа Эгина некогда родила Зевсу Эака, родоначальника Эакидов, будущих жителей города Эгины (с. 22–23). Следующая ступень сближения мифа и реальности: два бога, жаждущие любви Фетиды, вынуждены отступить перед Пелеем, сыном Эака; так родился Ахилл, сын Пелея и Фетиды, потомок Эака и в конечном итоге — Зевса. Подвигам славнейшего из героев — Ахилла — уподобляются успехи ратоборца Клеандра, потомка и неизбежного наследника славы эгинян. Оба — и Ахилл и Клеандр прославили Эгину. Подвиги увековечили Ахилла, а теперь возвестят славу Клеандра (с. 56; 61). Факты мифа и реальности сближены, хотя при этом и чувствуется присутствие той временной, а главное, качественной пропасти, которая их разделяет. Впрочем, слава и Ахилла и Клеандра исходит от отца богов и людей Зевса, дарующего ее как

делам полубогов, так и достойным того свершениям смертных потомков.

Иным, более разноплановым, представляется соотношение между мифом и реальностью в знаменитой I Олимпийской оде, воспевающей победу на скачках тирана Сиракуз Гиерона. Использованные Пиндаром детали из мифов о Пелопе и Тантале несут в себе заряд, с одной стороны, положительного подтверждения, с другой — отрицательный, предрежающей и назидательной тональности.

В начале мифологической части Пиндар упоминает Пелопа потому, видимо, что в его честь первоначально были учреждены Олимпийские состязания. Однако тут же переходит к Танталу, отцу Пелопа, подчеркивая, что не собирается богохульствовать, рассказывая знаменитый вариант мифа о том, как отец, любимец богов, подал как-то раз им на пир разрубленное и сваренное тело собственного сына. Тантал несомненно был избранником богов (с. 54–55), но несчастье его судьбы заключалось в неумении благоразумно воспользоваться этим:

...ἀλ-
 λὰ γὰρ καταπέψαι
 μέγαν ὄλβον οὐκ ἔδυνάσθη, κόρῳ δ' ἔλεν
 ἄταν ὑπέροπλον

«Не смог он, однако, счастье великое в себе унять, за наглость же получил высочайшую беду...» (Ol. I, 55–56). И далее упоминается более безобидный вариант танталовой вины — похищение с божественного стола бессмертной пищи. Боги (а именно Посейдон) любили и Пелопа, сына Тантала, взяли его к себе на Олимп. Однако Пелоп, вкушая покровительство богов, не дерзнул на недозволенное смертному, он просил лишь помощи Посейдона, когда сватался к Гипподамии, дочери Эномая, устраивавшего смертельную засаду всем ее женихам. Подаренные богом быстрые кони и золотая колесница помогли Пелопу добиться желанного. И он прославился как единственный герой, справившийся с кознями Эномая.

Думается, что упоминание победоносных коней и колесницы Пелопа приурочено к случаю конной победы Гиерона.

В итоге две противопоставленные мифические судьбы (отца и сына) словно проецируются на блаженство и удачи тирана Гиерона, причем двойко. Благополучие его велико, и к нему добавляется победа на Олимпийских ристаниях (линия Пелопа), но как властитель, озаренный божественной милостью, он не должен стремиться к большему (линия Тантала).

Это предостережение поэт оставил на конец эпиникия, где оно венчает противопоставление возможностей бога и человека:

ἄλλοισι δ' ἄλλοι μεγέλοι· τὸ δ' ἔ-
σχατον κορυφούται
βασίλεισι· μήκέτι πάπταινε πόρσιον.

«Разным людям — разное величие; / Высочайшее из величий венчает царей; / О, не стреми взоры свои еще выше!» (Ol. I, 114–115).

Близкими могут мыслиться пути исключительно счастливого человека и бога, но приблизиться смертный вплотную к божественному — и боги напомнят о расстоянии. Все же отдельные мгновения человеческой жизни (именно — воспеваемые в эпиникии) являют собой соприкосновение человеческого и божественного, в основе своей естественное, ибо *от одной мы* (боги и люди. — И. Р.) дышим Матери (Nem. VI, I). И принципы применения мифологического материала в эпиникиях Пиндара часто представляют собой своеобразную «смычку» противоположностей.

Почти каждый эпиникий Пиндара — это поиск общего в мирах божественном и человеческом, основанный на их противопоставлении. Это не однажды заданная, застывшая антитеза, из оды в оду она диалектически меняется² и, будучи архаической по форме, у Пиндара оказывается классической зрелой по содержанию.

¹ Перевод М. А. Гаспарова.

² В Нем. I эпиникий, написанном в честь Аристагора Тенедосского по случаю его избрания пританом, вовсе отсутствует часть мифологическая. Его победы в состязаниях уже служат залогом ожидающих его успехов в государственных делах. Фон божественного покровительства этому человеку вырисовывается здесь через славу на состязаниях.

К. Г. Красухин

ЭРИННА: ИЗ ЛИНГВО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ

Судя по сохранившимся свидетельствам, древнегреческая поэтесса Эринна пользовалась в античности глубоким уважением: ее считали видным представителем жанра эпиллия, оказавшим определенное влияние на так называемую Косскую школу александрийской поэзии, на Филета и, отчасти, Каллимаха. Однако написанных ею текстов сохранилось совсем немного: несколько фрагментов поэмы «Веретено» (*Ἀλακάτα*), три эпиграммы: две надгробные, одна посвятельная — всего двадцать с небольшим строк. В словаре «Суды» сообщается, что Эринна была подругой и ученицей Сапфо, но, вероятно, это — миф, ведущий свое начало от одной из эпиграмм Палатинской антологии¹. Здесь, однако, «ученица» может быть интерпретирована как «последовательница», что представляется более убедительным. Более достоверные источники относят жизнь Эринны к IV веку до Р. Х. Она жила на острове Телос (недалеко от Родоса), умерла в возрасте девятнадцати лет. В биографиях также есть сведения о том, что ей приходилось заниматься поэзией тайком от матери, заставлявшей ее сидеть за веретеном, которое и дало имя упомянутой поэме.

Стихи Эринны² причудливо сочетают внешнюю безыскусность и виртуозность формы, архаические черты и новации.

© К. Г. Красухин.

¹ Anth. Pal. IX, 190.

² Об Эринне и ее месте в истории греческой поэзии см.: Чистякова Н. А. Греческая поэтесса Эринна // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966. С. 223–230. Она же. К вопросу о становлении эллинистической эпиграммы (Поэзия Эринны) // Acta antiqua ASHung., XVIII (1970). P. 263–277.

На некоторые черты языка и стиля Эринны мы хотели бы обратить внимание в нижеследующих заметках.

I. F 1a D (= Athen. VII, p. 283D)¹.

τοὔτ' ὅθεν εἰς Ἀΐδαν κενεὰ διανήχεται ἄχῳ·
σιγὰ δ' ἐν νεκύεσσιν τὸ δὲ σκότος ὅσσε κατέρρει

«Отсюда в Аид течет пустое эхо, / у мертвых — молчание, мрак заливал очи».

Как известно, порядок слов в греческом, как и в любом флективном языке, не был жестко фиксирован. Но в любом языке существует немаркированная и маркированная расстановка слов в предложении. Для греческого наиболее обычен порядок «субъект-объект-предикат»; как показало исследование П. Фишера, различные виды инверсий могут быть мотивированы стилистически. В частности, порядок «предикат-субъект» обычно свидетельствует о выделенном в смысловом отношении субъекте².

Содержание первого стиха предопределило постановку конструкции *τοὔτ' ὅθεν εἰς Ἀΐδαν* впереди: указание на место события в данном случае имеет, по-видимому, первостепенное значение. Цезура на третьей стопе (так называемая *πενθημιцеῖρης*) разделяет грамматические обстоятельства и главные члены предложения: *τοὔτ' ὅθεν εἰς Ἀΐδαν* // *κενεὰ διανήχεται ἄχῳ*.

Для метрической группы главных членов предложения характерен резко маркированный порядок слов: предикат предшествует субъекту, и им обоим — эпитет, отделенный тем самым от субъекта. Такая расстановка помечает каждый стоящий «не на своем месте» член предложения, сообщая

¹ Тексты приводятся по: Frühgriechische Lyriker. 3. II: Sappho, Alkaios, Anakreon. Dt. v. Z. Franyó u. P. Gran. Gr. Text bearb. v. B. Snell. Berlin, 31981 (SQA.W. Bd. 24, 3). S. 140 ff.

² Fischer F. Zur Stellung des Verbuns in Syntax // Glotta, 12 (1924). S. 91

ему логическое ударение, особенно же выделяется эпитет *κενέα*, и стих в целом приобретает сильную экспрессию.

Σὺ γὰρ δ' ἐν νεκύεσσιν — именное предложение.

Как показал Э. Бенвенист¹, главная особенность именного предложения состоит не в отсутствии указаний на лицо и время действия (в ряде языков показатели лица и времени присоединяются к имени), а в том, что его предикат не может выражать действие как процесс. Прерогатива глагольного предложения — обозначение динамики действия или так называемого имплицитного действия². Именное же предложение выражает постоянные, стабильные признаки бытия субъекта.

В анализируемом тексте именное предложение составляет резкий контраст эмоциональной первой строке. Второе предложение — глагольное, но и оно в достаточной степени статично. И если в первой строчке мы видим нарастание экспрессии и подъем интонации, то во второй — каданс, что соответствует содержанию обеих (по-видимому, в тексте, от которого сохранился данный фрагмент, речь шла об оплакивании усопших; вероятно, «пустое эхо» — *κενέα ἄχῳ* — от-звук плача).

Τὸ δὲ σκότος ὅσσε κατέρρει «мрак заливал очи» перекликается с гомеровским *τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψεν* «мрак покрыл его очи», но и различия очевидны: помимо замены аог. на imperf. (у Гомера речь идет о смерти в бою, у Эринны — о постоянном пребывании в царстве мертвых) формула у Эринны предстает лишенной второго конкретизирующего объекта и относится ко всем возможным подразумеваемым. Это показывает как меру традиционности Эринны, так и степень ее свободы в использовании традиции.

II. F 3 D (= Anth. Pal. VI, 352).

*Ἐξ ἀταλῶν χειρῶν τάδε γράμματα. λῶϊστε Προμαθεῦ
ἐντὶ καὶ ἀνθρώποι τὴν βῆλοισι σοφίαν.*

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1964. С. 82.

² См.: Martin R. Temps et aspects. P., 1971. P. 59–61.

ταύταν γοῦν ἐτύμως τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν
αἱ καὶδὰν ποτέθηκ' ἧς κ' Ἀγαθαρχὺς ὄλα.

«Из искусных рук эти линии. Прекраснейший Прометей! /
Есть и люди, равные тебе мастерством. / Если бы тот, кто так
точно нарисовал девушку, дал ей речь, / была бы полностью Ага-
фархида».

Сообщение начинается с именного предложения, и это вполне объяснимо с точки зрения содержания текста: первое предложение указывает на предмет посвящения (в данном случае — картину).

По интонации к нему близко второе предложение: оно, правда, глагольное, но глагол бытия занимает особое положение среди предикатов: он (в особенности в сочетании с именем-предикативом) наиболее близок к именному, так как утверждает не процесс, а наличие каких-либо признаков, свойств; «внутреннее время» при этом не акцентируется.

Обращает внимание и порядок слов в предложении: как подчеркнул П. Фишер¹, сказуемое в начальной позиции, сопровождаемое союзом καί, часто встречается в греческих афоризмах, паремиях и других формах, отличающихся ярко выраженной сентенциозностью: φέρει καὶ ὄρνις γάλα «и птица приносит молоко»; δέδοται καὶ κακοῖς ἔργα «и злым удаются дела». Подобные конструкции утверждают реальность и повторяемость ситуации.

Резко отличается от статического первого дистиха второй. Он уже содержит не указание на реальность (предмет посвящения и характеристика его мастера), а предположение автора. В основе второго дистиха — ирреальный период: εἰ (=αἱ) + индикатив. Видимо, ирреальность предопределила здесь отклонение от некоторых синтаксических правил. Субъектом предложения αἱ καὶδὰν ποτέθηκε «если бы придал речь» является лицо, обозначенное относительным местоимением зависимого предложения (ὅστις ἔγραψεν; т. н. ат-

¹ Fischer F. Op. cit. S. 106.

тракция местоимения). В результате происходит плавный переход от реального к ирреальному, и текст становится ближе к разговорной речи.

Движение от первого дистиха ко второму можно охарактеризовать как движение от общего, устойчивого, подчеркнуто сентенциозного к частному, гипотетическому, разговорному.

Стилистическая неоднородность текста объясняется его жанровым своеобразием. Внешне он относится к посвятельным надписям. Но для такого рода характерно обычно только упоминание имени посвятителя и божества, наименование предмета посвящения и иногда — просьба. Ничего подобного нет в данном тексте: имя посвятителя и творца не названо; адресат обращения мыслится не столько как покровитель, сколько как соперник. Н. А. Чистякова делает справедливый вывод о том, что посвящение здесь носит глубоко игровой характер¹. Это — скорее описание впечатления от предмета, а не посвящение его божеству. Совершенно очевидно, что реальная модальность здесь характеризует текст, соотносящийся с традицией (указание на предмет и божество), ирреальная же модальность характеризует текст, от традиции отступающий.

III. F 4–5 D (= Anth. Pal. VII, 712 et 712).

Как свидетельство того, что Эринна тонко чувствовала традицию и свободно с нею обращалась, показательны фрагменты 4 и 5. В них появляется то, что можно назвать личностным началом. Это — надгробные надписи: для любимой подруги Эринны — Бавкиды, написанные от лица разных персонажей.

Укажем сначала на некоторые основные признаки категории субъективности в языке.

Как хорошо известно, это — одна из важнейших категорий любого естественного языка. Вместе с тем она достаточно

¹ Чистякова Н. А. Греческая эпиграмма. Л., 1983. С. 149; Она же. О становлении... С. 273–274.

сложна для описания: слово «я» относится к категории так называемых шифтеров¹, или эгоцентрических слов². Отличительным свойством этих слов является подвижность значения: они могут быть отнесены к бесконечному количеству означаемых (референтов). Это зависит исключительно от соотношения референтов с субъектом — производителем речи.

Как заметил Э. Бенвенист³, «*тот есть "эго", кто говорит "эго" ... язык возможен потому, что каждый говорящий представляет себя в качестве субъекта, указывая на самого себя как на "я" в своей речи*». Однако языковая картина мира не является солипсистской; Э. Бенвенист здесь же подчеркивает: «*Я могу употребить "я" только при обращении к кому-то, кто в моем обращении предстает как "ты" ... "я" конструирует другое лицо, которое, будучи абсолютно внешним по отношению к моему "я", становится моим эхом, которое мне говорит "ты"*». Иными словами, наличие эгоцентрического субъекта требует непременно адресата речи.

Ю. С. Степанов, рассматривая тот же вопрос, вносит следующие уточнения: «*"я" есть синоним некоторого имени собственного ... Что касается "я" в противоположность "ты", то ... оно означает переменный ориентир речи — тот, кто говорит в данный момент, и этот ориентир может переходить от одной субстанции, обозначенной одним именем собственным, к другой субстанции, обозначенной другим именем собственным. Субстанция, оставшаяся на данный акт речи без обозначения "я", получает на время этого акта обозначение "ты" ... Таким образом, "ты" — это тот, кто сейчас, вслед за окончанием моего акта речи, получает право в свою очередь называться "я", не получив моей субстанции*»⁴.

¹ Яковсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического изучения языков различного строя. М., 1972

² Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985. С. 224.

³ Бенвенист Э. Цит. соч. С. 294.

⁴ Степанов Ю. С. Цит. соч. С. 227–228.

«Я» и «Ты» — есть две подвижные, не определимые, но лишь называемые субстанции, организующие диалог своей способностью указывать на говорящего и слушающего, т. е. производящего и воспринимающего речь. Отношения между «Я» и «Ты» Ю. С. Степанов справедливо характеризует как отношения м е т а ф о р ы, или переноса наименования с одного предмета на другой; переход от «Я» к другим категориям автор именует сменой координат в описании одного и того же явления (там же). Соответственно третье лицо определяется как «не-лицо», не-участник диалога.

Теория субъективности имеет существенное значение для наших текстов. Дело в том, что положение «Я = говорящий» характерно для многих эпиграфических текстов на различных языках. Приведем несколько достаточно показательных примеров.

1). Древнеперсидский: ʔātiy dārayava^hus sāyaʔiya ima taya manā krtam pasava yaʔa xsayatyā abavam.

«Говорит Дарий царь: вот это мною было сделано после того, как стал царем» (Бехистунская надп., I, 27–8)¹.

2). Хеттский текст: UMMA tabarna ^hettusli LU.GAL.GAL LU. GAL KUR^{URU} Hatti...ŠA ʔISTAR para handandatar memdhhi.

«Говорит владыка Хаттусили, царь великий, царь страны Хатти: я славою мощь богини Иштар» (Автобиография Хаттусили, 1–5)².

Как видим, слово «говорит» здесь является сигналом, переводящим текст в координаты 1-го лица говорящего. Правда, в приведенных цитатах основное содержание несет именно текст от 1-го лица, а фраза «говорит царь» является скорее вставкой.

Тем больший интерес представляет следующий текст:

3). Отрывок из надписи урартского царя Менуа: aluse ulise tiüli iese ini pili agubi turinini ^haldise ^hIM-se ʔ[U]TU-se DINGIR^{MES}-se mani ^hUTU-ni peini.

¹ Kent R. Old Persian: Grammar, texts, lexicon. New Haven, 1953; ср.: Оранский И. М. Введение в иранскую филологию. М., 1988. С. 114.

² Sturtevant T., Hahn A. A Hittite Chrestomaty. N.-Y., 1944.

«Если кто другой скажет: «я этот канал провел», пусть бог Хадди, Тешшуб, боги под солнцем уничтожат его!»». Здесь вставкой является как раз речь от первого лица.

Особенно своеобразно принцип «Я = говорящий» воплощается в греческих эпиграфических памятниках. В наиболее древних из них речь идет от лица предмета, несущего на себе надпись. Иными словами, подобный предмет воспринимался как говорящий. Можно заметить, что эта особенность была свойственна прежде всего надписям VII века до Р. Х., тогда как в VI-V веках возможно и 3-е лицо: *Νικανδρῆ μ' ἀνεθεκεν*² (VII век); *Μαντικλὸς μ' ἀνεθεκε*³ (VII век); но: *Πραξίτελεῖ τοδε μναμα ῖσον ποιῆσε θανοντι*; *Προκλείδας τοδε σαμα κεκλεσεται*⁴ (V век).

Особый интерес представляет надпись VII-VI веков (окрестности Трезена): *Εὐμαρες με πατερ Ἀνδροκλεος ἐνταδε σαρμποιῆσανς катаεθεκε φιλο μναμα ἡμεος εἰμον*

«Евмарес, отец Андрокла, меня здесь соорудив, установил памятник любимого сына»⁵. Здесь субъект одновременно упоминает себя как говорящего и называет свое имя (сама), означаемое же следующей строки и вовсе мыслится в 3-м лице. Текст наглядно отражает как архаическое, так и более новое восприятие «говорящего предмета».

Именно такое состояние воспроизводит Эринна в своих надгробных надписях, и можно утверждать, что именно две различные системы координат предопределили резкое различие фрагментов 4 и 5.

а) F 4 D (= Anth. Pal. VII, 712).

*Νύμφας Βαυκίδος εἰμί. πολυκλαύταν δὲ παρέρπων
στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Ἀΐδαι·*

¹ Меликишивили Г. А. Урартские клинообразные надписи. М., 1960, № 44.

² *Dialectorum Graecarum exempla (DGE) epigraphica potiora* // Edd. P. Cauer, E. Schwyzler. Lipsiae, 1923, № 758 (Делос).

³ DGE, № 538 (Фессалия).

⁴ DGE, № 101 (Трезен).

⁵ DGE, № 105.

ῥάσκανος ἔσσ' Ἀίδα· τὰ δέ τοι καλὰ σάμαθ' ὀρώντι
 ὤμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν
 ὡς τὰν παῖδ' ὑμέναιος ἐφ' αἷς αἰείδετο πεύκαις
 τᾶσδ' ἐπὶ καδεστὰς ἔφλεγε πυρκαϊᾶς.
 καὶ σὺ μὲν ὦ Ὑμέναιε γάμων μολπαῖον αἰοιδᾶν
 ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο.

«Я могила молодой Бавкиды; проходя мимо моей многооплаканной / стелы, скажи подземному Аиду: / «Как ты завистлив, Аид». И тогда тебе, смотрящему на них, прекрасные знаки / расскажут об ужаснейшей судьбе Бавкиды: / что юную деву зять похоронил на том же факеле костра, на каком пел песни Гименей. / Ты же, Гименей, звучную свадебную песнь / в горестный похоронный звук превратил».

Речь идет от лица надгробия, непосредственным адресатом является возможный читатель надписи, в качестве основного, третьего лица, выступает усопшая Бавкида. Текст выдержан на единой ноте высокого трагизма. Лексика характерна для погребального плача: *πολυκλαῦτα στάλα*, *ῥάσκανος Ἀίδα*, *ὤμοτάτα τύχα*, *γοερὸν φθέγμα* (многооплаканная стела, завистливый, жестокий Аид, суровейшая судьба, горестный звук). Следует отметить также употребление синтаксических средств: в первом дистихе существенную роль играет прерванный порядок слов: вместо немаркированного *καλὰ σάματα τοι ὀρώντι Βαυκοῦς ὤμοτάταν τύχαν ἀγγελέοντι* — *τὰ δέ τοι καλὰ σάμαθ' ὀρώντι* / *ὤμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν*. Прерванность эта столь велика, что *καλὰ σάματα* «прекрасные знаки» может быть воспринято и как объект *ὀρώντι* «видящему» (что, очевидно, также подразумевается).

Определенный бинаризм можно наблюдать и здесь: два первых дистиха ориентированы на настоящее (*εἰμί*), предполагаемое (*λέγοις*), будущее (*ἀγγελέοντι*), два же последних являют собой разверстку выражения *ὤμοτάτα τύχα*, поскольку «жесточайшая судьба» есть свершившееся, вторая часть обращена в прошлое, в соответствии с этим глаголы здесь

стоят в прошедшем времени. Основная тема двух дистихов — похороны девушки-невесты, которые приводятся в сопоставлении с мотивами свадьбы. Благодаря этому строки как бы отражаются друг в друге, образуя антиномические пары: *ύμέναιος ἐφ' αἷς αἰδέτο πύκαϊς — τὰσδ' ἐπὶ ... ἔφλεγε πυρκαϊᾷς* «с какими факелами пел Гименей — на том же костре ... погреб»; *γάμων μολπαῖον αἰοδᾶν — θρήνων γοερὸν φθέγμα* «свадебная звучная песнь — похорон горестный звук». На одном полюсе этой оппозиции — свадебная лексика, на другом — похоронная, и это подчеркивает их трагическую противоположность — несвершившегося праздника и свершившейся смерти.

Эпитафия существенно отличается от традиционной. Хотя «говорящий» предмет здесь представлен 1-м лицом, но он упомянут и в 3-м лице (*καλὰ σάματα*). Это напоминает приведенную выше эпитафию из Трезена. Однако если трезенский текст мы можем определить как переходный от архаического к более новому типу, то эпитафия Эринны написана поэтом, вполне сознательно соединяющим различные традиции. Общий настрой текста, прерванный порядок слов, enjambements напоминают скорее плач, чем эпитафию: вместо эпической отстраненности, отличающей стандартные эпитафии, появляется сугубо личностное отношение к рассказанному, напоминающее некоторые стихотворения Сапфо¹.

Отметим еще одну важную особенность текста: наличие дополнительных адресатов. Так, во втором дистихе сразу после упоминания Аида в 3-м лице появляется обращение к нему; во второй части стиха аналогично обозначен Гименей. Можно заметить, что обращение после названия появляется тогда, когда его адресат становится активно действующим лицом («Как ты зол, Аид») или несет максимальную эмоциональную нагрузку («Ты, Гименей, превратил свадебную песнь в похоронный плач»). В этом случае он воспринимается как непосредственный участник действия и, следова-

¹ E. g. Sappho F 25, 108 D.

тельно, диалога. Из описанной выше структуры лиц в глаголе следует, что 2-е лицо ближе к говорящему, чем 3-е. Эмоционально окрашенное означаемое воспринимается как присутствующее.

6) F 5 D (= AP, VII, 710)

Στᾶλαι καὶ σειρῆνες ἑμαὶ καὶ πένθιμε κρωσσέ
 ὅστις ἔχεις Ἀΐδα τὰν ὀλίγαν σποδιάν
 τοῖς ἐμὸν ἐρχομένοισι παρ' ἡρίον εἴπατε χαίρειν
 αἰτ' ἄστοι τελέθωντ' αἰθ' ἑτεροπτόλιες.
 χῶτι με νύμφαν εὔσαν ἔχει τάφος εἴπατε καὶ τό·
 χῶτι πατήρ μ' ἐκάλει Βαυκίδα χῶτι γένος
 Τηλία ὡς εἰδῶντι καὶ ὅττι μοι ἁ συνεταιρίς
 "Ηρινν' ἐν τύμβῳ γράμμ' ἐχάραξε τόδε.

«Вы стелы и сирены мои, и скорбная урна с прахом, / ты, что содержит малую горсть аидова пепла, / всем проходящим мимо моей могилы скажите «Здравствуй», / будут ли это мои сограждане или чужеземцы. / Скажите, чтобы они знали, что, будучи невестой, я сошла в могилу, / что мой отец назвал меня Бавкидой, что я родилась / на Телосе и что моя подруга / Эринна высекала на камне эту надпись».

Здесь представлены те же означаемые, что и в предыдущем тексте, но система координат иная: субъект речи — усопшая, адресат обращения — могила, основное третье лицо — вероятный читатель надписи. Эта система во многом определила построение текста. Он состоит из двух больших, каждый по два дистиха, периодов. Первый период — обращение к могиле.

Первая строка в общем соответствует тому, что в предыдущей эпитафии обозначено как *καλὰ σάματα*, но здесь названа каждая деталь: стелы, сирены, «печальная урна» (урна с прахом); к последнему адресату как и наиболее важному для сообщения присоединяется распространяющее его придаточное. Указание на «могильный холм» (*ἡρίον*) объединяет эти элементы в единое целое. Объект пожелания сначала только назван (*ἐρχόμενοι*), затем развернут в целый период:

αἴτ' αὐτοὶ τελέθωντ' αἰθ' ἑτεροπτόλιες (будут ли это сограждане или иноземцы). Этот период внешне напоминает условное предложение, но заметно отличается от него своей внутренней структурой. Если условное предложение (или система условных) указывает на выбор факта или группы фактов из действительности, то предложение с союзами εἴτε ... εἴτε, напротив, — на объединение всех возможных фактов и явлений. Такое предложение можно назвать «общеусловным», и в нашем контексте его означаемым может быть все человечество. Такое означаемое выступает как единораздельное целое.

Второй период является основным: он описывает усопшую Бавкиду (которая сама рассказывает о себе). Синтаксически он обособлен выражением εἴπατε καὶ τό «скажите и это», соотношенным с εἴπατε «скажите» в первом периоде. И если в первом периоде от глагола говорения зависит инфинитив χαίρειν как возможное производное речи, то во втором периоде сообщаемое непосредственно не зависит от говорения и поэтому укладывается в придаточные предложения с ὅτι (по известному закону греческого синтаксиса: предполагаемое следствие выражается инфинитивом, реальное — придаточным предложением). Для выражения же пожелания поэтесса находит другую форму: ὥς с конъюнктивом (εἰδῶντι). Таким образом, три типа действительности (возникающая в речи, независимая и желательная) находят три различных грамматических способа выражения.

Существенная особенность второго периода: фраза не равна строке, в 6-й и 7-й строчках возникает enjambement, что вызывает смягчение и замедление ритма.

Информация об усопшей располагается следующим образом: «я умерла во цвете лет; имя мое — Бавкида; родилась я на Телосе; эту надпись написала моя подруга Эриинна». Последнее сообщение имеет в виду уже не усопшую, а надпись; тем самым оно кольцеобразно замыкает и логически завершает стихотворение.

Завершенность и самонаправленность подчеркивает последнее слово текста — местоимение *τόδε*. Это местоимение широко распространено в греческой эпиграфике, когда предмет, несущий надпись, обозначен в ней третьим лицом. Применение его по отношению к самой надписи можно считать традиционным, однако представляет интерес средство выражения этой мысли.

В посвяительных надписях имя надписывающего и его действие обозначаются обычно выражением, содержащим *ἔγραψε*: *Εὐφρημίδης ἔγραψε* (Евфемид написал). В нашем случае глагол как бы распадается на два слова: *γράφω* 'ἐχάραξε' («надпись вырезала»). Дело в том, что глагол *γράφω* имеет первичное значение «резать, царапать», которое хорошо представлено у Гомера. К IV веку в Греции уже давно были широко распространены мягкие писчие материалы и чернила; связь между «письмом» и «царапанием» утратила однозначность, и глагол *γράφω* означал просто «писать». Для выражения традиционного содержания поэтесса должна была прибегнуть к нетрадиционной форме.

Структура текста, как видим, отличается четкостью, расчлененностью, целостностью, гармонией и соотносится с основными чертами сознания эпохи: объективностью, ясностью, детализованной замкнутостью. Эти черты роднят Эринну с представителями старой элегии. Вместе с тем существенно меняется соотношение фразы со стихом, что приводит к изменению интонации: анализируемое стихотворение ближе к элегии в современном понимании этого слова: стихотворение, окрашенное печалью.

Традиционной архаической форме эпитафии у Эринны сопутствуют нетрадиционные для эпитафии содержание, высокая эмоциональность, приближающие ее стиль к стилю песенной лирики и трагедии. Напротив, нетрадиционной форме эпитафии соответствует традиционная, близкая к эпосу и декламационной лирике трактовка лирического героя: как лирический герой погребальной песни оплакивает усопшую, сама же усопшая, как эпический герой, не оплакивает себя.

Эринна внесла в старую форму — гекзаметр и элегический дистих — интонацию и настроение, свойственные до того, главным образом, лирике сольной, прежде всего — лирике Сапфо¹. Видимо, именно с этим связана легенда, считающая Эринну ученицей Сапфо. Используя старые формы элегии, эпитафии, посвятительной надписи, Эринна умело сочетает в них их традиционные детали («говорящий предмет», указание на могилу) с элементами иных традиций. О творческом отношении поэтессы к формульным сочетаниям уже говорилось выше.

В целом творчество Эринны — веха на пути от архаической, еще в достаточной степени ритуализованной, лирики к лирической поэзии в современном смысле этого слова. Этот путь с успехом продолжили эллинистические и римские поэты. В своем творчестве они охотно использовали старые формы и всегда вносили в них собственную индивидуальность.

¹ См.: Чистякова Н. А. К вопросу... С. 275 сл.

Приложение

ЭРИННА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ¹

F 1a D

...Отсюда, из жизни

Эхо пустое одно лишь доходит до царства Аида,
Тьма покрывает глаза, и молчанье меж ними.

(пер. В. В. Вересаева)

До Аида отсюда доносится тщетное эхо,
А у мертвых — молчанье, и сумраком очи покрыты.
(пер. К. Г. Красухина)

F 3 D

Рук мастерских этот труд. Смотри, Прометей
богоравный:

Видно, в искусстве тебе равные есть средь людей.
Если бы тот, кем так живо написана девушка, голос
Дал ей, была бы как есть Агафархида сама.
(пер. А. Д. Блуменау)

F 4 D

Дева Бавкида во мне. Возле стелы моей многослезной
Стоя, Аиду скажи: «Как ты завистлив, Аид!»
Горькое слово твое услышав, погребальные знаки
Молвят о тяжелой судьбе бедной Бавкиды моей.
С факелом пел Гименей, от него и костер разгорелся.
Деву усопшую там плачущий родич погреб.

¹ См.: Вересаев В. В. Эллинские поэты. М., Недра, 1929 (= ПСС, т. V); Греческие эпиграммы (VII век до н. э. // IV век н. э.) Пер. А. Д. Блуменау. М., Academia, 1935. Переводы автора статьи печатаются впервые.

Ты же, о Гименей, не гимн возгласил подвенечный:
В горестный стон похорон песня твоя перешла.
(пер. К. Г. Красухина)

F 5 D

Вы, о колонны мои, вы, Сирены, ты, урна печали,
Что сохраняешь в себе праха ничтожную горсть,
Всех, кто пройдет близ могилы, встречайте
приветливым словом
Будут ли до земляки, иль из других городов.
Всем расскажите, что юной невестой легла я в могилу,
Что называл мой отец милой Бавкидой меня,
Что родилась я на Телосе и что подруга Эринна
Здесь, на могиле моей, эти иссекла слова.
(пер. В. В. Вересаева)

Стелы, сирены мои и ты, о печальная урна,
Что схоронила в себе пепла ничтожную горсть!
Молвите слово приветя идущему мимо могилы,
Будет ли он из своих или с чужой стороны.
Также скажите ему, что невестой легла я в могилу,
И что Бавкидой меня звал мой отец, и пускай
Знают, что с Телоса я, как и то, что подруга Эринна
Здесь, на могиле моей, эти иссекла слова.
(пер. А. Д. Блуменау)



III. QUAESTIONES ARCHAICAE

Г. И. Соколов

СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА АРХАИКИ

*Есть тонкие, властительные связи
Меж контуром и запахом цветка...*

В. Брюсов

Архаика (VII-VI века до Р. Х.) — время становления греческого искусства и формирования стиля, который в дальнейшем проявлял себя, видоизменяясь, в классике и эллинизме; это годы, когда закладывались основы эллинского художественного мышления.

Художник древнего Востока воспринимал мир в глобальных, вневременных категориях, создавая (в Египте) грандиозные сооружения, статуи застывших в камне, будто побеждающих вечность фараонов. Художественные особенности египетского стиля определялись размерами, как бы превосходившими

земные пространства, и человек оказывался ничтожно малой величиной, затерянным в густом лесу колонн, громадных, подавляющих паломника. В стиливых же особенностях эллинского искусства уже в годы архаики выступили новые качества, определяемые, прежде всего, признанием значимости земной сущности человека.

Средлевековые вновь напомним о надчеловеческом. Достаточно представить себе уходящие ввысь башни готических соборов или их интерьеры, чтобы стала ясной основная идея Средневековья — утверждение вечности божественного мира и бренности земного. А далее — Ренессанс снова вернется к представлению о господствующей роли человека в мироздании и его развитии. Греческая архаика — одна из подобных Ренессансу волн мирового художественного процесса, запечатленных все отчетливее проступающими гуманистическими идеями.

Разумеется, процесс развития архаического искусства не был равномерным. Стиливые особенности по мере приближения к классике становились различными в различных областях Греческого Средиземноморья, и создававшиеся в них художественные формы оказывались порой весьма необходимыми. Одни мастера в своем стремлении от божества к человеку, от всеобщего к личному опережали других, другие оставались на старых позициях. И все же гуманистическая тенденция проявлялась во всех областях средиземноморской цивилизации; она давала о себе знать в основных стиливых особенностях архитектуры, скульптуры, вазописи, определяя принципиальное сходство художественных школ от Сицилии до Малой Азии.

Источники свидетельствуют, что VII–VI века в греческом мире отличались особой жизненной напряженностью. Именно в те годы возникали крупные города, объединявшие людей, уже забывших за период XI–VIII веков о порядках сильной централизованной власти, о том, как выглядят дворцы, подобные мегаронам Микен и Тиринфа, или крепостные стены

акрополей. Группам, отстаивавшим полисно-государственные интересы, активно противостояли тогда различные патриархальные, сельские слои общества. Ожесточенная внутренняя борьба социального характера усугублялась существованием среди горожан различных партий — вроде сторонников республиканского правления, выступавших против тиранических поползновений. Постоянно возникали конфликты между отдельными, уже сформировавшимися городами, считавшимися самостоятельными государствами.

Конечно, и в те суровые годы люди радовались, любовались прекрасным солнцем, морем, весной... Но, несомненно, что жизнь держала их в постоянном напряжении: быстро погибал тот, кто позволял себе расслабиться и не мог сразу принять необходимое волевое решение. Тревожность эпохи определяла сознание греков VII-VI веков и заявляла о себе в художественных формах.

* * *

Сущность греческой архаики ярче, чем в других видах искусства, сказалась в образах архитектуры, обычно наиболее адекватных характеру эпохи. Сооружения того времени с помощью пропорций, ритмов и соотношений частей оставляют сильное, отчасти близкое музыкальному, впечатление.

Внимание к сущности человеческого бытия, достигшее максимальной для античности определенности лишь в годы высокой классики, проявилось уже в возникших в эпоху архаики архитектурных ордерах — дорическом и ионическом, выразивших основополагающие начала человеческого бытия — мужское и женское. Только собственными средствами, не используя какие бы то ни было конкретные изобразительные элементы, архаическая архитектура сумела воплотить в деталях ордеров мужественную резкость (дорические формы) и женственную гибкость и изящество (ионические), сохраняя в тех и других величавую торжественность.

Чуткость реакции человеческого тела на возложенную на него тяжесть эллинские зодчие лучше, чем где бы то ни было, воплотили в архаических фигурах атлантов и кариатид и, отвлеченно, сообразно принципам языка архитектуры, выразили эти же эмоции в колоннах — дорических и ионических. Именно здесь обнаружилась гуманистичность греческой архитектуры, отличившая ее от надчеловеческой, с идеями космического характера, древнеегипетской. В этом же смысл энтазиса — утолщения дорической колонны на высоте примерно одной ее трети. Ствол колонны воспринимается как некий живой организм, испытывающий давление перекрытия и набухающий от лежащей на ней нагрузки. Архаическая колонна дорического ордера (или созвучный ей атлант), ионическая колонна (или повторяющая ее сущность кариатида) выступают в своих формах как скульптурно-видимое выражение напряженности эпохи.

В формах архитектуры нашли отражение и менее общие, но более чувственные проявления собранности и напряженности, определявшие жизненный тонус греческих городов. Не эмоции отдельных художников, но чувства целого общества оказались запечатленными в архитектуре. Чтобы ощутить напряженность атмосферы тех веков, отличавшую их от радостной эпохи сооружения Парфенона после победы над персами, достаточно представить себе тяжесть перекрытия, лежащего на дорической колонне в архаике. Даже в фигурах девушек-кариатид ионической сокровищницы сифносцев в Дельфах нельзя не почувствовать огромной внутренней сопротивляемости, присущей многим памятникам этого времени.

Архаика проявила себя и в более широких аспектах архитектурного мышления — в планировке акрополей, святилищ и других общественных центров: здания ставились преимущественно на одной линии, чаще всего вдоль священной дороги. Таково расположение храмов Пестума, сокровищниц Олимпии, культовых зданий Селинунта.

В архаических ансамблях обращает внимание их особенная непритязательность. Наши ансамбли, — будто хочет сказать художник, — не претендуют на занимательность в расположении построек. И как нашим божествам в их изваяниях не нужны эффектные позы, так и их жилищам (какими были в сознании греков храмы) не требуется композиционной изощренности. Высящиеся на обочинах священных дорог, они спокойно и сдержанно являются людям, как бы требуя и от них не допускать никакой преувеличенности в чувствах.

Система архаического мышления проявляла себя, в частности, в воздвижении на Афинском Акрополе величественного Гекатомпедона прямо против Пропилей, так что каждый вступивший на холм оказывался перед фронтоном храма. В годы классики все изменится: Парфенон будет поставлен правее, Эрехфейон — отставлен влево от новых Пропилей, и принцип архаической простоты сменит новая, классическая, система.

Помимо отмеченных стиливых особенностей — простоты композиций, напряженности форм, контрастности сопоставления деталей, для архитектурных памятников той эпохи характерна специфическая связь с почвой, землей, на какой они поставлены. Архаические ансамбли и здания возводились преимущественно на широких плоских участках, как в Пестуме, Селинунте, Олимпии, Коринфе. Зодчие классики станут стремиться к эффектному расположению зданий, порой изменяя естественный рельеф.

Большую роль при создании художественного образа в архаической архитектуре играл строительный материал. Нежный, подобный своей поверхностной прозрачностью человеческой коже мрамор стал широко использоваться лишь позднее. В архаике же материалом был преимущественно пористый известняк, грубый, но необычайно многообразный по цвету: так, в храме Геры в Олимпии он серовато-темный, в храме Афины — кремовый, золотистый — в колоннаде Коринфа и зеленоватый в храме Геры I в Пестуме. На закате античности

зодчие, очевидно, не случайно, также станут предпочитать мрамору твердые цветные породы, а скульпторы — базальт, красный порфир, темную бронзу, намечая этим переход ко всеобъемлющей божественности образов Средневековья.

* * *

Если основные идеалы архаики наиболее полно воплотила в напряженности форм архитектура, то детальная разработка тех же принципов происходила в архитектурном декоре, а также в круглой скульптуре и вазописи.

Органическое единство различных видов искусства особенно отчетливо сказалось в синтезе архитектуры с ее скульптурным декором. Один из самых выразительных в этом отношении памятников — фронтон храма Артемиды на Коркире, изображающий победу Персея над Горгоной в центре, Гигантомахию и, возможно, Троянскую войну в углах. Масивность форм и тяжеловесность свойственны здесь как архитектуре, так и пластике. Невозможно представить какую-либо из подобных фигур на фронтоне классического храма: его колоннада просто не смогла бы зрительно выдержать тяжесть таких изваяний. Классические же фронтонные скульптуры показались бы слишком легкими, почти невесомыми для могучих колонн архаической постройки.

Суровость пластических элементов созвучна напряженности архитектурных. Это заметно также и в сюжетных образах, подчиненных одной теме — борьбе. Проявлением синтеза архитектуры и скульптуры храма оказывается и композиционная связь изваянных в известняке фронтонных групп с конструкцией здания. Две огромные пантеры своими крупными головами держат кровлю храма. Угловые фигуры поверженных гигантов не случайно показаны лежащими на спине так, что перекрытие будто бы поддерживается их согнутыми в коленях ногами. Нет сомнения, что и несохранившаяся раскраска деталей храма и его скульптур способствовала ощущению цельности образа.

Одна из самых выразительных метоп греческих храмов — метопа храма «С» в Селинунте с Афиной и Персеем, поражающим Горгону. Всмотревшись в композицию поля метопы, можно заметить весьма своеобразное распределение пространства между действующими лицами. Могущественному божеству — Афине отведена узкая полоска слева; герой Персей занимает несколько больше места; но обреченному и, по существу, слабейшему персонажу — страшному чудовищу Горгоне — мастер отдает самую большую часть метопы.

Не количеством, — стремится сказать здесь мастер, — или пространством, не огромной массой материала достигается успех, но, прежде всего, разумом Афины, незримым могуществом олимпийского божества. Чтобы победить страшное чудовище, — убеждает художник образным строем своего произведения, — достаточно лишь присутствия Афины, а возможно, и только мысли Персея о божестве.

Из трех участников события самый активный и подвижный — быстро летящая с широко раздвинутыми локтями Горгона. Персей решителен и энергичен, он показан в широком уверенном шаге. И самая бездеятельная здесь Афина. Что это? Непонимание мастером силы божества, обеспечившего победу герою? Нет. Здесь выражена та же глубокая, не получавшая еще достаточно полного истолкования идея архаического художника о том, что могущество определяется не количеством или энергией массы, но лишь присутствием божества или даже мыслью о нем.

На знаменитом фризе Пергамского алтаря эллинистической Афины для победы надо будет действовать непосредственно и чрезвычайно решительно. Поражая Алкионея, она широко шагает, схватив противника за волосы, и влечет его к бездне, из которой выступает мать гигантов Гея. Нелзя отказать в пластическом мастерстве эллинистическому скульптору, уподобившему разгневанную Афины могучей женщине, расправляющейся со своим врагом, но думается, что

архаический мастер был глубже в понимании великой сущности дочери Зевса. И хотя архаика в стиливых решениях образов, в трактовке фигур, в разработке деталей может показаться, на первый взгляд, примитивнее и проще эллинизма, она сложнее и правдивее в главном — в воплощении в памятнике искусства смысла божества, каким его должен воспринимать человек.

В связи с этим становится понятной свойственная архаике манера изображения, обычно называемая условной. Вместо того чтобы все внимание сосредоточить на противнике, Персей смотрит на нас; Горгона обращает к нам свой страшный лик; Афина не смотрит на героя покровительственным или ободряющим взглядом, но также встречается глазами с созерцающим человеком. Причина этого — не примитивность мышления мастера и пластики, еще не достигшей совершенства. Смысл здесь в ином: изображение всеми элементами адресуется пришедшему к храму. Встречаясь глазами с Афиной, Персеем, Горгоной, человек переживает в себе сущность мифа. И божество скульптора, создавшего метону, будто говорит стоящему у могучих колонн: *ты человек, заключающий в себе и дурное, и хорошее; в тебе наряду со злобой Горгоны таится и много олимпийской мудрости, потому что ты — человек, и в тебе есть все возможности преодолеть низменное. Божество, которое всегда присутствует в тебе, помогает Персею, твоей земной сущности, победить возникающие в тебе злые мысли, мысли Горгоны. Перевоплотившись в каждого из изображенных персонажей, сливаясь с ними взглядом, ты можешь пережить в себе всю сложность жизненного, да-да, твоего жизненного пути, а не отвлеченного мифологически сказочного события, и победить, или не победить, — это зависит от тебя — Горгону в своем существе.*

Именно поэтому архаический скульптор часто обращает взоры своих героев на человека. И зритель выступает не всезнающим, как это будет уже в эллинизме, оценивающим качество произведения искусства сторонним наблюдателем,

но соучастником действия: он искренне сопереживает, сливаясь с созерцаемыми им мифологическими героями. Подобное использование контакта художественного произведения и зрителя обеспечит впоследствии силу воздействия икон и мозаик Средневековья.

Расчет на слияние воспринимающего пластическое произведение человека с художественной сущностью созданного образа был всюду. Северный фриз сокровищницы сифносцев в Дельфах украшен рельефами со сценами Гигантомахии. Вдоль этой стороны сокровищницы шла в гору священная дорога к прорицалищу Аполлона. Приходивший в Дельфы очищал себя в Кастальском ключе от скверны. Но в глубине его души могли остаться нежелательные для божества дурные эмоции. Эту глубинную скверну изгоняло созерцание фриза. Поднимаясь по священной дороге к божеству, паломник видел светлых и чистых олимпийских богов, преодолевших сопротивление злобных и низменных гигантов. Движение к храму по священной дороге совпадало с движением богов — навстречу двигались гиганты. И, преодолевая подъем, паломник как бы вместе с богами противостоял темным хаотическим силам и, побеждая их, очищался внутренне, чтобы чистым войти в храм Аполлона.

Архаический храм с изваяниями фронтонов, метоп, фризов, со своим экстерьером и интерьером, со скульптурными формами и яркими красками воспринимается как сложный организм, порядок, космос, в который можно войти и ощутить себя в нем; мир, сам по себе уже окруженный паломниками-колоннами. Круглая статуя архаики — нечто иное. Это пластическое воплощение идеи уже не космоса в целом, но божества или близкого ему по своим качествам человека-героя. Круглую статую хотя и можно обойти, но и она предназначена для спокойного, торжественного созерцания, прежде всего, спереди.

Наивно предполагать, что поражающие строгой фронтальностью и статичностью, вытянутые вертикально с опущенными

вдоль тела руками архаические статуи куросов и кор свидетельствуют о неумении мастеров показать человеческую фигуру более живо, в сложных позах, поворотах, движениях. Кажущийся однообразным вертикализм куросов и кор выражает мысль об извечном устремлении человека ввысь. Статуи воспринимаются подобно ожившим египетским обелискам, вонзающимся в небо. В них воплотилась грядущая дерзновенность взметнувшихся вверх башен готических соборов. Куросы целеустремлены в движении к совершенству, но они еще идут и вперед; выдвижение левой ноги смягчает ощущение фанатического вертикализма. Куросы и коры — архаический символ человеческого бытия; таким же станет впоследствии в своей беспредельной отвлеченности христианский крест с его вертикалью и горизонталью, только в эллинском памятнике эта идея воплощена в земном, чувственном облике человека.

Статуи куросов или Аполлонов подобны ожившим и принявшим человеческий облик дорическим колоннам, они олицетворяют мужественность и силу, доблесть и благородство. Изваяния кор — пластическое выявление лиричности и доброты, нежности и задумчивости, всего совершенного в женском облике. Сущность этих явлений жизни выражена общо, без детализации и конкретности, но уже не так отвлеченно, как в дорической или ионической колонне, а в чувственных, очеловеченных образах. Есть нечто подобное детскому восприятию в условном видении мира человеком архаики; он удивленно, как бы впервые, созерцает земную реальность будто сквозь сказочную мифическую дымку. Фигура куроса для грека — не столько тело человека, сколько пластическое ощущение целостного мира в его бого-человеческом облике, как храм — архитектурная модель мироздания. Если перед фасадом архаического храма паломнику следует спокойно стоять или торжественно приближаться к нему, не пытаясь, забегая влево или вправо, рассматривать боковые колоннады периптера, то и перед архаическим куросом следует

пребывать в состоянии торжественного созерцания, неподвижно и благоговейно постигая его внутренний смысл. Тогда только его величие перейдет на зрителя, приобщившегося ко всем глубинным сущностям представленного в камне обожественного образа.

Глазам видится тело обнаженного юноши, его голова, лицо — но в сознании возникает идея совершенства и красоты человека, как образа и подобия Божества... Именно в этом античность предвосхитила грядущее христианство. Здесь не нужны ткани, хитоны, гиматии; это — воплощение мужественного, первозданного человека в его не только физическом, но и духовном совершенстве, обретшая каменную плоть идея могущественного разума — человеческого и вместе с тем божественного.

Архаический скульптор — он же художник и мыслитель, сконцентрировавший эту идею в прочном и крепком камне, из которого изваяна статуя, — не полирует поверхность известняка или мрамора, не уподобляет ее коже. Он не старается придать волосам вид шелковистости или жесткости, но трактует их условно — завитками или однообразными полосками. Такие качества камня, как шероховатость и твердость, служат мастеру поэтической метафорой, обогащающей скульптурный образ.

Искусство архаики — мир условности и иносказания, царство мгновенной догадки и безграничного озарения. Камень в статуе кураса должен восприниматься камнем. Он не может быть даже слегка уподоблен нежной коже, как впоследствии в классических изваяниях великого Праксителя. Волосы кураса не должны иметь слишком много общего с видом и качествами волос живого человека. Необходим лишь намек на совершенство Олимпийца или героя, чем, по существу, и является материализовавшаяся в камень идея — архаический курос. В этом смысл предельно обобщенной трактовки тел, лиц, волос, движений. Условность архаики —

ее богатство, постепенно утрачивавшееся в классическом искусстве ради достижения достоверности.

В отличие от курсов коры облачены в одежды. Архаика не показывает женское тело обнаженным. Все женские божества одеты. Даже Афродита впервые предстанет в своей прекрасной наготе лишь в конце V–IV веков. Объяснение этому представляется таким: скульптура архаики прежде всего — образно-обобщенное выражение особенной напряженности жизни, требовавшей мужественности и силы. В пластике, основным сюжетом которой является тело человека, эти качества лучше всего воплощает не женская, а мужская обнаженная фигура. В женских же статуях для характеристики образа скульптору служат дробные или прямые, резкие или плавные складки одежд, манера укладки ткани, богатая графическая система пересекающихся в своем течении вниз складок.

В пластическом воспроизведении бытия ионическими курсами и корами преобладает плавность линий контура, в дорических заметна резкость и сильнее контрасты, в аттических эти крайности порой сосуществуют и дают своеобразный характеристический сплав.

Цельность и единство архаической художественной системы заключаются и в тесном слиянии архитектуры, пластики, вазописи с другими областями культурной деятельности, поэзией и даже философией. Изваяние Тритоатора — трехтелого чудища с фронтона афинского Гекатомпедона — лучше, чем что-либо еще, может убедить в стремлении архаического скульптора осмыслить, прочувствовать и выразить в камне сложные философские идеи. Один из персонажей Тритоатора держит в руке птицу, другой — пламя, третий — струю воды. Мастер создал осязаемый образ мироздания, которое, по мнению натурфилософов того времени, покоится на связях трех субстанций — воздуха, огня и воды. Персонаж с птицей в руке — пластическое воплощение воздушной стихии, поэтому у него такие огромные, будто надувшиеся щеки, широко раскрытые глаза, улыбающиеся губы. Архаические скульпто-

ры — искусные мастера ассоциативных связей, намеков, метафор. Пластикой грубого камня они могут вызвать ощущение чистого весеннего воздуха, прозрачного ласкающего дня, радостного настроения. В архаических изваяниях главное не детали, не точность уподобления реальному, но иносказание, намек, поэтическая ассоциация, с помощью которой вызываются те или иные эмоции.

Обобщенность, глобальность восприятия мира и цельность мышления эллинов VI века дают о себе знать и в другой особенности архаической скульптуры: ваятели всегда стараются сохранять нерушимой поверхность пластических объемов; они не любят вгрызаться в нее буравом, как будет позднее, более того, стремятся создать впечатление некоего набухания изнутри. В лицах архаических персонажей не встретишь углубленных глазниц, как позднее у Скопаса; глаза преимущественно выпуклые. Архаическим изваяниям присуща почти органическая, как у плода, сочность форм. Они будто созданы самой природой, но не человеком. Эта «природность» форм будет позднее даже в греческом искусстве ощущаться все меньше и меньше. Она слегка отступит в классике, сильнее в эллинизме; в конце же античности, в годы поздних Антонинов, скульпторы станут в полном смысле слова злоупотреблять буравом, нарушая цельность и органичность объемов.

* * *

Архаический образ — та же статуя курiosa — как бы спрессован из множества различных сильно действующих на зрителя художественных планов — от первого — соответственно трактованной и обработанной поверхности камня — до, очевидно, последнего — обобщенно выраженной идеи гармонии и совершенства. В этих пределах в архаическом произведении заключено множество иных эстетических проявлений человеческого бытия (зримый образ, мифологический персонаж, сюжет, чувственные проявления и т. п.).

Каждый архаический памятник — это материализовавшийся и, более того, живущий и постоянно меняющийся в восприятии поколений сгусток подчас эфемерных, невидимых и неслышимых, но очень характерных представлений человека того времени о жизни. В архаическом произведении кажутся застывшими (на самом деле они всегда были очень динамичными не только для современников, но и для последующих поколений) культовые и эстетические, личные и общественные, духовные и материальные проявления сознания.

Нельзя не отметить, что эстетический смысл архаического образа обычно не так очевиден, как классического и, тем более, эллинистического. Он в значительной степени скрыт в толще других — культовых, социальных, прикладных и иных сущностей — будь то архитектурное сооружение, пластическое изваяние или керамический сосуд. Художественность в архаическом памятнике — лишь одна из его граней. В широких пределах образа, как бесконечно многогранного явления, поэтичность — лишь результат легких движений руки творца, мастера, открывающего человеку одно из проявлений божественного. Эстетические и иные качества в таких произведениях слиты вместе. На поверхности статуй (Аполлон из Фив, Артемида Делосская, Гера с Самоса) можно даже видеть иногда высеченные посвятельные надписи. В годы классики художественная основа памятника выступит отчетливее, отодвигая на второй план другие его функции. В классических и эллинских образах художественное доминирует. Невозможно представить себе нанесенную на тело Аполлона Бельведерского или Афродиты Мелосской надпись.

* * *

Стилевые особенности архаики не менее ярко, чем в архитектуре и пластике, проявили себя в вазописи. Примечательно, что живопись на плоских основах тогда была очень

редкой (глиняные пластинки — пинаки), в то время как объемно-сферические поверхности керамических сосудов весьма часто покрывались росписью. Нетрудно в этом увидеть характерное для архаических художников стремление перенести хотя бы частично на живописное изображение чувство объемности вазы. Надо сказать, однако, что вазописец маскировал эту желательную для него объемность фигур, показывая их силуэтно, сплошь закрашенными черным лаком. Лишь в поздней архаике возникает новая техника — краснофигурная. Условность чернолаковых рисунков типична для архаики, но и она воспринимается не недостатком, а достоинством: темные фигуры хорошо ложатся на поверхность ваз, не «прорывают» их стенок так, как это будет казаться в менее условных краснофигурных росписях поздней архаики и, в основном, классики.

Эстетическая система архаики представляет собой нечто единое, образы ее неразрывно связаны, как отмечалось, со всей жизнью эллинских городов того времени. Эти качества, свойственные архитектуре и скульптуре, проявляются и в вазописи. Действительно, трудно вызвать что-либо более адекватное красочному полю сосудов стиля VII века, чем поэзия Сапфо, ярко живописующей в своих стихах природу, цветы, птиц.

В художественной керамике, как и в других видах архаического искусства, формы сосудов, композиции росписей, их цветовые гаммы созвучны господствовавшим в жизни греков того времени эмоциям. Амфоры, гидрии, кратеры характеризуются сочностью и напряженностью объемов, резкими противопоставлениями разных частей сосуда — широких набухающих и узких. Стилевые черты, отражающие напряжение эпохи, в керамике те же, что и в дорической колонне, имевшей тонкую шейку под капителью и заметно расширявшейся в энтазисе ствола, и в скульптуре, где куросы часто поражают контрастами широких плеч и тонких талий, толстых икр и узких щиколоток. Формы и контуры

глиняных сосудов воспринимаются поэтому как своеобразные, вызванные характером времени письма: от легкого движения пальцев «пишущего» текст гончара меняются очертания крутящейся на гончарном круге еще сырой вазы, определяя этим особый керамический «почерк» эпохи.

Не случайно и преобладание в годы архаики, особенно в вазописи VII века, фризовых, обтекающих тулово композиций, как бы приглашавших для обозрения росписи поворачивать сосуд или обходить его кругом. Нельзя здесь не заметить и связь с техникой изготовления сосудов на гончарном круге. Подобного рода стилевые особенности вазописи отчасти воплощали в годы великой колонизации познание греками огромного мира — цельного, округлого и гармоничного, каким был и сам сосуд. В росписях отражалась эпоха — корабли, плывущие по морю, иноплеменики — негры, скифы, этруски, неизвестные ранее земли, многообразный животный мир.

Цветовые решения вазовых росписей архаики довольно сдержанны, но богаче, чем в классике (исключая вазы роскошного стиля). В красочную гамму архаических ваз помимо черного лака и терракотового тона обмазки-ангоба включались дорогой по тем временам багрово-вишневый пурпур и белая краска. В своей большей, нежели в классическое время, любви к цвету архаика воспринимается как период чувственного и эмоционального искусства. Тяготение художников к многоцветности, яркая раскраска в архитектуре каменных или терракотовых элементов, необычно богатая полихромия скульптуры, о которой свидетельствуют статуи акропольских кор, была вызвана также желанием мастеров несколько, хотя бы цветом, сгладить массивность и тяжеловесность форм, смягчить их напряженность.

Формы архаических статуй массивны и тяжелы, но лица нередко овеяны такой ясной улыбкой, какой не встретишь позднее в классическом искусстве. Архаика кажется нам иногда суровой, может быть, потому, что исчезло кра-

сочное покрытие зданий и статуй. Вряд ли, конечно, архитектурные памятники отличались яркостью и пестротой, но, несомненно, они были радостны в своих красочных гаммах.

Архаическое искусство выполнило большую задачу: человек почувствовал и передал в памятниках искусства красоту бытия. В дальнейшем, когда классические художники станут точнее изображать детали видимого мира, несколько уменьшится поэтизм восприятия действительности. Зримая реальность начнет отодвигать на второй план красоту глубинного невидимого смысла произведения. Это намечается в греческой классике. И намного позднее, когда в годы итальянского Возрождения прямая перспектива в живописи определит место точки схода где-то вдали, — человек осознает себя уже не около поэтической, сказочной сферы художественного образа, как в византийской иконе, а в мире реальной, земной, видимой им действительности.

Архаическое искусство в его памятниках, богатых ассоциативными вариантами, несоизмеримо сложнее всего последующего искусства, и произведения его поэтому кажутся порой эстетически более привлекательными, во всяком случае, в своих сказочно-поэтических смыслах, нежели классические.

Художники архаики пользовались в обращении к человеку преимущественно средствами формы и объема, линии и цветового пятна. Сюжет с его заранее заданной ограниченностью начала и конца действия не имел для них такого значения, какое он получит далее в классике и особенно в эллинизме. Подобно тому, как позднее нюанс легкого наклона головы ангела в «Троице» Рублева или оттенки тонов в древнерусских иконах могут взволновать человека, так и архаическая архитектура, пластика и вазопись своими сравнительно простыми художественными средствами оказывают подчас несравнимо большей силы эстетическое воздействие, чем памятники последующих эпох.

Архаика — не только подготовительный к классике период. Она в полном смысле слова самостоятельная, неповторимая область искусства, исключительное в своей формо-творческой оригинальности явление — звено в прекрасной цепи общего художественного развития античности.

Архаика — утро эллинского искусства, свежее и чистое, исполненное поэтических грез, далекое от конкретности и информативности в восприятии реального мира. Один из исследователей античности, характеризуя архаику, образно сравнил ее с пением птиц на рассвете.

Произведения архаики — безграничны в своей художественной глубине, они скрывают в себе и обещают залитую ярким светом классику и исполненную сложных светотеневых эффектов эпоху эллинизма. Архаика чревата будущим, она безмерно богата и как бы излучает таинственные намеки на всю грядущую полуденную и вечернюю художественную историю пробуждавшейся Эллады.

М. Н. Славятинская

СТАНОВЛЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ РАННЕЙ ГРЕЧЕСКОЙ ЛИРИКИ (к постановке проблемы)

Ранняя греческая лирика явила новый этап освоения и осмысления языка как такового, что оказало сильнейшее воздействие на последующее развитие греческого языка в целом и поэтического языка в особенности.

Рассматриваемый период охватывает около трехсот лет (с конца VIII века до Р. Х.). В течение этого времени менялся сам автор лирического произведения, прошедший все ступени развития творческого «я»: от полного подражания фольклорному поэтическому опыту данной местности (или древнейшей общегреческой поэтической традиции, восстанавливаемой лишь гипотетически) до создания собственных жанровых форм и собственного поэтического языка (объять-таки в разной степени следующих эпической или лирической традиции).

Устное исполнение поэтических произведений требовало обязательной ориентации на аудиторию, которая также непрерывно менялась и по количеству, и по составу, и по степени своей языковой компетенции. Отличительной чертой исполнения поэтических произведений было, как известно, музыкальное сопровождение. Но его сила, а тем самым и деформирующее влияние на слово было различным и в разных жанрах, и в разное время: сложность музыкального сопровождения увеличивалась, и если ранние поэты подчиняли мелодию слову, то Дионисий Галикарнасский уже пишет о подчинении слова мелодии.

Жанровые формы лирической поэзии были по-разному связаны с ритуалом, а потому с различной «скоростью» становились чисто авторскими произведениями. Известна, например, длительная ритуальная традиция дифирамба.

Все указанные обстоятельства ставят под сомнение возможность более или менее конкретной характеристики языка ранней греческой лирики в целом. Речь, видимо, должна идти о выявлении принципов отношения к языку и его формам в лирической поэзии. И здесь, в первую очередь, как нам представляется, необходимо определить, осознавался ли язык вне его ритмико-содержательной стороны как самостоятельная поэтическая ценность, осознавал ли себя автор лирического произведения творцом в области именно языкового искусства.

В истории греческой литературы лирика, расцвет которой приходится на послегомеровское время, традиционно рассматривается на фоне эпоса, а язык лирики непременно сопоставляется с языком Гомера. Между тем начало формирования греческой лирики практически совпадает со временем создания гомеровских поэм (VIII век до Р. Х.). Тем самым гомеровский язык изначально не мог играть роль безусловного и единственного для всего эллинского мира. Должно было пройти немало лет, чтобы именно гомеровский язык стал восприниматься как общегреческая норма поэтического языка. Далее, в последние десятилетия все более четко вырисовывается большая роль конкретного автора (или авторов) в организации содержания и языка гомеровских поэм: гомеровский эпос предстает как особый эпос, обнаруживающий даже в таком традиционном жанре личность автора. Уже этот факт говорит о том, что конкретное авторское «я», сохраненное к тому же в мифических именах Орфея, Мусея и других поэтов, не являлось собственно чертой лирической поэзии VII века до Р. Х.

Отнесение языка эпоса и хоровой лирики к общегреческому поэтическому койне намечает как будто непрерывную

линию развития древнегреческого поэтического языка, что вполне может соответствовать истине. Однако эта непрерывность вовсе не предполагает главной линии развития от крито-микенской эпохи. Вероятнее всего, элементы поэтического творчества далеких времен передавались от поколения к поколению не механически, а с определенным семантическим или стилистическим «заданием» (ср. старославянский и русский языки).

Соответственно исследователь должен описывать язык древнегреческой лирики по возможности с двух точек зрения: как с позиции современной науки, так и исходя из представлений о поэзии и ее языке, более или менее синхронных анализируемым памятникам. Сейчас язык греческой лирики анализируется преимущественно с современных позиций, что не позволяет в полной мере ощутить особенность его судьбы.

Добавим к этому, что и современные лингвистические термины, употребляющиеся для характеристики языка архаической греческой поэзии, могут в какой-то степени не только прояснить, но и затруднить адекватное описание архаического поэтического языка. Так, термины *диалект* и *наддиалектность* должны применяться с известной степенью осторожности, поскольку период ранней лирики является как раз тем периодом, когда начинается осмысление местных особенностей речи сквозь призму сложившихся и складывающихся форм поэтического языка.

Для того чтобы понять суть изменений в самом подходе носителей языка (слушателей и исполнителей) к языку авторских лирических произведений, необходимо хотя бы в самых общих чертах сформулировать особенности поэтического процесса в «доавторский» и «авторский» периоды. Основными чертами этого процесса в «доавторский» период были следующие:

1. Адресованность к «неличному» слушателю: обращенность ко всему этносу (эпос) или к любому слушателю (фольклорные лирические произведения).

2. Достаточно высокая языковая компетенция слушателей, обусловленная длительной поэтической традицией.

3. Ориентация только на устное восприятие поэтического произведения и его устное исполнение («фонетический» языковой менталитет), что привело:

а) к развитию целой шкалы способов произнесения поэтического текста в зависимости от большей или меньшей значимости его содержания и музыкального сопровождения (ср. декламационный характер эпической поэзии и фольклорные свадебные, трудовые и другие песни), а также в зависимости от количества исполнителей (от одного до хора, для которого требовалась особая организация фонетики текста);

б) к развитию особого пути ритмизации текста путем чередования долгих и кратких слогов и к значительной деформации греческого слова в поэтическом тексте: замена членения речи на постопное, нерелевантность тонового рисунка слова, сращивание метрики со словом и создание метрических формул.

4. Приоритет содержания над формой (об этом — даже в значительно более поздней «Поэтике Аристотеля»).

5. Традиционность формы произведения, его метрики и языка, которые заданы местной и общегреческой поэтической традицией. При этом отстраненность поэтической речи от обычной создавалась не только ритмом, но и набором вариативных форм слова, что способствовало формированию представления о слове как о чем-то мягком и пластичном, способном менять и свой ритмический рисунок, и свою форму (так называемые метаплазмы).

Переход к другому типу поэзии совершался постепенно, путем изменений в той или иной степени всех указанных

выше особенностей поэтического процесса. Важные изменения происходили в предполисный (протополисный) период XIII–IX веков до Р. Х., когда савиги в общественном сознании эллинов (переход от диффузного состояния общества к компактному, полисному) совпали с большими изменениями в их религиозно-мифологических представлениях. Возможно, поэзия, всегда игравшая огромную роль в родовом коллективе и являвшаяся хранителем этнической памяти, приобрела в это переходное время особое значение. Именно поэтому создаются многочисленные эпические произведения, лучшие из которых (гомеровские поэмы) стали впоследствии играть роль священных греческих текстов. При этом складывающаяся культура и идеология полиса востребовала конкретную творческую личность как отличительный знак именно данного коллектива. Обширные эпические поэмы, получившие большое распространение, должны были получить тогда авторство, даже если на самом деле оно было сомнительно (см. всю проблематику так называемого «гомеровского вопроса»).

Дальнейший процесс формирования полисного коллектива был сложным и направленным как вовнутрь полиса (сплочение граждан, воспитания в них чувства «своего» полиса, «своего» языка), так и вовне его (поддержание необходимых контактов с другими, тоже обособлявшимися полисами, сохранение этнического единства в культуре, языке, религии). Примечательной чертой полиса было не просто повышение активности личности, на что обычно ссылаются как на главную причину появления авторской лирики, а изменение функции личности при полисной государственной форме. Любое общество, в том числе и родовое, особенно на поздне-м этапе своего развития, всегда отмечает творческую индивидуальность, в первую очередь поэта, которому и поклоняется как пророку. Но ни у рода (племени), ни у поэта не было потребности специально обозначать свое

имия, которое было известно богам и людям его этноса-племени. Полис же явился такой государственной формой, которая обособляла свою государственность через индивидуальности. Существование индивидуального полиса было возможно только при наличии «своих» стратегов, атлетов, поэтов, философов. Именно поэтому в античных биографиях всегда отмечается место рождения описываемого лица. Создание целого корпуса творческих индивидуальностей было необходимой задачей того исторического этапа.

Две противоположные тенденции в период формирования полиса (его внутренняя консолидация и одновременно постепенное расширение внешних связей, включая колонизацию) получили отражение в поэзии, в ее содержании и форме, включая особенности языка. В авторской лирике указанные выше черты греческого поэтического процесса изменились следующим образом:

1. Слушателями становятся конкретные граждане конкретного полиса, поэтому поэтические произведения намеренно создаются на местном конкретном варианте греческого языка (дорийский диалект Алкмана, беотийский Коринны, лесбосский Сапфо, ионийский Каллина и т. п.).

2. Развитие полиса предопределило появление содержания, интересного именно данному полису, его согражданам, утвердило значимость этого содержания. А поскольку полисный коллектив понимался не как нерасчлененное целое, а как совокупность индивидуальностей, то постепенно утверждалось и индивидуалистическое, обращенное лишь к одному человеку, включая автора, содержание. Ранняя греческая лирика явилась важнейшей ступенью в развитии литературы не столько благодаря индивидуальности поэта, сколько благодаря индивидуальности содержания, благодаря возможности обращаться с любым содержанием к любому количеству слушателей, от всех эллинов до отдельного человека конкретного полиса. Разнообразное, индивидуальное содер-

жание способствовало отграничению и четкому осознанию формы поэтического произведения как таковой, вне связи с содержанием. Этим был сделан первый шаг к поэтике: сознательному словесному творчеству по определенным законам.

3. Поэтические произведения приобрели теперь обязательное авторство, утверждение которого диктовалось внутренними и внешними причинами развития полиса. Язык данного полиса, данной местности осознается только через язык конкретного автора, и это стало нормой греческого литературного языка на многие века. Поэтому не должен вызывать какое-либо удивление ионийский диалект элегий Тиртея, даже если он был спартанцем: он писал не на языке ионян, а на языке Каллипа и других элегиков.

4. Свобода автора поэтического произведения в выборе содержания повлекла за собой и «авторизованность» поэтической формы произведения, его метрики и языка. Она дала возможность автору создавать свои метрические решения (напомним об авторских метрических «схемах» в эолийской лирике, усовершенствования ионийской метрики, создание строфической триады в хоровой лирике и др.).

5. Разграничение содержания и формы, гибкость метрики постепенно все более и более высвечивали язык в качестве самостоятельного поэтического материала. Для передачи разнообразного содержания поэт уже не мог довольствоваться формулами, неразрывно соединяющими язык и ритмику, и язык отныне стал рассматриваться отдельно от формулы, пословно. Не случайно, что именно в это время в формирующейся философии также начинают обсуждаться проблемы происхождения языка и в первую очередь имени, названия.

Можно предположить, что именно в послегомеровский период в греческом языке у разнодиалектных и разновременных форм формируется эстетическая функция, первые

признаки которой можно наблюдать уже в языке Гомера. Временная дистанция от гомеровского языка до языка лириков создает и предпосылки для постепенного формирования такого понятия, как архаизм, которое на почве греческого языка имело свою специфику.

Таким образом, в рассматриваемый период в греческом языке развивались две тенденции: рост диалектных территориальных различий в обиходной речи, обусловленный обособленностью протополисов и полисов, и развитие эстетической функции разнодиалектных и гетерохронных форм в поэтическом языке. В результате перекрещивания этих тенденций был создан своеобразный разнодиалектножанровый поэтический язык: в поэтическом языке слово или словоформа осознавались уже не как диалектные, а как поэтические и имели иную судьбу, иные коннотации и оппозиции, чем в разговорном языке (ср. сходное развитие греческой метрики, когда при неизменном произношении слух улавливал равномерные чередования долгих и кратких слогов, не играющие решающей роли в обычной речи). В поэзии значительными становились иные фонетические, морфологические и семантические характеристики слова по сравнению с обиходной речью.

Все принципиальные изменения, произошедшие в поэтическом языке за время развития авторской лирической поэзии, могут быть проиллюстрированы на особенностях языка Пиндара, как бы сфокусировавшего и доведшего до определенного предела эти изменения. Язык Пиндара отразил обязательную ориентацию поэтического языка на аудиторию. Поскольку произведения Пиндара воспевали блистательные победы и притом часто таких заказчиков, которые занимали высокое социальное положение, язык Пиндара должен был быть в максимальной степени отстранен от обиходной речи. В то же время, поскольку эти произведения предназначались для исполнения перед широкой и смешанной греческой аудиторией, поэт не мог использовать локальную форму языка,

поэтому язык произведений Пиндара представляет собой весьма сложное сплетение разнообразных лексических и грамматических форм, в числе которых и слова общегреческой традиции, и гомеровские, и современные.

То обстоятельство, что лирическая поэзия разделила содержание и форму произведения, а в форме разграничила ритмику и словоформу, подготовило почву для вычленения отдельного слова и его формы и в непэтическом языке, то есть подготовило почву для риторики.

Д. Ю. Молок

ЕЩЕ РАЗ ОБ АРХАИЧЕСКОЙ УЛЫБКЕ

Склонность рассматривать улыбку архаических греческих статуй как бессодержательную, как «технический случай», сказывается и в работах крупнейших знатоков греческого искусства. Г. Рихтер называет ее «чисто случайным результатом высекания в камне, вызванном трудностями перехода между углами рта и щеками»¹. Ей вторит Дж. Бордмен: «Архаическая улыбка обусловлена трудностями высекания перехода от рта к щеке»².

Однако такая трактовка вызывает серьезные возражения. Во-первых, в иных случаях технические трудности явно преодолеваются, пример — Акропольская кора № 674 («Задумчивая кора»).

Во-вторых, остается непонятным, почему «архаическая улыбка» долго, практически на протяжении всего VI века, удерживалась в скульптуре. Да и переход к ранней классике связан, очевидно, не только с преодолением технических трудностей, как получается у Г. Рихтер, иначе непонятно, почему они были преодолены повсюду, быстро и внезапно.

Наконец, в-третьих, если архаическая улыбка — «технический случай» в скульптуре, то как объяснить ее в архаическом рельефе и тем более в вазописи?

© Д. Ю. Молок.

¹ Richter G. M. A. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. New Haven; London, 1970. P. 46, note 10.

² Boardman J. Greek Sculpture. The Archaic Period. London, 1988. P. 66. Cf.: Himmelmann-Wiestschutz N. Erzählung und Figur in der archaischen Kunst // Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jg. 1967, № 2, Mainz; Wiesbaden, 1967. S. 88, Anm. 1.

Те технические трудности, которыми объясняют архаическую улыбку, полны смысла. В конечном счете само по себе их возникновение вызвано методом работы архаического скульптора, представлявшего каменный блок сразу с четырех сторон, мыслившего скульптурную форму отдельными плоскостями¹. Эта «четырефасадность» содержит в себе, как кажется, семаптику четырех сторон света. Скульптура возникает как бы в центре мира, и ее улыбка выражает радость статуи, освобожденной из каменного блока.

Но этого мало. Архаическое произведение настолько пропитано единством стиля и смысла, что «архаическая улыбка» становится стилеобразующим принципом, она есть, так сказать, во всей фигуре куроса или коры. Р. М. Рильке тонко усмотрел эту улыбку в изгибе бедер куроса. Э. Бушор много говорил о захватывающей полноте жизни архаических статуй, об их «несокрушимой действительности», об их непосредственной сияющей свежести, «радости бытия», свойственной им, об их «как бы пробуждении от долгого сна»². Х. Кеннер в специальном исследовании пришла к выводу, что «улыбка есть наиболее явное выражение магической жизненной силы архаических статуй»³.

Что такое куросы? Их называли «архаическими Аполлонами»; действительно, большая часть сохранившихся куросов происходит из святилищ Аполлона. Аполлон изображен в схеме куроса в росписи вазы в Британском музее⁴, где он идентифицируется присутствием просительницы, может быть,

¹ Cf.: Casson S. *The Technique of Early Greek Sculpture*. Oxford, 1933; Blumel K. *Griechische Bildhauer an der Arbeit*. Berlin, 1933; Adam Sh. *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Period*. London, 1966.

² Buschor E. *Vom Sonn der griechischen Standbilder*. Berlin, 1942. S. 12; *Id.* *Frühgriechische Junglinge*. München, 1950. S. 136; *Id.* *Die Plastik der Griechen*. Berlin, 1936. S. 29.

³ Renner H. *Weinen und Lachen in der griechischen Kunst* // *SB der Österreich. AdW. Philosoph.-hist. Kl. Bd. 234, Abh. 2*. Wien, 1960. S. 66. Cf. Simon E (Rec.) — *Gnomon*, 33 (1961), Heft 7. S. 644–650.

⁴ E 336, CVA, Brit. Mus. Fasc. 5, III, I. C. pl. LXV.

Кассандры. Курос, недавно найденный в Пирее¹, вероятно, держал в руках атрибуты Аполлона. Диодорово² описание статуи Пифийского Аполлона на Делосе явно приложимо к типу куроса. Описание наружности Аполлона в гимне к Пифийскому Аполлону³, относящемся, видимо, к началу VI века, когда как раз появляются первые куросы, как будто сделано со статуи куроса. Между тем рождение Аполлона, как известно, сопровождалось смехом⁴.

Однако так же очевидно, что отнюдь не все куросы представляют Аполлона. Они происходят и с Афинского Акрополя, и из святилища Посейдона на Сунии, и из теменоса Геры на Самосе. Более того, даже куросы, найденные в Аполлоновых Дельфах, несут надписи, определенно свидетельствующие, что это изваяния не бога, а смертного: таковы «Дельфийские близнецы» — Клеобис и Битон, аргосские юноши. Наконец, куросы служили и надгробными памятниками.

Архаическая мужская статуя, курос, являет собой определенную схему: прямо стоящая фигура с выдвинутой левой ногой, с руками, опущенными вдоль тела и прижатыми к бедрам. Общеизвестно, что канон куроса заимствован из Египта. Но между египетской статуей и фигурой куроса есть существенное различие. Если египетская статуя как бы застыла в вечном ожидании оживления — возвращения двойника-Ка, то греческий курос включен в поток времени, он демонстрирует уже обретенную интенсивность жизни. Египетская статуя взирает на пустоту и тщету земных надежд, греческая глядит в пространство, общается с ним, привлекает «любовь пространства». Отсюда — освоение окружающего мира греческой статуей, выявление в ней реальной структуры тела — костяка, сочленений, мышц, жил, кожи.

¹ См.: Сидорова Н. А. Новые открытия в области античного искусства. М., 1965. С. 100.

² Diod. Sic. I, 98, 9.

³ Hymn. Hom. II, 449–450.

⁴ Theogn. I, 5.

Египетская статуя, как правило, привязана к каменному блоку, греческая оторвалась от него, сделав шаг в реальное пространство. Можно сказать, что египетская статуя пребывает по ту сторону порога, тогда как греческая, сделав шаг в реальную среду, переступает порог¹. Улыбка греческого куроса и есть улыбка обретения полноты жизни.

Но курос — это не просто схема, и даже не только канон. В семантическом отношении это чин, подобный чину куретов. Прокл говорит о чине куретов — завершителей идеального плана всего мироздания, хранителей его чистоты, незапятнанности, трактуя их как стражу и охрану, подчеркивая их формальные свойства — ритм и симметрию². Подобные черты формальной выраженности и смысла мы находим в куросах. Как и куреты, они — чистые стражи, «отроки высшего Зевса»³, «как бы сатиры Зевса»⁴. Но если служба куретов — шумная (они, «звучные медью», «звонко гремят», так что «грохот до неба доходит»⁵), то куросы — безмолвные слуги, подаренные покровителем божеству (по аргументации М. Робертсона⁶). Как и куреты, «небесные близнецы»⁷, куросы построены по единой схеме. Эта схема есть соблюдение некоторого этикета (канона) в присутствии бога. Если куреты составляют окружение Реи-Кибелы и младенца Зевса на Крите, то куросы — гелеонты, слуги Зевса Гелеона («смеющегося»)⁸. При

¹ См. подробнее: Молок Д. Ю. Метафора порога. Поэтика и семантика в античном искусстве // *Образ и смысл в античной культуре*. М., 1990. С. 174 сл.

² См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. II. М., 1988. С. 92 сл.

³ Hymn. Orph. XXXVIII, 21.

⁴ Str. X, 3, 11.

⁵ Hymn. Orph. XXXVIII, 1, 3, 11.

⁶ Robertson M. A History of Greek Art. Vol. I. Cambridge, 1975. P. 38.

⁷ Hymn. Orph. XXXVIII, 23.

⁸ Vide: Jalouris N. Das archaische «Lächeln» und die Geleonten // *Antike Kunst*, 29 (1985). S. 3–5.

шествии куретов земля покрывается цветами¹; курорсы, как мы сейчас увидим, — «цветущие».

По одной из версий мифа², куреты воспитали младенца Диониса. Божество Гелос, персонифицированный смех, мы также находим вместе с Комосом в свите Диониса³. Согласно Плутарху⁴, у Гелоса было святилище в серьезной Спарте; по сообщению Сосибия⁵, Ликург воздвиг статую (ἀγαλμάτιον) Гелоса. Из Апулея⁶ узнаем, что Гелос почитался также жителями Ипаты в Фессалии, где в его честь каждый год справлялись игры.

В глаголе γελάω содержатся все оттенки смеха. Если ограничиться примерами только из Гомера, можно представить себе диапазон этих оттенков так:

ἀπαλόν γελάσαι нежно смеяться⁷;
 ἢ δ' ἐγέλασσε χεῖλεσι она же улыбнулась устами⁸;
 ἐγέλασσε δέ οἱ φίλον ἦτορ засмеялось в нем милое сердце⁹;
 γελάσσε δὲ πᾶσα περὶ χθῶν χαλκοῦ ὑπὸ στεροπῆς вся земля
 окрест смеялась под сиянием меди¹⁰;

δακρυόεν γελάσασα сквозь слезы улыбаясь¹¹;
 γέλωι ἔκθανον помирали со смеху¹²;
 γαῖα τε πᾶσ' ἐγέλασσε и вся земля улыбалась¹³.

Но особенно существенен для нас тот знаменитый эпитет, которым Гомер наделяет смех богов: ἄσβεστος γέλως¹⁴, в точ-

¹ Hymn. Orph. XXXVIII, 13.

² Str. X, 3, 11–12.

³ Philostr. Imag. I, 25.

⁴ Plut. Cleom. IX, 1.

⁵ FGrH 595 F 19 (=Plut., Lycurg, XXV,4).

⁶ Apul. Met. II, 31; III, 11.

⁷ Hom. Od. XIV, 465, здесь и далее пер. В. А. Жуковского.

⁸ Hom. II. XV, 101, здесь и далее пер. Н. И. Гнедича.

⁹ Hom. II. XXI, 389.

¹⁰ Hom. II. XIX, 362; Od. IX, 413.

¹¹ Hom. II. VI, 484.

¹² Hom. Od. XVIII, 100, 350.

¹³ Hymn. Hom. ad Demetr. 14, пер. В. В. Вересаева.

¹⁴ Hom. II. I, 599; Od. VIII, 327. Гнедич и Жуковский переводят «смех несказанный».

ном значении «неугасимый», создает образ сияющего, подобно пламени, смеха. Х. Фриск, опираясь на глоссу Гесихия, сближает и $\gamma\epsilon\lambda\alpha\upsilon$ и $\gamma\epsilon\lambda\epsilon\upsilon$ = $\lambda\acute{\alpha}\mu\pi\epsilon\upsilon$ (сиять), $\alpha\nu\theta\epsilon\iota\nu$ (цвести)¹. Б. Фоллер, анализируя темное словосочетание $\chi\lambda\omicron\alpha\rho\delta\acute{o}\nu \gamma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\alpha\iota\varsigma$ у Пиндара², приходит к выводу, что эта «зеленая улыбка» представляет собой не что иное, как улыбку архаических греческих статуй³. С. Боура полагал при этом, что $\chi\lambda\omicron\alpha\rho\delta\acute{o}\nu$ означает зеленую свежесть природы, ее весеннее цветение⁴.

Если мы взглянем на статуи архаических кор⁵, то увидим некую кокетливость в жесте левой руки, которой они натягивают край хитона. Этот жест находит свое истолкование в стихе Сапфо, упрекающей деву, которая «не умеет платья обвить вокруг щиколотки»⁶. Жест этот сексуален. У героинь Сапфо и кор это, возможно, «жест невесты». Этот же (или близкий) жест приоткрывания ступни может иметь и обценный оттенок. На одном модиолусе из собрания ГМИИ⁷ в гротескной сцене суда Париса этим жестом Гера заставляет отвернуться девственную Афину. Возможно, этим жестом сопровождала свою непристойную шутку элевсинская Ямба, вызвав улыбку у Деметры. Улыбка Деметры обеспечивает цветение природы, и это — очень древний мотив: на угаритской пластинке слоновой кости XIV века до Р. Х.

¹ Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Lfg. 1. Heidelberg, 1960. S. 294 f.

² Pind. Pyth. IX, 38.

³ Fowler B. H. The Centaur's Smile: Pindar and Archaic Aesthetic // In: Ancient Greek Art and Iconography / Ed. by W. G. Moon. Madison, 1983. P. 159–170.

⁴ Bowra C. M. Pindar. Oxford, 1964. P. 246.

⁵ Каталог кор: Richter G. M. A. Archaic Greek Maidens. London; New York, 1968.

⁶ Sapph. F 32D.

⁷ Сидорова Н. А., Тугушева О. В., Забелина В. С. Античная расписная керамика из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1985, № 78; Шварц А. Н. По поводу вазы с рельефными изображениями, найденной в Парутине // Древности, XV (1894). С. 14 сл.

в Лувре¹ кормящая козлов богиня плодородия — улыбается. Все упомянутые здесь образы связаны с мифологемой цветущего, плодоносящего смеха².

В другом стихотворении Сапфо³ является Афродита, *μεῖδιαίσαισ' ἀδανάτωι προσώπῳ*, улыгнувшись бессмертным ликом. Древние поэты часто говорят об улыбке Афродиты⁴. Из этой формулы видно, как тесно связаны понятия «улыбающийся» и «бессмертный», и как они проникают друг в друга. Улыбка свойственна богам⁵.

Улыбка архаических статуй есть отблеск сияющего смеха богов. Она происходит на встречи с богами, из знания о божестве. Архаические статуи — всегда улыбающиеся vis-a-vis богов. Их улыбка приходит на место иных, более древних жестов, выражающих предстояние божеству, от жеста сложенных рук Гудеа, правителя Лагаша (XXII век до Р. Х.)⁶, выражающего покорность богам и благочестие, до жеста поднятых рук критских богинь⁷, полного напряженности религиозного чувства.

Сияющая улыбка архаической статуи есть в точном смысле цветение бытия. Это сияние (Glanz) архаической статуи Р. М. Рильке угадал в торсе курorsa из Милета⁸. Так откровение поэта совпадает с выводами историко-художественного исследования.

¹ Матье М. Э., Афанасьева В. К., Дьяконов И. М., Луконин В. Г. Искусство Древнего Востока. М., 1968 («Памятники мирового искусства»), илл. № 208 б.

² См.: Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963, с. 68–104, 105–135; Он же. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 174–204 («Ритуальный смех в фольклоре»).

³ Sappho F 1D, 14.

⁴ Hom. Od. VIII, 362, Hymn. Hom. IV, 49, 56, 66, 155; X, 2–3, Hymn. Orph. LV, 2.

⁵ Например, об улыбке Афродиты: Hom. Od. VIII, 362; Hymn. IV, 49–56; X, 2–3; LXVI, 155; Hymn. Orph. LV, 2.

⁶ Матье М. Э. и др. Op. cit., илл. 191.

⁷ Например, статуэтка из Корфи — Marinatos S., Hirmer M. Crete and Mycenae. London, 1960, pl. 135.

⁸ Статуя: Париж, Лувр, № 2792 — Fuchs W. Die Skulptur der Griechen. München, 1983, Abb. 37.



IV. *Miscellanea*

Р. А. Гимадеев

ОБ ОДНОМ ЭЛЕГИЧЕСКОМ ФРАГМЕНТЕ СОФОКЛА (F 5 Bergk)

Есть только одно прямое свидетельство о личной связи Геродота и Софокла. Это — сохранный Плутархом¹ элегический фрагмент Софокла:

© Р. А. Гимадеев.

¹ Soph. F 5 Bergk et West = 2 Diehl. Для сочетания $\psi\delta\eta\nu\ \tau\epsilon\acute{\upsilon}\chi\omega$ возможен и перевод «петь» по аналогии с $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma\ \tau\epsilon\acute{\upsilon}\chi\omega$ (Pind. Pyth. XII, 19; Aesch. Septem, 835 Dind.). В последнем случае акты сочинения и исполнения совпадают, и V. Ch. F Rost (Handwörterbuch der griechischen Sprache hrsg. v. F. Passow (u. a.) Bde 1-2. Braunschweig, 1847-1856. 2. Bd., 2. Abth., S. 1876) переводит это словосочетание «*ein Lied verfertigen, dichten*»; ср. классический перевод Droysen'a: «*den Grabgesang stimm' ich an*» (Aischylos. Die sieben Tragödien. Leipzig, 1971. S. 73). Прямых примеров на $\psi\delta\eta\nu\ \tau\epsilon\acute{\upsilon}\chi\omega$ нет. Возможность принятого нами традиционного перевода подтверждается примерами вроде $\tau\epsilon\acute{\upsilon}\xi\epsilon\ \epsilon\lambda\epsilon\gamma\epsilon\iota\omicron\nu$ (Ion Sam. — Diehl, ALG p. 87) или $\tau\epsilon\acute{\upsilon}\xi\omicron\upsilon\sigma\iota\ \dots\ \alpha\omicron\iota\delta\eta\nu$ (Hom. Od. XXIV, 197). Об исполнении здесь речь во всяком случае не идет.

ὥδῃν Ἡροδότῳ τεύξεν Σοφοκλῆς ἐτέων ὦν
πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα.

«Песнь Геродоту сложил Софокл, лет будучи / Пятидесяти
лети»¹.

Можно предположить, что Геродот, здесь упомянутый, вовсе не обязательно историк. Можно думать, что он — мальчик вроде платонова Астера. Но при этом нужно учесть, что благочестивейший Плутарх не стал бы вести речь о *pueris formosis* без особой надобности и что для него, автора позднего, Геродот — прежде всего имя историка. Будь в отрывке упомянут кто-либо другой, мы вправе были бы ждать объяснений.

Полуторастишие и само по себе не так легко объяснить в связи с тем местом Плутарха, в котором оно приведено. В конечном счете фрагмент просто выпал из широкого научного обихода.

Итак, Плутарх говорит:

Εἴτ' ἐκείνους μὲν τηλικαῦτα πράττειν ὁ χρόνος οὐκ ἐκώλυεν, ἡμεῖς δ' οἱ νῦν τρυφῶντες ἐν πολιτείαις, μὴ τυραννίδα, μὴ πόλεμόν τινα, μὴ πολιορκίαν ἐχούσαις, ἀπολέμους δ' ἀμίλλας καὶ φιλοτιμίας νόμῳ τὰ πολλὰ καὶ λόγῳ μετὰ δίκης περαινομένας, ἀποδειλιῶμεν (α), οὐ μόνον (β) στρατηγῶν τῶν τότε καὶ δημαγωγῶν, (p. 785) ἀλλὰ καὶ ποιητῶν καὶ σοφιστῶν καὶ ὑποκριτῶν ὁμολογοῦντες εἶναι κακίους (с), εἶγε Σιμωνίδης μὲν ἐν γῆρᾳ χοροῖς ἐνίκα ὡς τοῦπίγραμμα δηλοῖ τοῖς τελευταίοις ἔπεσιν (Γ 77, 5. II, p. 110 D)

ἀμφὶ διδασκαλίῃ δὲ Σιμωνίδῃ ἔσπετο κύδος
ὀγδωκονταέτερι παιδὶ Λεωπρέπεος.

Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ παίδων (d) παρανοίας δίκην
φεύγων ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνῷ πάροδον ἥ

¹ Plut. An seni gerenda sit res publica, 3, 784f-785b. Основа приводимого текста — издание Хуберта-Поленца: Plutarchi Moralia. Vol. V. Fasc. I. Rec. et emendav. C. Hubert. Praefationem scr. M. Pohlenz. Lipsiae, Teubner, 1957, p. 25-26. Причины изменений текста объясняются в статье.

ἐστὶν ἀρχὴ... (Soph. Oed. Col., 668 sqq.), (p. 785 B) θαυμαστοῦ δὲ τοῦ λόγου φανέντος, ὥσπερ ἐκ θεάτρου τοῦ δικαστηρίου προπεμφθῆναι μετὰ κρότου καὶ βοῆς τῶν παρόντων. [τουτὶ δ' ὁμολογουμένως Σοφοκλέους ἐστὶ τὸ ἐπιγραμμάτιον (e):

ὥδ' ἦν Ἡροδότῳ τεύξεν Σοφοκλῆς ἐτέων ὦν
πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα.] (f)

Φιλήμονα δὲ τὸν κωμικὸν καὶ Ἀλεξιν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἀγωνιζομένους καὶ στεφανουμένους ὁ θάνατος κατέλαβε.

(a) ἀποδειλιῶμεν; edd. (b) οὐ μόνον κακίους ad constr. cf. cap. 1, p. 783 fine: πείθουσι εἶναι κτλ. (c) κακίους edd. (d) παίδων Hylander, Bernardakis, novissime Chantraine; πολλῶν Hubert sec. Mss. (e) παρόντων. τουτὶ δ' ὁμολογουμένως Σοφοκλέους ἐστὶ τὸ ἐπιγραμμάτιον edd. omnes. (f) τουτὶ ... πεντήκοντα seclusi.

«Таким образом, им совершить толикое возраст не помешал, а мы, нынешние, изнеживаясь в государствах, где ни тираний, ни войны какой-нибудь, ни осады нет, но лишь невоинственные состязания и честолюбия, удовлетворяющиеся большею частию законно и разумно, но правде, — уступаем им по слабости, соглашаясь, что не только полководцев тогдашних и народных вожakov, но и стихотворцев, и мудрецов, и лицедеев слабее нынешние, коли уж Симонид в старости одержал победу в состязании хоров, как показывает последними своими словами следующая эпиграмма:

Вследствие обучения хора последовала за Симонидам слава,
За восьмидесятилетним сыном Леопренея.

А о Софокле говорят, что, защищаясь от возведенного на него детьми обвинения в безумии, прочитал он народ из Эдина Колонского... и, поскольку дивной показалась та неснь, то был он препровожден из судилища, будто из театра, при рукоплесканиях и кликах присутствующих. А это вот — согласуется (Софоклова эпиграмма):

Песнь Геродоту сложил Софокл, лет будучи
Пятидесяти пяти,

Филемона же колика и Алескида состязавшимися на сцене и увенчанными смерть застала».

Основная мысль отрывка состоит, очевидно, в том, что древние — в отличие от современников Плутарха — могли творить и в глубокой старости. Но тогда фрагмент Софокла оказывается в противоречии с содержанием всей главы, ибо пятьдесят пять лет — не старость; по слову Солонна:

*Разум и речь в семь седмиц уже в полном бывают расцвете,
Также и в восемь — всего вместе четырнадцать лет¹.*

Общеизвестно, что афинские, например, и спартанские граждане до шестидесяти лет несли воинскую службу. Особенно важно, что сам Плутарх в том же сочинении говорит, что о допустимости для старца управлять государством «свидетельствуют законы, устами глашатая не Алкивиадов, не Пифеев возводя в народных собраниях на виду первыми, но более чем пятидесяти лет достигших говорить и соучаствовать в советах приглашая»².

Противоречие можно попытаться устранить исправлением текста или объяснить. Из объяснений наиболее удачным кажется предложенное Теодором Гомперцем: Плутарх не мог удержаться от приведения едва известного в его время стихотворения, хотя оно не подходило к теме³. Но нет оснований предполагать, что то стихотворение Софокла, о котором идет речь, было в I–II веках по Р. Х. настолько редким, чтобы, став случайно известным Плутарху, быть включенным в совершенно неподходящее место первой попавшейся его работы⁴. Если же оно было такой редкостью, почему Плутарх не при-

¹ Solo, F 23 G.-P., 13–14, пер. В. В. Латышева.

² Plut. An. seni., 2, 784c.

³ Gomperz Th. Hérodote et Sophocle // Mélanges Henri Weil... Paris, 1898. P. 146.

⁴ Элегические стихи Софокла были известны еще византийцам: Zuborg V. Sophokles und die Elegie // Hermes 10 (1876). S. 203–219. Гомперц исходит из того, что стихотворение было редким. Бергк

вел его полностью? Почему не процитировал в более подходящем месте? Уже эти соображения не позволяют счесть мнение Гомперца достаточно основательным; между тем мы не знаем более доказательных попыток объяснить «эпиграмматию».

Нельзя ли устранить несоответствие Софокла фрагмента контексту, исправляя или дополняя текст?

Наиболее известны дополнения Теодора Бергка: 1) во втором и третьем изданиях *Poetarum Lyricorum Graecorum*: *πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα <ἀριθμὸς ἡδὲ φίλος>*¹; 2) в четвертом издании: «Поэт, поскольку он сам свидетельствует, сколько ему тогда было лет, указал, вероятно, и возраст друга своего Геродота, и стих можно было бы восстановить таким образом: *πέντ' ἐπὶ πεντήκοντ' ὄντι δις εἴκοσ' ἔτῳ*²».

Предположение Бергка о содержании второй строки породило ряд сходных восстановлений. Наиболее остроумной, но не более чем другие доказательной, была попытка Теодора Гомперца, который предложил читать пентаметр *πέντ' ἐπὶ πεντήκονθ' ἐξάκις ἑπταέτει*, считая достоверным свидетельство Памфилы о возрасте Геродота к началу Пелопоннесской войны³, и возводя его к приведенной Плутархом эпigramме в полном виде. Доказать, что она состояла из двух строк, что в утраченной части был указан возраст Геродота, что Памфила пользовалась именно этой эпigramмой, Гомперц, конечно, не мог и был вынужден прибегнуть к вкусовым аргументам.

Если искать выхода в исправлении текста, то искомая конъектура должна удовлетворять следующим требованиям:

I. Целесообразным может быть только исправление слова *πεντήκοντα* (ср. п. II); исправление слова *πέντε* мало что

заметил, что Плутарх привел только начало, так как стихотворение было достаточно известным: PLG, vol. II. Lipsiae, 1882. P. 245. Разногласие, уничтожающее доводы обеих сторон!

¹ PLG, vol. II. 1866, p. 573-574 in app.

² PLG, vol. II. 1882, p. 245 in app.

³ Pamphila ap. Aul. Gell. IV, 23, 2.

дает и было бы совершенно произвольным. Изменение конструкции $X \acute{\epsilon}\pi\iota X$ также было бы совершенно произвольным¹.

II. Психологически возможно и вероятно, что переписчик, только что окончив слово $\piέντε$, механически повторил его в следующем числительном. Других ошибок в данном контексте ожидать трудно.

III. Если считать, что искажение текста произошло, то наиболее вероятно, что испорченное слово обозначало целое число десятков, большее пятидесяти.

IV. Сложные обозначения вроде предлагавшегося $\piέντ' \acute{\epsilon}\pi\iota \piεντήκοντα καὶ ἑξήκοντα$, во-первых, весьма редки² и, во-вторых, слишком громоздки для маленького стихотворения³, а потому и нежелательны.

¹ Gomperz Th. Op. cit. P. 145, nota. Кроме того, $\piέντ' \acute{\epsilon}\pi\iota \piεντήκοντα$ — lectio difficilior: некоторые рукописи XIII–XV веков дают вместо $\acute{\epsilon}\pi\iota καὶ$, нарушающее размер и свидетельствующее о том, что и для средневекового переписчика конструкция не была вполне привычной. В некоторых контекстах эта конструкция обязательна (обозначения чисел месяца), но в общем конструкция с $\acute{\epsilon}\pi\iota$ употребляется во много десятков раз реже, чем конструкция с $καὶ$ — в малом сборнике W. Peek'a (Griechische Grabgedichte. Berlin, 1960), например, есть только одна эпитафия, где употреблен оборот с $\acute{\epsilon}\pi\iota$ (№ 154).

² Только в эпиграфических стихотворениях можно найти числительные, сравнимые по сложности с предлагаемыми, например, $\acute{\epsilon}\nu δεκάσιν τρισσαῖς ἑτέων καὶ πέντ' ἐνιαυτοῖς$ (Peek, № 194), $δὲς δέκα καὶ δισσοῦς$ (Peek, № 330), $τρῖσσαις ἐκ δεκάδος δὲ πρὸς ἑξ ἑτέων$ (Peek, № 432). Но во всех известных нами случаях число десятков дается единым, труднорасчленимым, а потому и мало подверженным порче выражениям (счет по десяткам — № 97, 105, 155, 177, 196 и т. д.; ср. счет по четверкам — № 284 и по девяткам — № 151, 152).

³ По мнению Цуборга (Zuborg V. Op. cit. P. 207), в «эпиграматии» было 2–4 строки. Поскольку трудно себе представить, чтобы кто бы то ни было не процитировал из двустрочного стихотворения какие-то два слова, содержащие, к тому же, его соли, объем в 4 строки кажется вероятнее. Varro, de lingua lat. VII, 28, называет $\acute{\epsilon}\piιγραμμάτιον$ как раз четырехстрочное стихотворение.

V. Если верно сказанное в пп. I–IV, то *πεντήκοντα* можно заменить только обозначениями шестидесяти, семидесяти или восьмидесяти¹.

Разберем возможные варианты:

1. 65 лет. Чтение *πέντ' ἐπὶ ἑξήκοντ'* (-а считаем восстановленным при цитировании, в противном случае вторая строка — гексаметр; ожидаемое *ἑφ' ἑξήκοντα* неудовлетворительно метрически), как и *πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα*, трудно объяснить реально. Возраст в 65 лет, как и 55-летний, не есть глубокая старость. Сам Плутарх считает заслуживающей упоминания бодрую деятельность примерно восьмидесятилетних старцев².

2. 75 лет. Варианты *πέντ' ἑφ' ἑβδομήκοντ'* и *πέντ' ἐπὶ ἑβδομήκοντ'* метрически невозможны; о варианте *πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα καὶ ἑκοσι* см. выше.

3. 85 лет. Удовлетворительно метрически чтение *πέντ' ἐπὶ οὐδῶκοντ'*, предложенное Теодором Бергом в 1843 году³, но когда Софоклу было 85 лет, т. е. между 412 и 409 годами, Геродота скорее всего, уже не было в живых⁴.

Даже если принять последнее чтение (от которого сам Берг отказывался в позднейших изданиях PLG), останется по-прежнему неясным, для чего приведена цитата. Какую мысль подкрепляет Плутарх ею? Какое отношение имеет сочинение оды к обвинению в безумии? Даже если *ὁμολογουμένως* связано не с непосредственно предшествующим, а с общей мыслью отрывка: «соответственно тому, что утверждается о творческих

¹ До 95 лет Софокл не дожил. Он родился в 497/6 (Marmor Parium) или в 495/4 (Vita) году, умер в 406.

² Катон (784d), Симонид (785a), Фокион (791e). Примеры из прочих сочинений и из других писателей, каковы Цицерон (в «О старости»), Валерий Максим, VIII, 13, Аже-Лукиан, *Μακρόβιοι*, легко могут быть умножены.

³ PLG Lipsiae, Reichenbach, 1843. P. 426 in app.: «Sed numerus corruptus est, nam de sene Sophocle sermo sit, necesse est, fortasse scribendum *πέντ' ἐπὶ π'*, h. e. *πέντ' ἐπὶ οὐδῶκοντα*, h. e. Olymp. 92. 2».

⁴ E. g. Jacoby F. Herodotos // RE Suppl.-Bd. II. Stuttgart, 1913. Sp. 224 ff.

силах Софокла в старости», конструкция фразы *τοῦτὶ δ' ὁμολογουμένως* κтл. остается совершенно неуместной.

Итак, коль скоро *πεντήκοντα*¹ исправить нельзя, возникает мысль о допустимости исключения из текста всего места, содержащего элегический отрывок. В пользу такого допущения говорит еще и следующее:

1. Слова *τοῦτὶ δ' ὁμολογουμένως* κтл. не могут быть отнесены к тому, что им предшествует, так как «эпиграмматий» не содержит никаких намеков на «дело о безумии» и, коль скоро *πεντήκοντα* исправить нельзя, написан лет за тридцать до обвинения Софокла.

2. Слова *τοῦτὶ δ' ὁμολογουμένως* могут быть отнесены к приводимому Плутархом выше двустистию Симонида, с которым софоклово несколько сходно: и там и там поэт говорит о себе в 3-м лице, указывает свои имя и возраст (последнее в стихах во все времена встречалось очень редко), обозначения возраста занимают одинаковое место в пентаметре. Наконец, речь и у Симонида, и у Софокла идет о близких вещах: о состоянии хоров у первого, о сочинении лирических стихов у второго².

На основании сказанного мы предполагаем, что часть текста от слова *τοῦτὶ* по слово *πεντήκοντα* включительно есть случайно попавшая в текст заметка, которая первоначально

¹ Отфрид Мюллер считал (*Müller O. Geschichte der griechischen Litteratur. 4. Aufl. Bd. I. Stuttgart, 1882. S. 562–563*), что именно из «эпиграмматия» происходит указание *Vitae Sophoclis* на возраст Софокла во время Самосского похода: «Как иначе мог грамматик прийти к этому совершенно необычному указанию?» Если это так, то в тексте стояло, конечно, *πεντήκοντα*. К сожалению, в рукописях читается не *νε'*, а *ξθ'* или *ξε'* лет. Для исправления текста есть веские основания: чтение *ξθ'/ξε'* противоречит данным самой *Vitae*, но, как бы то ни было, нельзя пользоваться для доказательства цифрой *νε'*, принадлежащей, собственно, новейшим филологам. Ср. *Lessing G. E. Sophokles, I. Von dem Leben des Sophokles. Anm. (O)*.

² Кстати, в стр. 4 эпиграммы Симонида, которая дошла до нас полностью (fr. 77 D = 147 Bergk), встречается и слово *πεντήκοντα*.

могла быть, например, написана возле двустилия Симонида, а впоследствии была вставлена в то место, где не нарушала на первый взгляд связи членов¹. В начало анекдота об оправдании Софокла заметка не могла быть помещена, так как он слишком привязан к предшествующему эпизоду грамматически: *Σίμωνίδης μὲν ... ἐνίκα... Σοφοκλῆς δὲ λέγεται ... ἀναγνώ- ναι*. Самый рассказ о суде над Софоклом расцезь вставкою также невозможно: части его слишком тесно соединены. Интерполяция, таким образом, сделана в единственно возможном месте.

Следует обратить внимание и на то, что связь между признанным нами интерполированным местом и остальным текстом осуществляется частицею *δέ*, употребление которой здесь логически нелепо, ибо ею соединяются совершенно несхожие и несоотносимые части повествования².

¹ Вставка может быть древней и даже восходить к самому Плутарху: как явствует из самого трактата (cap. I, p. 783 B; cap. 17, p. 792 F), он написан под конец жизни херонейского мудреца, и рукопись могла быть плохо подготовлена для издания (посмертного?).

² Denniston J. The Greek Particles. Oxford, 1934, p. 162 ff. Для краткости воспользуемся формулировкой V. Ch. Rost'a (Passow'sche Hdwb., Bd. I, Abth. I. S. 391). *δέ* — «ein Partikel, welche im Deutschen meist durch aber od. und zu übersetzen ist, und durchgängig zu Aneinandersetzung von Satzgliedern gebraucht wird, die nur äusserlich zusammengestellt, ihrem Wesen nach aber als in einem gewissen Gegensatze begriffen dargestellt werden sollen». Наречие *ὁμολογουμένως* имеет два основных значения (Passow'sche Hdwb., Bd. 2, Abth. I. S. 468): «eingestanden, zugestanden, anerkanntermassen, unzweifelhaft, einstimmig...» 2). «übereinstimmend, entsprechend...» Обычно, видимо, считается, что в разбираемом месте наречие употреблено в первом значении. Хуберт, например, пишет: *τούτῳ δ' ὁμολογουμένως Σοφοκλέους ἐστὶ τὸ ἐπιγραμμάτιον*, т. е. «а это вот, по общему мнению, — маленькая эпиграмма Софокла». Возникают вопросы. Во-первых, что значит *ὁμολογουμένως*: «Unzweifelhaft»? — Но кто сомневается? «Einstimmig»? — Но кто противоречит? Во-вторых, *τούτῳ* безусловно относится к слову *ἐπιγραμμάτιον*, при котором стоит артикль. Между тем «der Artikel fehlt bei *οὗτος*, wenn dieses in rein locativer Bedeutung steht, ... daher regelmässig bei *οὐτοσί*» (Passow'sche

3. Если принять изложенное в пп. 1 и 2, то:

а) слово *ὁμολογουμένως* может рассматриваться как реми-
нисценция употребленного выше *ὁμολογοῦντες*;

б) слово *τὸ ἐπιγραμμάτων* может быть сопоставлено с
употребленным выше *τοῦ ἐπιγράμματος*, и значение его тем уточ-
няется: маленькая эпиграмма Софокла — в отличие от боль-
шей Симонида.

Итак, при невозможности убедительно исправить текст,
атетеза слов *τοὐτὶ δ' ὁμολογουμένως* κτλ. допустима, желательна
и поддается обоснованию.

В принадлежности «эпиграмматия» Софоклу нет основа-
ний сомневаться. Имя в тексте, конечно, не обязательно ука-
зывает на автора: стихотворение могло бы просто рассказы-
вать о Софокле. Но тот, кто приводит это стихотворение,
явно стремится предупредить подозрение в том, что имя
Софокла он *ошибочно* принял за *σφραγίς*, — он подчеркивает:
Σοφοκλέους ἐστὶ τὸ ἐπιγραμμάτων.

Софоклу было как раз около 55 лет (ср. прим. 13 и 17),
когда, пожиная плоды небывалого успеха «Антигоны»¹, он
отплыл на Самос стратегом. Inter arma поэт со вкусом пиро-
вал, обращая особое внимание на прекрасных мальчиков,
высмеивал школьных учителей, светски подшучивал над
Периклом, сотоварищем по командованию, и, явно тяготясь
делами, вызывал у того негодование своими жизнерадостны-
ми замечаниями (о *puerum pulchrum*, *Pericle!*)². Мысль о том,
что Софокл стал стратегом для себя же неожиданно, напра-
шивается сама. Вряд ли человек, неспособность которого

Hdwb., Bd. 2, Abth. 2, S. 596 s. v. *ὄψος*, B, I, d). Если говорить об общем
впечатлении от текста в общепринятой редакции, то совершенно оче-
видно, что цитата из Софокла «явно притянута за волосы» (Müller O.
Op. cit. S. 562). Если предположить, что *ὁμολογουμένως* употреблено во
втором своем значении, то — при предлагаемой нами расстановке
знаков препинания — указанных трудностей не возникает.

¹ Argument. Antig.; Suid. s. v. *Μέλισσος*. О путанице в источни-
ках все сказано уже Лессингом: *Sophokles.*, Anmm. (O), (P).

² Ion Chius ap. Athen. XIII, 81, p. 603f–604d.

к государственным делам вполне доброжелательно признавали совершенно разные люди — и Перикл, и Ион Хиосский, сам добивался важнейшей и — что в условиях демократических Афин было существенно — ответственной из государственных должностей. Ход событий мог показаться ему, впервые на шестом десятке лет вырванному из привычного мирного жизненного уклада, достаточно странным и примечательным. Утраченная часть стихотворения могла бы в этом случае содержать намеки на деятельность поэта в новом качестве¹. Если эпиграмма действительно связана с Самосским походом, возрастает уверенность в том, что Геродот, в ней упомянутый — историк: связь отца истории с Самосом не вызывает сомнений².

Подчеркнем, что предлагаемая атетеза позволяет отказаться от утвердившегося мнения о порче текста Софокла в разобранным месте и тем значительно увеличивает историко-ведческую ценность отрывка.

¹ «Кажется, трагик сказал, что в 55 лет впервые обратился к делам государственным»: PLG II, 245.

² Hdt. II, 148; II, 168; III, 59 etc.; Suid. s. v. *Ἡρόδοτος*.

О. С. Широков

ЛОГОС КСЕНОФАНА

Элейская школа дала первый известный в Европе пример авторской поэтической теологии.

У А. С. Пушкина дано изложение важнейшей философской концепции элейцев:

*Движенья нет, сказал мудрец брадатый,
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит,
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей.*

В пятой строке стих «сломан» (на первом иктусе «гос-» ожидалось бы обязательное ударение, присутствующее в предыдущих четырех стихах, а оно смещено вперед, на «но»). Эта неожиданная ломка связана с неожиданным поворотом мысли: казалось бы, концепция «движенья нет» наглядно опровергнута. Но нельзя наглядным чувственно воспринимаемым примером опровергать мысленное построение. Это — различие между тем, что называлось у элеатов *dókos* «мнение», и истинным знанием.

Предначертателем элейского учения нужно считать Ксенофана Колофонского¹. В его элегиях, силлах и «эпосах» впервые были записаны гносеологические и онтологические построения.

© О. С. Широков.

¹ Лосев Л. Ф. Статьи по античной философии для IV-V томов Философской энциклопедии. М., 1965. С. 3.

Искусство буквенной записи возникло в Восточном Средиземноморье во второй половине — конце II тысячелетия до Р. Х. Библейская традиция связывала появление письма с именем Моисея (вручение ему на Синае исписанных скрижалей), греческая — с именами Кадма и Паламеда. Жизнь всех троих можно датировать концом XIV — началом XII века до Р. Х.: 1313 год — основание Семивратных Фив, 1230 год — первое египетское упоминание об Израильском княжестве в Ханаане, 1183 год — падение Трои. Паламеду приписывалось также изобретение счета и игр в шашки или кости. Кадм (имя которого восходит, по-видимому, к западпосемитскому *qdm* «восток»), происходил из ханаанского (филикийского) города Сидона, из которого, по одной из версий, происходил некий Мох, живший в то же время и считавшийся создателем учения о неделимых первостихиях¹.

Алфавит постепенно выработался к концу II — началу I тысячелетия до Р. Х. из звукового слогового письма, и мы не можем сейчас назвать конкретный народ, который был его изобретателем (несомненно лишь происхождение восточногреческого, западногреческого, фригийского, карийского, лидийского, ликийского алфавитов из консонантного ханаанского). Происхождение же вообще фонографического и силлабографического письма загадочно. Возникло оно впервые в Восточном Средиземноморье не ранее середины II тысячелетия до Р. Х., его дошедшие до нас разновидности — письмо Фестского диска XVII–XVI веков, протосинайские и протопалестинские письмена XVI века, критское линейное письмо А XVI–XV веков, протобиблское письмо XV–XIV веков, критомикенское линейное письмо В и кипро-минойское письмо XV–XII веков, угаритское письмо XIV–XIII веков, лувийское «иероглифическое» письмо XV–VIII веков, кипрское слоговое письмо VI–IV веков².

¹ Str. XVI, 2, 24, p. 757c.

² Широков О. С. Происхождение греческого алфавита и греческого атомизма // Вестник МГУ. Сер. 9, филология, 1989, № 3. С. 53.

Запись ничего не значащими буквами осмысленного текста ассоциировалась и с собиранием неких элементов (шашек, фишек). Элементы («первостихии») сами по себе пусты, но к ним добавляется упорядоченное собирание — и возникает трагедия или комедия¹. Первоначальное значение слова λόγος — «собрание» (гр. λέγω, лат. lego, алб. mb-ledh «собирать»). Вещественные первостихии подобны груде камушков и образуют аналогичный хаос, добавление невещественного Логоса одушевляет их: из букв создается осмысленный текст, из первоэлементов — одушевленный Космос.

Не только составление текста, но и все мироздание уподоблялось в античной традиции игре несмышленого ребенка в камушки или фишки², от детского каприза зависит составление из каменных шашечек различных простых и более сложных фигурок (σχήματα). Повороты (τροπαί) и порядок (τάξις) этих фигурок, возможности их подбора бесконечны, и бесконечно возможное число космосов³. Знаменито гераклитово πάντα ἄνωγεі «все танцует» (переименованное позже в πάντα ῥεі): фигурки переворачиваются, меняются местами, по-новому сцепляются, вновь разъединяются. Забавляющееся дитя — это образ безличной судьбы, идея же судьбы, слепого рока — постоянна и обязательна для всех античных философских и теологических систем⁴. Эти мысли будут потом многократно повторяться во всех античных концепциях, но зачатки их можно разглядеть в дошедших до нас фрагментах Ксенофана⁵.

¹ Aristot. De gen. et corrupt. 2, 315b, 7–15. Ср. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963. С. 440, 469–471.

² Heraclit. B 52 D.-K.; Procl. in Plat. Tim. 100 Diels. Ср. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 296.

³ Aristot. De caelo IV, 303a, 5–15.

⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика... С. 55.

⁵ Нумерация отрывков дана по изданию: Poetarum Elegiacorum Testimonia et Fragmenta // Edd. B. Gentili et C. Prato. Vol. I. Lipsiae, 1979.

В элегии I (пушкинское «Чистый лоснится пол...»)¹ Ксенофан призывает перед началом пира почтить бога не выдумками (πλάσματα) о титанах и гигантах, а εὐφήμοις μύθοις καὶ καθαροῖσι λόγοις. Здесь сопоставлены два греческих слова — μῦθος и λόγος, обычно одинаково переводимые как «слово, речь». Но μῦθος — как и ἔπος — это слово-высказывание, основанное на традиционном и коллективном мнении (для Ксенофана приемлемо лишь εὐφήμος μῦθος «благочестивое слово»), λόγος же связан с индивидуальным рассуждением². Во фрагменте 6 говорится: «Теперь к новому слову (λόγον — «собираанию, подбору, рассуждению») перейду я и покажу новую дорогу (κέλευθον) ... Однажды, проходя мимо собаки, которая выла под ударами, он, говорят, почувствовал жалость и вымолвил такое слово (ἔπος «высказывание»): «Перестань ее бить, ведь в ней душа моего друга, которую я узнал по голосу»». Речь шла о концепции (учение, λόγος) Пифагора о вечности и переселении душ, полностью не принимавшейся Ксенофаном³. Он говорил о невозможности для человека до конца познать божественную сущность: «Итак, не было и не будет человека, который знал бы (εἰδώς) богов и <вообще>, что я говорю обо всем; ведь даже если бы удалось ему сказать истину, все-таки он сам не знал бы (οὐ οἶδε) этого: во всем существует <лишь> мнение (δόκος)»⁴. «Чего только не дали <боги> смертным для созерцания (εἰσποράσθαι)»⁵! Люди ὀρώσι «созерцают, воспринимают зрением», но не ἴσασι «ведают, знают» (корень *Foiδ-/*Feiδ-/ *Fiδ «видеть, ведасть, знать точно»). Зрительные, слуховые, вкусовые ощущения относительны: «Если бы бог не создал янтарного меда, то находили бы смоквы более сладкими»⁶. «Не все в начале боги открыли

¹ Xenophan. F 1 G.-P., 14.

² Трубецкой С. Н. Учение о Логосе в его истории. М., 1906. С. 14.

³ Таннери П. Первые шаги древнегреческой науки. СПб, 1902. С. 124.

⁴ Xenophan. F 35 G.-P., 4.

⁵ Xenophan. F 37 G.-P.

⁶ Xenophan. F 39 G.-P.

(ὕπιδειξεν) смертным, но постепенно путем изысканий (ζητοῦντες) люди доходят (ἀφ'εὐρίσκουσιν) до лучшего»¹.

Путем своих изысканий Ксенофан избавляется от антропоморфического политеизма², насмехаясь над Гомером и Гесиодом³, присваивавшими богам людские свойства и пороки⁴. Вряд ли есть серьезные основания толковать эти хорошо известные всем отрывки как свидетельство какого-то никогда не существовавшего античного атеизма.

Поэт говорит о происхождении всего из земли и воды⁵, о всепорождающем море⁶, о бесконечной земле у нас под ногами, беспредельно уходящей вглубь и простирающейся вширь, над которой возвышается бесконечный воздух⁷ и плавают ежедневно заново порождаемые морскими парами и гибнущие бесчисленные небесные светила. Этот мир жив, он дышит и мыслит⁸. Но и это все только δόκος. Логос мыслителя-поэта приводит к пониманию, что существует кто-то, который οὐλος ὅρᾱι οὐλος δὲ νοεῖ οὐλος δὲ τ' ἀκούει «весь (цельный) видит, весь (сам) мыслит, весь слышит»⁹. Человек получает зрительные и слуховые ощущения, но исходят они не от вещественной материи, а от того, что видится и слышится кем-то безличным и непознаваемым, которому приписан и глагол νοεῖ «мыслит» — соответствующий др.-инд. paṇauatī «заставляет вести, наводит, приводит, доводит» (каузатив от paṇauatī «ведет»). От этого же глагольного корня образовано νόημα (первоначально «наведение, доведение», позже —

¹ Xenophan. F 20 G.-P.

² Xenophan. F 18, 19 G.-P.

³ Xenophan. F 14, 15 G.-P.

⁴ Xenophan. F 17 G.-P.

⁵ Xenophan. F 23, 31, 33 G.-P.

⁶ Xenophan. F 24 G.-P.

⁷ Xenophan. F 30 G.-P.

⁸ Мендес М. И. Эсаты. Филологические изыскания в области истории греческой философии // Записки Имп. Новороссийского Университета. Историко-филол. факультет. Одесса, 1911. Вып. IV. С. 41.

⁹ Xenophan. F 27 G.-P.

«мысль») и также как от λέγω образован λόγος (или от τρέχω — τρόχος «бег», от φέρω — φόρος «то, что несут, несение»), так от глагольного корня *nei- образован νόος (νοῦς) «разум» (первоначально — «то, что наводится, доводится, вывод»). Космос — это разумный вывод. Все это можно бы приписать божеству:

εἰς θεὸς ἔν τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισι μέγιστος,
οὗ τι δέμας θνητοῖσιν ὁμοῖος οὐδὲ νόημα.

«Един бог, величайший среди богов и людей, / не похожий на смертных ни телом, ни мыслью»¹.

Представить это божество люди не в силах, оно ни на кого и ни на что не похоже, непознаваемо, едино, и только оно единственно.

αἰεὶ δ' ἐν ταύτῳ μέμνει κινεούμενος οὐδέν,
οὐδὲ μετέρχεσθαι μιν ἐπιπρέπει ἄλλοτε ἄλλῃ,
ἀλλ' ἀπάνευθε πόνοιο νόου φρενὶ πάντα κραδαίνει.

«Всегда в одном и том же месте пребывает недвижно, и не подобает ему переходить из одного места на другое, но без труда силой разума правит всем в мире»². Следовательно, «движенья нет», все движимое — лишь δόκος (это слово, по той же модели, что и λόγος и νοῦς, образовано от δέκομαι, δέχομαι «принимать»; δόκος, таким образом, значит «принимание впечатлений, чувствований; восприятие; мнение, основанное на ощущениях»).

Мировой разум и Логос принадлежат безличному и непознаваемому, извечно недвижному. Это следует из первой в Европе теологической поэзии Ксенофана. Это сохранится на протяжении всей античной философии. Но за четыре столетия до Ксенофана в другой части Восточного Средиземноморья возникли первые в мире философско-поэтические тексты, которые будут переведены на греческий язык в III веке

¹ Xenophan. F 26 G.-P.

² Xenophan. F 29+28 G.-P.

до Р. Х. (и это — первый в мире научный и художественный перевод цельного большого произведения — «Септуагинта»). В этом переводе псалма XXXII λόγος впервые приобретает совсем новый смысл. Логос исходит от единого, но не недвижимого и безличного, а от творящей абсолютной личности: τῷ λόγῳ τοῦ Κυρίου οἱ οὐρανοὶ ἐστερεώθησαν, καὶ τῷ πνεύματι τοῦ στόματος Αὐτοῦ πάντα ἡ δύναμις αὐτῶν — «словом Господа сотворены небеса, и духом уст Его — все воинство их». Здесь нет места для безличной судьбы (ей противопоставлено Провидение), и есть движение (творение), мир неповторим и неповторимы личности (и не может быть поэтому переселений душ). Но это уже и не античность.

И. В. Шталь

АНТИЧНАЯ ПОЭЗИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ВЕРЕСАЕВА

«Воспоминания» В. В. Вересаева, подготовленные к третьему изданию при жизни автора и посвященные памяти отца В. В. Вересаева, Викентия Игнатьевича Смидовича, предваряются эпитафией:

*И если я наполнил жизнь борьбою
За идеал добра и красоты,
О, мой отец, подвигнут я тобою,
Во мне возжег живую душу ты.*

Не будет преувеличением сказать, что эпитафия этот, поставленный в конце жизни на томике мемуаров, дает, в какой-то мере, ключ к пониманию всего творчества В. В. Вересаева, в том числе — его увлечения античностью и его переводов с древнегреческого.

Добро и красота, живая душа, жизнь в борьбе — определяющие категории философского умонастроения, эстетики и поэтики В. В. Вересаева. Интерес к античности был для В. В. Вересаева органическим. К тому существовал ряд причин, и второстепенных, и главных, основных.

В. В. Вересаев вырос в интеллигентной дворянской семье. В жилах его помимо русской, польской, украинской текла и греческая кровь: прабабка по материнской линии была гречанкой. Начальное филологическое образование Викентий Викентьевич получил в тульской классической гимназии, а завершил его на историко-филологическом факультете Петербургского университета, где крен в классические науки всегда ощущался особенно остро.

Однако наибольшая притягательность античности для Викентия Викентьевича была все же не в воспитании и не в привычке, но в ином, в том, что хорошо и издавна знакомая Викентию Викентьевичу, да и не только ему, но значительному кругу российской интеллигенции, античная литература давала Вересаеву выверенный временем, «отстоявшийся» материал для жизненного и литературного обоснования художественного видения мира и вместе с тем обеспечивала читательской аудитории.

Прежде всего, красота. Как представлялось В. В. Вересаеву, спасение от горя, страдания, тягот повседневности — в красоте, красоте человека, понятой как высшая человеческая гармония, как правда живой жизни, как добро.

В воспоминаниях о Вере Фигнер В. В. Вересаев обращается к известному рассказу Глеба Успенского «Выпрямила», написанному под впечатлением от облика девушки-революционерки, народоволки Веры Фигнер, и античной статуи, Венеры Милосской.

Сама возможность подобного сопоставления: через века, народы, пространства, — естественно, кажется В. В. Вересаеву значительной, и смысл его, по Вересаеву, — в единстве «самой светлой и самой высшей человеческой гармонии».

«Интересно тут, — пишет В. В. Вересаев, — то проявление самой светлой и самой высшей человеческой гармонии, которую Глеб Успенский наиболее почувствовал в мраморной эллинской богине с острова Милос и в живой русской девушке-революционерке».

У Фигнер, по словам В. В. Вересаева, эта высшая человеческая гармония была «несравненной гармонией самопожертвования»; о том, что же связывалось у В. В. Вересаева с впечатлением от Венеры Милосской, лучше всего сказано самим Глебом Успенским (его сочувственно процитировал Вересаев): «как бы вы тщательно ни разбирали это великое создание с точки зрения "женской прелести", вы на каждом шагу будете убеждаться, что творец этого художественного произведения имел

какую-то другую, высшую цель. Да, ему нужно было и людям своего времени, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах огромную красоту человеческого существа, показать всем нам и порадовать нас видимую для всех нас возможностью быть прекрасными... Он создавал то истинное в человеке, чего сейчас, эту минуту нет ни в ком, ни в чем и нигде, но что есть в то же время в каждой человеческой существе, в настоящее время похожем на скомканную перчатку».

Итак, гармония истинного в человеке, гармония изначальной человеческой красоты, присущей каждому, не задавленной и не искаженной обстоятельствами, красоты, но не так называемой «женской прелести» — вот то, что искали и нашли в античности и Глеб Успенский, и В. В. Вересаев. Подобная красота, пробуждая отклик в душе каждого человека, поднимает его над обыденностью, «выпрямляет».

Воспоминания В. В. Вересаева вышли в свет в 1946 году, а в 1919 году В. В. Вересаевым был написан рассказ «Состязание». Место и время действия в нем — стилизованная античность, а сам рассказ написан с оглядкой на античное предание о споре за первенство между двумя художниками — Зевксисом и Паррасием.

Из двух художников, состязающихся у В. В. Вересаева в лучшем изображении женской красоты, неожиданно побеждает не тот, чье изображение женщины возносится над повседневностью, над жизнью, но тот, кто в повседневном, в жизни находит черты, ростки того, каким должен быть человек, ростки идеала, и тем вызывает не презрение человека к самому себе, не негодование на свое несовершенство, но пробуждает лучшее в человеке.

Повседневность человеческого существа, скомканного как перчатка, отступает перед высшей человеческой гармонией, красота, обращенная к людям, распрямляет человека.

Античность, как ее видит В. В. Вересаев, щедра на красоту. Это — высшее проявление человеческого духа, высота цивилизации и культуры. Но, по В. В. Вересаеву, в пределах

той же античности, в разные исторические периоды на первый план выступают творческие начала, друг с другом не совместимые, друг друга исключающие, создающие разную красоту. Красоту оптимизма, стойкости, сопротивления и действия, иначе — «живой жизни». В литературе это — век архаики; эпос и ранняя лирика; в духовной жизни — время религии Аполлона. Красоту пессимизма, пассивности, рефлексии: классическая трагедия; в духовной жизни — время влияния религии Диониса. Красоту увядания, ущерба, гибели (эллинизм).

Античная красота многообразна. Для слабых духом, лишенных воли красота эта предстает приютом, некоей «башней из слоновой кости», убежищем от волнений настоящего.

Таково притяжение античности для Дмитрия Дмитриевского — роман «В тупике», — утонченного интеллигента, в прошлом филолога-классика, пассивного в реальной жизни, а в годы революции оказавшегося в одном стане с теми, в чье дело он не верит.

И характерно, что молодой Дмитриевский у Вересаева, человек с «усталым лицом», с «умным, прекрасно сформированным лбом», погружен в красоту античной классической трагедии, как ее понимает В. В. Вересаев, красоту пессимизма, отвлеченности, рефлексии. В оценке близких ему людей молодой Дмитриевский — «человек совершенно аполитический». Катя, девушка, которая, как ей кажется, любит, в самый напряженный момент жизненной ситуации, в момент выбора, «страстно старалась вложить в его безвольную душу все напряжение своей воли» и в этом не преуспела.

Самому же Дмитрию, как земля обетованная, в каком-то далеком прошлом, среди мрака и крови белого похода, представляется «лампа с зеленым абажуром, Эсхил, Гераклит, несравненный мой Эрвин Роде, Вилламовиц. И кажется, — никогда уже, никогда это никому не будет нужно».

В отличие от своего героя сам В. В. Вересаев отдавал предпочтение иной красоте, красоте древнегреческой архаи-

ческой поэзии: гомеровского эпоса и ранней лирики, — красоте, в его же собственном определении, гармонии, оптимизма, стойкости, активного действия. Его любимыми лирическими поэтами были Архилох и Сапфо, любимым героем — многострадальный гомеровский Одиссей. Именно об этих авторах и об этом герое он говорит с особым сочувствием во второй, античной части «Живой жизни», именно на этой поэзии сосредоточивает внимание как переводчик.

Всякий перевод есть толкование, важно лишь что и как толковать. Важна основа, на которой зиждется и все творчество писателя, и его переводы как одно из проявлений этого творчества.

В Петербургском университете В. В. Вересаев слушал лекции замечательного ученого, специалиста в области классических наук, профессора Ф. Ф. Соколова. Однако в памяти Вересаева-студента профессор остался не как крупнейший ученый, творческая личность, каким Ф. Ф. Соколов несомненно был, но как ученый педант, чьи знания лишены обобщающей идеи.

«Божье мое, что это были за лекции! — вспоминает Вересаев. — Никакого основного стержня, никакой руководящей идеи, никаких обобщений. Его интересовали только голые факты сами по себе и особенно хронология. Подробнейшим образом он сообщал нам, что в таком-то году до рождества Христова, как говорит обломок дошедшей надписи, между такими-то двумя греческими городами происходила война; из-за чего началась, сколько времени тянулась и чем кончилась — неизвестно. Но на экзамене нужно было знать, что в таком-то году была война между такими-то городами. Нужно было знать, что в пятом веке жил фракийский царь такой-то, о котором ничего не было известно, кроме того, что он существовал. Нужно было четко знать, сколько кораблей участвовало в Саламинской битве, в каком порядке они стояли и какой именно корабль начал бой.

Память у Соколова была чудовищная. По пятнадцать, по двадцать минут он без запинки цитировал наизусть по-гречески целый ряд страниц из Геродота или Фукидида».

Что и говорить, невеселая картина, если, конечно, отринуть мысль, что студент Вересаев не принял в расчет, в качестве обобщающей, идею отрицания существовавшей научной методологии: засилие гипотез, построенных ни на чем.

«Впоследствии от людей, работавших под руководством Соколова, — продолжает Вересаев — я слышал про него вот что. Он полагал, что данные по древней истории, дошедшие до нас, столь скудны и ничтожны, что на них нельзя строить решительно ничего, — никаких выводов и никаких обобщений. Был он будто бы большой умница, с огромным, но исключительно разрушительным умом, не способным ни на какое творчество».

По контрасту с профессором Ф. Ф. Соколовым у В. В. Вересаева, в его восприятии античности и интерпретации ее, проходила основная и позитивная идея, ставшая к тому же основной идеей его переводов — «живая жизнь», — воплотившейся в общем мироощущении эпохи архаики, как В. В. Вересаев ее понимал.

«Через радость свою эллин приобщался к божеству ... и рожденные из радости боги шли навстречу радости человека. Нам трудно это представить себе: в жизни древнего эллина не было радости, которая, говоря нашим языком, носила бы светский характер. В любви к женщине и в художественном творчестве, в кровавой радости боя и в мирном покое домашнего быта, в красоте мужского и женского тела, в состязании в силе и ловкости, в веселом пире и танце — везде эллин чувствовал присутствие и благословение божества. На самую радость это накладывало торжественный серьезный отпечаток и создавало такой тип религиозной жизни, который мы, может быть, уже не в состоянии даже представить себе». Эта-то активная, радостная и вместе с тем серьезная, трудная жизнь архаического грека есть, по Вересаеву, «живая жизнь».

«Нельзя лучше охарактеризовать всю сущность гомерово-аполоновского отношения к жизни, — пишет В. В. Вересаев, — чем это сделал Гете в своей статье о Винкельмане:

“Чувство и созерцание не были еще в то время раздроблены на куски, в здоровой человеческой силе еще не произошло едва исцелимого разобщения. Натуры эти были в высшей степени способны не только к наслаждению счастьем, но и к перенесению несчастья. Как здоровое волокно сопротивляется вредному влиянию и при каждом болезненном поражении promptly восстанавливается, так способен и здоровый дух этих людей быстро и легко восстанавливаться по отношению ко всем внутренним и внешним бедствиям. Таков был античный дух — в деятельности, наслаждении и лишении, в радости и горе, обладании и потере, в возвышении и унижении, всегда довольный прекрасною землею, на которой царит над нами такая переменчивая судьба”».

Гете вместе с Винкельманом относит эти слова к античному духу вообще; В. В. Вересаев применяет эту великолепную характеристику к определенному, весьма ограниченному историческому периоду эллинской жизни, к религии Аполлона и поэзии Гомера, Архилоха, Алкея, Сапфо, где сильна всеобщая эпическая гармония (Гомер) и гармония внутри человека, даже в момент его столкновения с внешним миром (лирики Архилох, Алкей, Сапфо).

Заметим сразу же, что общая идея перевода — «живая жизнь» — светила переводчику так ярко, что не только удачами, но и неудачами своими, пусть редкими, В. В. Вересаев обязан именно ей, ослепившей переводчика и скрывшей от него неброскую реальность факта. Но об этом чуть позже.

В. В. Вересаев перевел древнегреческих лириков Архилоха, Сапфо, Эринну, Праксиллу, Коринну, Симонида Аморгосского, Алкмана, Мимнерма, Алкея, Стесихора, Феогнида, Ивика, Анакреонта и небольшие фрагменты некоторых иных. Перевел так называемые гомеровы гимны, произведения, в древности приписывавшиеся Гомеру, но по времени более поздние, чем поэмы Гомера, и более того — не принадлежащие одной эпохе. Перевел Гесиода; «Труды и дни», «Происхождение богов» («Теогония»). Перевел, наконец, сами поэмы Гомера, 48 песен, 28 тысяч стихов.

В 1918 году Государственная Академия наук присудила В. В. Вересаеву полную Пушкинскую премию за перевод «Трудов и дней» Гесиода. Посмертные издания поэм Гомера премий не удостоивались, но, как и прижизненные издания переводов, сыскали высочайшую оценку придирчивых специалистов, ревностных в деле филологов-классиков.

Вот отзыв академика И. И. Толстого — письмо в издательство «Художественная литература» от 20 февраля 1947 года: «Его (Вересаева. — И. Ш.) переводы Сапфо, Архилоха, Гесиода и Гомеровских гимнов я считаю, по точности передачи и стилистическому чувству подлинника, лучшими переводами с древнегреческого во всей нашей русской литературе»¹.

На чтении переводов из «Илиады» и «Одиссеи» в Политехническом институте — 10 декабря 1940 года — присутствовали неподкупные и строгие ценители, непререкаемые авторитеты в области классической филологии, и они-то: профессора М. М. Покровский, С. М. Соболевский, С. П. Гвоздев — одобрили опыты В. В. Вересаева. Их одобрение было особенно важно еще и потому, что Вересаев взялся за перевод Гомера после Н. И. Гнедича и В. А. Жуковского, чьи переводы составили эпоху в русской литературе, стали классикой.

Самым важным достоинством переводов Вересаева следует признать точность, причем не унылую точность буквалиста, но радостную точность постижения и передачи слова и образа. Характерно, что и на этом пути для Викентия Викентьевича не прошли даром уроки Ф. Ф. Соколова, призывавшего к точности в обращении с фактами, в том числе — фактами языка. Готовя к изданию в собрании сочинений² свои переводы, В. В. Вересаев пишет: «Собрание песен Сапфо пополнено рядом отрывков, недавно найденных в оксиринхских папирусах. Я выбрал все отрывки, которые не настолько попорчены, чтобы смысл их не был понятен и бесспорен. Дополнять же собственной фантазией разрозненные слова безнадежно изувеченных

¹ Архив ЦГАЛИ, И. И. Толстой, п. 407, опись N 4.

² М., 1930.

песен и стихи собственного измышления приписывать Сапфо, как это делает в своих переводах Вяч. Иванов, я считаю глубочайшим неуважением к памяти великой поэтессы». Это заявление — фактически девиз переводческой практики В. В. Вересаева.

Вот несколько строк из его переводов Архилоха, где точность лексики соседствует с точностью образа, точностью художественной мысли подлинника:

Я слугитель царя Эниалия, мощного бога.

Также и сладостный дар Муз хорошо мне знаком.

.....

*В остром конье у меня замешан мой хлеб. И в конье же —
Из-под Исмара вино. Пью, опершись на конье.*

Тот, от чьего лица ведется повествование, «я» фрагментов Архилоха, — воин-наемник, изгнанник, скиталец, лишенный отчизны и дома, семьи и родных. Он отважен, доблестен, силен. Верит в себя и горд собой. В жизни, где он надеется прежде всего на самого себя, он примет радость и горе, он их снесет.

Едва ли не единственное отступление от точности передачи текста в сторону его переосмысления В. В. Вересаев допустил в знаменитом фрагменте Архилоха, обращении к сердцу, окруженному бедами, как воин врагами:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой.

Ободришь и встретишь их грудью, и ударим на врагов!

Пусть везде кругом засады, — твердо стой, не трепещи.

Победишь, — своей победы напоказ не выставляй,

Победят, — не огорчайся, запершись в дому, не плачь.

В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.

Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

Перевод прекрасен, с ним и через него образ Архилоха стал понятен и дорог широкому кругу читателей, современников XX века. И все же последняя строка перевода нуждается в уточнении: общая идея взяла здесь верх над фактом лексическим, и С. И. Радциг в практике занятий со студентами,

продолжая отечественные традиции классической филологии, поправил Викентия Викентьевича. В древнегреческом подлиннике стоит *ῥυσμός* = *ῥυθμός* от *ῥέω* — «теку». Речь идет об изначальном, раннем значении слова, о «течении», но не о «ритме» как чередовании в определенном порядке отрезков заранее известной величины. «Течение» не регламентировано и таит в себе любые неожиданности.

Факты, факты, факты — в любой науке, и в науке перевода тоже, — изначальное и основное. Очень важно сказать, что подобного крена от факта в художественную идею у Викентия Викентьевича больше как будто вовсе нет.

В переводе Вересаева из древнегреческих лириков достойно внимания также и то обстоятельство, что каждый автор имеет здесь свою, перешедшую из подлинника интонацию, свое лицо. Вещь исключительная, связанная прежде всего с тем, что для переводчика важно было передать эстетическую значимость подлинника, а не ориентироваться на перевод как «источник по ...». От переводов Викентия Викентьевича нас отделяет более полувека, однако мастерство его не превзойдено, и, как это не грустно, даже не освоено. Это то, что касается древнегреческой лирики.

В переводе поэм Гомера В. В. Вересаевым выдвигался тот же принцип точности слова и образа, дополненный установкой на современный литературный язык, лишенный нарочитой архаизации, и на принятие достижений предшественников.

В переводе Н. И. Гнедича «Илиада» архаична вдвойне, нарочитая архаика времени перевода усилилась стопятидесятилетним его бытованием; строка «и падает тополь при благе великом» из торжественной перешла в курьезные.

В переводе В. А. Жуковского «Одиссея» была и осталась великолепным образцом восприятия и интерпретации русским романтизмом древнегреческого эпоса. О безусловной точности передачи лексики, а подчас и образного строя оригинала, речь здесь, однако, идти не может.

Пример. Всем хорошо известная строка (Од. II, 1):

«Встала из мрака молодая с перстнами пурпурными Эос».

Это — В. А. Жуковский.

«Ранорожденная вышла из тьмы розоперстая Эос».

Это — В. В. Вересаев.

«Когда явилась ранорожденная розовоперстая Эос».

Это — подлинник.

Жуковский понимал *ῥιγυμένη* «ранорожденная» в смысле переносном — как ранняя, юная. Вересаев был точен и потому совместил несколько значений, присущих гомеровскому тексту, в едином слове: истину мифического факта (Эос — титанида и потому родилась ранее прочих Олимпийских богов) и истину поэтического вымысла (Эос — Заря, она встает прежде всех).

Мифологические реалии просвечивают сквозь эпитет, и точность его передачи оказывается особенно важной для постижения поэтики и эстетики оригинала в его русском переводе. В вымысле же Гомера, где истина реального факта бытия или религиозного факта сознания равноправно слиты с поэтическим вымыслом, каждое слово требует особо бережного к себе отношения.

Еще пример. II песнь «Одиссеи», ст. 6–11:

Звонкоголосых глашатаев царских созвав, повелел он

Кликнуть им клич, чтоб на площадь собрать

густовласых ахейн;

Кликнули те, собрались на площадь другие; когда же

Все собрались они, и собрание сделалось полным,

С медным в руке он копьём перед сонмом народным

явился —

Был не один, две лихие за ним прибежали собаки.

Перед нами — с каким бы пиететом мы не относились к В. А. Жуковскому — неловкость перевода и буквализм подстрочника. С лихими собаками, по ассоциации приходят на ум казаки, «донцы-молодцы»; «те — другие» — буквальный

и неловкий перевод древнегреческого οἱ μὲν ... τοὶ δ'. Смысл в подлиннике не в противопоставлении: одни кликнули, другие собрались, а в том, что на клич глашатаев все прочие вместе с глашатаями собрались на площади. Не было разделения труда: одни кликнули, другие собрались. Собрались и те и другие, кричали же только глашатаи. В данном случае, как и во многих иных, погрешности В. А. Жуковского происходят еще и из-за пользования по незнанию древнегреческого языка немецким подстрочником. В древнегреческом подлиннике οἱ μὲν ... τοὶ δ': «эти — те», эти крикнули, те, кому кричали, собрались.

Вот как звучат те же строки у В. В. Вересаева:

*И приказание отдал глашатаям звонкоголосым
Длинноволосых ахейцев тотчас же созвать на собрание.
Очень скоро на клич их на площади все собралися.
После того как сошлись и толпа собралася большая,
Вышел на площадь и он, с копьём медноострым в ладони,
Шел не один. За ним две резвых собаки бежали.*

И еще один пример. Неточность и прямая ошибка в переводе В. А. Жуковского (XIII, 19–23):

*Каждый поспешно отнес на корабль меднолитную утварь.
Как же ту утварь под лавками судна укласть, чтоб
работать
Веслами в море могли, не вредя ей, гребцы молодые, —
Сам Алкиной, обошедши корабль, осторожно устроил.*

В подлиннике нет «молодых» гребцов, это добавлено переводчиком, нет «меднолитной» утвари, это переименовано переводчиком, нет заботы об утвари «не вредя ей», — это отступление от оригинала. Есть, напротив, забота о гребцах, которым может помешать «утварь». Опущен эпитет при имени Алкиной, как, видимо, для Жуковского не вполне внятный и едва ли, с его точки зрения, допустимый при имени правителя — ἱερὸν μένος, «священная сила».

В переводе В. В. Вересаева эти же стихи переданы следующим образом:

*С крепкою утварью медной они к кораблю поспешили,
Стала корабль обходить Алкиноя священная сила.
Сам под скамейками все разместил он подарки феаков,
Чтоб не мешали гребцам, когда они в весла ударят.*

Как видим, появился из гомеровского текста эпитет при имени героя Алкиноя, и эпитет этот — ни что иное как синоним эпического гомеровского понятия «герой». «Утварь» стала «крепкой», по древнегреческому тексту она *εὐρύωρα* — «(придающая) благое или прекрасное мужество». Исчезли и другие неточности или искажения текста, кроме неудачного и общего обоим переводчикам слова «утварь». Собственно, древнегреческое *χαλκός* — это всё, сделанное из меди (оружие, сосуды, котлы), и сама медь. Под «утварью» же у нас (в русском языке) понимают не только «медные изделия» и едва ли понимают «оружие».

Все эти примеры приведены здесь не для того, чтобы сказать о том, что перевод Жуковского плохой, а Вересаева хороший. Цель иная — показать, что каждый переводчик подходил к своему делу с определенных этико-эстетических позиций и каждый имел свою цель, свою задачу, которую достиг и которую выполнил.

Жуковский, что называется, «подтягивал» античность к себе, смотрел на античность сквозь призму собственной романтической идеализации, при которой перевод в какой-то мере выправляет подлинник, а точность не обязательна и даже вредит переводу.

Вересаев спускается в античность, принимает к античности, чтобы обрести в ней «живую жизнь», все то, что важно нам в современности — ощущение радости, борьбы, победы, страдания, самой смерти во имя жизни.

Наконец, еще один важный момент в практике вересаевского перевода, принятый переводчиком для объемных

произведений, практика переводческих интерпретаций которых имеет за собой прочную традицию, момент наследования.

В примечаниях к переводу поэм В. В. Вересаев писал: «Все хорошее, все удавшееся новый переводчик должен полной горстью брать из прежних переводов, конечно, с одним условием: не переносить их механически в свой перевод, а органически перерабатывая в свой собственный стиль, точнее в стиль подлинника, как его воспринимает данный переводчик».

Иллюстрация — 67–73 стихи IX песни «Одиссеи»:

В переводе В. А. Жуковского:

*Вдруг собирающий тучи Зевс буреносца Борю,
Страшно ревущего, выслал на нас; облака обложили
Море и землю, и темная с грозного неба сошла ночь.
Мчались суда, погружаясь в волны носами; ветрила
Трижды, четырежды были разорваны силою бури.
Мы, избегая беды, в корабли их, свернув, уложили;
Сами же начали веслами к ближайшему берегу править.*

В переводе В. В. Вересаева все прозаичнее, суровее, две последние строки поданы как бы в парафразе перевода В. А. Жуковского, если такое выражение уместно:

*Тучи собирающий Зевс на суда наши северный вестер
С вихрем неслыханным ринул и скрыл под
густейшим туманом
Сушу и море. И ночь спустилася с неба на землю.
Мчались суда, зарываясь носами в кипящие волны.
Вихрем на три, на четыре куса паруса разорвало.
Мы, испугавшись беды, в корабли их, свернув, уложили,
Сами же веслами стали к ближайшему берегу править.*

Хотелось бы обратить особое внимание на то, что в этом последнем случае, в этой переводческой установке имеем перед собой образец ревностного отношения к делу: как лучше для дела, но не как лучше для его исполнителя.

То, что у предшественника удачно, не правится, но принимается и осваивается, причем — открыто, гласно.

Все, что сделал В. В. Вересаев в области освоения античной литературы, а сделал он на этом поприще, как видим, очень много, он сделал для нашей культуры, и мы ему за это благодарны.

Рецензии

Bruno Gentili. Poetry and Its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century. Baltimore and London, 1990. 384 p.

Книга директора Института Классической филологии при Университете в Урбино профессора Бруно Джентили была издана в Италии в 1985 году¹, а затем дважды перепечатывалась в английском переводе (1988, 1990 гг.) с небольшими изменениями и дополнениями. Книга сразу же привлекла внимание научной общественности, а ее автор был удостоен на родине престижной премии.

Определяя в предисловии к английскому изданию задачи и цели своего исследования, Бр. Джентили подчеркивает неопределенное значение теории «устного поэтического творчества» (oral poetry) для изучения культурной и социальной функции греческой поэзии, начиная с Гомера и вплоть до V века до Р. X. (с. IX). Ключ к ее пониманию находится в признании решающей роли слушания и непосредственного восприятия поэтического произведения адресатами, взаимоотношения поэта и его патрона, поэта и его слушателя, а также важной роли интеллектуального, экономического и социального факторов, обуславливающих это соотношение.

Основные критерии анализа автор заимствует в специальных отраслях знаний — филологии, лингвистике, антропологии и социологии. Все они направлены на конкретное восприятие и воссоздание древней ментальности, ее языковых структур, умственных категорий и характерных форм, отраженных в антич-

¹ Gentili B. Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo. Roma-Bari, 1985.

ном мировоззрении и искусстве. Главный принцип исследования автор видит в доподлинном установлении смысла и содержания изучаемого произведения, в правильности восстановления первоначального контекста. Представляемая им работа — итог многолетних (начиная с 1969 года) разысканий в области греческой поэзии, и в первую очередь архаической лирики.

Предваряет книгу Бр. Джентили введение, написанное ее переводчиком, американским профессором Томасом Коулом (Th. Cole). Проследившая путь, пройденный автором, он упоминает о работах М. Парри (1928–1935), А. Лорда (1960) и Э. Хэвлока (1963–1982), оказавших значительное влияние на формирование научной концепции Бр. Джентили. Вклад последнего в ее развитие состоит в попытке творческого применения теории устного творчества, относимой первоначально к греческому эпосу (Гомер, Гесиод), к еще одной области поэтического творчества — ранней лирике VII–V веков.

Книга состоит из трех частей. Часть первая (с. 3–104) посвящена анализу главных вопросов исследования и является своего рода историко-методологическим вступлением в суть рассматриваемой проблемы. Общая концепция теории устного поэтического творчества предлагается автором в I разделе (с. 3–23).

Характеризуя древнегреческую поэзию, Бр. Джентили подчеркивает, что она существенно отличалась от современной содержанием, формой и методами представления. Это было сугубо практическое искусство, тесно связанное с реалиями социальной и политической жизни, взаимоотношением личности и общества. Оно отражало собственный опыт поэта о человеческом существовании, но не было личным в современном смысле; постоянно обращаясь к мифологии, черпая в ней темы, оно поучало и наставляло своего слушателя. И наконец, в отличие от современной поэзии, оно представляло собой не написанный и предназначенный для чтения текст, а сольное или хоровое произведение, исполняемое под музыку и предназначенное для сугубо слухового восприятия.

Обычным словом для наименования поэзии было *μουσική*, обозначающее искусство в целом как соединение слов и музыки, а обычным словом для обозначения поэта служило в архаический период *αοιδός* «певец» и, позднее, начиная с V века, *μελοποιός* «слагатель песен» или «сочинитель». Уже Гомер в «Одиссее»¹ причисляет певцов к ремесленникам (*δημιουργοί*), назначение которых — услаждать правителей и простой народ рассказами о событиях дней минувших. В их воспроизведении важная роль отводилась памяти, т. е. умению запечатлеть и сохранить информацию о былых делах и временах, а также искусству импровизации, т. е. творческой ее обработке исполнителем по вдохновению Мнемосины и Муз.

Примечательно, что, как свидетельствует Гомер, эпические песни исполнялись древними певцами не только под аккомпанемент лиры, но и с участием хора юношей, плясавших в ритм музыки и произносимых нараспев слов. Их первоначальная строфическая структура предшествовала, как полагает Бр. Джентили, позднейшей чисто повествовательной форме исполнения стихов гексаметром. Не исключено, что на этой стадии после введения алфавита (IX-VIII века) могли иметь место и попытки сделать какие-то письменные записи отдельных более трудных отрывков, начала или конца песен. Не исключено также, что запись эпических текстов могла произойти еще раньше, в Микенскую эпоху (XV-XIII века) с помощью линейного письма В. Преемственность между микенским и архаическим периодом греческой истории не ограничилась социальноэкономическими и политическими структурами, но и выразилась в сохранении в памяти певцов мифической, исторической и поэтической традиции. Анализ пройденного последней из них пути приводит автора к основополагающему заключению, что и ранняя лирика была изначально предназначена для устного исполнения и слухового восприятия, поскольку создавалась в связи с определенными жизненными ситуациями и была адресована определенным группам слушателей —

¹ Hom. Od. XVII, 383.

участникам торжества или застолья, членам мужского или женского содружества.

Раздел II (с. 24–31) своей книги Бр. Джентили посвятил рассмотрению вопроса о соотношении поэтического текста и сопровождавшей его мелодии. Что касается музыки, то греки понимали под ней чистую мелодию, они были не знакомы с гармонией и полифонией в современном смысле этих слов. Различались четыре вида исполнения произведений (*vômoi*): сольное пение под струнный инструмент, сольное пение под флейту, соло для флейты и соло для лиры. Традиционные и строгие дорийские и эолийские лады были дополнены уже в ранний период более чувственными мелодиями малоазиатского происхождения — ионийской и лидийской. Хотя музыка и поэзия находились в тесном союзе, начиная с архаического времени и вплоть до эллинистического периода, следует иметь в виду, что поэтическая сторона всегда сохраняла свою автономию, что привело в дальнейшем к отказу поэтов от музыкального сопровождения текста.

В III и IV разделах (с. 32–60) Бр. Джентили анализирует отдельные виды и формы лирической поэзии и затрагивает вопрос о теории подражания. Греческая традиция относила вплоть до эпохи эллинизма к лирическим сольные и хоровые произведения, исполнявшиеся под аккомпанемент струнного инструмента (лира, кифара, форминга) и, в отличие от современного обычая, не включала в понятие собственно лирики такие жанры, как элегия и ямб: то и другое было сопровождаемо звуками флейты.

Элегическая поэзия разделяла с ямбической ее практическую функцию, однако отличалась более приподнятым тоном, проявлявшимся и в общем с эносом метрическим размере (гексаметр). Кроме того, элегический текст исполнялся в песенной форме, а ямбический паноминал наш современный оперный речитатив.

Касаясь проблемы формирования языка монодической и хоровой лирики, а также их отношения к гомеровскому языку, Бр. Джентили присоединяется к высказанному автором этих

строк предположению, что все они восходят своими корнями к общему источнику — поэтическому языку микенского (или домикенского) периода (с. 59).

Рассуждая о социологии смысла в следующем, V разделе (с. 61–71), Джентили затрагивает вопрос о традиции и нововведениях в греческой лирике. При всех своих связях с эпосом и Гомером она развивалась в новых исторических условиях и преследовала иные задачи, что не могло не отразиться, в первую очередь, на ее лексическом и семантическом уровнях. При всем своем первоначальном сходстве в эпосе и лирике как *loci communes*, так и отдельные слова подвергаются новому толкованию и различной интерпретации. Нельзя, например, отождествлять *ἀρετή* «добродетель» у Гомера, Тиртея, Симонида и Пиндара.

С VI раздела (с. 72–104) Бр. Джентили переходит к рассмотрению отдельных видов лирического творчества и начинает его с эротического. Свою основную цель он видит в выяснении подлинного смысла и характера понятия *ῥίσιος*, тесно связанного с творчеством Сапфо. Опираясь на широкий сравнительный материал, он приходит к выводу, что это слово обозначает не только «содружество в честь богов», но и специфическое «девичье содружество», основанное на эротическом начале.

Часть вторая книги (с. 107–176) начинается с анализа вопроса о смысле и соотношении слов *ἔπαινος* «хвала» и *ψόγος* «хула» (раздел VII, с. 107–114). Первое из них связано с древних времен с пиршествами и торжественными шествиями, второе включает в себя порицание, обвинение и насмешку. Представителями поэзии прославления были хоровые лирики — Симонид, Пиндар, Вакхилид; представителями поэзии порицания — ямбографы Архилох, Гишонакт и Симонид. Между ними находились элегики — Солон, Ксенофан и Феогнид, а также Алкей и Анакреонт.

В разделе VIII (с. 115–154) Бр. Джентили анализирует кардинальное для своей книги положение о соотношении понятий *поэт* — *патрон* — *публика*. Он обращает внимание на существен-

ную разницу между хоровой лирикой, с одной стороны, и монодической — с другой. Если первая выполняла прославательную и культовую функцию и предполагала непосредственное взаимоотношение поэта и патрона, который ее заказывал и оплачивал, то вторая была предназначена для ограниченного круга слушателей, принадлежавших к той же социальной группе, братству или содружеству.

Хоровые лирики в большей степени обращались к сфере преданий, монодические поэты находили темы для своих произведений в превратностях личной жизни и политических обстоятельствах, руководствовались скорее групповыми интересами, чем заказами знатных повелителей.

Рассматривая вопрос об интеллектуальной активности поэтов и социоэкономической ситуации (раздел IX, с. 155–176), Бр. Джентили прослеживает процесс политических, экономических, социальных и культурных преобразований греческого общества, которые обусловили постепенный переход на рубеже V и IV веков от устной и воспринимаемой на слух поэзии к письменно зафиксированной и книжной. Хотя последняя еще продолжительное время боролась за свою победу, ход общественного развития работал в ее пользу. Эллинистический период представляет собой картину двух параллельных состояний: книжной поэзии, библиотек, образования, с одной стороны, устных выступлений, театров и публичных состязаний — с другой.

Третья часть книги (с. 179–222) содержит три очерка, посвященных анализу избранных текстов и отрывков Архилоха (с. 179–196), Алкея (с. 197–215) и Сапфо (с. 216–222). Внимание автора привлекает знаменитый и самый большой фрагмент Архилоха¹, ставший достоянием научной общественности лишь два десятилетия тому назад. В центре очерка об Алкее находится известная аллегория, относящаяся к «государственному кораблю» и нередко встречающаяся и у других античных авторов. Закладывает третью часть книги рассмотрение семантики

¹ Archiloch. S 478.

слова *áγwós* «священный, почтенный» в греческой поэзии и, в частности, у Сапфо.

В «Приложении» (с. 223–233) автор тщательно исследует содержание и понимание термина «филология», отмечает его различную интерпретацию в разное время, начиная с античности и кончая современностью.

Обширный комментарий (с. 235–309) включает в себя примечания к каждому параграфу с исчерпывающими ссылками на использованные источники. Закljučают книгу библиографический указатель — более 700 названий (с. 311–352), индекс слов (с. 353–361) и цитат (с. 363–384).

Работа Бр. Джентили может быть отнесена к числу значительных явлений в области классической филологии последних десятилетий. Ее отличает глубокий и взвешенный охват целого периода истории греческой литературы. Этот период, начиная с Гомера и вплоть до V века, заполнен появлением уникального для своего времени поэтического жанра ранней лирики. Проследить путь его становления на фоне послегомеровской эпохи и пройденных им этапов с учетом экономических, социально-политических и культурных факторов — нелегкая задача, и успешно справиться с ней оказалось под силу автору. Прекрасное знание греческой лирики, включая последние папирусные находки, их тонкий лингвистический и фактологический анализ позволили Бр. Джентили выполнить свое исследование на основе новейших достижений современной науки об античности.

Н. С. Гринбаум

ОСНОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

RE = Pauly's Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft / Hrsg. v. G. Wissowa (u. a.)

Собрания фрагментов

D, ALG = Anthologia Lyrica Graeca / Ed. E. Diehl.

D.-K. = Die Fragmente der Vorsokratiker / Hrsg. v.

H. Diels, W. Krantz.

FGrH = Fragmente der griechischen Historiker / Hrsg. v.

F. Jacoby.

PLG = Poetae Lyrici Graeci / Ed. Th. Bergk.

PMG = Poetae Melici Graeci / Ed. D. Page.

S, SLG = Supplementum Lyricis Graecis / Edd. E. Lobel &

D. Page.

W = Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati / Ed.

M. L. West.

Периодические издания

AAASch = Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae.

CR = Classical Review.

CQ = Classical Quarterly.

JHS = Journal of Hellenic Studies.

MH = Mainzer Hefte für klassische Philologie.

SB der ... AdW = Sitzungsberichte der ... Akademie der Wissenschaften.

QUCC = Quaderni Urbinati di Cultura Classica.

ZPE = Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.

ВДИ = Вестник древней истории.

F = fragmentum

T = testimonium

СОДЕРЖАНИЕ

От РЕДАКЦИИ	5
-------------------	---

I. ТЕКСТЫ И ПЕРЕВОДЫ

Н. С. Гринбаум. Новые папирусные тексты древнегреческой лирики	7
--	---

II. ГРЕЧЕСКИЕ ЛИРИКИ

А. Б. Пошлаевская. Миф и культ в легенде об Архилохе ...	80
З. А. Рыжкина. Эпическая традиция и творчество Ивика (F 282 P)	101
А. Н. Мушнина. Становление ямбической пародии («Маргит» и холиямбы Гиппонакта)	114
В. Н. Ярхо. Поэзия культового содружества: Сапфо и Алкей	130
И. Я. Румнище. Принцип антитезы в художественном мироосмыслении и поэтическом выражении Пиндара	192
К. Г. Красухин. Эринна: из лингвостилистического комментария	205

III. QUAESTIONES ARCHAICAE

Г. И. Соколов. Стилевые основы искусства архаики	221
--	-----

М. Н. Славятинская. Становление языковых ценностей ранней греческой лирики (к постановке проблемы)	239
Д. Ю. Молок. Еще раз об архаической улыбке	248

IV. MISCELLANEA

Р. А. Гимадеев. Об одном элегическом фрагменте Софокла (F 5 Bergk)	255
О. С. Широков. Логос Ксенофана	266
И. В. Штааль. Античная поэзия в творчестве В. В. Вересаева	273

РЕЦЕНЗИИ

Н. С. Гринбаум. Bruno Gentili. Poetry and Its Public in Ancient Greece	288
---	-----

Директор издательства:

О. Л. Абышко

Главный редактор:

И. А. Савкин

Художественный редактор:

О. А. Грызлова

Редактор:

Р. А. Гимадеев

Корректор:

Г. А. Седова

Оригинал-макет:

Ж. О. Григорьева

Д. О. Торшилов

Ранняя греческая лирика

(миф, культ, мировоззрение, стиль)

Серия «Античная библиотека», раздел «Исследования»

ИЛ № 064366 от 26. 12 1995 г.

Издательство «Алетейя»:

Санкт-Петербург, пр-т Обуховской обороны, д. 13

Телефон: (812) 567-2239

Факс: (812) 567-2253

Сдано в набор 15.09.1997. Подписано в печать 19.01.1999.

Формат 70×100/32. Объем 10 п.л. Тираж 800 экз.

Заказ № 3089.

**Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12**

Printed in Russia

**Издательство «Алетейя»
(Санкт-Петербург)**

**в серии «АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА»
выпустило в свет**

В разделе «Литература»:

- Марк Валерий Марциал «Эпиграммы» (1994 г.)
- Ювенал «Сатиры» (1994 г.)
- «Античные поэты об искусстве» (1996 г.)
- Гигин «Поэтическая астрономия» (1997 г.)
- Катулл «Избранная лирика» (в новых переводах с параллельными текстами) (1997 г.)

В разделе «История»:

- Ксенофонт «Греческая история» (1993 г.) (2-е изд. — 1996 г.)
- Арриан Флавий «Поход Александра» (1993 г.)
- Геродиан «История императорской власти» (1995 г.)
- Аммиан Марцеллин «Римская история» (1994 г.) (2-е изд. — 1996 г.)
- Аппиан «Римские войны» (1995 г.)
- Секст Юлий Фронтин «Военные хитрости» (1996 г.)
- «Греческие полиоркетики. Вегеций: Краткое изложение военного дела» (1996 г.)
- Павсаний «Описание Эллады» в 2-х томах (1996 г.)
- Гигин «Мифы» (1997 г.)
- «Суд над Сократом» (сборник исторических свидетельств) (1997 г.)
- Нонн Панополитанский «Деяния Диониса» (1997 г.)
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои» (с параллельными текстами) (1998 г.)
- Гай Светоний Транквилл «О жизни цезарей. О блистательных мужах» (1998 г.)

В разделе «Философия»:

- Ксенофонт «Сократические сочинения» (1993 г.)
- Плотин «Сочинения» (1995 г.)

В разделе «Исследования»:

- Вяч. Иванов «Дионис и прадионисийство» (1994 г.)
- В. С. Дуров «Нерон, или Актер на троне» (1994 г.)

- Е. В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима» (1995 г.)
 - П. Гиро «Частная и общественная жизнь греков» (1995 г.)
 - П. Гиро «Частная и общественная жизнь римлян» (1995 г.)
 - А. С. Степанова «Философия древней Стои» (1995 г.)
 - Ф. Ф. Зелинский «Из жизни идей» (1995 г.)
 - Ф. Ф. Зелинский «Соперники христианства» (1995 г.)
 - Ф. Ф. Зелинский «Возрожденцы» (1997 г.)
 - Ф. Ф. Зелинский «Древний мир и мы» (1997 г.)
 - В. В. Латышев «Греческие древности». Часть 1 — «Государственные и военные древности», часть 2 — «Богослужбные и сценические древности» (1997 г.).
 - М. Нильссон «Народная греческая религия» (1998 г.)
 - М. В. Скржинская «Скифия глазами эллинов» (1998 г.);
- В серии «Античная библиотека» готовятся к изданию многие новые книги, среди которых:
- Т. Гомперц «Греческие мыслители» (в 2-х томах);
 - А. О. Маковельский «Софисты»;
 - Р. Пёльман «Очерк греческой истории и историографии»;
 - «Античные мифографы» (полный корпус сочинений греческих и латинских авторов, под ред. М. Л. Гаспарова);
 - Аппиан «Римская история» (новый перевод с обширными комментариями);
 - А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев «Греческая культура в мифах и символах»;
 - «Древнегреческая лирика»;
 - Фюстель де Куланж «Афинская община»;
 - А. Ф. Лосев «Античная философия истории»;
 - «Эллинская культура».

Эти и некоторые другие книги выйдут уже в этом году.

*Издательство «Алетейя»
готовит к выходу в свет*

Теодор Гомперц

«Греческие мыслители»

Т. Гомперц (1832–1912) — выдающийся немецкий (австрийский) исследователь античной культуры, один из самых авторитетных и уважаемых специалистов по классической филологии (профессор классической филологии в Венском университете с 1873 г.) и истории античной философии, наряду с В. Виндельбандом и Э. Целлером. В своих работах Гомперц стремился выявить закономерности развития древнегреческой философии в связи с развитием греческой культуры вообще. «Греческие мыслители» (Griechische Denker, Bd. 1–3, 1896–1909) — главный труд его жизни, непревзойденный и по нынешний день по широте охвата многочисленных проблем, универсальности анализируемого фактического материала, богатству привлекаемых первоисточников. Чрезвычайно оригинален творческий метод, положенный Т. Гомперцем в основу своего сочинения: он стремится установить аналогии, почти всегда очень удачные, между греческими мыслителями и современной ему эпохой. Ученый также выдвигает на первый план научную ценность физических теорий древности и подчеркивает роль софистов как просветителей. Все это, наряду с энциклопедическим размахом изложения, делает данное издание не только увлекательным чтением для всех специалистов и любителей античности, но и настоящим учебным пособием по античной культуре.

Перевод «Греческих мыслителей», выполненный для первого русского издания 1912 г., тщательно отредактирован: сверен с оригиналом, исправлено чтение имен, устаревших терминов, добавлены обширные комментарии, учитывающие современное освещение проблем. Тексту книги предпослана вступительная статья о жизни и творчестве этого выдающегося ученого.

«Греческие мыслители» выходят в серии «Античная библиотека» в разделе «Исследования». Общий объем книги около 38 п. л. Тираж — 2000–3000 экз. Ориентировочный срок выхода — I кв. 1999 г.

*Издательство «Алетейя»
готовит к выходу в свет*

**«Греческая культура в мифах и символах»
(сборник работ А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи)**

Предлагаемая вниманию читателей книга состоит из статей, написанных в разное время и по различному поводу, но одинаково недоступных широкому кругу любителей и ценителей истории античной культуры. Объединяют же все работы два громких имени, — А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи — не нуждающихся в представлении. Включенные в сборник исследования охватывают древнегреческую культуру, выраженную преимущественно в мифе и символе, начиная от глубокой древности, от Гомера и орфических космогоний, и кончая V в. н. э., Проклом и Псевдо-Дионисием Ареопagitом. Центральное произведение сборника — «Греческая мифология» А. А. Тахо-Годи — задает основные лейтмотивы книги, в остальных статьях (общим количеством около двадцати) подробнее разрабатываются наиболее существенные детали авторской концепции античной культуры. К статьям А. А. Тахо-Годи также прилагается ее перевод трактата Порфирия «О пещере нимф» с обширными комментариями.

В заключении сборника прилагается исследование А. Ф. Лосева — глава об Афине Палладе из его «Олимпийской мифологии». Она дополняет представление о великих богах, Зевсе и Аполлоне, данное Лосевым в книге «Античная мифология в ее историческом развитии», завершая построение языческого пантеона богов на основании принципа троичности.

Все статьи, представленные в сборнике, основаны на исчерпывающем изучении текстов, охватывающих целое тысячелетие. Древнегреческая культура с самых своих истоков предстает пронизанной мифомышлением и мифотворчеством, а поздняя античность оказывается немислимой без символического освоения мира.

Книга выходит в серии «Античная библиотека» в разделе «Исследования». составление и общая подготовка текстов — А. А. Тахо-Годи. Объем издания около 30 п. л. Тираж 2000 экз. Ориентировочный срок выхода сборника — I квартал 1999 г.

*Издательство «Алетейя»
готовит к выходу в свет*

А. О. Маковельский

«Софисты»

Предлагаемая вниманию читателей книга «Софисты» известного русского исследователя античности, блестящего переводчика и популяризатора древнегреческой мысли профессора Александра Осиповича Маковельского (1884—1969) принадлежит к безусловным раритетам. В книге содержится полный перевод всех сохранившихся до наших дней софистических фрагментов. Данный корпус сочинений является на настоящий момент единственным источником на русском языке для понимания философских течений эпох, которые предшествуют появлению Сократа, Платона и Аристотеля. Профессор Маковельский, унаследовав лучшие традиции классического образования, в полной мере выраженные в переводах досократических фрагментов, дал значительный толчок для изучения самого раннего периода античной философии. Досократовский период в развитии греческой философии является наиболее спорным, проблемным и неоднозначным для историков философии, но в любом случае философия досократиков, и особенно — софистов, одна из самых ярких и интересных страниц в истории мировой культуры.

Книга состоит из двух частей. В первую часть входят фрагменты софистов Протагора, Ксениада, Горгия; во вторую помещены фрагменты Ликофрона, Продика, Фрасимаха, Гиппия, софиста Антифонта, Крития, Анонима Ямвлиха и анонимное сочинение, озаглавленное впоследствии как «Двойные речи». Издание содержит вступительную статью, комментарии и приложения. Текст фрагментов заново сверен с греческим оригиналом и отредактирован.

Книга выходит в серии «Античная библиотека» в разделе «Античная философия». Общий объем издания около 10,5 п. л. Ориентировочный срок выхода — I–II квартал 1999 г.

Книги Издательства «Алетейя»

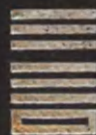
можно получить, заказав их через отдел «Книга — почтой» Санкт-Петербургского Дома Книги, прислав заказы по адресу: 191186, Санкт-Петербург, Невский проспект, дом 28, а также по каталогам агентства «Книга-сервис» (г. Москва) через «Роспечать». Книги нашего издательства продаются и в Москве: магазин «Библио-Глобус» (м. «Лубянка»), в Книжной лавке «У Сытина» (тел.: 230-89-00, 959-27-00; ул. Пятницкая, 73), Московский Дом Книги (м. «Арбатская»), магазин «Академкнига на Тверской» (м. «Тверская»), книжная ярмарка в «Олимпийском». В Петербурге весь ассортимент книг издательства «Алетейя» — в специализированных магазинах и отделах: Дом Книги (Невский пр., 28, отдел истории и общественно-политической литературы); в магазинах издательства Санкт-Петербургского университета (Университетская набережная, д. 7/9); магазин «Университетская книга» (В.О., Менделеевская линия, 5); Российская Национальная (б. Публичная) Библиотека (м. «Гостиный Двор», книжный киоск при входе в Научные Читальные Залы на площади Островского); в магазинах и киосках «Академкниги» (С.-Петербург); на еженедельной книжной ярмарке в ДК им. Крупской (м. «Елизаровская»).

**Для получения книг почтой
заказы направляйте так же по адресу:**

199034: Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 7/9.
Издательство Санкт-Петербургского университета,
отдел «Книга — почтой»
факс (812) 218-44-22, тел. 218-77-63,



РАННЯЯ ГРЕЧЕСКАЯ ЛИРИКА



АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА



РАННЯЯ
ГРЕЧЕСКАЯ
ЛИРИКА



