

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА

ЭЛЛИНИЗМА

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра классической филологии

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА
ЭЛЛИНИЗМА

Сборник статей по материалам конференции
памяти В. П. Завьяловой
(Москва 14–15 ноября 2016 года)

Издательство Московского университета
2017

УДК 821.161.1091(082)

ББК 83.3(2=411.2)-021я43

Л64

*Публикуется по постановлению
редакционно-издательского отдела филологического факультета
Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова*

Рецензенты

доцент кафедры философии религии и религиоведения

О.В. Осипова,

доцент кафедры классической филологии

С.А. Степанцов

Литература и культура эллинизма. Сборник статей по материалам конференции памяти В.П. Завьяловой. Москва, 14–15 ноября 2016 г. / Составители Я.Л. Забудская, В.В. Муханова. – М.: Издательство Московского университета, 2017. – 160 с.

[Электронное издание сетевого распространения]

ISBN 978-5-19-011234-4

Л64

Сборник включает статьи по материалам научной конференции «Литература и культура эллинизма» (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, 2016) посвященной памяти доцента кафедры классической филологии Валентины Петровны Завьяловой (1942–2015). Работы участников конференции посвящены проблемам, представлявшим область интересов Валентины Петровны, прежде всего – аспектам изучения литературы и культуры эпохи эллинизма, а также проблемам перевода античных авторов, рецепции античности и методологии преподавания классических языков. В сборнике представлены как литературоведческие исследования, так и работы, посвященные лингвистическому анализу художественного текста. Материалы, вошедшие в сборник, представляют интерес как для специалистов в области классической филологии, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: эллинизм, поэтика, перевод, интерпретация, классическая филология

Все материалы публикуются в авторской редакции

Literature and culture of Hellenism. Conference in memory of V. P. Zavyalova. Moscow, November 14–15, 2016. Selected papers / Ed. Y. Zabudskaya, V. Mukhanova. – Moscow: MSU, 2017. – 161 p. [Electronic publishing distribution network]

ISBN

The present volume includes selected papers from the scientific conference «Literature and Culture of Hellenism» (Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philology, 2016) in the memory of the associated professor of the Department of Classical Philology Valentina Petrovna Zavyalova (1942–2015). The papers touch upon the aspects of studying the literature and culture of the Hellenistic period, as well as the problems of the translation of ancient authors, the reception of antiquity and the methodology of teaching classical languages. The collection contains both literary studies and works devoted to the linguistic analysis of the literary text.

Keywords: Hellenism, poetics, translation, interpretation, classical philology

© Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2017

© Авторы статей, 2017

Vtriusque Linguae Grammaticorum
Academiae Moscouiensis Elisabetanae Lomonosouiana Stationis

VALENTINAE ZAVIALOVA

MVLIERIS DOCTAE IN LITTERIS GRAECIS ANTIQVIS

IN GRATAM MEMORIAM

COLLEGAE SOCII SODALES ALUMNI LAETI LIBENTESQVE

DEDICANT

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Тахо-Годи А. А.</i>	
ПРЕДИСЛОВИЕ	6
<i>Вережагина А. В.</i>	
ГОМЕРОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭМЕ АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО «АРГОНАВТИКА» (на материале древнегреческой лексики, обозначающей «душу»).....	9
<i>Захарова А. В.</i>	
ЭПОНИМЫ КИРЕНА И СИНОПА В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО	22
<i>Лопатина М. Г.</i>	
РОЕТА ДОСТУС В ОДАХ ГОРАЦИЯ	28
<i>Маршалок Н. В.</i>	
ПЛЯСКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ ПО ЛУКИАНУ	30
<i>Мостовая В. Г.</i>	
ГОМЕРОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО (на материале эпических сравнений III книги)	38
<i>Наумова Е. С.</i>	
ОРФИЧЕСКИЕ ГИМНЫ К АПОЛЛОНУ И ГЕЛИОСУ: опыт сравнительного анализа	47

<i>Приходько Е. В.</i>	
ПОЭЗИЯ СКАЛЬНЫХ СВАТИЛИЩ ПИСИДИИ И КИБИРАТИДЫ	58
<i>Славятинская М. Н.</i>	
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК III В. ДО Н. Э.	72
<i>Теперик Т. Ф.</i>	
ПОЭТИКА ЖЕСТА В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО	79
<i>Тресорукова И. В.</i>	
ХЛЕБ В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ И В СОВРЕМЕННОЙ ТРАДИЦИИ: ἄρτος καὶ ψωμί	87
<i>Уварова М. А.</i>	
СОСТЯЗАНИЯ НА МОГИЛЕ ГЕРОЯ У НОННА И ГОМЕРА	95
<i>Ульянова И. Л.</i>	
ПАПИРУСНЫЕ ФРАГМЕНТЫ КОМЕДИИ МЕНАНДРА «ЖЕНЩИНЫ ЗА ЗАВТРАКОМ»	105
<i>Забудская Я. Л.</i>	
ЭСХИЛ В ПЕРЕВОДЕ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА	115
<i>Крюкова А. Н.</i>	
РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ПЕРЕВОДОВ ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИХ ПОЭТОВ В ФОНДАХ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ	124
<i>Малинаускене Н. К.</i>	
ДВЕ РЕЦЕНЗИИ ВАЛЕНТИНЫ ПЕТРОВНЫ ЗАВЬЯЛОВОЙ	130
<i>Савельева О. М.</i>	
О «ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРАВДЕ» ГРЕЧЕСКОГО МИФА У ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА	136
<i>Федорова Е. С.</i>	
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (драма и опера в творчестве братьев Г. и М. Альбрехтов)	145

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наш сборник посвящен изучению культуры эллинизма и памяти Валентины Петровны Завьяловой, которая занималась этой культурой.

Что такое эллинизм? Поколение молодое, возможно, не сознает, что это была великая культура, о которой долгое время никто не говорил. Открыл ее для науки немецкий ученый Иоганн Густав Дройзен. Это XIX век – век очень больших открытий, Дройзен дожил почти до его конца, до 80-х годов. Он писал свою книгу *Geschichte der Hellenismus* в 1836 – 1843 годах. В 1877–1878 годах вышло ее второе, уже трехтомное издание. Время шло, и в 1883 – 1885 г. под редакцией А. Буше-Леклерка появился французский перевод, для которого автор сделал некоторые добавления и исправления. Дройзен определил границы этой эпохи: от 338 г. до н. э., года, когда греки потерпели поражение от македонского царя, Филиппа II, отца Александра Македонского, и до 147 г., когда римляне захватили город Коринф, а потом в дальнейшем и вся Эллада вошла в орбиту римской империи. Затем разделили эту эпоху таким образом: ранний эллинизм до 1 в. до н. э. (в этой части выделили особо александрийский период III–II века до н. э.) и затем поздний эллинизм, или эллинистическо-римская культура с 1 в. н. э. до 476 г., года падения Античности. Эллинистическая культура, таким образом, просуществовала почти тысячу лет. Блестящая, можно сказать, была культура.

Почему выделяется Александрия, александрийская литература и культура? Александр Македонский, будучи очень честолюбивым человеком, основал в свою часть 180 городов под названием Александрия. Все эти города погибли, и осталась одна, единственная Александрия – египетская. Она существует и ныне, ничего собой теперь не представляет. Сейчас это просто порт в Средиземном море – и всё. А тогда Александрия была центром греческого мира.

В Советском Союзе в послевоенные годы эллинистическая культура оказалась под запретом. Почему? Дело в том, что Александр Македонский создал великий универсум, где сомкнулись Запад и Восток, а всех объединял общий язык – койне. Вся империя Александра после его смерти была поделена между диадохами, каждый возглавлял свое государство, но вместе с тем была так называемая «исополития», то есть каждый человек мог считать себя гражданином любого из этих государств. Это было совсем не то, что при старых полисах. Человек становился «гражданином мира», космополитом – вот какое название было особенно вредно для советской власти – какие еще космополиты в государстве, которое строит коммунизм?! Поэтому вся эллинистическая культура

была объявлена «упадком». Почти тысяча лет – и все «упадок». А ведь там, в эпоху эллинизма, рождалось уважение к человеку, было создано особое понятие – «филантропия», которая с нашей филантропией имеет мало общего, а соответствует скорее гуманизму эпохи Возрождения.

И вместе с тем именно в советские времена, еще при Сталине возник такой парадокс: решили включить в программу школ латинский язык. Такой начался переполох – а наши выпускники, выпускники классического отделения, они как раз и пошли в школы преподавать латинский язык. Ну а когда они туда попали, оказалось – учителя все против, директора школ, естественно, против, родители пишут письма в различные инстанции, чтобы этот мертвый язык в школах ликвидировать. В конце концов и ликвидировали.

В 1962 г. я стала заведующей кафедрой классической филологии. В Университет меня пригласили так называемые «старики» – С.И. Радциг и А.Н. Попов – как молодого доктора филологических наук и человека, не связанного с кафедральными интригами покойного проф. Дератани. Наше классическое отделение находилось тогда на Моховой. Жили мы вполне патриархально. Неподалеку – кабинет ректора, известного математика академика Ивана Петровича Петровского. Отношения были вполне демократические. Например, когда в 1963 г. приехал в Москву знаменитый греческий режиссер Димитриос Рондирис со своей труппой, ректор уступил свой кабинет, и там наша кафедра вела беседу с режиссером. Проректор по кадрам тоже рядом находился. Вот тогда ко мне обратилась В. П. Завьялова. Она окончила наше отделение в 1964 г., потом пошла в школу, но там ей с классическим образованием делать уже было нечего. А у нас кафедра как раз начала развиваться, люди были нужны, и я решила помочь Валентине Петровне, взяла за руку и повела к проректору по кадрам. Я сказала: «Николай Иванович, хотите ли Вы сделать доброе дело?» Николай Иванович, не долго думая, ответил: «Аза Алибековна, а что у Вас?» «Да вот хочу в штат моей кафедры включить молодого человека». «Пишите заявление» – сказал он и тут же написал резолюцию – «зачислить в штат». Так без всякой волокиты, безо всяких хождений по бюрократическим кабинетам Валентина Завьялова попала на кафедру классической филологии, где и проработала всю жизнь.

Оказалось, что Валентина Петровна – прекрасный преподаватель греческого языка. Занималась она и общественной работой – была куратором курса, ездила со студентами на практику. В дополнение к своим знаниям учила чешский язык на кафедре славянской филологии. Но у нее были и научные интересы. Было решено, что не мешает ей защитить кандидатскую диссертацию. А на какую тему? Хотелось взять такую тему, которой на кафедре никто не занимался, да и вообще занимались недостаточно. Как научный руководитель, я предложила ей обратиться к эллинистической эпохе. Так Валентина Петровна стала первым человеком на кафедре классической филологии Московского университета, который стал разрабатывать эту тему. Мы решили остановиться на александрийском поэте, знаменитом Каллимахе, который

был главным библиотекарем Александрийской библиотеки и составил ее каталог. Эллинистические поэты назывались «учеными поэтами», это особенно ценилось в александрийской литературе. Я дала ей лучшее издание Каллимаха, Пфайффера, который изучил не только все рукописи, и весь аппарат у него был прекрасный, но и схолии. Валя сидела у меня дома и изучала это знаменитое издание, которое нигде нельзя было достать. Она прекрасно защитила свою диссертацию «Функционально-стилистическое значение тропов в гимнах Каллимаха» в 1977 г. Ее первым оппонентом была Наталья Александровна Чистякова из Ленинграда, а вторым – тогда еще молодой Натан Соломонович Гринбаум (доктором наук он стал позже). И что интересно: тогда на факультете не было отдельного диссертационного совета, где сидят только филологи-классики, а был общий совет, куда входили специалисты разных кафедр, и все имели право задавать вопросы. И, надо сказать, вопросов всегда задавали очень много.

Валентину Петровну очень интересовала эллинистическая городская культура. Она стала заниматься эллинистическими городами. Это особый был мир. Она сравнивала, как его описывали современники: знаменитый Феокрит, Аполлоний Родосский, ученик Каллимаха и вместе с тем его противник. В первую очередь она изучила город, откуда был родом Каллимах – это был город Кирена на севере Египта. По преданию, город этот основал предок Каллимаха по имени Батт. Он происходил из племени дорийцев, а дорийцы себя очень высоко ценили, так как были потомками Геракла.

Валентина Петровна вообще все делала тщательно, чем бы ни занималась. Когда выходила подготовленная мною книга «Античные гимны» (1988), я поручила ей прокомментировать гомеровские гимны, и она великолепно это сделала. Среди всей большой преподавательской работы со студентами она подготовила прекрасную книгу «Каллимах и его гимны». Увесистая книга, и очень хорошая.

В последние годы жизни ее привлек современник Каллимаха, также трудившийся в Александрийской библиотеке, грамматик и один из самых загадочных поэтов, – Ликофрон и его поэма «Александра». В 2014 г. она опубликовала в «Вестнике древней истории» статью «Два пророчества Кассандры», где на примере пророчеств Кассандры из поэмы «Александра» показывала, что поэму невозможно правильно интерпретировать без учета эстетических принципов эллинистической поэзии. Валентина Петровна, кажется, мечтала сделать еще одну книгу – о Ликофроне, но тут ее настигла болезнь.

Тяжело терять таких верных друзей. И светлых людей. И я хочу, чтобы память о Валентине Петровне тоже осталась бы светлой.

Профессор А. А. Тахо-Годи

Верещагина А. В.

ГОМЕРОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭМЕ АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО «АРГОНАВТИКА» (на материале древнегреческой лексики, обозначающей «душу»)

Эллинистическая эпоха известна своей «переработкой» предыдущего литературного наследия и характеризуется интерпретирующей деятельностью. В частности, еще в древности считали, что поэма «Аргонавтика» содержит в себе соперничество или вызов Гомеру. Для Аполлония Родосского поэмы Гомера – своего рода прецедентный текст.

Несмотря на то, что гомеровская лексика в поэме «Аргонавтика» изучалась различными учеными (Н. А. Чистякова, А. А. Тахо-Годи, О. В. Смыка, Т. Ф. Теперик) [14; 12; 11; 13], однако тема «души» и «душевной деятельности» исследована, как нам кажется, недостаточно, поэтому все еще актуальной остается проблема применения традиционных гомеровских приемов при описании психомыслительных процессов, происходящих в душе.

В том числе эта тема не затронута, в не так давно защищенной диссертации И. В. Рыбаковой [10] о традициях и новациях в «Аргонавтике» Аполлония Родосского.

Изучая гомеровские тексты, мы сразу сталкиваемся с проблемой психофизического синкретизма. Для гомеровской эпохи была характерна неопределимость субъекта мыслительного действия и приписывание мыслительной деятельности конкретным органам. Как отмечает Л. Леви-Брюль: «Здесь в коллективном представлении образ объекта тесно слит с эмоционально-моторными элементами, здесь человек одновременно имеет в сознании образ объекта и переживает чувство страха, надежды, желание бежать, благодарить, просить, чувства и желания, неизменно возникающие вместе с образами объекта» [4, с. 8].

Неразрывно с проблемой психофизического синкретизма связана проблема локализации психомыслительной деятельности и связи с функциями физиологических органов, разрабатываемая В. Вундтом [22], Ф. Ф. Зелинским [3],

А. Ф. Лосевым [5; 6; 7; 8], Р. Б. Ониансом [9], Э. Роде [19], Б. Снеллем [20; 21] и другими.

Цель нашего исследования – проследить, как в тексте Аполлония Родосского реализуется подобная гомеровская традиция при описании психомыслительных процессов на материале терминологии, обозначающей душу. Это лексемы θυμός, κρᾶδι, κῆρ, ἥτορ, φρήν, πρᾶπίδες, νόος, ψυχή и т. д. Опираемся мы в данном случае на текст Гомера и Аполлония [15; 16; 17], а также словари, в частности индекс Гомера [18].

Как мы знаем, в частности в работе Ф. Ф. Зелинского «Гомеровская психология», в поэмах Гомера различается два типа души: телесная и бестелесная [3].

І. «Телесная душа». – Под телесной душой понимаются части человеческого тела, выполняющие функции психических органов: φρήν или φρένες, κρᾶδι и κῆρ, и в меньшей степени ἥτορ и πρᾶπίδες.

Причем сердце помещается либо в груди (στῆθος и στήρνα), либо в диафрагме (φρήν, πρᾶπίδες), либо в θυμός.

1. Κρᾶδι и κῆρ в поэмах Гомера идентичны и взаимозаменяемы по лексическому значению, а ἥτορ – это внутренняя полость сердца, заменяющая также лексему «сердце», обозначающая место нахождения души и исхождения голоса. В отличие от κρᾶδι и κῆρ, лексема ἥτορ в гомеровском языке обозначает иногда внезапно наступившее состояние физической слабости. В некоторых оборотах она употребляется как принцип жизни и сближается с лексемами ψυχή и θυμός в этом значении.

Сердце (κρᾶδι, κῆρ, ἥτορ) в гомеровском языке несет чаще всего эмоциональную функцию, т. е. является органом чувства и воли. В единичных случаях оно может обладать интеллектуальной функцией. Но в этом случае мы имеем не чистое, а окрашенное тем или иным чувством мышление.

κρᾶδι	Гомер	Аполлоний Родосский
чувствующее начало	39	6
волящее начало	11	0
мыслящее начало	4	1

Что касается Аполлония Родосского, то лексема κρᾶδι употребляется в основном как чувствующее начало (3, 287; 3, 296; 3, 644; 3, 755; 4, 351; 4, 1279).

Рассмотрим контексты, описывающие различные чувства. Например, в 3, 287 и 3, 296 «Аргонавтики» с помощью лексемы κρᾶδι описывается зарождающаяся в сердце любовь Медеи:

τοῖος ὑπὸ κρᾶδι εἰλυμένος αἶθετο λάθρη / οὖλος ἔρωος ...

Так, под сердцем (Медеи) таясь, запылала / Любовь гибельная.

В контексте (4, 351) также описывается боль в сердце:

δὴ ῥά μιν ὀξεῖαι κρᾶδιν ἐλέλιξαν ἀνῖαι / νωλεμές.

И действительно сильные боли терзать начали её сердце / Постоянно.

А также чувства описываются во фрагментах (3, 644; 3, 755).

Наконец, в поэме Аполлония Родосского (4, 1279) описывается практически потеря чувств:

... ἐν δ' ἄρα πᾶσιν / παχνώθη κραδίη, χύτο δὲ χλόος ἀμφὶ παρειάς.
Ведь у всех / Оцепенело сердце, покрылись бледностью щеки.

При этом только один контекст с лексемой κραδίη связан с памятью, т. е. с мыслящим началом (4, 1746):

Τῶν ἄρ' ἐπὶ μνήστῃν κραδίη βάλεν, ἐκ τ' ὀνόμηνεν / Αἰσονίδῃ ...
Сердце (эти сны) заставило вспомнить. Позвал он / Эсонида...

Кроме того, в поэме Аполлония Родосского встречается лексема κέαρ, не употребляющаяся у Гомера, также обозначающая чувства, например, в 3, 551:

... κέαρ δέ μοι ὥς ἐνὶ θυμῷ
τόνδε κατ' οἰωνὸν προτιόσσεται, ὥς δὲ πέλοιτο.
... И как в груди моей сердце
По птице предсказывает, так точно пусть и случится!

А также данная лексема в аналогичном значении встречается в 3, 760:

ὥς δὲ καὶ ἐν στήθεσσι κέαρ ἐληλίζετο κούρης ...
Так в девичьей груди трепетало сердце...

Обратимся к следующей лексеме κῆρ.

κῆρ	Гомер	Аполлоний Родосский
чувствующее начало	68	4
волящее начало	4	0
мыслящее начало	2	0

Что касается Аполлония Родосского, то лексема κῆρ употребляется, как и у Гомера, исключительно как чувствующее начало (1, 477; 3, 446; 3, 492; 3, 661).

Рассмотрим примеры из «Аргонавтики» подробнее.

Так, во фрагменте (1, 477) речь идет об опьянении:

“Δαιμόνιε, φρονέεις ὀλοφώια καὶ πάρος αὐτῷ,
ἦέ τοι εἰς ἄτην ζῶρὸν μέθυ θαρσαλέον κῆρ
οἰδάνει ἐν στήθεσσι, θεοὺς δ' ἀνέηκεν ἀτίζειν;”
«О несчастный! Ты замышляешь коварства до срока себе.
Крепкое хмельное вино на безумие тебе дерзкое сердце
Раздувает в груди, презирать богов побудив?»

В контексте (3, 446) с использованием данной лексемы описывается боль в сердце:

... ἐπ' αὐτῷ δ' ὄμματα κούρη
λοξὰ παρὰ λιπαρὴν σχομένη θηεῖτο καλύπτρην,

κῆρ ἄχεϊ σμύχουσα ...

Вслед ему дева, глаза / Скрыв под светлым покрывалом, искоса глядела,
Сердце горем сжигая...

Во фрагменте (3, 492) поэмы «Аргонавтики» речь идет о гневе:

ἽΩ φίλοι, Αἰήταο ἀπηνέος ἄμμι φίλον κῆρ
ἀντικρὺ κεχόλωται ...

«О друзья! Жестокого Эета сердце на нас / Гневается...»

И, наконец, описываются терзания, мучения в сердце в (3, 661) рассматриваемого произведения Аполлония:

... ἡ δ' ἔνδοθι δαιομένη κῆρ / σῖγα μάλα κλαίει χῆρον λέχος εἰσπορώσα ...
Горем сердце терзая внутри,
Очень рыдает она втихомолку, глядя на вдовье ложе...

Следует отметить, что лексема κῆρ употребляется у Аполлония в сочетании, характерном для Гомера – κῆρ ἐν στήθεσσι (1, 477).

И, наконец, рассмотрим последнюю из перечисленных лексем, обозначающих «душу»:

ἦτορ	Гомер	Аполлоний Родосский
чувствующее начало	75	1
волящее начало	1	0
мыслящее начало	2	0

Что касается Аполлония Родосского, то лексема ἦτορ встречается всего лишь один раз (4, 1066) и в значении чувствующего начала, как и употребляется в основном у Гомера.

ῶς τῆς ἰκμαίνοντο παρηίδες, ἐν δέ οἱ ἦτορ
ὀξεῖης εἰλεῖτο πεπαρμένον ἄμφ' ὀδύνησι.

Так орошались и щёки Медеи. Внутри у нее сердце
Дрожало, сильно поражённое скорбями.

2. Диафрагма обозначается у Гомера терминами φρήν или φρένες и πρᾶπίδες, которые синонимичны. Вероятнее всего у Гомера она представляет собой границу заключенного в груди пространства. Диафрагма в противоположность сердцу скорее является органом интеллектуальной деятельности, чем органом чувств.

Рассмотрим в количественном отношении контексты с лексемой φρένες у обоих авторов:

φρήν или φρένες	Гомер	Аполлоний Родосский
мыслящее начало	214	11
чувствующее начало	72	16
воля	0	3

Что касается Аполлония Родосского, то лексема φρήν или φρένες в большей степени чувствующее, а не мыслящее начало, что не совпадает с гомеровскими представлениями. Встречается также значение воли (1, 1140; 2, 950; 3, 629).

В связи со значением воли, волеизъявления рассмотрим следующий контекст с лексемой φρένες из «Аргонавтики» (1, 1140):

ἡ δὲ που εὐαγέεσσιν ἐπὶ φρένα θῆκε θυηλαῖς
ἀνταῖη δαίμων, τὰ δ' ἐοικότα σήματ' ἐγέντο.

К чистым жертвам она сердце склонила, некогда
Враждебная богиня, подобающие явила им чудеса.

А также следует отметить контексты (2, 950; 3, 629).

Рассмотрим пример из «Аргонавтики» на мыслительную деятельность (1, 463):

Αἰσονίδη, τίνα τήνδε μετὰ φρεσὶ μῆτιν ἐλίσσεις;
«Эсонид! Что за думу в душе обращаешь?»

Это также контексты из поэмы Аполлония Родосского (1, 508; 2, 534; 3, 289; 3, 772; 4, 56; 4, 449; 4, 724; 4, 880; 4, 1018; 4, 1200).

Рассмотрим примеры из «Аргонавтики», где лексема φρένες выступает как орган чувств. Во фрагменте (2, 639) Аполлония Родосского речь идет об успокоении, умиротворении: ὁ δὲ φρένας ἔνδον ἰάνθη / Он же душой исцелился.

Кроме того, можно встретить также другие проявления чувств, происходящие во φρήν (около 15 контекстов).

Следует отметить один контекст из «Аргонавтики» (3, 289), в котором лексема φρένες сочетается со στήθος, а именно:

...καὶ οἱ ἄηντο / στηθέων ἐκ πικινὰ καμάτῳ φρένες ...

И у нее улетели / От усталости разумные мысли из груди...

Рассмотрим следующую лексему, πρᾶπίδες, обозначающую диафрагму.

πρᾶπίδες	Гомер	Аполлоний Родосский
мыслящее начало	6	0
чувствующее начало	2	1

Что касается Аполлония Родосского, то зафиксирован всего лишь один контекст с данной лексемой в значении чувствующего начала (3, 765), что не совпадает с гомеровскими представлениями о мыслящем начале, хотя самих контекстов у Гомера также не очень много:

...ὀπλὸτ' ἀνίας / ἀκάματοι πρᾶπίδεςσι ἐνίσκίμψουσιν ἔρωτες.

...если муки / Нестерпимые в сердце любовные чувства вонзают.

Причем между сердцем и диафрагмой есть одно различие. Оно заключается в том, что сердце во всех трех своих наименованиях представлено активным органом души, а диафрагма – пассивным.

II. «Бестелесная душа». – Под бестелесной душой Ф. Ф. Зелинский понимает то, что, не будучи само по себе частью человеческого тела, является носителем исключительно психологических функций. Эта «душа» представлена у Гомера терминами *θυμός* и *νόος*. *Θυμός* находится либо в груди (*ἐνὶ στήθεσσι*), либо в диафрагме (*ἐνὶ* или *μετὰ φρεσίν*).

<i>θυμός</i>	Гомер	Аполлоний Родосский
орган чувств	429	42
орган интеллекта	80	5
орган воли	162	4
принцип жизни	84	3
эсхатологическое понятие	1	1
итого	756	55

Из приведенной выше таблицы мы видим, что *θυμός* чаще всего выступает как орган чувств. В этом он схож с «сердцем». Еще одним свойством, сближающим *θυμός* с сердцем, является его активность как органа психической деятельности. О взаимоотношениях *θυμός* как принципа жизни и *ψυχή* речь будет идти ниже.

Что касается Аполлония Родосского, то *θυμός* представлен и как орган чувств, и как орган интеллекта, и как орган воли, и как принцип жизни, и как эсхатологическое понятие.

Рассмотрим *θυμός* как орган интеллекта.

Так, во фрагменте (1, 901) *θυμός* обозначает память:

... τὴν δ' ἐμέθεν πέρι θυμὸν ἀρείω / ἴσχαν'

Ты же обо мне более хорошую память / сохрани!

Такое же значение можно выделить в (3, 700) «Арганастики».

В остальных контекстах на мыслительную деятельность лексему *θυμός* можно перевести как «ум». Например, во фрагменте (4, 1748) «Аргонастики»:

... ὁ δ' ἔπειτα, θεοπροπίας Ἐκάτοιο

θυμῷ πέμπάζων, ἀνευείκατο φώνησέν τε.

... Тот затем прорицанья дальновержца / в уме сочтя, сообщил и промолвил.

А также значение «ум» прослеживается в контекстах (3, 21 и 3, 948).

Рассмотрим лексему *θυμός* как орган воли, например, в контексте (3, 1084) поэмы Аполлония Родосского:

εἰ δέ τοι ἡμετέρην ἐξίδμεναι εὔαδε πάτρην.

ἐξερέω. μάλα γάρ με καὶ αὐτὸν θυμὸς ἀνώγει.

Если угодно узнать тебе про родину нашу,

Я расскажу: меня и самого душа к тому побуждает.

В значении волеизъявления эта лексема встречается также в поэме Аполлония (3, 511; 3, 787; 4, 249).

Далее рассмотрим, как θυμός как орган чувств, например, в контексте (1, 44) описывается мужество в душе:

...τότ' αὖ βαρύθεσκε οἱ ἤδη
γυῖα, μένεν δ' ἔτι θυμός ἀρ' ἰοῖς ὥς τὸ πάρος περ...

... тогда же у него уже отяжелели / члены, но дух еще пребывал неизменным...

Кроме того, чувства описываются еще в около 40 контекстах.

Наконец, θυμός употребляется как принцип жизни 3 контекстах, например, в (4, 472) поэмы Аполлония:

...λοίσθια δ' ἦρωε / θυμὸν ἀναπνεΐων...
... наконец, герой (Апсирт), / дух испуская ...

А также в контекстах (3, 790; 4, 1292).

Как эсхатологическое понятие, лексема θυμός употребляется в «Аргонавтике» в (2, 97):

...οἱ δ' ἰάχησαν / ἦρωε Μινύαι. τοῦ δ' ἀθρόος ἔκχυτο θυμός.
...Закричали / Все герои минийцы. Разом душа от него отлетела.

Следует отметить, гомеровское сочетание θυμός ἐνὶ στήθεσσι, которое встречается во фрагменте (3, 396) «Аргонавтики». Кроме того, у Аполлония Родосского встречается нетипичное для Гомера выражение θυμός ἐν στέροισι (4, 1061).

Νόος помещается либо в груди (ἐν στήθεσσι), либо в диафрагме (μετὰ φρεσίν). У Гомера лексема νόος встречается 102 раза. Практически всегда она имеет интеллектуальное значение, и лишь в одном контексте несет эмоциональный смысл (Илиада 9, 554).

Νόος как орган интеллекта	Гомер	Аполлоний Родосский
сознание	8	6
склад ума	68	2
ум/мудрость	13	3
мысль	12	6
итого	101	17
чувство	1	4
воля	0	7

Что касается Аполлония Родосского, то νόος представлен и как орган интеллекта (сознание, склад ума, ум/мудрость, мысль), и как орган воли, и как орган чувств.

Рассмотрим νόος как орган интеллекта.

Во-первых, здесь выделяется νόος как сознание, например, во фрагменте (2, 223):

Σίγα· μὴ μοι ταῦτα νόῳ ἐνὶ βάλλεο τέκνον.
ἴστω Λητοῦς υἱός, ὃ με πρόφρων ἐδίδαξε / μαντοσύνας ...

Смолкни, дитя, не смей допускать себе в разум такое!

Сын Латоны пусть знает, который меня благосклонно научил / Прорицаньям...

А также в контекстах: (2, 256); (3, 471); (4, 3); (4, 737); (4, 863).

Следует отметить примеры на лексему νόος значении «склад ума», например, во фрагменте 4, 1017 «Аргонавтики»:

... οἷσιν ἐς αἴτην / ὠκύτατος κούφησι θέει νόος ἀπλακίησιν ...

... у которых (людей) к безумию

Искрометный ум стремится из-за пустых заблуждений.

А также значение «склад ума» мы наблюдаем в (2, 716) «Аргонавтики».

Далее проанализируем примеры на ум/мудрость, например, в контексте (1, 809) поэмы Аполлония Родосского:

σχέτλιοι. ἧ μὲν δηρὸν ἐτέτλαμεν, εἴ κέ ποτ' αὖτις

ὀψὲ μεταστρέψωσι νόον ...

Дерзкие! Долго уже терпели мы это, в надежде, что снова

Хоть и поздно, переменят они разуменье ...

А также во фрагменте (4, 350) и (3, 933) «Аргонавтики».

Наконец, лексема νόος может употребляться как «мысль», например в контексте (3, 446) «Аргонавтики»:

... νόος δέ οἱ ἡὕτ' ὄνειρος / ἐρπύζων πελότῃτο μετ' ἵχνια νισσομένοιο.

... мысль ее, сну подобно, / летела, следуя по следам уходящего.

А также во фрагментах (1, 464); (3, 51); (3, 174); (4, 1177); (4, 1669).

Кроме того, лексема νόος встречается как орган воли, например, в (1, 323) «Аргонавтики»:

... ἐθάμβησαν δ' ἐσιδόντες

πασσудίη Πελίαο παρὲκ νόον ἰθυόντας ...

... и изумление охватило наблюдавших,

Сколь поспешно сумели уйти против Пелия воли.

В этом значении лексема νόος также употребляется во фрагментах (1, 439); (2, 316); (3, 298); (3, 826); (4, 102); (4, 766).

Рассмотрим примеры на лексему νόος как орган чувств.

В контексте (2, 248) «Аргонавтики» описывается печаль, горе, происходящее в душе:

ἧ ῥα θεοὺς ὀλοῇσι παρήλιτες ἀφραδίησιν,

μαντοσύνας δεδαώς; τῷ τοι μέγα μηνιόωσιν;

ἄμμι γε μὴν νόος ἔνδον ἀτύζεται, ἱεμένοιισι / χραϊσμεῖν ...

Не оскорбил ли богов ты губительными безумными поступками,

Прорицанья давая? Из-за чего они очень гневны?

Ум содрогается наш, однако мы желаем / помочь ...

А также во фрагментах (2, 1150); (4, 620); (4, 1078) «Аргонавтики».

Особняком у Гомера стоит лексема $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$. При жизни человека $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ не принимает участия в его психической деятельности в отличие от всех выше-указанных органов душевной жизни. Она представляется разлитой по всему телу и является тем, что поддерживает человека живым. В этом смысле лексема $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ синонимична самому понятию жизни. Кроме того, с помощью $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ может обозначаться промежуточное между жизнью и смертью состояние человека (например, обморок). В этом случае $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ можно сопоставить с дыханием, которое оставляет человека на некоторое время.

Чаще всего эта лексема употребляется Гомером в эсхатологическом смысле, т. е. как нечто, что остается после смерти человека и продолжает свое существование в царстве Аида.

$\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$	Гомер	Аполлоний Родосский
дыхание	3	1
жизнь	27	1
эсхатологическое понятие	49	1
итого	79	3

ОЧто касается Аполлония Родосского, то в его произведении всего три контекста с данной лексемой.

Во фрагменте (2, 1273) «Аргонавтики» лексема $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ употребляется как эсхатологическое понятие:

αὐτὸς δ' Αἰσονίδης χρυσέῳ ποταμόνδε κυπέλλῳ
οἶνου ἀκηρασίῳ μελισταγέας χέε λοιβάς
Γαίῃ τ' ἐνναέταις τε θεοῖς ψυχαῖς τε καμόντων ἡρώων ...
В реку стал Эсонид из кубка золотого
Чистого вина лил возлияния, меду подобные вкусом,
Гее, подземным богам и душам усопших героев ...

В контексте (3, 1015) «Аргонавтики» $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ выступает как жизнь:

καὶ νῦν κέ οἱ καὶ πᾶσαν ἀπὸ στήθεων ἀρύσασα
ψυχὴν ἐγγυάλιξεν ἀγαιομένη χατέοντι...
И она, из груди добыв всю свою
Душу, восхищаясь, вручила бы, если он того пожелает...

И, наконец, в контексте (3, 1151) поэмы Аполлония Родосского лексема $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ обозначает дыхание:

... τὰς δ' οὔτι περιπλομένας ἐνόησεν.
ψυχὴ γάρ νεφέεσσι μεταχρονίη πελότῃτο.
...(Медее) на них, находящихся вокруг, не смотрела.
Время забыв, душа у нее в поднебесье летала.

Следует отметить сочетание $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ ἀπὸ στήθεων «душа из груди» (3, 1012), которое употребляется в поэме «Аргонавтика» Аполлония Родосского.

Поведем итоги, которые представим в виде таблицы:

ψυχή	Гомер	Аполлоний Родосский
κραδίη	54	7
κῆρ	74	4
ἦτορ	78	1
φρένες	286	30
πραπίδες	8	1
θυμός	756	55
νόος	102	28
ψυχή	79	3

Самыми частотными и у Гомера, и у Аполлония Родосского являются лексемы θυμός, φρένες, νόος. Остальные лексемы представлены единичными случаями.

С точки зрения распределения значений лексемы φρένες, то у Аполлония Родосского в большей степени представлены значения с чувствующим началом, в отличие от Гомера, у которого в большей степени представлены значения с мыслящим началом. Кроме того, у Аполлония встречаются несколько контекстов со значением волеизъявления.

Лексема θυμός выступает и у Гомера, и у Аполлония Родосского в основном как орган чувств, во всех остальных значениях эта лексема у Аполлония также встречается, но только в единичных контекстах (примерно равномерно).

Лексема νόος у Гомера, и у Аполлония Родосского представлена в основном как орган интеллекта, однако встречаются также контексты со значением чувства (у Гомера – один контекст), а также у Аполлония появляются контексты со значением волеизъявления (7 контекстов).

Что касается менее частотных лексем и различий их употребления по сравнению с Гомером, то лексема πραπίδες у Аполлония в поэме «Аргонавтика» не встречается в качестве мыслящего начала, а только в качестве чувствующего.

Отдельно следует сказать о распределении лексем, обозначающих душу, в книгах «Аргонавтики».

I книга		II книга		III книга		IV книга	
κῆρ	1	φρένες	3	κῆρ	3	κραδίη	3
φρένες	4	θυμός	8	κραδίη	4	φρένες	12
θυμός	8	νόος	6	πραπίδες	1	ἦτορ	1
νόος	4	ψυχή	1	φρένες	11	θυμός	14
				θυμός	25	νόος	11
				νόος	7		
				ψυχή	2		
17 контекстов		18 контекстов		53 контекста		41 контекст	

С точки зрения распределения лексем получается, что в 3 книге встречаются все возможные лексемы, обозначающие душевную деятельность, а также наибольшее количество контекстов. Видимо, это связано в том числе и с

содержанием третьей книги, в которой речь идет о замыслах богов-олимпийцев, а затем о встрече Медеи с Ясоном.

На втором месте и по количеству контекстов, и по количеству лексем, обозначающих мыслительную деятельность, 4 книга, в которой также разворачиваются события, связанные с Медеей и Ясоном.

Кроме того, следует отметить, что темы, описываемые в 3 и 4 книгах, а именно личная и семейная жизнь человека, быт с его деталями, являются новыми для эллинизма и отвечали запросам и вкусам современников.

Примерно в 2 раза меньше лексем и контекстов с лексемами мыслительной деятельности встречается в первой и второй книге, где описываются собственно странствия аргонавтов. Первая книга – прощание, характеры героев, прибытие на остров Лемнос, исчезновение Геракла. Вторая – аргонавты плывут вдоль берегов Миссии, Вифинии, встречают Симплегады, стимфалийских птиц.

Таким образом, следует отметить, что, с одной стороны, на первый взгляд отмечается тенденция применения традиционных гомеровских приемов при описании психомыслительных процессов, происходящих в душе, что, видимо, связано и с выбранным Аполлоном жанром. С нашей точки зрения, безусловно, Аполлоний Родосский является последовательным преемником психологизма Гомера.

С другой стороны, несомненно, творчески подходя к гомеровскому стиху и гомеровской лексике, стилю, он демонстрировал, как мы видим, определенные инновации в употреблении лексики, обозначающей душу, а никак не воспринимал гомеровскую лексику как фетиш, то есть Аполлоний Родосский выступал в данном случае в качестве эллинистического интерпретатора, исследователя «Илиады» и «Одиссеи».

Несомненно, можно согласиться с Н. А. Чистяковой, которая пишет, что «если новации Каллимаха и Феокрита лежали на поверхности, Аполлоний так сумел задрапировать их, что обманул как своих современников, так и позднейших исследователей вплоть до Нового времени» [14, с. 155].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аполлоний Родосский* Аргонавтика. / Пер, ст. и прим. Н. А. Чистяковой. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. (Серия «Литературные памятники»). М.: Ладомир – Наука, 2001.
2. *Аполлоний Родосский* Аргонавтика. / Пер. Г. Церетели. // Античная лирика. Греческие поэты. М., 2001.
3. *Зелинский Ф. Ф.* Гомеровская психология. Л., 1922.
4. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930.
5. *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
6. *Лосев А. Ф.* Гомер. М., 1996.
7. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000.
8. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Эллинизм. М., 2000.

9. Онианс Р. На коленях богов: Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М., 1999.
10. Рыбакова И. В. Традиция и новация в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (лексика – композиция – стиль). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.02.14. М., 2014.
11. Смыка О. В. Некоторые замечания об источниках «Аргонавтики» Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии №5. М.: 1973. С. 108 – 123.
12. Тахо-Годи А. А. Стилистический смысл хтонической мифологии в «Аргонавтике» Аполлония Родосского. // Вопросы классической филологии №5. М.: 1973. С. 68 – 89.
13. Теперик Т. Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.02.14. М., 2008.
14. Чистякова Н. А. Эллинистическая поэзия. // Литература, традиция и фольклор. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 101 – 118.
15. *Apolloni Rhodii Argonautica recognovit brevique adnotatione critica instruxit Hermann Fränkel.* Oxford, 1986.
16. *Gehring H. Index Homericus.* Lipsiae, 1891.
17. *Homerus Ilias.* Lipsiae, 1899.
18. *Homerus Odysseia.* Oxford, 1910.
19. *Rhode E. Psyche.* / Translated from the eighth edition by W. B. Hills. London, 1925.
20. *Snell B. Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie.* Berlin, 1924.
21. *Snell B. Discovery of the mind.* N. Y., 1960.
22. *Wundt W. Elemente der Volkerpsychologie.* Leipzig, 1913.

АННОТАЦИЯ

В данной статье исследуется гомеровская традиция в поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика» на материале древнегреческой лексики, обозначающей душу. Известно, что эллинистическая эпоха характеризуется «переработкой» предыдущего литературного наследия и характеризуется интерпретирующей деятельностью. Цель исследования – проследить, как в тексте Аполлония Родосского реализуется гомеровская традиция при описании психомыслительных процессов. Среди используемых приемов – сравнительно-исторический метод, системный подход, а также приемы лингвостилистического анализа. Исследована продуктивность и частотность лексем, обозначающих душу, в языке Гомера и Аполлония Родосского, более подробно на уровне текста рассмотрены как наиболее продуктивные из них, так и малопродуктивные. Предпринята попытка объяснить истоки различий в представленности данных лексем в языке обоих авторов. Удалось проследить, что поэма Аполлония Родосского удивительным образом в достаточно полном объеме сохранила гомеровскую традицию в описании психомыслительных процессов.

Ключевые слова: древнегреческий язык; лексикон; душа; гомеровская традиция; Аполлоний Родосский

ABSTRACT

Vereschagina Anguelina V.

The Homeric tradition in the poem of Apollonius of Rhodes “Argonautica” (in the Greek lexicon, meaning “soul”)

This article examines the Homeric tradition in the poem of Apollonius of Rhodes “Argonautica” based on the Greek vocabulary, meaning soul. It is known that the Hellenistic era is characterized by “processing” the previous literary heritage and is characterized by interpretive activity. The purpose of the study is to show how the text of Apollonius of Rhodes is implemented Homeric tradition in describing psychometrically processes. Among the used methods, comparative-historical method, system approach, and also techniques of formal analysis. We investigated the productivity and the frequency of the lexemes denoting the soul, in the language of Homer and Apollonius of Rhodes, more on the level of text is considered as the most productive of them, and unproductive. The paper attempts to explain the origins of differences in the representation of these lexemes in the language of both authors. Managed to trace that the poem of Apollonius of Rhodes in an amazing way sufficient retained the Homeric tradition in the description psychometrically processes.

Keywords: ancient Greek; lexicon; soul; Homeric tradition; Apollonius of Rhodes

Захарова А. В.

ЭПОНИМЫ КИРЕНА И СИНОПА В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Восточный маршрут героев «Аргонавтики» впитал в себя сказания, относящиеся к основанию таких крупнейших ионийских колоний на берегах Пропонтиды и Понта как Кизик, Гераклея Понтийская, Синопа. Аполлоний Родосский был хорошо знаком с киклическими поэмами и более ранними сказаниями о походе аргонавтов и использовал сведения из них в своей поэме. Во второй песне «Аргонавтики» Аполлоний, описывая путь аргонавтов в Колхиду, упоминает истории двух нимф-эпонимов одноименных городов Кирену (II, 500 sqq.) и Синопу (II, 947 sqq.) Если история Кирены, матери Аристея, героя-цивилизатора, значимой фигуры для мифологии эпохи эллинизма, интересна расхождением Аполлония с версиями Пиндара и Гесиода и его собственной трактовкой, миф о Синопе в изложении Аполлония Родосского позволяет проследить историю создания мифов об основании греческих городов, жанра «ктисиса». Автором первого «Ктисиса Ионии» был Кадм Милетский, имя которого подозрительно совпадает с именем мифического основателя греческой письменности, что подвергал сомнению еще и Карл Мюллер [5 с. 128]. Сам Аполлоний Родосский написал не менее шести стихотворных «Ктисисов» – Александрии, Навкратиса, Кавна, Книда, Лесбоса и Родоса.

Основание города Синопы милетцами относится Евсевием к 630–629 г. до н. э. [9, с. 54]. Излагая мифы, связанные с основанием милетской колонии Синопы, Аполлоний Родосский не упоминает о городе, возникшем, по традиционной хронологии, уже после похода аргонавтов. Большую дискуссию по вопросам греческой колонизации вызвало упоминание в поэме Синопы, эпонима понтийского города, которую Евмел Коринфский называл дочерью речного бога Асопа. Схолиаст «Аргонавтики» пишет: «Город Понта Синопа, названный по имени дочери Асопа Синопы, которую Аполлон, похитив из Гиирии принес к Понту, и сочетавшись с ней имел Сира, от которого и сирийцы.

В «Орфических сказаниях» ее род ведется от Аррея и Эгины, согласно другим, от Аррея и ПарнаССы, согласно Эвмелу и Аристотелю от Асопа. Он же говорит, что она обманула реку Галис, и Аполлона, и Зевса» (Schol. Apoll. Rhod. II, 946).

Мартин Вест включает миф о Синопе в киклическую поэму Eurorgia [4, с. 31] и проводит параллели с «Коринфияка» Эвмела Коринфского (1) (вероятно, обе эти поэмы принадлежат Эвмелу). Эвмела говорит о коринфском происхождении уехавшего в Колхиду Ээта. Этим и объясняется возвращение Медеи из Иолка в Коринф. Возможно, упоминание о Синопе, как и многие другие эпизоды, подтверждает знакомство Аполлония с поэмами Эвмела [11 с. 123]. Это стало основанием предполагать, что коринфяне поселились в Синопе уже около 750 года до н. э. Но археологически, согласно Иванчику [8, с. 35], основание Синопы датируется только третьей четвертью VII в. до н. э.

После Эвмела Коринфского, Синопа упоминается у Коринны [10 с. 39]. У Ферекида (FGrHist 3F 144) упоминается один из спутников Одиссея Синоп, возможно, ему могло приписываться основание города. Схолиаст Гомера (Od. XII, 257) упоминает Синопа среди спутников Одиссея, съеденных Сциллой. Краткость фрагмента не даёт возможности сделать предположения о версии Ферекида. Эта версия у других мифографов распространения не получила.

Мифологическая традиция о похищении Синопы, дочери Асопа, Аполлоном или Зевсом, была известна из многих других источников. Большинство источников сообщают, что Синопа была унесена из Беотии на берега Понта Эвксинского, где родила от Аполлона или Зевса сына Сира, родоначальника-эпонима сирийцев или левкосирийцев. Аполлоний Родосский придерживается варианта мифа, в котором говорится о том, что Синопа обманула Аполлона и не только его, а и двух других божеств – Зевса и речного бога Галиса и сохранила свою девственность. Все версии совпадают в том, что Синопа жила в Беотии и была похищена Зевсом или Аполлоном. Та же версия мифа излагается у Диодора Сицилийского (IV, 72), Дионисия Периегета (773 sqq.), Аполлодора.

Аполлоний использует редкую версию мифа, которую используют впоследствии два более поздних автора Валерий Флакк (V, 114–116) и Гигин (Fab. 14, 30). Речной бог Галис лишен собственной мифологии и как персонифицированное речное божество известен лишь из этого упоминания.

В анонимном «Перипле Понта Эвксинского» (2) содержится отрывок, который суммирует в себе почти все сведения о Синопе, завершая этот рассказ милетской колонизацией: «Синопа – это имя одной из амазонок, у которых рядом крепость, которую сначала населяли местные жители-сирийцы, после этого, как говорят, те из эллинов, которые сражались против амазонок, Автолик и Флогий с Дейлеонтом, фессалийцы. Затем Габронд милетец. Как кажется, он был убит киммерийцами» [6, с. 407].

Версия об амазонке, по всей вероятности, восходит к Андрону Теосскому (Schol. Apoll. Rhod., II, 354): “Андрон Теосский говорит, одна из амазонок бе-

гущих вышла замуж за царя тех мест, пьющая много вина, была названа Санопой, так как в переводе это значит «много пьющая». В нем содержится существенное расхождение с версией Аполлония Родосского и других авторов, так как Синопа названа здесь амазонкой. Схолиаст «Аргонавтики» ссылается на Андрона Теосского. Эта же этимология имени содержится в глоссах Гезихия: *σαναπτιν: την οἰνοποτιν*. Амазонкам приписывалось основание многих городов в Малой Азии, например, Эфеса и Смирны. Ни у кого больше версия о том, что Синопа была амазонкой, не встречается, кроме совсем поздних упоминаний у Павла Орозия (Против язычников, 15, 6) и Иосифа Генезия (X в.).

Третья версия о том, что город Синопа был основан Автоликом (не тем, который был дедом Одиссея) и его двумя братьями Дейлеонтом и Флогием, скорее традиция местная: Автолик почитался в Синопе и имел там святилище. Культ Флогия также засвидетельствован в Синопе посвятителем надписью. Они становятся спутниками Геракла в походе против амазонок, как у Аппиана и Плутарха (Лукулл 23, 5): «Этот Автолик, как передают, ходил с Гераклом из Фессалии в поход на амазонок, а отцом его был Деимах; когда он вместе с Демолеонтом и Флогием плыл назад, его корабль разбился возле Педалия на полуострове, однако сам он вместе с доспехами и товарищами спасся и отвоевал у сирийцев Синопу; до этого городом владели сирийцы, согласно преданию, возводившие свой род к Сиру, сыну Аполлона, и Синопе, дочери Асопа» [1, с. 133]. Аполлоний Родосский, Валерий Флакк, и Гигин объединяют в своем изложении эти два мифа, разделяя их хронологической дистанцией. Аполлоний Родосский единственный указывает на то, что Автолик и его братья происходят из фессалийского города Трикка (II, 956 sqq).

Автолик и его братья, вероятно, местные герои, которые упоминаются только в связи с Синопой. Они включаются в общегреческие мифы только тогда, когда они географически связаны с Синопой. В других источниках эти герои становятся спутниками Ясона (у Аполлодора (1, 112), они упоминаются в числе спутников аргонавтов). Сосуществование двух традиций, местной и литературной, типично для греческих колоний. Основание города должно было быть включено в один из больших мифологических циклов, таких как легенда о Геракле, аргонавтах, троянском цикле.

История, связанная с мифологией нимфы-эпонима греческого города Кирены в Северной Африке, заимствована Аполлонием, вероятнее всего, из «Навпактских сказаний», излагавших коринфскую версию повествования об аргонавтах. Кирена, родина Каллимаха, современника Аполлония, должна была быть упомянута в «Аргонавтике». История нимфы Кирены была изложена у Гесиода в «Каталоге женщин или Эойях» (fr. 215–217 Merk.–West), сохранилось лишь начало:

ἡ' οἷη Φθίῃι Χαρίτων ἄπο κάλλος ἔχουσα
Πηνειοῦ παρ' ὕδωρ καλὴ ναίεσκε Κυρήνῃ.

Схолиаст Аполлония Родосского (Schol. Apoll. Rhod. II, 498) упоминает многих историков, писавших о Кирене: «Ферекид и Ариэт говорят, что ее унесли лебеди по велению Аполлона в Кирену, оттуда и в Ливию. Агрет в первой книге «О Ливии» (сообщает), что она была принесена Аполлоном на Крит, а оттуда в Ливию. Сестра Кирены Лариса, одноименный город есть в Фессалии. Те, кто говорят, что Кирена дочь Пеней, не правы. Он воспитал ее, но она не была его дочерью. Мнасея сообщает, что по собственной воле она пришла в Ливию, а не была перенесена Аполлоном». Аполлоний Родосский, видимо, зная о полемике по поводу генеалогии Кирены, умалчивает о ее родителях.

Девятая Пифийская ода Пиндара также посвящена Кирене, родине Теле-сикрата Киренского. Согласно Гесиоду, Кирена жила на берегах реки Пеней. У Пиндара Кирена, дева-воительница и охотница, живет у Пелиона рядом с пещерой кентавра Хирона (Pind. Pyth. IX, 5–6). Она дочь царя лапифов Гипсея и наяды Креусы. Пеней является ее дедом. Увидев Кирену сражающейся со львом без оружия, Аполлон похищает ее, а кентавр Хирон предсказывает, что ее именем будет назван город в Ливии. У Аполлония Кирена пасет стада и становится охотницей позже, по велению Аполлона. Пиндаровские эпизоды у Аполлония не упомянуты.

В изложении истории Аристея, героя-цивилизатора, значимой фигуры для мифологии эпохи эллинизма, Аполлоний также избегает версий Пиндара и Гесиода о воспитании ребенка у нимф, передавая его воспитание Аполлону и Хирону. Дар врачевания, дарованный Аристею его отцом Аполлоном (II, 519), не засвидетельствован в других литературных источниках. Аполлоний Родосский также вводит новый эпизод, не упомянутый у других авторов. Аполлон оставляет Кирену у ливийских нимф на Миртосской горе. Там был основан храм Аполлона Миртойского. Здесь можно видеть отсылку ко второму гимну Каллимаха (II, 91 sqq.), где упоминается эпизод борьбы со львом.

В легендах об основании Синопы можно выделить две различные традиции, происхождение которых разное. Первая версия: Синопа была основана нимфой Синопой, дочерью Асопа, унесенной Аполлоном в Малую Азию, где она стала родоначальницей левкосирийцев или, по другой версии, осталась девственницей. Вариант первой версии основания Синопы восходит к Андрону Теосскому, который заменил нимфу на амазонку. Миф об амазонке Синопе сохранился в позднейшей литературе. Скорее всего, эта версия основания города была книжной, основанной на генеалогической и этнографической традиции. Вторая версия – это основание Синопы братьями Автоликом, Дейлеонтом и Флогием, которые принимали участие в походе Геракла против амазонок или в походе аргонавтов. Эти три героя почитались в городе в качестве «ойкистов» (традиция об Автолике и Флогии засвидетельствована).

История Кирены была намного более известна читателю, чем история Синопы, поэтому в изложении этого мифа Аполлоний Родосский избегает обще-

известных трактовок сюжета, хотя и ссылается на Каллимаха, с творчеством которого он был хорошо знаком.

Кроме мифов, хорошо разработанных в литературной традиции, Аполло-ний Родосский часто использует и совершенно новые сюжеты. Миф о нимфе Тиниаде (Apoll. Rhod. II, 486 sqq.), покровительнице Вифинии, соотносится по сюжету с историей Эрисихтона (Callim. Hymn., VI, 31–65), но не упоминается у других античных авторов.

Примечания:

1. Эвмел жил во времена Архия, основателя Сиракуз, ок. 730 г. до н. э. Он считается родоначальником хорографического эпоса. «Коринфиака» – история коринфских царей от Гелиоса до Главка.
2. «Перипл Понта Эвксинского» – греческое географическое сочинение, содержащее описание берегов Черного моря, относится к V в. н. э. Эта датировка принята Мюллером. Основное содержание перипла является расширенной редакцией перипла, составленного самим Аррианом, и восходит к II веку. Его источниками послужил Перипл Псевдо-Скилака, поэма Псевдо-Скимна и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плутарх. Избранные жизнеописания. Т. 2. Лукулл. Пер. С. Аверинцева. Москва: Правда. 1990.
2. Apollonius Rhodius. Argonautica. Scholia vetera e codice Laurentiano ed. H. Keil. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1894.
3. Apollonios de Rhodes. Argonautiques. Tome I. Paris: Les belles lettres, 1976.
4. Claude Calame, Narrative Semantics and Pragmatics: The Poetic Creation of Cyrene. // Approaches to Greek Myth, ed. By Lowell Edmunds, Baltimore, 2014.
5. Fragmenta historicorum graecorum. Ed. K. Mueller. Vol. 3. Paris: Didot. 1849.
6. Geographi graeci minores. Ed. K. Mueller. Vol. 1. Paris: Didot. 1804.
7. Greek Epic Fragments from the seventh to the fifth centuries BC. Ed. by Martin L. West. Cambridge Mass., 2003,
8. Ivantchik Askold I. Les legends de fondation de Sinope du Pont. // Revue des Étude Anciennes. Tome 99, 1997, № 1–2. pp. 33–45.
9. Mosshammer A. A. The Chronicles of Eusebius and Greek Chronographic Tradition, Lewisburg. London. 1979
10. Poetae melici Graeci. Ed. D. L. Page. Oxford, 1962.
11. Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et fragmenta. Ed. A. Bernabé. P. 1. Leipzig. 1987.
12. Vian Francis. Les Anthénorides de Cyrène et les Carnéia // REG 68 (1955) pp. 307–311.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются литературные принципы изложения Аполлони-ем Родосским двух мифов о нимфах-эпонимах одноименных городов Синопе и Кирене. Аполлоний Родосский обращается к своим литературным предше-ственникам: киклическим поэмам, «Коринфияка», «Навпактским сказаниям», его трактовка мифа о Кирене противоречит версиям Пиндара и Гесиода. Раз-ные трактовки мифа о Синопе можно объяснить их принадлежностью к двум традициям: ученой, литературной и локальной традиции, отразившейся в ге-ографических «периплах» (Псевдо-Арриан, Скилак).

Ключевые слова: Синопа, Кирена, Аполлоний Родосский, мифография, греческая колонизация, эпоним

ABSTRACT

Zakharova A. V.

Eponyms Cyrene and Sinope at Argonautica of Apollonius Rhodius:
traditions and innovation

Apollonius Rhodius carries on literary tradition of his predecessors. Two traditions corresponding to the two models of creation of foundation myths in Greek cities can be distinguished among the myths about the foundation of Sinope. The myths of the first type (the foundation by a nymph or an Amazon Sinope) belong to the learned creation of antique authors. The legends of the second type (the foundation by Autolykos, Phlogios and Deileon) belong to the local mythography. The myth about the foundation of Cyrene differs from Hesiod and Pindar's earlier versions. Probably, Apollonius comes back to versions of author "Naupactica" and Eumelus of Korinth.

Keywords: Sinope, Cyrene, Apollonius Rhodius, mythography, greek colonisation, eponym

Лопатина М. Г.

ПОЕТА DOCTUS В ОДАХ ГОРАЦИЯ

(*carm. I, 1, 29–36*)

Сборник од Горация, состоящий из трех книг и посвященный Мecenату, окаймляют две оды (первая ода первой книги и тридцатая третьей). Обе оды, написанные одним и тем же размером, торжественно представляют читателю труд, автор которого должен заслуженно получить от Мельпомены венок из дельфийского лавра. Сборник, эту песнь своего торжества, Гораций естественно начинает вопросом, кто же является истинным, безупречным поэтом. В первой оде первой книги перечисляя занятия, больше всего захватывающие людей, Гораций говорит и о себе. Претендуя на то, чтобы Мecenат (а с ним и читатели) сочли Горация истинным поэтом (*poeta doctus*), он выражает чувство радости от важности для него и торжественности этого признания знаменитыми словами: *sublimi feriam sidera vertice*. Его мечта – быть причисленным к кругу *poetae docti*: *me doctarum hederæ præmia frontium dis miscent superis*. Гораций считает нужным сказать и о своем поэтическом даровании: стремление к хороводам нимф отделяет его от остальных людей. Упоминание муз (Евтерпа и Полигимния) представляет читателю жанр од сборника (лирика и гимны), а лесбосский барбит может привлечь внимание читателя на особую любовь Горация к алкеевой и сапфической строфе. О своем поэтическом даровании и божественном вдохновении Гораций говорит в конце сборника: *Quo me, Bacche, rapis tui plenum?* (I, 25, 1). Обращение Горация в *De arte poetica* ... *Vos exemplaria Græca nocturna versate manu, versate diurna* (268–269) может быть отнесено к самому Горацию и к его поэтическим единомышленникам. В этом своем произведении Гораций придает огромное значение виртуозному владению словом: *diceris egregie, notum si callida verbum reddiderit iunctura novum, ... dabiturque licentia sumpta prudenter, et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si Græco fonte cadent*. Этим греческим источником и пользовались *poetae docti* (Гораций и Вергилий), придавая новое значение слову *ἀσπερ* (гр. *τραχύς*).

В поэтическом греческом языке, этом «источнике» Вергилия и Горация, *τραχὺς* употребляется и по отношению к человеку (например, у Пиндара, Эсхила, Аристофана), и по отношению к животному (у Феокрита *τραχὺς λύκος*).

У Горация и Вергилия это слово также стало выражать характер и поведение человека: *aspera Pholoe* (Hor. C. I, 33, 7), *asper contemptor divom Mezentius* (Verg. A. 7, 647) и могло относиться к животным *leo asper* (Verg. A. 9, 791), *lupus asper* (Verg. A. 9, 62), *tigris aspera* (Hor. C. I, 23, 9), *asper leo* (Hor. C. III, 2, 10–11).

При следующем этапе развития значения свойства человеческого характера (гнев, раздраженность) переносятся на животных. У Горация Клеопатра не побоялась взять в руки раздраженных змей (*ausa est iacentem visere regiam voltu sereno, fortis et asperas tractare serpentes...* Carm. I, 37, 25–27); у Вергилия «раздраженная жаждой змея» (*anguis... asper siti* G. 3, 425–434). Особенно интересен шестой эпод Горация (11–14), где бык раздражен (*asperrimus*) как отвергнутый претендент в зятья Ликамба (Архилох) или рассерженный враг Бупала (Гиппонакт): *Qualis Lycambae spretus infido gener aut acer hostis Bupalus*. Изысканность нового значения «раздраженный, рассерженный» здесь подчеркивается ссылкой на знаменитых греческих ямбографов.

АННОТАЦИЯ

В работе рассматриваются пути формирования поэтической лексики Горация под влиянием греческой поэзии как архаического, так и эллинистического периода на примере видоизменения значения *asper*.

Ключевые слова: лексика, ода, эпод

ABSTRACT

Lopatina M.G.

Poeta doctus in Horace's odes

The paper considers the ways of forming the poetic vocabulary of Horace under the influence of Greek poetry of both the archaic and Hellenistic period on the example of the modification of the meaning *asper*.

Keywords: vocabulary, ode, epodos

Маршалок Н. В.

ПЛЯСКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ ПО ЛУКИАНУ

В творчестве Лукиана находит своё полное отражение весь спектр отношений к танцу и танцорам в античности. Танцевальное искусство восхваляется и даже превозносится над всеми другими искусствами в сочинении «О пляске» (хотя здесь же указаны и основные пункты его поругания), нейтрально упоминается в «Изображениях» (9), во всех же остальных произведениях автора упоминания пляски и плясунов негативны, пренебрежительны или ироничны.

«О пляске» (Περὶ ὀρχήσεως, De saltatione)¹ Лукиана – это похвала танцевальному искусству (орхестике), которая «достигла последних вершин и стала разнообразным (ποικίλον) и всегармоничным благом (παναρμόνιον), сочетающим в себе дары многих Муз (πολύμουσον ἀγαθόν)»² (Salt. 7). Рассказывая о танце, Лукиан называет его преимущественно ὀρχησις, ὀρχηστικὴ τέχνη и только однажды употребляет слово παντόμιμος, которое хотя и явно греческого происхождения, но используется, как говорит Лукиан, для названия танцора и танцевального представления италийцами (οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὀρχηστήν παντόμιμον καλοῦσιν, Salt. 67). Судя по всему, это одно из первых употреблений слова παντόμιμος для обозначения танцора в греческой литературе [11]. Именно пантомимический танец Лукиан сравнивает с другими видами искусств и определяет его место в их системе.

Похвала танцевальному искусству, во многом парадоксальная [10; 5, с. 550], организована как фиктивный, рамочный диалог [9, с.284; 8, с.309] с внутренне диалогизированной пространной репликой [6]. Этот разговор о

¹ Ещё Робертсон [12], а позже Андерсон [7] аргументированно доказали, что произведение «О пляске» написано между 163 и 165 годами. В это время Лукиан находился при дворе Луция Вера, со-правителя императора Марка Аврелия в Антиохии. Антиохийцы показаны в диалоге остроумными и высоко чуткими пляску зрителями (Salt. 76). Не вызывает сомнения, что Лукиан пытался расположить к себе Луция Вера и специально для него писал энкомии «Изображения» и «В защиту изображений», восхваляя в них его любовницу Пантею, а также сочинение «О пляске», посвященное искусству, которым Луций Вер был страстно увлечен.

² Здесь и далее сочинения Лукиана даны в переводе Н. П. Баранова [4].

танце – вторая часть диалогического контакта киника Кратона (активно не принимает пляску, хотя никогда не был на танцевальном представлении) и Ликина (лукиановский двойник, не похожий на Ликинов, насмешников и ниспровергателей из многих других диалогов Лукиана, защищает и хвалит пляску, попутно излагая имеющиеся у него сведения о предмете разговора). Первая часть диалогического контакта – поругание пляски Кратоном – вынесена за рамки произведения, но основные положения этой хулы, «подготовленной» заранее, повторены Кратоном в достаточно пространной реплике (Salt. 2, 3). Длинная ответная речь Ликина (Salt. 7–85) подаётся как экспромт, что отчасти позволяет оправдать неполноту и непоследовательность изложения, пропуски и повторы.

Кратон предъявляет пляске формальные, несерьёзные обвинения: пляска только развлечение, причём низкопробное, недостойное мужчины – занятие, напоминающее «щекотанье перышком в ухе» (Salt.3). А в качестве развлечений достойных называются «хоровод флейтистов или размеренное пение с сопровождением кифары, а в особенности величавая трагедия и живая веселая комедия» (Salt. 2). Так в самом начале диалога задаётся тема сопоставления разных видов искусств, которую Ликин развивает на протяжении всей своей речи.

Отвечая Кратону, Ликин берётся сопоставить пляску с трагедией и комедией. Это сопоставление предваряется каталогом плясок (Salt. 7–25), где, в частности, содержится важнейшее замечание о том, что древние дионисические и вакхические празднества «сплошь состояли из пляски. Три главнейшие вида её – кордак, сикинида и эммелия – были изобретены тремя сатирами, слугами Диониса, и по их именам получили свои названия» (Salt. 22). И далее, приступая к сопоставлению, Ликин упоминает эти три вида (εἶδος) пляски как составные части трагедии и комедии («каждой из них свойствен особый вид пляски: трагедии – строгая и соразмеренная эммелия, а комедии – необузданный кордак; иногда к ним присоединяется еще третий вид – вольная пляска сатира Сикинида» (Salt. 26)). Таким образом, для Лукиана несомненно полноправное место пантомимы в ряду драматических искусств: все они произошли из одного источника и сохранили жанровое родство.

Кратон (Salt. 2) называет танцора «женоподобным человеком», обвиняет в том, что он изображает «влюблённых бабёнок» (ведь именно эврипидовские пьесы, героинями которых были женщины, чаще всего составляли содержание пантомимы). В своей похвале Ликин легко опровергает этот аргумент, считая такое обвинение общим для танца, для трагедии и для комедии, и говорит, что в трагедиях и комедиях «среди действующих лиц женщин даже больше, чем мужчин» (Salt. 27).

Кратон упрекает танцора в изнеженности (Salt. 2), Ликин в ответ критикует внешний вид актёров в трагедии и комедии. Он говорит, что трагический актёр представляет собой «отвратительное (εἰδεχθὲς) и жуткое зрелище (φοβερὸν θέαμα)» (Salt. 27). Несоразмерность черт внешнего облика актёра,

страшная маска с зияющим ртом, надламывающийся голос, распеваящий ямбы, – это упрёки, предъявляемые трагическому актёру Ликином.[□] По его же мнению, эффект в комедии в значительной степени создают неприглядные комедийные маски людей низких – рабов, плутов, поваров, т. е. главных действующих лиц всякой комедии. Тогда как, по словам Ликина, «наружность танцора всегда нарядна (κόσμιον) и благопристойна (εὐπρεπές)... А как прекрасна сама маска! Как она подходит к разыгрываемому действию! И не зияет как драматические, а плотно сжимает губы, ибо у танцора нет недостатка в тех, кто кричит вместо него» (Salt. 29).

Столь же безапелляционно, как и о преимуществе внешнего вида танцора, Ликин заявляет о содержательном превосходстве пляски. Подчеркнув, что у пляски с трагедией общее содержание (ὁποθέσεις κοινὰ ἀμφοτέροισι), Ликин, с явным преувеличением, утверждает, что в танце содержание разнообразней (ποικιλωτέρα) и гораздо богаче (πολυμαθέστερα) (Salt. 31).

И уж совершенно софистическим приёмом отметаёт Ликин довод Кратона о том, что пляска не включена в программу общественных состязаний: Ликин объясняет, что пляска признана судьями слишком большим (μεῖζον) и важным делом (σεμνότερον τὸ πρᾶγμα), чтобы вызываться на испытания. Впрочем, Ликин готов назвать «самый лучший в Италии» город, который именно пляской дополнил состязания, «как неким украшением (κόσμημα)» (Salt. 32).

Танцевальное искусство, по словам Ликина, превосходит драматические также и своим комплексным воздействием на публику. В комедии и трагедии зритель находится под воздействием лишь представления (δραματουργία) и шутовства (γελωτολογία), тогда как в пляске и музыка, и отбивание размера ногами, и звон кимвала, и стройное пение хора – всё влияет на зрителя (Salt. 68).

Таким образом, Лукиан заявляет не только о равенстве, но и преимуществе пляски в сравнении с трагедией и комедией, а хоровод флейтистов и пение певцов-лириков, упомянутые Кратоном (Salt. 6), и вовсе отказывается обсуждать, объявляя их вспомогательными по отношению к танцу (Salt. 26).

Далее Лукиан сравнивает и сближает искусство пляски с риторикой, отталкиваясь от подражательности (μίμησις), свойственной обоим искусствам. Он считает, что у этих искусств общая цель (σκόπος) (Salt. 35, 65), особенно близки плясуны к ораторам, выступающим с так называемыми декламациями (μελέται). Их выступление носит название ὑπόκρισις[□], обозначающее как ораторское изложение, так и пантомимическое представление. Оратор, основываясь на искусстве подражания, словами должен правдоподобно изобразить вельмож и тираноубийц, бедняков и поселян, «чтобы в каждом из них выступали на вид своеобразные (τὸ ἴδιον), именно ему свойственные (τὸ ἐξαίρετον) черты» (Salt. 65). И затем, говоря уже о пляске, Лукиан заключает: «Вообще пляска обязуется показать и изобразить нам нравы (ἥθη) и страсти (πάθη) людские» (Salt. 67). О том же он говорит и в главе 35, где впервые в произведении упоминает о близости пляски и риторики. И танцору и оратору должна быть свойственна универсальность изобразительных возможностей. Один и тот же

танцор должен показать, передать и влюблённость, и гнев, и безумие, и огорчение, изобразить и Афаманта, и Ино, и Атрея, и Фиеста, и Эгисфа, и Аэропу (Salt. 67). Только если ритор изображает нравы и страсти преимущественно посредством слова, то танцор может сделать это выразительными движениями (κινήσι); но оба они, и ритор и танцор, должны добиваться максимальной ясности (σαφήνειαν ἀσκεῖν) (Salt. 62). Лукиан приводит высказывание киника Димитрия об искусном танцоре, показавшем Димитрию одними лишь движениями пляски, без сопровождения музыки и пения, любовь Афродиты и Арея. Восхищённый киник, которому и без слов всё стало понятно, воскликнул: «Я слышу, что ты делаешь, а не только вижу! Мне кажется: самые руки твои говорят (λαλεῖν)» (Salt. 63). Здесь, таким образом, пляска прямо характеризуется как искусство «говорящее», а следовательно, она сродни риторике (о том, что оратор, помимо слов, пользуется также и пластическими средствами – мимикой и жестикულიцией – Ликин не говорит прямо, но, очевидно, подразумевает). Пляска должна уметь истолковывать (ἐρμηνεῖσαι) содержание, и, как объясняет Лукиан, «в нашем случае под «истолкованием» я разумею выразительность отдельных фигур (τὴν σαφήνειαν τῶν σχημάτων)» (Salt. 36). Речь идёт о языке танца, с помощью которого выражается, показывается, истолковывается то или иное содержание: «поскольку искусство танцора – подражательно, поскольку он обязуется движениями изобразить содержание песни, – танцор должен подобно ораторам упражняться, добиваясь наибольшей ясности, чтобы всё им изображаемое было понятным, не требуя никакого толкователя» (Salt. 62). Итак, передача содержания посредством слов, т. е. собственно языка, в ораторском искусстве и посредством языка жестов, поз и движений в танце сближает эти два искусства. Язык танца по сравнению с языком ораторов – более универсален, он понятен и варварам, говорящим на другом языке (οὐχ ὁμογλώττους) (Salt. 64), а потому может служить средством более широкой коммуникации, его аудитория может быть шире, чем аудитория оратора. Ликин даже отмечает прямую аналогию пляски с таким видом языковой деятельности как перевод, рассказав историю о том, как некий чужестранец, увидевший в гостях у Нерона пляску искусного танцора, попросил подарить ему этого танцора, чтобы использовать его как посредника при общении с иноязычными соседями: «если мне что-нибудь понадобится, этот плясун всё им растолкует знаками» (Salt. 64).

Так, в сопоставлении с трагедией и комедией, а также с ораторским искусством (тоже в значительной мере театральным и зрелищным), Ликин утверждает, что пляска не только не уступает, но и превосходит другие виды искусства. Характерно, что обосновывается это превосходство с помощью в целом малоубедительных, парадоксальных, а то и фиктивных аргументов: комплексность воздействия на зрителей приписывается исключительно пляске, универсальность, выразительность и глубина её содержания явно преувеличены и т. п. Лукиан даже не стремится скрыть эти натяжки, напротив, он словно нарочно, указывает на них – то откровенной насмешкой, то уклонени-

ем от разъяснений, то непоследовательностью почти противоречивой: например, он предъявляет и пляске, как и трагедии, упрёки в несоответствии актёра образу (Salt. 76), признаёт, что и «танцору как и оратору» бывает свойственна чрезмерность перевоплощения (Salt. 82, 83). Всё это – и то, что восхваляемый предмет является одновременно и объектом суровой критики, и кажущаяся непоследовательность, противоречивость, необоснованность аргументации, наряду с иронией и насмешкой – позволяет предположить, что задачи автора глубже и шире, чем заявленные персонажами диалога, а сам их разговор – всего лишь игровое оформление для высказывания значительно более общих и более основательных эстетических воззрений.

Следует отметить, что Ликин проводит прямые сопоставления и сравнения в пользу танца только со зрелищными видами искусств – трагедией, комедией и примыкающим к ним ораторским искусством, включающим значительный элемент театральности.

Когда же речь заходит о несценических искусствах, тон рассуждений Ликина заметно меняется: смягчаются и почти исчезают парадоксальность, насмешка, полемический пафос. Так, живопись и ваяние (γραφικῆς καὶ πλαστικῆς) (Salt. 35, 75) не рассматриваются критически, но возникают в рассуждении Ликина в качестве несомненных образцов; непререкаемые имена Апеллеса и Фидия употреблены как синонимы высших достижений, которым танцор следует и к которым стремится. Как важнейшее достоинство изобразительных искусств выделяется «стройная соразмеренность (εὐρυθμίαν) произведений» (Salt. 35); именно ей подражает пляска, следуя высоким образцам и, тем самым, приравняваясь к ним «так, что ни сам Фидий, ни Апеллес не оказываются выше искусства танца».¹ Здесь Лукиан словно развивает собственное предписание из похвалы «В защиту изображений» о том, что «сравнения могут быть признаны удачными тогда, когда не с подобными ему сравнивается восхваляемое, и не с тем, что ниже его, приводится в сопоставление, но возводится, насколько возможно, к высшему» (Pro Imag. 19).

Упоминание ваяния и ваятелей выполняет в диалоге «О пляске» чрезвычайно существенную функцию: оно задает тему стремления к совершенству (Salt. 35). Из скульпторов, кроме Фидия, Лукиан называет также и Поликлета, создателя собственной теории искусства, изложенной в сочинении «Канон» и воплощённой в статуе Дорифора. Соразмерность, пропорциональность, «квадратность» его скульптур, подчёркивающая динамичную выразительность

¹ Представляется уместным заметить, что в диалоге «Парасит, или О том, что жизнь на чужой счёт есть искусство» применена аналогичная схема рассуждения: даже самое высокое из искусств равно или несколько уступает тому, что восхваляется. Но есть и различие. Если в диалоге «О пляске» восхваляется искусство, отношение к которому неоднозначно, но которое может быть сопоставлено с другими искусствами по общим признакам, то в диалоге «Парасит» Лукиан не сравнивает паразитизм с ваянием, а просто декларирует: «Я несколько не меньше горжусь моим искусством, чем Фидий гордился своим Зевсом» (Par. 2) и таким образом уравнивает два, казалось бы, несопоставимые вида человеческой деятельности.

тела, не делала их ни величественными, ни сверхчеловеческими¹. Именно строгим правилам Поликлета должен, по мнению Лукиана, отвечать идеальный танцовщик: «не быть ни чересчур высоким и неумеренно длинным, ни малорослым, как карлик, но безукоризненно соразмерным; ни толстым, иначе игра его будет неубедительна, ни чрезмерно худым, чтобы не походить на скелет и не производить мертвенного впечатления» (Salt. 75). А. Ф. Лосев считал это лукиановское описание телесной соразмерности танцора «в смысле общей характеристика канона Поликлета, может быть, наиболее выразительным» [2, с. 334]. Телесная соразмерность танцора, настаивает Лукиан, должна быть дополнена ловкостью, проворностью, гибкостью (Salt. 77)², а главное – подкреплена образованностью и богатством внутреннего мира, т. е. физическое и душевное совершенствование должно осуществляться в неразрывном единстве, на это Лукиан указывает неоднократно (Salt. 35–36, 69, 73–74, 81).

В этой связи особое значение в содержательной структуре похвалы приобретает мифологический каталог (Salt. 37–61). Внешне – это лишь беглый, на школьном уровне, перечень мифов, пригодных для исполнения в танце. По сути же – это универсальный набор характеров, сюжетов, ситуаций, конфликтов, знанием которых обязан быть оснащён действительно искусный актёр, а в более широком смысле – истинный художник вообще. Так что, когда Ликийн заключает обширнейший каталог словами «вот то весьма немногое, что я на выбор взял из огромного – лучше сказать, бесконечного – количества преданий» (Salt. 61), то в этой реплике помимо иронии (так как сказано очень многое) просматривается и серьёзный смысл: очень большой каталог действительно невелик по отношению к безграничности знаний, необходимых для творчества. Только совершенствуясь душевно и телесно, улучшаясь внутренне и внешне, танцор (и всякий художник) достигает безупречности, а его искусство, воздействуя на публику, в свою очередь, улучшает и воспитывает зрителя. В избыточно категоричном заявлении Ликийна о том, что «все прочие занятия сулят либо наслаждение (τὸ τέρπνόν), либо пользу (τὸ χρήσιμον), только одна пляска охватывает и то, и другое» (Salt. 71), сама категоричность высказывания побуждает понимать под пляской и прочими занятиями (τῶν ἄλλων ἐπιτηδεύμάτων) соответственно искусство и неискусство. Таким образом, только искусство заботится и о пользе и об удовольствии, соединяет в себе одно и другое, преследует обе цели, выполняет обе задачи (Salt. 6, 23, 34).

Так Лукиан, говоря, на первый взгляд, только о танцевальном искусстве, вместе с тем выделяет и обозначает главные, по его мнению, обязанности и задачи искусства в целом. Пляска в её идеальном варианте по Лукиану за-

¹ «Им была свойственна именно человеческая, а мы бы прибавили, именно классическая греческая красота» [2, с. 334].

² «Никто, как он, не сумел преподнести в такой динамической, одновременно материальной и психологической форме то, что он называет пляской и что далеко выходит за пределы нашего современного представления о балете. Здесь особенно ярко выступает античный художественный материализм, в котором телесность и пластика нисколько не мешали, а, наоборот, способствовали выявлению острой и динамической сущности жизненного явления» [3, с. 258].

нимает полноправное место среди искусств драматических, связана с ними общим происхождением, общим содержанием и, также как трагедия и комедия, строится на мастерстве перевоплощения. То же перевоплощение, подражательность, сближает пляску и с ораторским искусством. Лучшим образцам живописи и ваяния она следует, достигая соразмерности, естественности и человечности. Соединяя в себе пользу и наслаждение, стремясь к гармонии одновременно душевной и телесной, показывая «нравы и страсти людские» она выполняет то же предназначение, что и искусство в целом: воспитывает, учит, улучшает нравы. Чувство меры, умение соответствовать образу, богатство внутреннего мира, вкус для правильного выбора материала, техника мастерства, непрерывно развиваемая и тренируемая, – всё это, по Лукиану, необходимо танцору, как и любому художнику. А. Ф. Лосев отмечал, что «Лукиан был крупнейшим мастером слова, и это весьма обостряло и углубляло его оценку и прочих видов искусства, и, может быть, больше всего искусства изобразительного, архитектуры и хореографии как наиболее наглядных и наиболее непосредственно переживаемых человеком» [1, с. 211].

Таким образом, то исподволь, то и откровенно, похвала пляске, сравнение её с другими искусствами превращается у Лукиана в изложение взглядов на искусство в целом. Очевидно, что недостатки, изъяны, свойственные другим искусствам, в той же степени присущи и восхваляемому танцевальному, большинство танцоров далеко не идеальны (Salt. 80), т. е., по сути, основное содержание похвалы состоит не в сравнении пляски с другими искусствами, но в противопоставлении истинного искусства ложному – дурному, безвкусному, бессодержательному.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Риторика, кн. III / пер. С. С. Аверинцева // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 164 – 233.
2. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Аст, 2000.
3. *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. М.: Изд. МГУ, 1979.
4. *Лукиан Самосатский*. Сочинения. В 2 т. / [На основе издания 1935 года], под общ. ред. А. И. Зайцева. СПб.: Алетейя, 2001.
5. *Маршалок Н. В.* К вопросу об эстетической терминологии сочинения Лукиана «О пляске». // Образ мира – структура и целое. Материалы международной конференции. М.: Логос, Лосевские беседы. 1999. С. 547–555.
6. *Маршалок Н. В.* Специфика диалога в энкомии Лукиана «О пляске». // Стилистика и поэтика. М.: Сборник научных трудов МГЛУ, вып. 439, 1997. С. 155–164.
7. *Anderson G.* Lucian and the Authorship De Saltatione. // *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Vol.18, N 3, 1977. P. 275–286.
8. *Bompaigne J.* Lucien Ecrivain. Imitation et Création. Paris, 1958.
9. *Hirzel R.* Der Dialog. // Ein literarhistorischer Versuch. Leipzig, 1895. B. 2.
10. *Holzman K.* Studia o technice literackiej i osobowosci twórczej Lukiana. Warszawa, 1988.
11. *Korus K.* Początki greckiej pantomimy. // *Eos*, 1979, LXVII, fasc. 1. S. 43–54.

12. *Robertson D. S.* The Authenticity and date of Lucian De saltatione. // *Essay and Studies Presented to William Ridgeway on his Sixtieth Birthday.* Cambridge, 1914. P. 180–185.

АННОТАЦИЯ

Осмысление главнейших законов искусства, рассуждения о проблемах литературы, о картинах, об архитектурных сооружениях, о скульптуре и вообще обо всём, что с искусством связано, занимают в сочинениях Лукиана весьма значительное место. В статье рассмотрены взаимоотношения между танцевальным и другими искусствами и место пляски в лукиановской системе искусств.

Ключевые слова: Лукиан, пляска, пантомима, трагедия, комедия, риторика, живопись, ваяние

ABSTRACT

Marshalok N. V.

Dance in the Lucian's system of arts

A notable part of Lucian's works consists in reflection on fundamental laws of art and deal with literature, painting, architecture, sculpture, and everything that pertains to art. The article examines the interconnection between dance and other arts and the place of dance in Lucian's system of arts.

Keywords: Lucian, dance, pantomime, tragedy, comedy, rhetoric, painting, sculpture

Мостовая В. Г.

ГОМЕРОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО (на материале эпических сравнений III книги)

Валентина Петровна Завьялова посвятила сравнениям в поэзии александрийских поэтов статью «Функция традиционного сравнения в раннеэллинистической литературе», в которой рассмотрела компоненты сравнений (предмет сравнения, объект сравнения и признак сравнения), встречающихся в произведениях Феокрита, Каллимаха и Аполлония как часть поэтического диалога между поэтами-александрийцами. Связь этого приема с традицией намеренно не рассматривалась в ее статье как сама собой разумеющаяся [3, 258]. Вместе с тем, отношение к традиции играло важную роль в формировании эллинистической поэзии, и оно, как известно, повлияло на отношения Аполлония и Каллимаха, о чем не раз писала и Валентина Петровна [4].

Сравнение является одной из характерных черт эпического стиля в том виде, в каком он представлен в гомеровских поэмах, и хотя под «гомеровскими» подразумеваются обычно развернутые сравнения, представляющие практически независимые картины, в «Илиаде» и «Одиссее» встречаются также краткие сравнения, ограничивающиеся вводным словом¹ или сравнительной степенью прилагательного и предметом сравнения². Гомеровские сравнения разнообразны по содержанию и различны по функции. Так сравнения с животными могут указывать на статус персонажа: хищники (львы, волки, вепри), быки и бараны, ведущие стада, указывают на предводителей и победителей, в то время как овцы и коровы – на подчиненных или побежденных; сравнения из области быта создают перспективу в повествовании, где повседневная мирная жизнь является фоном для исключительных военных подвигов; сравнения придают выразительность и поясняют повествование, в одних местах они

¹ «Подобный»: εοικώς I.47, II. 800, III. 222, V.560, VII. 59, XII. 385, XIII. 754, ὁμοῖος X.437, ἴσος XII.375, XX.51, ἀτάλαντος XII.463, εἵκελος XVIII.154, XXII.134, εἰκέλη 21.411, εἵκυῖα XIX.350, XXII.151 «как»: ὥς IV.462, IV.471, X.297, XI.66, XI.72, XI. 239, XI.383, XII.293, XIII.437, XVII.542; 5.371, 9.292, 24.538; ὥς εἰ XXII.150; 19.211; ἥϋτε XVIII.110, XXI.237).

² Степень сравнения: μέλιτος γλυκίων I.249, γλυκίων μέλιτος XVIII. 109.

замедляют рассказ, в других создают архаизирующий колорит, и кроме того, сравнения эстетически значимы как «взаимное определение человеческой жизни и жизни природы» [7, 128–142; 12, 247; 14, 89–91; 15, 44–47]. Образы гомеровских сравнений сформировались как элемент устной поэзии не без влияния канонов изобразительного искусства, что свидетельствует о тонкости художественного языка и о сложности сознания гомеровской аудитории [1, 86 и 91]. В «Илиаде» встречается большая часть сравнений: 231, в Одиссее сравнений значительно меньше – 45, что не удивительно, т. к. содержание Одиссеи наполнено бытовыми подробностями [8, 95].

Очевидно, что, создавая новый тип эпоса – книжную поэзию, которая была рассчитана на образованного читателя, Аполлоний при всех новациях сохранял знаковые для эпического жанра черты. Тяготение в литературе эллинизма к малым жанровым формам, сокращение размера произведений, написанных в традиционных жанрах, по сравнению с классическими образцами – внешнее проявление завершения перехода от литературы устной, привязанной к определенной ситуации исполнения, к литературе книжной. Новой форме бытования обязаны своей трансформацией те черты, которые свидетельствуют о фольклорном, устном происхождении эпической поэзии: повторы целых фрагментов текста, типические сцены, построенные по одной и той же модели, крайне редки у Аполлония¹. Интертекстуальные связи поэмы Аполлония и гомеровского эпоса охватывают как явления собственно языковые, от диалекта до цитат (так называемые «точечные» интертекстуальные связи [13, 84–94]), так и структурные особенности, например, композиционные. Как неоднократно отмечалось в научной литературе, Аполлоний сочетает в поэме черты, свойственные разным эпическим разновидностям: гомеровской, гесиодовской, киклической [20, 143–146]. В частности, это выражается в контаминации различных типов повествования: 1) нанизывание эпизодов в 1–2 книгах в стиле киклических поэм, 2) внимание к этиологическим и генеалогическим мотивам, восходящее к Гесиоду, 3) многочисленные аллюзии к Гомеру, касающиеся как стилистических приемов, так и копирования отдельных сцен и сюжетных схем². Этот вид соотношения произведений можно отнести к «деривационным» интертекстуальным связям, к которым относятся стилизация и пародия [13, 95–110]. Именно к этому типу представляется возможным отнести сохранение жанровых констант, например, особенность композиции, использование типических сцен или тем, способ развития и решения конфликта, метр.

¹ «Одним из краеугольных камней устной коммуникации является повтор, важнейшее средство для получения «выводных» знаний, позволяющее при фольклорном исполнении напомнить о прослушанном ранее (и в этом смысле отчасти эквивалентное перечитыванию в традиции книжной). Что же касается функции повторов при устном восприятии, то это прежде всего касается элементов содержательных (т.е. «субстанционального плана»), тогда как повтор структурный, играющий столь значительную роль в исполнительской технике, для слушателя менее существенен – по крайней мере, пока он не обрел эстетической функции» [10, 14]. В Гомеровском эпосе структура повторяющихся элементов обладает художественной значимостью, развернутость или сжатость воспроизводимого структурного элемента влияет на эффект, оказываемый повествованием [2, 254–5].

² Вопрос о жанровой пойкилии и влиянии лирики и драмы в данной работе мы касаться не будем.

Аполлоний сохраняет отдельные типические сцены, характерные для древней эпической поэзии, заимствуя у Гомера такие сцены, как: 1) вооружение воина перед битвой (в подготовке к подвигу Ясона на битву вооружаются как Ясон, так и Эит) [14], 2) описание жилища, в которое прибывает герой (описание дворца Эита во многих деталях воспроизводит гомеровское описание дворца Алкиноя). Однако объем произведения гораздо меньше, число повторяющихся сцен тоже, и если у Гомера пещера Калипсо и дом Кирки тоже описываются достаточно подробно по той же схеме, что и дворец царя феаков, – потому эти сцены и являются типическими, – то Аполлоний опускает описание дворца Алкиноя и жилища Кирки, которых посещают Ясон и Медея, в том числе потому, что читатель знаком с ними по «Одиссее». Интертекст работает в данном случае через умолчание, возникает новый феномен: гомеровская типическая сцена, с одной стороны, служит образцом для Аполлония и оказывается хорошо опознаваемой читателем в описанных выше сценах (1–2), а с другой стороны, внутри самой «Аргонавтики» она перестает быть типической, поскольку не обязательно повторяется. В то же время, Аполлоний копирует и нетипические гомеровские сцены: как образец для описания поездки Медеи в храм Гекаты – сцену сборов и выезда Навсикаи к морю. Иными словами, он имитирует типическое даже там, где его не было в традиции (по крайней мере, в дошедших до нас текстах), и отказывается от самого принципа повторения типических сцен в собственном произведении.

Что же касается сравнений, то этот прием явно несет особую стилистическую нагрузку в «Аргонавтике». Только в третьей книге, насчитывающей 1407 стихов, встречается 30 сравнений, – это практически 2/3 от общего числа сравнений «Одиссеи», и такая густота не может быть случайной. В первой части книги, посвященной развитию любовной интриги, т. е. до 1190 стиха, употреблено всего 9 сравнений, а в оставшихся 217 стихах, посвященных исполнению подвига, – 21. В данном случае сохраняется зависимость приема от содержания, заданная Гомером: в батальных сценах сравнений гораздо больше, чем в «бытовых». Но в процентном отношении к самому тексту количество сравнений у Аполлония выросло больше, чем в 2 раза¹.

Восемь сравнений первой части третьей книги связаны с описанием героини. В 876–887 стихах Медея, едущая по городу со свитой девушек, сравнивается с Артемидой в окружении нимф. Это сравнение – еще одна отсылка к гомеровской истории о пребывании Одиссея у феаков, в которой Гомер сравнивает играющую среди служанок Навсикаю с Артемидой, охотящейся в горах с нимфами (Od.6.102–6). Вместе с тем, параллель между царственной, сопровождаемой свитой, и Артемидой в каждом случае основана на своем признаке: у Аполлония таким признаком являются стремительность движения и трепет, который вызывает Медея в горожанах, а Артемиды – в окружающих ее животных. У Гомера сравнения с Артемидой носят совершенно иной характер:

¹ Если считать, что в среднем сравнение занимает 3 стиха, 276 сравнений составляют от общего количества строк «Илиады» (15692) и «Одиссеи» (12110) почти 3%, в то время как сравнения Аполлония в 3-й книге – 6, 5%

во-первых, оно подчеркивает красоту Навсикаи на фоне служанок, ее особый статус¹, во-вторых, сравнения с Артемидой у Гомера – это сравнения, которые несут в себе еще и дополнительную информацию о героине. Дело в том, что с Артемидой в «Одиссее» сравниваются Елена и Пенелопа, женщины, которые вызывают восхищение и любовь у окружающих². Образ Артемиды в гомеровском сравнении указывает на особую привлекательность героини.

В оставшихся семи сравнениях говорится о чувствах Медеи к Ясону. В объективизирующей форме описывается зарождение чувства: Эрот влетел во дворец невидимкой, как овод к телкам (3.275). В гомеровском языке похожий образ в сравнении встречается один раз: овод гонит телок по лугу и горам (Od.22.299–309), но само сравнение иллюстрирует панику женихов под воздействием страха. Здесь же словно бы объясняется происхождение метафорического значения слова οἴστρος (овод), которое, согласно словарю Liddell-Scott, выступало обозначением страсти в греческом языке у авторов начиная с Геродота.

Еще одно сравнение, в котором встречается персонаж гомеровского сравнения (сама сцена, которую это сравнение описывает, несколько изменена) – это сравнение из жизни бедных людей. Работница, даже ночью продолжающая взвешивать пряжу ради заработка для голодающих детей – образ в «Илиаде» для защитников стены при кораблях, стойко выдерживающих удары Гектора несмотря на свои раны (Il. XII.432–7). От лучины, которую ночью зажигает работница, разгорается жаркое пламя – это Эрот растет в груди у Медеи (3.292–3). Главное изменение касается все же не «сюжета» сравнения, а предмета сравнения: произвольное действие гомеровских героев, их осознанность и упорство заменяются у Аполлония произвольным, не зависящим от героини, любовным томлением.

Еще 2 сравнения «Илиады», которые характеризовали воинов: Менелая и лапифов, – служат в «Аргонавтике» для раскрытия того состояния, в котором находится Медея под воздействием любви. Такое перенесение «военных метафор» в психологическую сферу не является изобретением Аполлония. Уже в «Одиссее» Пенелопа сравнивается со львом (4.791–3); в том, как она не может успокоиться и мечется от одной мысли к другой, Гомер находит сходство со львом, которого загоняют крестьяне и собаки. Это сравнение выделяется на фоне остальных львиных сравнений не только тем, что обычно такие сравнения характеризуют воинов, но и тем, что лев изображен обороняющимся в отличие от остальных сравнений, где львы показаны в нападении³. В «Аргонавтике» так же не только меняется сфера применения сравнения, но и смещаются акценты в картинах, изображенных в сравнении.

¹ Кроме того, Навсикаю Одиссей сравнивает с прекрасной делосской пальмой – деревом, под которым родилась Артемида (Od.6.162–9).

² Навсикая сравнивается Артемидой также в (Od.6.151–2), Елена – с Артемидой (Od.4.120–2, Пенелопа – с Артемидой (Od.17.36–7, Od.19.53–4).

³ Об особенностях львиных сравнений «Одиссеи» см. [21].

Изображая лапифов, сопротивляющихся троянцам, Гомер подчеркивает их стойкость, сравнимую с непоколебимостью дубов под ударами ветра и дождя (II. XII.131–6), это же сравнение в сцене встречи Ясона и Медеи указывает на неподвижность, скованность, молчаливость героев (3.967–71).

Менелай рад, что Антилох уступил ему награду и признал свою неправоту, и его сердце тает, как роса на солнце (II. XXIII.598–60), а у Медеи, как роса, тает разум при взгляде на Ясона (3.1019–21). Разум Медеи готов последовать за Ясоном, хотя она остается во дворце, а он уходит, и ее разум следует подобно сну (3.446–7). Нечто подобное мы встречаем и у Гомера: когда Одиссей в подземном царстве хотел обнять души близких людей, эти души уходили, как сон (Od.11.207, Od.11.222). У Гомера «физический объект» тает как нереальный, а у Аполлония уподобление сну становится способом выражения психического состояния, мечтательности.

В одном случае Аполлоний сохраняет объект сравнения, но меняет его предмет: сердце стучит у волнующейся женщины, но у Медеи, тоскующей по Ясону, оно скачет, как солнечный луч по стенам комнаты, отраженный от воды в кувшине (3.755–760), а у Андрوماхи, получившей известия о поединке Гектора и Ахилла, оно стучит, как у менады (II. XXII.460–1).

Наконец, последнее сравнение, поясняющее состояние Медеи, интересно по двум причинам. Состояние Медеи проясняется через сравнение с горящей девушкой. Такие сравнения, где одно явление поясняется через явление своего же класса, были отмечены О. М. Фрейденберг как наиболее яркие примеры трактовки мифического через реалистическое: у Гомера Скамандр сравнивается с разбушевавшейся рекой (II. XXI.256–263). С другой стороны, небезынтересна сама история, рассказанная в сравнении у Аполлония: это история о девушке, чей муж сразу после свадьбы ушел на войну и погиб, а она так и осталась девой (3.656–664). Без упоминания имен сравнение рассказывает известную историю о Протесилае и Лаодамии, то есть конкретный миф теряет свои индивидуальные черты и выдается за типичный случай, хотя по сути одна мифологическая история поясняется через другую, и мы видим, насколько далек Аполлоний от гомеровской формы художественного мышления.

В сравнениях, которые встречаются в батальных сценах, Аполлоний помещает образы, знакомые читателю по Гомеру: Ясон, как заждавшийся конь, выходит на битву (3.1259–1262 / у Гомера II. VI.506–511 = II. XVI.263–268 – о Парисе и Гекторе, II. XXII.21–24 – об Ахилле); стойкость Ясона сравнивается с утесом, противостоящим морю (3.1294–5 / у Гомера II. XV.618–622 – о данайцах), а стремительность движений и блеск оружия Ясона – с молнией (3.12163–7 / у Гомера II. X.150–6 – о Диомеде и II. XI.64–6 – о Гекторе). Ясон отдыхает после укрощения быков и пахоты и пьет, как вепрь (3.1350–3 / у Гомера II. II. IV.253, II. XVII.281 – об Идомее и Аяксе), как Сириус, обрушивается на спартов (3. 1377–80 / у Гомера II. XI.61–6 – о Гекторе). Когда спарты появляются из-под земли, их оружие блестит, как звезды зимней ночью, которые загораются в небе после снежной бури (3. 1359–63 / у Гомера

II. XII.278–289 со снежной бурей сравнивается оружие, камни, которые сыплются с обеих сторон на троянцев и данайцев); спарты падают под ударами Ясона, как дубы и сосны под ударами ветра (З. 1374 / у Гомера II. XI.492–7 троянцы падают перед натиском Аякса). Колхи шумят как море, увидев битву (З. 1371–2 / у Гомера II. II.394–7). Эит выезжает на подвиг, подобный Посейдону (З. 1240–5 / у Гомера II. II. 477–80 – об Агамемноне), а Ясон – Аресу и Аполлону (З. 182–3 / у Гомера II. II. 477–80 – об Агамемноне).

От быков идет жар, как от кузнечных мехов, и он опалает Ясона, как молния (З. 1299–1305), Ясон, как селянин, погоняет быков (З.1320–5), а быки ревут, как ветер, которого боятся мореходы (З.1327–9). Ясон, как земледелец (З.1386–95), спешно рубит страшный посев (у Гомера образ жнеца – II. XI. 67–71); спарты, как псы, набрасываются друг на друга (З. 1373–5) и орошают своей кровью поле, как водой (З. 1391–2). Словно молодые побеги под дождем, спарты гибнут, не успев вырасти, а Эит скорбит, глядя на них, как земледелец, который видит, как река затапливает поля (З. 1399–405, у Гомера гибель дерева, выращенного с любовью, описана в II. XVII. 53–8).

Как и в гомеровском эпосе, лишь незначительная часть сравнений – это сравнения персонажей с богами [6, 101–2; 6, 104]: Медея сравнивается с Артемидой, Эит – с Посейдоном, Ясон – с Аресом и Аполлоном. Практически для всех образов сравнений можно найти прототип в гомеровском эпосе, и вместе с тем Аполлоний не копирует Гомера: он меняет или признак сравнения (как, например, в сравнениях, связанных с Медеей), или саму картину, изображенную в сравнении, оставив лишь участников (например, сравнение Медея-Артемиды, спарты-звезды). Аполлоний использует в сравнениях негомеровскую более позднюю лексику: например, у Гомера в сравнениях земледельцы называются словом *ἀνὴρ* (XVII.53, 13.31), а жнецы – *ἀμνητῆρες* (XI.67), а в «Аргонавтике» – *ἐργατίνης* (З.1323), *γεϊομόρος* (З.1387), *ἀνὴρ ἄλωεύς* (З.1341), *ψυτοτρόφος σπμαντήρ* (З.1343).

Большинство сравнений третьей книги «Аргонавтики» (11) – это сравнения с природными явлениями, причем сравниваются как люди, так и сама стихия (жар и пламя, которые испускают быки). Четыре сравнения – это сравнения с животными, которые встречаются и в гомеровских сравнениях. Однако за исключением сравнения Ясона с боевым конем, которое относит читателя к образам Ахилла, Гектора и Париса, сравнения с вепрем и оводом сохраняют лишь предметную часть сравнения, а сам признак сравнения у Аполлония другой: если Идомей опасен, как вепрь, то Ясон всего лишь жадно пьет, как хищный зверь. Что же касается образа собак в сравнении, то у Гомера он появляется как образ врагов, которые нападают на грозного льва, а у Аполлония грызня собак между собой иллюстрирует борьбу спартов друг с другом. Предметом одного сравнения является психический процесс – сон.

Мир людей значительно меньше представлен в сравнениях третьей книги: это три сравнения Ясона и Эита с земледельцами, негомеровское сравнение Ясона с вором (З.1194–8); работница присутствует в сравнении с Эрота

с разгоревшейся головней, кузнец упоминается в сравнении пламени быков с жаром кузнечных мехов. Это сравнение, как и сравнение Медеи с вдовой, а расстояния от корабля Ясона до поля, которое ему предстояло вспахать, с расстоянием на скачках в честь умершего царя (3.1271–4) имеют особую структуру: в этих сравнениях предмет и объект относятся к одному классу предметов. Последние два сравнения примечательны еще и тем, что они отсылают не столько к миру гомеровских сравнений, сколько к миру гомеровских героев, так как в этих безличных рассказах о скачках на похоронах царя и о горе молодой вдовы скрываются повесть о Лаодамии, вдове Протесилая, и состязаниях на похоронах Патрокла.

Все названные выше сравнения принадлежат авторскому нарративу, и только одно сравнение в третьей книге произносит персонаж:¹ Ясон просит Медею убедить отца решить дело мирным путем, как Минос с Тесеем (3.1100–1). Для читателя это сравнение относится к области мифологии, но с точки зрения персонажа это не так. Это рассказ, пусть и краткий о его современниках. У Гомера к таким рассказам обычно прибегают старшие герои, Нестор и Феникс. Их авторитет строится на опыте и знании многих историй. Авторитет младших героев у Гомера подкрепляется по-иному, они подкрепляют свою позицию не из опыта, а при помощи сентенций, т. е. высказываний с общим значением.

В третьей книге «Аргонавтики» сентенции встречаются в речах персонажей, а не в тексте повествователя. Две пары сентенций перекликаются друг с другом: Ясон убеждает товарищей, что в под давлением необходимости слово чаще достигает того, чего обычно не может добиться мужество (3.188–9). Ясон же Эиту говорит, что для людей нет ничего горше тяжелой необходимости (3.429). Арг советует аргонавтам остаться на корабле и воспользоваться помощью девы: сдержаться гораздо полезнее, чем погибнуть дурной смертью (3.526). Эит говорит, что негоже, чтобы достойный уступал более низкопробному (3.420). Т. е., как и у Гомера, сентенции здесь служат для мотивировки совета или мотивировки позиции персонажа [9]. Есть еще одна сентенция, которую произносит ворона по воле Геры (3.933–5). Она говорит Мопсу, что он плохой прорицатель, раз не знает известную детям истину: девушка не может говорить о любви с юношей в присутствии свидетелей. Комизм ситуации заключается и в том, как вороны бранят Мопса, и в том, как изящно он затем токует их слова Ясону. Само же употребление сентенции в речи традиционно: она служит аргументом убеждения.

Сравнения и сентенции в «Аргонавтике» Аполлония Родосского употребляются по тому же принципу, что и в гомеровском эпосе: сравнения используются в речи автора, сентенции – в речи персонажа. Как и у Гомера, в бытовых частях сравнений мало, в героических их количество увеличивается. Но с чем связана частота сравнений, значительно превосходящая гомеровское употребление? Бассетт в книге «Поэзия Гомера» пишет, что, сравнение – один из

¹ Следует отметить, что и у Гомера сравнения – отличительная черта речи повествователя. В речи персонажей сравнения встречаются значительно реже [8, 102].

способов проявления авторской позиции в претендующем на объективность эпическом повествовании [18, 164]. Т. е. сравнение служит субъективизации эпического повествования. По-видимому, это свойство сравнений оказалось сродни новым тенденциям, проявившимся в эллинистической литературе. Зелинский отмечал особую интимность гимнов Каллимаха, невозможную в гомеровских гимнах, личное отношение к божеству, проникнутое сочувствием [5, 28]. Аполлоний значительно сокращает количество речей в своем произведении по сравнению с гомеровскими поэмами [20, 1441–1442], однако речи – не единственный способ передать субъективную точку зрения. В «Аргонавтике» идет игра со сменой фокуса повествования: не прибегая к прямой речи, Аполлоний изображает, каким один персонаж видит другого (описывается Ясон глазами Медеи). Другим способом описания скрытых переживаний и мыслей героев являются сравнения из авторской речи. Эксперимент Аполлония с эпической традицией состоял в сочетании индивидуального и субъективного с традиционным и опознаваемым. Сравнениям было отведено место, знака эпической поэзии, в их распределении по тексту и образной составляющей – дань традиции. В лексическом оформлении, в признаке, по которому сравнения сопоставляются со своим объектом, в зашифровке мифологических рассказов отразились новые формы восприятия действительности, внимание к внутреннему миру человека и профессиональные игры ученых поэтов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахунова (Левинская) О. Л. Образность гомеровского сравнения // Аристей. Т.8., М., 2013. С. 81–93.
2. Гордезиани Р. В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978.
3. Завьялова В. П. Функция традиционного сравнения в раннеэллинистической литературе // *Colloquia classica et indo-europeica* II. Классическая филология и индоевропейское языкознание. СПб, Алетейя, 2000. Стр. 254–261.
4. Завьялова В. П. Еще раз к вопросу о споре между Каллимахом и Аполлонием Родосским, ВДИ, №1, 2007, стр. 100–107.
5. Зелинский Ф. Ф. Религия эллинизма. Томск: Водолей, 1996.
6. Лосев А. Ф. Гомер. М.: Детгиз, 1960.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики, том I. М., 1994.
8. Мостовая В. Функция сравнений в речи персонажей «Илиады» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. №1, 2007, С. 95–104.
9. Мостовая В. Г. Сентенция как художественный прием в гомеровском эпосе // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы седьмых Андреевских чтений. М.: Экон-Информ, 2009 – с.49–54.
10. Неклюдов С. Ю. Традиции устной и книжной культуры // Слово устное и слово книжное. Сост. М. А. Гистер. М.: РГГУ, 2009 С. 15–33.
11. Пономарев С. И. К изданию «Илиады» в переводе Гнедича // Сборник отделения русского языка и словесности АН. Т.38 № 7. СПб, 1886.
12. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.-С.-Пб 2003.
13. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008.

14. Рыбакова И. В. Традиция и новация в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (лексика – композиция – стиль). Диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. М., 2014.
15. Рыбакова И. В. Типическая гомеровская сцена ариэтии в «Аргонавтике» Аполлония Родосского // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XV. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского. СПб.: Наука, 2011. СС. 455 – 465.
16. Тронский И. М. Проблемы гомеровского эпоса // Гомер. Илиада. М., 1935.
17. Фрейденберг О. М. Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады) // <http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Происхождение-эпического-сравнения>.
18. Шестаков С. П. Эпический стиль // История греческой литературы. Т. 1, М.-Л., 1946, С. 89–91.
19. Bassett S. E. The poetry of Homer. Berkeley, 1938.
20. Fränkel H. Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. München, 1962.
21. Hunter R. The poetics of narrative in the Argonautica // Brill's Companion to Apollonius Rhodius: Second, Revised Edition, Brill, 2011. P. 115–146.
22. Magrath W. T. Progression of the Lion Simile in the "Odyssey" // The Classical Journal, Vol. 77, No. 3 (Feb. – Mar., 1982), pp. 205–212.

АННОТАЦИЯ

В III книге «Аргонавтики» встречается 30 эпических сравнений, причем основная часть сконцентрирована в последних двухстах стихах. Связано ли это с особенностями гомеровского стиля, как соотносятся образы, заключенные в сравнениях, с объектом сравнения и с эпической традицией, каков принцип сравнения, *tertium comparationis*, – вопросы о гомеровском интертексте в «Аргонавтике» связаны с методом обращения Аполлония к эпической традиции и рассматриваются в статье в контексте перехода к книжному бытованию эпической поэзии.

Ключевые слова: сравнение, интертекст, эпическая поэзия, Гомер, Аполлоний Родосский

ABSTRACT

Mostovaya V. G.

Homeric intertext in the "Argonautica" of Apollonius Rhodius
(epic similes in the book III).

There are 30 similes in the 3 book of "Argonautica", and the most of them are concentrated in the last 200 verses. The article is focused on the Hellenistic reception of the classical epic tradition and problems of intertextuality between Apollonius and Homeric epos: if the use of similes is related with the peculiarity of Homeric style, what kind of relationship is between the structure and imagery of the Apollonius' similes and of the old epic similes.

Keywords: simile, epic poetry, intertextuality, Homer, Apollonius of Rhodes

Наумова Е. С.

ОРФИЧЕСКИЕ ГИМНЫ К АПОЛЛОНУ И ГЕЛИОСУ: опыт сравнительного анализа

В рамках заявленной темы мы будем анализировать два гимна из орфического собрания¹ – гимн VIII, посвященный Гелиосу, и гимн XXXIV, обращенный к Аполлону. При этом на первый план в данном случае выйдут композиционные особенности, т. е. то, как построены оба гимна и как в нем соотносятся различные семантические группы.

1. Гимн к Гелиосу (Εἰς Ἥλιον, θυμίαμα λιβανομάνναν).

- 1 Κλῦθι μάκαρ, πανδερκέες ἔχων αἰώνιον ὄμμα,
Τιτὰν χρυσαυγῆς, Ὑπερίων, οὐράνιον φῶς,
αὐτοφυῆς, ἀκάμα<ς>, ζώων ἡδεῖα πρόσοψι,
δεξιῇ μὲν γενέτωρ ἡοῦς, εὐώνυμε νυκτός,
5 κρᾶσιν ἔχων ὥρῶν, τετραβάμοσι ποσσὶ χορεύων,
εὐδρομε, ῥοιζήτωρ, πυρόεις, φαιδρωπέ, διφρευτά,
ρόμβου ἀπειρεσίου δινεύμασιν οἶμον ἐλαύνων,
εὐσεβέσιν καθοδηγέ καλῶν, ζαμενῆς ἀσεβοῦσι,
χρυσολύρη, κόσμου τὸν ἐναρμόνιον δρόμον ἔλκων,
10 ἔργων σημάντωρ ἀγαθῶν, ὠροτρόφε κοῦρε,
κοσμοκράτωρ, συρικτά, πυρίδρομε, κυκλοέλικτε,
φωσφόρε, αἰολόδικτε, φερέσβιε, κάρπιμε Παιάν,
αἰθαλής, ἀμίαντε, χρόνου πάτερ, ἀθάνατε Ζεῦ,
εὐδιδε, πασιφαῆς, κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα,
15 σβεννύμενε λάμπων τε καλαῖς ἀκτῖσι φαειναῖς,
δεῖκτα δικαιοσύνης, φιλονάματε, δέσποτα κόσμου,
πιστοφύλαξ, αἰεὶ πανυπέρτατε, πᾶσιν ἀρωγέ,
ὄμμα δικαιοσύνης, ζωῆς φῶς· ὃ ἐλάσιππε,
μάστιγι λιγυρῇ τετράορον ἄρμα διώκων·
20 κλῦθι λόγων, ἡδὺν δὲ βίον μύστησι πρόφαινε.

¹ В целом об эпитетах в орфических гимнах см. [18].

Первые пять строк не добавляют ничего нового к тому, что нам известно об этом божестве из Гомера [подробный разбор см.: 6, с. 168–172] – создается впечатление, что певец просто вкратце излагал самое распространенное представление об этом боге. Прямо повторены гомеровские эпитеты ἄκανάς и ὑπερίων, сообщается также о том, что Гелиос является Титаном (что не противоречит версии его происхождения, известной нам по гомеровскому гимну), описаны основные природные характеристики солнечного диска – «небесный свет» и влияние на смену времен года (κρᾶσιν ἔχων ὥρῳν). Знаком по Гомеру мотив, связанный с вечным и всевидящим оком Гелиоса, по Пиндару (Pind. Hymn. 9, 2) – «отеческая» функция (в данном случае связанная с рождением дня и ночи (δεξιὲ μὲν γενέτωρ ἡοῦς, εὐώνυμε νυκτός). Наконец, упомянуто и о внешнем виде бога – «приятном для смертных» (ζώων ἡδέϊα πρόσοψι), и о золотом сиянии лучей (χρυσανγής), и о его атрибуте – колеснице, запряженной четверкой лошадей (τετραβάμοσι ποσσὶ χορεύων).

Остановимся чуть подробнее на последнем эпитете. Буквально здесь сказано, что Гелиос «танцует запряженными четверкой лошадей ногами». Обращает на себя внимание причастие χορεύων, так как гомеровский Гелиос на своей колеснице находится «стоя» (στήσας). С другой стороны, мотив пляски и танца еще с гомеровских времен традиционно связывался с Аполлоном. Так, в самом начале гомеровского гимна к Аполлону при появлении Аполлона на Олимпе в стане богов начинаются танцы и хороводы, которые под аккомпанемент его игры водят «пышноволосые девы Хариты, веселые Оры, Зевсова дочь Афродита, Гармония, юная Геба, за руки взявшись» (*h. Hom. Apoll.* 194–196). У Пиндара же Аполлон прямо назван «плясуном» (fr. 135 Bowra).

Следующие несколько строк, по-видимому, призваны отвлечь от промелькнувшей ассоциации. Внимание снова обращено на сюжетные мотивы, логически вытекающие из физических характеристик Солнца. Создается звуковой и зрительный образ «правлящего колесницей» (διφρευτά) «огненного» (πυρόεις) бога, «несущегося со свистом» (ροϊζήτωρ) по «беспредельному кругу времени» (ρόμβου ἀπειρεσίου δινεύμασιν οἴμον ἐλαύνων).

Резко контрастной по отношению ко всему предыдущему выглядит восьмая строка: «Благочестивых ко благам ведешь ты, нечестивым же – враг ты!» (εὐσεβέσιν καθοδηγὲ καλῶν, ζαμενῆς ἀσεβοῦσι). В отличие от всех предыдущих, этот составной эпитет несет на себе четкую этическую нагрузку, связывая Гелиоса с семантической группой СУДЬБЫ.

На важнейшее значение этого смыслового мотива для сопоставления богов уже указывалось ранее. Косвенно возможность такой трактовки подтверждается тем, что орфические гимны, записанные в известной нам форме где-то в промежутке между II в. до н. э. и II в. н. э., несут на себе отпечаток стоической концепции, выдвигавшей на первый план Вселенной принцип

¹ Здесь и далее цит. перевод гимнов к Гелиосу и Аполлону О. В. Смыки (Античные гимны/ под ред. А. А. Тахо-Годи. – М., 1988).

судьбы, Логоса как изреченного слова. Сравним это с гомеровским гимном к Гермесу, где Аполлон говорит о себе (*h. Hom. Herm.* 541–549):

Вред я несу одному человеку и пользу другому.
 ...И от оракула пользу получит лишь тот, кто, доверясь
 Лету и голосу птицы надежной, ко мне обратится (...)
 Кто ж, положившись на знаменья птиц, для гаданий негодных,
 За прорицанием к нам безрассудно захочет прибегнуть,
 Больше узнать домогаясь, чем знают бессмертные боги, –
 Тот, говорю я, без пользы придет и дары принесет мне.

Немного иначе и более пространно здесь выражена та же мысль, что «для благочестивых бог будет проводником ко благу, а нечестивых ждет его гнев». Следовательно, небольшой намек на возможную связь богов в 5 строке приводит к объединению в восьмой.

Подтверждением служит и следующий эпитет – χρυσολύρης *златолирный*: объединяя золото и лиру, он сводит воедино классические атрибуты Гелиоса и Аполлона. После присоединения к Гелиосу музыкальной функции в следующем распространенном эпитете – κόσμου τὸν ἐναρμόνιον δρόμον ἔλκων *влекущий гармоничный бег космоса* – к солнечной характеристике бега (ср. εὐδρομε в 6 строке) будет добавлена музыкальная составляющая, и она вновь сопоставит образы вечно бегущего по небу солнечного бога и устанавливающего гармонию в космосе своей игрой на лире юного бога-олимпийца.

Десятая строка гимна – ἔργων σῆμάντωρ ἀγαθῶν, ὠροτρόφε κοῦρε –
 – облакает Гелиоса пророческими функциями (корень слова σῆμάντωρ тот же, что и у слова, обозначающего процесс получения божественного оракула μάντις – оракул);

– связывает с организацией календарного года (ῥοαί *времена года*) и

– называет κοῦρος – оракул, включая, таким образом, в серию иконографических изображений «юноша-курор», известных со времен архаики и приносившихся в большинстве случаев именно Аполлону.

На этом заканчивается первая часть гимна и здесь, как мы видим, налицо ассоциативное объединение двух богов. Вторая часть еще более расширяет функции Гелиоса, сопоставляя его не только с Аполлоном, но и с Зевсом, и приближая его к образу великого владыки всей Вселенной.

Собственно, эта часть начинается как раз с эпитета κοσμοκράτωρ *миродержатель*, а следующие две строки показывают, как можно логически с этим объединить еще один классический эпитет Аполлона – Пеан. Итак, вновь перечисляются основные характеристики Солнца и те неисконные функции, которые в гимне уже с ним соединились – σφικτὰ *свирельник*, πυρίδρομε *бегущий огонь*, κυκλοέλκτε *кругоходец*, φωσφόρε *светоносный*. Затем констатируется возможность проявления бога в многочисленных и разных образах: αἰολόδοκτε *пестровидный*, что, по-видимому, должно было наводить на мысль

о постоянной текучести форм в природе, о вечно чередующихся «смертях» и «воскрешениях», а значит, и о силе, которая дарует жизнь (φερέσβιε), приносит плоды (κάρπιε) и в состоянии лечить и даже воскрешать смертных (Παῖαν). Мысль о воскресении и вечном возвращении весны прослеживается и в следующем эпитете – ἀιθαλής *вечноцветущий*. Заметим, что с Аполлоном идея цветения связывается уже у Пиндара (Isthm. VII, 49 ὦ χρυσέα κόμῃ θάλλων, πόρε, Λοξία; fr. paian 52a, 10 σῶ]φρονος ἄνθεσιν εὐνομίας).

Выйдя опять на аполлоновские ассоциации, далее к гимне мы находим еще один неотъемлемый эпитет этого бога – ἀμίαντε *незапятнанный, чистый*. Об очистительных функциях в образе Аполлона было достаточно сказано ранее. Добавим сюда мифологические корни этой функции: «чистым» Аполлон стал после того, как был подвергнут ритуальному очищению после убийства Пифона. Если мы выйдем за рамки греческой традиции и посмотрим чуть шире, то битва бога с драконом, его победа и последующее очищение во многих культурах связывались с символикой годового движения Солнца. По-видимому, именно эта идея могла связывать ритуальную чистоту, выраженную в эпитете ἀμίαντος, и власть над временем, сформулированную в следующем – χρόνου πάτερ *отец времени*.

Образ «отца времени» и следующий за ним образ «бессмертного Зевса» открывают новую смысловую часть гимна. Как мы помним, в римское время образ мирового владыки языческого пантеона складывается из функций трех богов – собственно Гелиоса, Аполлона и Зевса. И орфический гимн наглядно демонстрирует, с помощью каких смысловых ходов это могло быть сделано:

- 1) Гелиос – бессмертный Зевс (ἀθάνατε Ζεῦ);
- 2) он – «спокойный, тихий, мягкий», а буквально «Зевс благонастроенный» (εὐδία);

его блага равно распределяются по всему космосу (он светит всем (πασιφάης), «(весь) мир обегующее око» (κόσμον τὸ περίδρομον ὄμμα), «дивно светящий своими лучами и на закате» (σβεννύμενε λάμπων τε καλαῖς ἀκτῖσι φαίναϊς)), а значит,

- 3) он указывает на справедливое (δείκτα δίκαιοσύνης), даже по отношению к своей противоположности (φιλονάματε *любящий воду*),
- 4) будучи настоящим «владыкой мира».

Таким образом, божественная справедливость проявляется в том, что, с одной стороны, бог вечно владеет миром и управляет им «сверху» (δέσποτα κόσμου, αἰεὶ πανυπέρτατε), а с другой стороны, помогает всему и хранит человеческие клятвы (πιστοφύλαξ, πᾶσιν ἁρωγέ).

Семантический ряд завершается собирательным образом «ока справедливости» (ὄμμα δίκαιοσύνης), в котором закрепляется солнечное «видение» и связывавшаяся прежде всего с Зевсом – главой всех богов – идея справедливости. Солнечный бог теперь не просто ее «указатель» (δείκτης), а самая ее сердцевина, настоящее «око».

Итогом всего гимна становится эпитет, выделенный и семантически, и метрически: словосочетание «свет жизни» (ζωῆς φῶς) обрамляется двумя цезурами. Гелиос теперь – не просто «небесный свет», не просто неустанно подгоняющий колесницу гомеровский бог – он светит на всех планах и пронизывает существование всего живого, всего, что можно описать словом ζωή.

Это кульминация гимна. Заключительные строки очень похожи на конец гомеровского гимна – то же упоминание о колеснице, плети и лошадях (ἐλάσιππε, μάστιγι λιγυρήι τετράορον ἄρμα διώκων), та же максимально абстрактная молитва. Но если у Гомера певец просил «подарить счастливую жизнь» (πρόφρων δὲ βίον θυμήρε' ὀπαζε), то в орфическом гимне употреблен глагол «сиять», связанный с адресатом гимна (ἡδὺν δὲ βίον μύστησι πρόφαινε). Таким образом, эпитет адресата гимна и просьба здесь также согласуются, как это было в самых архаических гимнах-молитвах *Илиады*.

2. Гимн к Аполлону.

Ἀπόλλωνος, θυμίαμα μάνναν.

- 1 Ἐλθέ, μάκαρ, Παιάν, Τιτυοκτόνε, Φοῖβε, Λυκωρεῦ,
Μεμφίτ', ἀγλαότιμε, ἱήιε, ὀλβιοδῶτα,
χρυσολύρη, σπερμεῖε, ἀρότρίε, Πύθιε, Τιτάν,
Γρύνειε, Σμινθεῦ, Πυθοκτόνε, Δελφικέ, μάντι,
- 5 ἄγριε, φωσφόρε δαῖμον, ἐράσμιε, κύδιμε κοῦρε,
μουσαγέτα, χοροποιέ, ἐκηβόλε, τοξοβέλεμνε,
Βράγχιε καὶ Διδυμεῦ, ἐκάεργε, Λοξία, ἀγνέ,
Δήλι' ἄναξ, πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα,
χρυσοκόμα, καθαρὰς φήμας χρησμούς τ' ἀναφαίνων·
- 10 κλῦθί μου εὐχομένου λαῶν ὕπερ εὐφροني θυμῶι·
τόνδε σὺ γὰρ λεύσσεις τὸν ἀπείριτον αἰθέρα πάντα
γαῖαν δ' ὀλβιόμοιρον ὕπερθέ τε καὶ δι' ἀμολγοῦ,
νυκτὸς ἐν ἡσυχίαισιν ὑπ' ἀστεροόμματος ὄρφνην
ρίζας νέρθε δέδορκας, ἔχεις δέ τε πείρατα κόσμου
- 15 παντός· σοὶ δ' ἀρχή τε τελευταίη τ' ἐστὶ μέλουσα,
παντοθαλής, σὺ δὲ πάντα πόλον κιθάρηι πολυκρέκτωι
ἀρμόζεις, ὅτε μὲν νεάτης ἐπὶ τέρματα βαίνων,
ἄλλοτε δ' αὖθ' ὑπάτης, ποτὲ Δώριον εἰς διάκοσμον
πάντα πόλον κινῶς κρίνεις βιοθρέμμονα φύλα,
- 20 ἀρμονίηι κεράσας τὴν παγκόσμιον ἀνδράσι μοῖραν,
μίξας χειμῶνος θέρεός τ' ἴσον ἀμφοτέροισιν,
ταῖς ὑπάταις χειμῶνα, θέρος νεάταις διακρίνας,
Δώριον εἰς ἔαρος πολυηράτου ὦριον ἄνθος.
ἔνθεν ἐπωνυμίην σε βροτοὶ κλήϊζουσιν ἄνακτα,
- 25 Πᾶνα, θεὸν δικέρωτ', ἀνέμων συρίγμαθ' ἰέντα·
οὐνεκα παντός ἔχεις κόσμου σφραγίδα τυπῶτιν.
κλῦθι, μάκαρ, σῶζων μύστας ἱκετηρίδι φωνῇ.

Подобно гимну к Солнцу, гимн к Аполлону также может дать представление о способах выстраивания образа божества.

Так как в наши цели в этот момент не входит исчерпывающая характеристика Аполлона как божества, мы не будем подвергать столь подробному пословному анализу посвященный ему гимн. Нам важно продемонстрировать реализацию смысловых связей между божествами, а значит, предстоит сравнить гимны между собой и выявить схему построения гимна к Аполлону.

Отметим сразу тот факт, что обращения к богам в обоих гимнах построены по одному принципу, но отличаются глаголами призывания: в то время как в гимне к Гелиосу бога просят «услышать» (κλῦθι, μάκαρ), в аполлоновом гимне его просят «прийти» (ἔλθέ, μάκαρ). Закономерный вопрос – как это можно объяснить? – может быть разрешен следующим образом.

Предположим, что момент самого напряженного взывания к божеству приходится не на конец, а на начало гимна. Тогда вполне оправданными становятся эпитеты, появляющиеся во второй строке – ἀγλαότιςе *прекрасно почитённый*, ἱήе *призываемый возгласом* ἱή и ὀλβιοδῶτα *податель богатств*. Все они могут говорить о том, что богу только что была принесена жертва, и начало гимна имеет своей целью молитвенное обращение к богу, который способен обеспечить всяческое благополучие обратившихся к нему мистов.

Кроме того, что первые эпитеты, призывающие богов, одинаковы, проследживается определенное сходство и в том, как построены первые строки гимнов. Как уже говорилось выше, первые пять строк гимна к Гелиосу рисуют тот классический образ божества, который нам известен по Гомеру, и лишь в пятой строке мы находим намек на отождествление с Аполлоном. Совершенно аналогичную схему можно выделить и здесь. Аполлон упоминается как:

– Παῖάν *Пеан* и *убийца Тития* Τίτυοκτόνε и *Пифона* Πυθοκτόνος (знакомое нам сочетание губительных и целительных свойств);

– Φοῖβος *Феб* (очистительная функция; постоянный гомеровский эпитет, в поэмах встречается более 40 раз);

– Δελφικὸς μάντις *обитающий в Дельфах*, т. е. в Пифоне, *мантис* (пророческая функция);

– σπερμεῖος *засеватель* и ἀρότριος *пахарь* (ср. названия месяцев календаря, посвященных Аполлону; функция создателя и покровителя календаря, т. е. организатора жизни людей на земле);

– χρυσολύρης *златолирник* (музыкальная функция);

– Λυκωρεὺς, Γρύνειος, Μεμφίτος *обитающий в Ликорее, Гринее, Мемфисе*, Троаде (Σμινθεὺς *Сминфей*), т. е. во всех частях греческого мира.

Как мы помним, в гимне к Гелиосу в пятой строке появляется эпитет χορεύων, который мы связали с Аполлоном. Здесь же пятая строка почти повторяет ход описания Гелиоса в гомеровском гимне. Сравним:

Строка	Гомеровский гимн к Гелиосу	Орфический гимн к Аполлону	Строка
9	σμερδὸν δ' ὃ γε δέρεται ὄσσοις <i>страшно он глядит очами</i>	ἄγριος <i>дикий, свирепый, лютый</i>	5
10–11	λαμπραὶ ἀκτῖνες στίλβουσι <i>сверкают блестящие лучи</i>	φωσφόρος δαίμων <i>несущее свет божество</i>	5
11–12	παρεῖαι λαμπραὶ χαρίεν κατέχουσι πρόσωπον <i>блестящие щеки обрамляют прелестное лицо</i>	ἐράσιμος <i>прелестный, приятный, милый</i>	5

А в шестой и седьмой – отступление от сравнения и такие классические аполлоновские эпитеты, как Мусaget (μουσαγέτης), Дальновержец (ἐκάεργος, ἐκήβολος, τοξοβέλεμνος), Локсий (Λοξίας), Чистый (ἄγνός) и Устроитель хоро- водов (χοροποιός).

Восьмые и девятые строки обоих гимнов также обращают на себя внимание. В восьмой строке гимне к Гелиосу солнечный бог назван *имеющим всевидящее вечное око* πανδερκὲς ἔχων αἰώνιον ὄμμα, а в гимне к Аполлону Аполлон призывается как *имеющий всевидящее светящее смертным око* πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα. Помимо полного параллелизма синтаксических конструкций, Аполлон получает здесь важнейший эпитет «светящего смертным», позволяющий отождествить его с Гелиосом.

В девятой строке гимна к Гелиосу два эпитета-компози́та *златолирный* (χρυσολύρης) и *влекущий гармоничный бег космоса* (κόσμου τὸν ἑναρμόνιον δρόμον ἔλκων) придают Гелиосу атрибут Аполлона – лиру – и связанный с ней комплекс представлений о гармонии космоса, создаваемой музыкой, а в девятой строке гимна к Аполлону Аполлон назван *златовласым* (χρυσοκόμης) и *показывающим* (букв. *зажигаящим*) *чистые прорицания и предсказания* (καθαρὰς φήμας χρησμούς τ' ἀναφαίνων): здесь к образу Аполлона прорицающего добавляются идея огня и золотой шевелюры, составившие основу представлений о солнечном божестве уже на самой ранней из фиксируемых источниками стадий.

Укажем также на схему распределения полностью совпадающих эпитетов богов в этих двух гимнах:

Строка	Гимн к Гелиосу	Гимн к Аполлону	Строка
1	πανδερκὲς ἔχων αἰώνιον ὄμμα	Παῖαν	1
2	Τιτάν	Χρυσολύρης	3
9	Χρυσολύρης	Τιτάν	3
12	Παῖαν	πανδερκὲς ἔχων φαεσίμβροτον ὄμμα	8

Параллелизм построения мы находим и во вторых частях гимнов:

Строка	Гимн к Гелиосу		Гимн к Аполлону		Строка
10	ὠροτρόφος κοῦρος	«юный бог приро- ды»	«зрение»	σὺ γὰρ λεύσσεις τὸν ἀπείριτον αἰθέρα πάντα γαῖαν... ὑπερθε τε καὶ ρίζας νέρθε δέδωρκας	11–14

Строка	Гимн к Гелиосу		Гимн к Аполлону		Строка
12 12	φερέσβιος κάριμος	«плодо- носные силы при- роды»	«сила управлять всем ми- ром»	ἔχεις δέ τε πείρατα κόσμου παντός· σοὶ δ' ἀρχή τε τελευτή τ' ἐστὶ μέλουσα	14–15
13	αἰθαλής	«цвете- ние»	«цветение»	παντοθαλής	16
16 13 14	δεσπότης κόσμου ἁθά- νατος Ζεὺς κόσμου τὸ περίδρομον ὄμμα	«сила управлять всем ми- ром»	«плодо- нос-ные силы при- роды»	κρίνεις βιοθρέμωνα φύλα μίξας χειμῶνος θέρεός τ' ἴσον ἀμφοτέροισιν	19 21
18	ὄμμα δικαιοσύνης	«зрение»	«(юный) бог приро- ды»	Πᾶν	25

Получается, что гимны построены абсолютно симметрично, но при этом направление движения мысли в гимне к Аполлону обратно логике развертывания эпитетов гимна к Гелиосу. Мы уже отмечали, что аполлоновский гимн «начинается с конца», с конкретизированной молитвы и призывания бога. В таком случае, симметрию подчеркивает и последняя строка гимна, где мы читаем: κλῦθι, μάκαρ, σῶζων μύστας ἱκετηρίδι φωνῇ. Полностью повторилось начальное обращение в гимне к Гелиосу, обобщенная, абстрактная молитва и глагол, занимающий последнее место в гимне и служащий логическим выводом из него (cf. πρόφαίνε и φαίνῃ¹).

3. Выводы.

Итак, одной из целей нашего анализа было доказать, что «нагромождение эпитетов безо всякого разбора и уместности» при внимательном рассмотрении оказывается цепочкой смысловых и логических ассоциаций, определенным способом выстраивающих образ божества.

Мы проследили, как развертываются эпитеты в гимне к Гелиосу, попытавшись выявить те конкретные смысловые связи-ассоциации, которые в этом гимне образовались при перечислении имен солнечного бога и позволили «притянуть» к нему два других божественных образа – Аполлона и Зевса.

Основным механизмом связывания образов божеств стало соединение ассоциирующихся с ними понятий в пределах одного слова или словосочетания. Базу для этого создают словообразовательные возможности греческого языка, позволяющие подобное соединение. Вслед за переходными эпитетами-композициями, как правило, следовали обычные однокорневые эпитеты, выражающие важные функции второго божества и ранее с исходным божеством совершенно не связывавшиеся, которые и закрепляли факт отождествления божеств по данному признаку.

¹ По другому изданию, φωνῇ.

Кроме того, сравнив оба гимна, мы пришли к выводу о параллелизме смысловых и синтаксических конструкций в них, о том, что построены они абсолютно симметрично, но при этом направление движения мысли в гимне к Аполлону обратно направлению развертывания эпитетов гимна к Гелиосу.

Таким образом, эти два текста можно считать весьма показательными источниками по вопросу отождествления богов. На их основе можно реконструировать:

1) **принцип построения самых древних гимнов**, который состоял в ассоциативном перечислении отдельных божественных имен, направленном на создание в конкретный момент ритуала образа божества, к которому обращаются, и

2) **механизм действия процесса отождествления**, состоявший, по-видимому, в добавлении к известным характеристикам божества характеристик другого божества, не противоречащих общей логике образа; что могло производиться как в пределах одного слова-композиата, так и в пределах стихотворной строки.

Следует тем не менее отметить, что конкретные дошедшие до нас тексты орфических гимнов поздние (датируются от II в. до н. э. до II в. н. э.), а ситуация отождествления зафиксирована уже в V в. до н. э. Поэтому, при том, что принципы построения этих гимнов скорее всего принадлежат глубокой древности, это не дает оснований утверждать, что и их конкретное содержание столь же архаично, т. е., что именно эти ассоциативные ходы были первоначальными связями, по которым произошло отождествление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Античные гимны / под ред. А. А. Тахо-Годи. – М., 1988.
2. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии // Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996.
3. Лосев А. Ф. Аполлон // Мифы народов мира. Т. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 92–96.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.
5. Наумова Е. С. Генезис и эволюция солярных аспектов мифологии Аполлона: дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 2004.
6. Наумова Е. С. Генезис и эволюция солярных аспектов мифологии Аполлона. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГУ, 2004.
7. Наумова Е. С. Аполлон Ликийский: к вопросу об этимологии, культе и иконографии // Вопросы классической филологии. Выпуск XV. ΝΥΜΦΩΝ ΑΝΤΡΟΝ: Сборник статей в честь Азы Алибековны Тахо-Годи / Отв. ред. А. И. Солопов. – М.: «Никея», 2010. – С. 299–315.
8. Наумова Е. С. Отождествление Аполлона и Солнца: факты и гипотезы // Эмбатерион = ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΝ. Сборник статей по искусствоведению, филологии, истории. – М.: МЦНМО, 2011. – С. 265–275.

9. Наумова Е. С. Ἀπόλλων Ἑῴος (Заревой Аполлон) // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XV. Материалы чтений, посвященных памяти И. М. Тронского. – СПб : Наука, 2011. – С. 401–412.
10. Тахо-Годи А. А. Античная гимнография. Жанр и стиль // Античные гимны. Под ред А. А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – С. 5–55.
11. Тахо-Годи А. А. Гелиос // Мифы народов мира. Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 271.
12. Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера // Античность и современность. – М.: Наука, 1972. – С. 196–215.
13. Тахо-Годи А. А. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера // Вопросы античной литературы и классической филологии. – М.: Наука, 1966. – С. 45–59.
14. ΑΡΧΑΙΑ ΡΟΔΟΣ. 2400 χρόνια (Υπουργείο Πολιτισμού. ΚΒ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασσικών Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου). Αθήνα, 1993.
15. Detienne M. Apollon le couteau à la main. Paris, Gallimard, 1998.
16. Fauth W. Helios Megistos. Zur synkretischen Mythologie der Spätantike. Leiden, Brill, 1995.
17. Graf Fr. «Apollon» // Der Neue Pauly Encyclopädie der Antike. Bd. I. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996. – pp. 863–870.
18. Guthrie W. K. C. «Epithets in the Orphic Hymns» // The Classical Review, 44 (1930). – pp. 216–221.
19. Hopman-Govers M. «Le jeu des épithètes dans les *Hymnes orphiques*» // Kernos, 14 (2001). – pp. 35–49
20. Jessen O. «Helios» // Pauly Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Bd. VIII (I). Stuttgart, 1912. – col. 58–93.
21. Johnston, S. I. Ancient Greek divination. Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.
22. Jouanna, J. «Les sanctuaires des divinités guérisseuses dans l'Athènes classique: innovations et continuités» // Colloque «Les sanctuaires et leur rayonnement dans le monde méditerranéen de l'Antiquité à l'époque moderne»: actes / Juliette de La Genière, André Vauchez et Jean Leclant (éd.). Paris : Académie des inscriptions et belles-lettres; de Boccard, 2010.
23. Lambrinoudakis W. et alii, «Apollon» // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Bd. II (1). Artemis Verlag Zürich und München, 1984. – pp. 183–327.
24. Nagy G. « Éléments orphiques chez Homère » // Kernos, 14 (2001). – pp. 1–9.
25. Nagy G. The Name of Apollo : etymology and essence // Apollo. Origins and influences. Ed. Jon Solomon. Univ. of Arizona Press / Tucson and London, 1994. – pp.1–7.
26. Naumova (Naoumova¹, E.) Apollon et Hélios: un problème d'identification dans les sources grecques. Mémoire du DEA sous la direction de Mme Pauline Schmitt Pantel, Prof. d'histoire grecque. Paris, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2002.
27. Rapp A. «Helios» // Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. 1. 2. Teubner, Lipsiae, 1886–1890. – col. 1993–2026.
28. Yalouris N. et alii, «Hélios» // Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Bd. V (1). Artemis Verlag Zürich und München, 1984. – pp. 1005–1034.

¹ В связи со сменой в 2003 году правил транслитерации имен в российских паспортах с транслитерации по-французски на транслитерацию по-английски русская фамилия Наумова (Naoumova до 2003 г.) с 2003 года передается как Naumova.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена сравнительному филологическому анализу двух орфических гимнов, Гелиосу и Аполлону соответственно, которые можно считать весьма показательными источниками по вопросу отождествления богов. Данные тексты орфических гимнов поздние (датируются от II в. до н. э. до II в. н. э.), а ситуация отождествления зафиксирована уже в V в. до н. э. Принципы построения гимнов скорее всего принадлежат глубокой древности, но это не дает оснований утверждать, что и их конкретное содержание столь же архаично, т. е., что именно эти ассоциативные ходы были первоначальными связями, по которым произошло отождествление.

Ключевые слова: древнегреческие мифы, Гелиос, Солнце, эпитеты Гелиоса, орфические гимны, Аполлон, эпитеты Аполлона

ABSTRACT

Naumova E.S.

Orphic hymns to Apollo and Helios: experience of comparative analysis

The article is devoted to philological comparative analysis of two Orphic hymns to Helios and Apollo, respectively, which can be considered very significant sources to the problem of identification of the Gods. These texts of the Orphic hymns are later (dated from the 2nd century B. C. to the 2nd century A. D.) and the identification we can fix already in the 5th century B. C. Principles of the hymns probably belong to ancient times, but it does not give grounds to assert that their specific content is archaic too, i. e., that these mythological associations were the original associative links which did the identification.

Keywords: Greek Myth, Helios, Sun, epithets of Helios, orphic hymns, Apollo, epithets of Apollo

Приходько Е. В.

ПОЭЗИЯ СКАЛЬНЫХ СВЯТИЛИЩ ПИСИДИИ И КИБИРАТИДЫ

Горы Тавра до сих пор хранят много интереснейших памятников античности, изучение которых продолжается и в наши дни. И это не только руины крупных некогда могущественных городов, но и небольшие поселения, крепости, отдельные фермерские хозяйства, византийские храмы и монастыри, а также уединенные скальные святилища. Именно о них и пойдет речь в данной статье.

В удаленных от морского побережья горных районах на земле Кибире и ее восточных соседей начиная со времени империи создается целый ряд маленьких скальных святилищ. Некоторые из них были описаны еще путешественниками XIX в., в то время как другие обнаружены и изучены лишь в последние два десятилетия. Большинство этих святилищ носит явно выраженный votivный характер.

Так, в 2 км от современного турецкого городка Тефенни рядом с деревней Йувалак расположены два скальных святилища анатолийского бога-всадника Какасба. На скале, прозванной Коджаташ, вырезано восемьдесят рельефов с изображением этого бога, и под каждым из них имеется надпись (рис. 1). Семьдесят из них были описаны достаточно давно, а последние десять обнаружила в 2010 г. экспедиция Томаса Корстена. Также Корстен заметил, что на одном рельефе изображены Диоскуры, а не Какасб, поскольку всадники не стоят друг напротив друга, а скачут в одном направлении. Второе скальное святилище было весьма сильно повреждено, в результате чего из пятидесяти шести рельефов четко видны только девятнадцать [6, s. 183; 7, S. 121–122].

К западу от Сёйюта находится поселение римского времени, а к северу от него на низком холме сохранилось скальное святилище с источником: там на скале вырезано несколько рельефов с изображением большого овального щита и votivных стел с остроконечными фронтонами, украшенных мечами,



Рис. 1. Скальное святилище бога всадника у Тефенни.

гирляндами и шлемами, а также два рельефа с четырьмя богами и один с Диоскурами [9, s. 195].

В районе Чавдыра недалеко от озера Гёльхисар у деревни Козагаджы на склоне холма расположено скальное святилище Диоскуров, которое, скорее всего, было связано с находящимся рядом фермерским хозяйством периода империи. Изначально под каждым рельефом была вырезана надпись, но сейчас частично читаются только восемь. Корстен, учитывая копии Рудольфа Хэбердея, сделанные в 1894 г., и издание Джорджа Бина, побывавшего здесь в 1953 г., дает следующие надписи: «Кратер [сын такого-то] Диоскурам по обету», «Кратер, сын Троила, Диоскурам по обету», «Диодот, сын Ка..., Диоскурам по обету», «Мелеагр Диоскурам по обету», «[Некто], сын Троила, Диоскурам по обету», «Полидевк [сын такого-то] Диоскурам по обету», «Масес (?) [сын такого-то] Диоскурам по обету», «По обету Диоскурам» [5, S. 115–116 № 87; 8, S. 354–355].

В долине Баллык в районе деревни Анбарджык большой кусок скалы, упав, закрыл подступы к маленькому скальному святилищу, и теперь, чтобы его увидеть, придется пролезть между скалой и обрушившимся камнем. Там на скале вырезано изображение стоящей лицом женской фигуры с двумя всадниками по бокам, и под ним сделана надпись: «Гермес, сын Артемона, Диоскурам по обету» [5, S. 116–117 № 88].

В 2, 5 км к юго-востоку от деревни Кызыллар на высоте около ста метров выступ скалы с двух сторон украшен рельефами с Диоскурами. Местные жители называют это место Kūçük Kılıçkaşa — Маленькая скала-меч. На севе-

ро-восточной стороне два рельефа вырезаны друг над другом — один в рамке в форме наискоса, а другой — в прямоугольной рамке. На северно-западной стороне находится один рельеф в простой прямоугольной рамке. Под каждым рельефом была надпись с именем божества и дарителя, но на северо-западной стороне она настолько выветрилась, что прочесть ее невозможно, в то время как на северо-восточной стороне хотя бы часть каждой надписи читается: под рельефом в рамке в форме наискоса написано: «...Диоскурам по обету», — а под вторым рельефом: «..., сын Гераклеона, Диоскурам по обету» [5, S. 117–119 № 89–90].

Скальные святилища такого типа основывались не только в Кибиратиде, но и в соседних областях. Бин описал святилище бога-всадника на территории Тириея: выше деревни Козагаджи в районе Коркутели находится маленькая долина, на крутом склоне которой в северной стороне на скале вырезаны четыре вотивных рельефа с богом-всадником. В трех случаях лошадь изображена в галопе, а в одном — в прогулочном шаге, и всегда она движется вправо. Правая рука всадника везде поднята позади него и держит некий предмет, напоминающий дубинку. Вероятно, под каждым рельефом были надписи, но прочесть их Бин уже не смог [3, р. 153].

В Писидии на земле города Перминунта возле современной деревни Кызылджаагач расположено скальное святилище древнего бога солнца Созонта, который впоследствии отождествлялся с Аполлоном. Там в скале выдолблена лестница и более двадцати ниш, есть место для алтаря и природная скала, похожая на омфал, а на скале и отдельных камнях вырезаны посвятительные надписи и Созонту, и Аполлону: «Марк Тиберий Антоний из Исинд по обету», «Тиберий Клавдий Русон Аполлону перминунтцев по обету», «... Аполлону перминунтцев внемлющему по обету», «... за сына Сосидора», «по обету Аполлону», «Обет [такого-то] Созонту в Перминунт» и т. д. [10, р. 103–110, № 93, 94, 96, 99, 100, 104a].

Как видим, все эти святилища оформлялись преимущественно по одному образцу. Человек во исполнение данного им обета вырезал на скале, как правило, небольшое изображение того божества, к которому он обращался за помощью, и делал короткую прозаическую надпись, где обязательно сообщалось имя дарителя и имя бога, кому был дан обет. Иногда также могло быть указано еще и имя того, за кого (например, «за сына») был принесен этот обет. К первому рельефу с посвятительной надписью в дальнейшем могли присоединяться и другие подобные рельефы с надписями, в результате чего святилище постепенно расширялось.

Однако на рубеже II–III веков в этом регионе появилось несколько скальных святилищ совершенно иного типа. Их основателями всегда выступал один человек или группа единомышленников, и сам принцип оформления святилища не предполагал его расширения за счет добавления каких-либо более поздних надписей и изображений. Но самое главное — уже устоявшаяся традиция создания скальных святилищ была использована здесь для абсолютно других

целей. Основатели таких святилищ брались за это весьма непростое дело не в силу необходимости выполнить данный обет, а скорее из желания обратиться к людям с наставлениями и советами, которые могли бы им помочь в повседневной жизни. А чтобы добиться успеха, то есть быть услышанными своими современниками и потомками, им надо было реализовать два важных момента — во-первых, действовать под покровительством бога, разместив свое обращение на территории пусть именно для этого и основанного святилища, а во-вторых, создать не монотонную прозаическую надпись, а, следуя многовековой философской и оракульной традиции, изложить свои мысли и поучения в стихах, которые, помимо всего прочего, значительно легче было запомнить, а значит, и унести с собой в мир.

В 21 км от городка Сютчюлер и в 3, 5 км от деревни Чандыр находится естественный вход в живописный и местами весьма глубокий каньон, по которому течет река Дейирмендере Чайы, приток Аксу — Джон Роберт Стерретт в XIX в. называл ее Коджа Су. В древности эти земли принадлежали писидийскому городу Адады, и именно по этому каньону проходила дорога из Перги в Адады.

В самом узком месте каньона, там, где дорога прижимается к отвесной скале, один из жителей Адад устроил скромное придорожное святилище Аполлона. В скале было выдолблено углубление, напоминающее по форме



Рис. 2. Скальное святилище Аполлона у дороги из Перги в Адады. Фото автора.

вытянутый кверху равнобедренный треугольник, а в нем – небольшая ниша со сводом, где стояла статуя бога (рис. 2).

По обеим сторонам от этого углубления на выровненных участках скалы были вырезаны две «таблички с ушками» (*tabula ansata*), внутри каждой из которых разместилось по поэтической надписи, сочиненной в ямбическом триметре на дорийском диалекте. Левая, более короткая надпись объявляла путешественникам, какой бог является хозяином этого святилища и хранителем проходящей здесь дороги, а также сообщала имя основателя святилища:

Меня поставил Феба, друга путникам,
Леонтиан, отца Леонтиана сын [13, р. 317 № 440].

Правая надпись, состоявшая из восьми стихов, рассказывала о посвятельном даре, который Леонтиан принес Аполлону:

О Феб Аполлон, дорогу эту ты хранишь
И путников дарами вечно тешишь дух,
Тебе я посох приношу, служитель Муз,
Леонтиан, ты ж, радуясь, благой, прими
Моей руки опору, ног помощника,
Дорожный посох, опираясь на него,
Прошел я путь, теперь же он, свободный, пусть
С тобой, о Феб, от прежних отдохнет трудов [13, р. 316–317 № 439].

Эта надпись открывает нам некоторые факты биографии основателя святилища молодого Леонтиана, сына Леонтиана. Покинув Адады, он отправился в путешествие по торговым или семейным делам, а, может быть, и по свободному порыву души, а потом вернулся домой и в знак завершения предпринятого дела принес свой дорожный посох в дар Аполлону. С большим интересом занимался Леонтиан и поэтическим творчеством, иначе он не стал бы именовать себя «мусическим разумом» (*μουσικὰ πρᾶξις*) и просто не смог бы сочинить стихи для задуманного им святилища. Жизнь Леонтиана оказалась, судя по всему, недолгой. Среди известных нам надписей из Адад есть одна эпитафия, написанная элегическим дистихом и вырезанная на постаменте, найденном рядом с агорой. В ней отец Леонтиан, обращаясь к умершему горячо любимому сыну Леонтиану, выражает всю свою боль и отчаяние такими словами:

Здравствуй, в Аидово царство сошедший от Леонтиана,
Льющего слезы отца, здравствуй же, Леонтиан!
Милый мой сын, лишь тогда тяжкоскорбную горечь печали
Я, твой отец, загашу в жгучей тоске по тебе
И лишь тогда осушу обильные слезы, под землю
Сам я, спустившись, когда душу увижу твою [13, р. 305 № 427].

Бесспорно, в Ададах мог жить не один Леонтиан, сын Леонтиана. И все же мы вполне имеем право допустить, что Леонтиан основатель святилища и Леонтиан адресат эпитафии — одно и то же лицо.

Недалеко от посвятительной надписи Леонтиана на выровненном участке скалы была вырезана еще одна поэтическая надпись, размещенная, несмотря на ее внушительный объем, тоже в *tabula ansata* (рис. 3).



Рис. 3. Надпись с философским поучением из святилища Аполлона. Фото автора.

Только ее короткое прозаическое приветствие оказалось вынесено выше верхней линии «таблички с ушками». Восемнадцать стихов этого стихотворения написаны на дорийском диалекте, причем первые два – трохаическим тетраметром, а остальные – гекзаметром. По своему содержанию это произведение представляет собой философское поучение, которое должно было помочь прочитавшему его путнику сформировать правильные критерии оценки жизненных ценностей:

В добрый час!

Друг, прочти и ты получишь для пути запас полезный,

Знай, что только тот свободен, кто в душе своей свободен.

Мужа свободы мерилom имей вот такую природу:

Может ли быть он свободным в суждениях, рожденных в глубинах

Правого сердца – оно лишь творит благородного мужа.

Так узнавая свободного, ты ошибиться не сможешь.

Предков величие ж вздором считай и пустыми словами.

Вовсе не предки на деле рожают свободного мужа.

Зевс – всех один прародитель, мужей он единственный корень,

Все ведь из глины одной, но благую природу, как жребий,
Кто получил, благородный, поистине, тот и свободный.
Жалким рабом, не колеблясь, и трижды рабом назову я,
Предками хвалится кто, а внутри недостойное сердце.
О чужестранец, рабыня на свет родила Эпиктета,
Взмыл он орлом средь людей, его разум прославила мудрость.
Что же о нем мне добавить? Божественным стал он. О если б
Ныне такого же мужа, великую пользу и радость
Велию, мать из рабынь родила по всеобщей молитве!
[13, р. 315–316 № 438].

Автор этих гекзаметров предпочел остаться неизвестным. Этот человек, безусловно, был последователем школы стоицизма и преклонялся перед мудростью философа Эпиктета, которого в Ададах могли считать чуть ли не своим земляком – ведь он родился в 50 г. н. э. во фригийском городе Гиераполе, а Фригия соседствует с Писидией. Умер Эпиктет в 138 г., и, значит, это стихотворение не могло быть написано раньше второй половины II в.

Имеем ли мы основания приписать эти стихи авторству Леонтиана, аргументируя это тем, что тот просто не счел необходимым повторять свое имя в каждом из написанных стихотворений? Однозначно ответить на этот вопрос сложно. То, что Леонтиан был поэтом и основателем святилища Аполлона, не может быть решающим доводом в его пользу. Манера выполнения надписей свидетельствует скорее о том, что над ними трудились разные резчики. Но резчик – только исполнитель, а не автор надписи. Зато размещение каждого стихотворения в *tabula ansata*, указывает на стремление к единству оформления. Содержание стихов настолько различно, что при таких скромных размерах сравнивать их стиль и используемую лексику практически бесполезно. Есть, правда, один момент, на который следует обратить внимание: ключевым словом философского наставления является прилагательное ἐλεύθερος и его производное ἐλευθερία, встречающиеся здесь 7 раз, а в посвяtitельной надписи Леонтиана сказано, что принесенный в дар посох становится свободным — то есть использовано то же самое прилагательное ἐλεύθερος, хотя по смыслу стихотворения оно не кажется столь уж безоговорочно необходимым, и автор вполне мог подобрать другой, более звучный эпитет. Можно ли признать, что образ «свободного посоха» является отголоском мыслей о критерии свободы человека, и что, следовательно, оба стихотворения принадлежат Леонтиану? Для однозначного вывода доказательной базы явно недостаточно, но рассуждение на это тему вполне оправдано.

Все три надписи из святилища Аполлона были скопированы Стерреттом 4 сентября 1885 г., и тогда они были целы и невредимы. Однако сейчас стараниями какого-то кладоискателя половина посвяtitельной надписи Леонтиана и треть поучения стоика безвозвратно уничтожены. И все же даже в таком изувеченном виде они подарили каньону его неповторимое своеобразие и его современное имя – Йазылы каньон, то есть Каньон с надписями.

В 27 км на северо-запад от Сютчюлер раскинулась деревня Йешилйурт, еще недавно называвшаяся Сыгырлык. В 3, 5 км на восток от нее есть маленькая долина Сюлюкю гёль Харабелери (Развалины у Озера с пиявками), где в древности существовало небольшое поселение, внушительные остатки оборонительной стены которого сохранились и до наших дней. Мимо этого поселения проходила дорога, соединявшая расположенные восточнее Адады с дорогой из Памфилии к озеру Лимны (современное озеро Эйирдир).

Отвесная скала возле южного края оборонительной стены была искусственно выровнена, после чего на ней были вырезаны изображения двух прямоугольных стел с крышами-фронтами (рис. 4).



Рис. 4. Надпись с алфавитным оракулом из Сыгырлыка. Фото автора.

Единственным украшением левой стелы, значительно уступающей по размерам своей соседке, стало изображение двери, в то время как середину фронтона правой стелы занимает большой щит, по бокам которого в нижних углах фронтона расположились два трискела – этот символ можно встретить на монетах и рельефах Адад, – а на самой стеле вырезана длинная надпись, состоящая

из прозаического вступления и двадцати четырех стихов: двадцати двух ямбических и двух гекзаметрических. Взрывы, устроенные охотниками за сокровищами, навсегда уничтожили около двух третей надписи и повредили изображение двери, но благодаря копиям Юлиуса Августа Шёнборна от 13 ноября 1841 г. (SIG 4379.о) [12, S. 497] и Стерретта от 3 сентября 1885 г. [13, р. 311–314 № 436] полный текст надписи не был окончательно утрачен.

На скале у Сыгырлыка оказалась весьма редкая по своему жанру надпись. Это – алфавитный оракул. На данный момент известно лишь двенадцать таких надписей разной степени сохранности: от полного текста – до фрагмента из нескольких слов. Одна из этих надписей была обнаружена на Кипре, а все остальные — в граничащих друг с другом областях Малой Азии: в Ликии, Памфилии, Писидии и Фригии. Датируются они II – нач. III в. Каждый стих алфавитного оракула начинается с последующей буквы греческого алфавита, от Α до Ω, и представляет собой отдельное прорицание — но не предсказание будущего, а совет бога о том, как правильно поступить в сложившейся ситуации [11, S. 222–279; 1]:

Α	Прекрасно ты исполнишь и устроишь всё.
Β	Пифиец с Тюхе будут помогать тебе.
Γ	Как сладок мед пчелы, но сколь огромен труд.
Δ	Лихая сила пред законами слаба.
Ε	Всё достижимо и верно, о чем ты меня вопрошаешь.
Ζ	В живых моли остаться — это сбудется.
Η	О деле иль не думай, иль, дерзнув, твори.
Θ	В дороге этой боги защитят тебя.
Ι	Корить чтоб не пришлось, сейчас спокойным будь.
Κ	Бушуют волны в море и смиряются.
Λ	Твоя утихла боль, прими радость впредь.
Μ	Судьба терпеть, но будет поворот благой.
Ν	Победоносный дар венчает вещий стих.
Ξ	С сухих ветвей не суждено собрать плоды.
Ο	Пренебрегаешь коль собой, не стоит жить.
Π	Стремись упорно без насилия делать всё.
Ρ	Подобно розе дело — лишь сейчас цветет.
Σ	Беду затмит успех, будь бдительным и жди.
Τ	Почтеньем к божеству питаешь совесть ты.
Υ	Благое обещанье в этом деле есть.
Φ	Бездумно сделав, после упрекнешь богов.
Χ	Златым оракул явишь, гость, познав успех.
Ψ	Ошибся тот, кто захотел достать до звезд.
Ω	Это свершится позднее, тогда же откроется правда.

Как происходил выбор буквы, мы точно не знаем. Возможно, номер буквы опереждался посредством броска пяти астроголов и подсчета их суммы или с помощью 24 камешков с буквами алфавита.

Примечательно, что у надписи из Сыгырлыка имеется вступление, объясняющее, кто и зачем украсил скалу у дороги пророческими изречениями:

Владыка Аполлон и Гермес, предводительствуйте.

Антиох и Бианор [говорят]: Путник, присядь и вкуси от высокого мастерства прорицаний. Мы ведь [получили] от предков “пророческое дарование, которое дал ему Феб Аполлон”.

Призвав на помощь Аполлона, покровителя всего мантического искусства, и Гермеса, хозяина оракулов по жребиям, к путешественнику обращаются знатные жители Адад Антиох и Бианор, советуя ему воспользоваться мудростью прорицаний, веками хранимых их родом. Объясняя происхождение своего искусства прорицания, Антиох и Бианор прибегают к цитате из «Илиады», где сказано, что Калхант привел корабли ахейцев к берегам Илиона «с помощью пророческого дарования, которое дал ему Феб Аполлон» (I 72), и, видимо, стремятся указать тем самым на героя, к которому они возводили свой род, и пророческий дар которого должен был передаваться им по наследству. Кстати, Калханта считали основателем Сельги и Перги, южных соседей Адад, и поэтому в его почитании в Ададах нет ничего удивительного. Антиох и Бианор едва ли сами составили вырезанные на скале прорицания, они, вероятно, выступили лишь хранителями или редакторами уже имевшегося в



Рис. 5. Скальное святилище у Анбарджыка. Фото автора.

их распоряжении текста, а также взяли на себя все расходы по созданию святилища.

Другое скальное святилище с алфавитным оракулом было обнаружено всего двадцать лет назад в 1996 г. Корстеном во время изучения территории Кибиры [4; 2]. В 15 минутах ходьбы от деревни Анбарджык на склоне холма на выступе скалы внутри большой стелы с треугольным фронтоном была вырезана надпись с алфавитным оракулом, двадцать два стиха которого отличаются от варианта, представленного в Сыгырлыке (рис. 5):

А	Все замыслы свершишь успешно, — молвит бог.
В	Немного выжди — время не пришло твое.
Г	Земля воздаст тебе отборный плод за труд.
Д	Чурайся страшных дел, чтоб вред не претерпеть.
Е	Посев законных браков жаждешь ты собрать.
З	Беги от бури злой, чтоб вред не претерпеть.
Н	Тебя зрит солнце — ясный бог всевидящий.
Θ	В заступниках-соратниках ты чтишь богов.
Ι	Труды до пота ждут, но одолеешь всё.
Κ	С волнами биться трудно, подожди чуть-чуть.
Λ	Твоя утихла боль, приемли радость впредь.
Μ	Спешешь напрасно, не упорствуй, пользы нет.
Ν	Удачный ныне для всего настал момент.
Ξ	Деметры рыжей плод созревший ждет тебя.
Ο	Несеявший не может пожинать плоды.
Π	Пройдя немало битв, получишь ты венок.
Ρ	Управишь легче, подождав еще чуть-чуть.
Σ	Вещает ясно Феб: О дружбе, подожди.
Τ	От обступивших бед свободу обретешь.
Υ	«Гимен» сейчас не твой, напрасно не трудись.
Φ	Сажай! Деметра превосходно вскормит всё.
Χ	Ликуя, поспеши! — так сам вещает Зевс.
Ψ	Сей жребий справедливый от богов тебе.
Ω	Незрелым если плод сорвешь, в том пользы нет.

У этой надписи тоже было вступление, которое резчик расположил на фронтоне стелы. Однако оно настолько сильно выветрилось, что сейчас различимы лишь отдельные буквы, и столь ценная информация о том, кто, когда и с какой целью основал это святилище, безвозвратно утрачена. По форме букв эту надпись датируют II–III в. н. э., но, если прочитываемое во вступлении имя Αὐρ. Τρωίλου — «Аврелия Троила» понято правильно, создание надписи следует отнести на время после 212 г., когда по эдикту Каракаллы (Constitutio Antoniniana) всему населению империи было предоставлено римское гражданство, и каждый мог добавить к своему имени имя Аврелий.

Справа от стелы с оракулом вырезано рельефное изображение мужской фигуры с длинным предметом в левой руке — возможно, с жезлом, дубинкой

или мечом. Из-за сильного выветривания точная идентификация здесь едва ли возможна. Но, скорее всего, рядом с оракулом был изображен Гермес, покровитель оракулов по жребиям — алфавитных и по астрагалам.

Однако самым загадочным элементом святилища у Анбарджыка является некое «лицо», расположенное чуть ниже и правее рельефа с мужской фигурой. Здесь в скале вырезан круг диаметром 25 см, и в его верхней части проделаны два сквозных отверстия диаметром 2, 5 см. Дело в том, что с правой стороны скала с надписью имеет похожий на крыло выступ, несколько отстоящий от основного склона холма, в результате чего его можно обойти и оказаться у него сзади. К краю крыла толщина скалы становится все меньше и в районе «лица» составляет не более 15 см, что позволило сделать сквозные отверстия. Со стороны надписи этот круг с отверстиями очень похож на лицо с глазами, но расстояние между отверстиями — 12 см, а это больше расстояния между глазами человека. Поэтому если бы с внутренней стороны встал человек, — а глаза-отверстия расположены сейчас на высоте 1, 5 м от уровня земли, — то он все равно не смог бы одновременно смотреть в оба отверстия. Это «лицо», несомненно, играло какую-то роль в функционировании святилища, но никаких достойных рассмотрения предположений у нас нет.

Если обойти справа полностью весь выступ скалы, то между ним и отвесным склоном холма откроется проход наверх на небольшую площадку, лежащую на уровне верхнего края скалы с надписью. Здесь находится вход в небольшую природную пещеру, к которому ведут три невысокие ступени. Выше входа в пещеру выбиты две маленькие ниши, возле которых когда-то были вырезаны надписи, сейчас уже совсем не читаемые. Найденные перед входом в пещеру фригийские черепки свидетельствуют о том, что эта пещера была культовым местом еще в архаическое время. Однако и во время империи земли вокруг деревни Анбарджык не пустовали. В 2012 г. возле немощенной дороги, соединяющей Анбарджык и Йазыр, было найдено большое фермерское хозяйство [9, s. 196], где, возможно, и жил некий человек, сын Аврелия Троила, выбравший овеванный древним культом склон с пещерой для основания святилища с алфавитным оракулом.

Таким образом, мы можем говорить о возникновении в горах Тавра нового вида скальных святилищ, основной отличительной чертой которых были длинные поэтические надписи, призванные сориентировать человека в выборе правильного направления для организации всей его жизни либо помочь ему принять необходимое решение в отдельной жизненной ситуации. Будучи эпиграфическими памятниками, эти надписи вполне заслуживают определенного места при рассмотрении провинциальной поэзии периода империи. Кроме того, надписи с алфавитными оракулами до сих пор остаются материалом исследования эпиграфистов, в то время как найденный и описанный материал, предоставляет весьма интересное поле для филологических исследований, поскольку здесь мы имеем дело уже со сложившимся литературным жанром,

о происхождении которого на данный момент высказаны лишь самые общие предположения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Приходько Е. В. Что такое «алфавитный оракул»? // *Lanterna nostra*. К юбилею профессора Ии Леонидовны Маяк. Сборник статей. СПб: Алетейя, 2014. С. 90–101.
2. Приходько Е. В. Скальное святилище с алфавитным оракулом на земле Кибире // *Аристей*. XII. 2015. С. 218–279.
3. Bean G. E. Notes and Inscriptions from the Cibyratis and Caralitis // *The Annual of the British School at Athens*. Vol. 51. 1956. P. 136–156.
4. Corsten Th. Ein neues Buchstabenorakel aus Kibyra // *Epigraphica Anatolica*. 28. 1997. S. 41–49.
5. Corsten Th. Die Inschriften von Kibyra. Teil. I // *IGSK*. Bd. 60. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2002.
6. Corsten Th., Hüllden O. Kibyratis Araştırmaları 2010. Research in the Kibyratis in 2010 // *ANMED*. 9. 2011. S. 180–183.
7. Corsten Th., Hüllden O. Forschungen in der Kibyratis im Jahre 2010 // *Araştırma sonuçları toplantısı*. XXIX. Cilt 1. 2012. S. 117–128.
8. Corsten Th., Hüllden O. Forschungen in der Kibyratis im Jahre 2011 // *Araştırma sonuçları toplantısı*. XXX. Cilt 1. 2013. S. 353–360.
9. Corsten Th., Hüllden O. Kibyratis Araştırmaları 2012. Research in the Kibyratis in 2012 // *ANMED*. 11. 2013. S. 193–198.
10. Horsley G. H. R., Mitchell S. The Inscriptions of Central Pisidia // *IGSK*. Bd. 57. Bonn: Dr. Rudolf Habelt GmbH, 2000.
11. Nollé Jo. Kleinasiatische Losorakel. Astragal- und Alphabetchresmologien der hochkaiserzeitlichen Orakelrenaissance. München: Verlag C. H. Beck, 2007.
12. Ritter C. Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine vergleichende Geographie. Teil 19: Klein-Asien. Bd. II. Berlin: Verlag von G. Reimer, 1859.
13. Sterrett J. R. S. The Wolfe Expedition to Asia Minor // *Papers of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. III. 1884–1885. Boston: Damrell and Upham, 1888.

АННОТАЦИЯ

Большинство скальных святилищ, основанных в горах Тавра в I–III в. н. э. носили вотивный характер. Там, как правило, поверхность скалы покрывали рельефные изображения Какасба, Диоскуров или другого божества, которого давший обет человек хотел поблагодарить за его помощь. Рядом с рельефами вырезались посвятельные надписи. Каждая надпись была прозаической и очень короткой. Но в то же самое время в областях, принадлежавших городам Ададам и Кибире, некие жители тех мест основали три святилища принципиально иного типа. В каждом из них была длинная поэтическая надпись. Две из них являлись алфавитными оракулами. Автор описывает эти святилища, дает перевод каждой поэтической надписи и пытается определить цели их основателей.

Ключевые слова: Писидия, Кибиратида, скальное святилище, алфавитный оракул, поэтическая надпись, Анбарджык, Адады, Сыгырлык, Йазылы каньон

ABSTRACT

Prikhodko E. V.

The poetry of rock sanctuaries in Pisidia and Kibyrtis

Most rock sanctuaries founded in the mountains of Taurus in I-III AD were of a votive character. Usually, the rock-face there was covered with reliefs of Kakasbos, Dioscuri or another deity, whom the person who had made a vow wanted to thank for their help. Next to the reliefs, dedicatory inscriptions were carved. Each inscription was in prose and very short. But at the same time, some inhabitants of the territories that belonged to the cities of Adada and Kibyra founded three sanctuaries of a fundamentally different type. They all had longer poetic inscriptions. Two of them were alphabetical oracles. The author describes these sanctuaries, provides a translation of each poetic inscription, and tries to explain the purposes of their founders.

Keywords: Pisidia, Kibyrtis, rock sanctuary, alphabetical oracle, poetic inscription, Anbarcık, Adada, Sıgırlık, Yazılı kanyon

Славятинская М. Н.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК III В. ДО Н. Э.

Когда речь заходит о древнегреческом языке III в. до н. э. (условное начало новой эпохи – эллинизма) и позже, всегда отмечается его новое состояние – формирование общегреческого (ой) койне. Примечательно однако, что прилагательное «общегреческий» подчеркивает только одно из значений этого термина. Между тем есть и другое значение: (диалектно-) «смешанный» язык, что по отношению к языку конца IV – 300 гг. до н. э. и позже нельзя не учитывать.

На многочисленных значениях термина «койне» (зачастую противоположных по смыслу) подробно остановился в своей знаменитой статье «Греческий язык библейских текстов»: «Понятие ἡ κοινή (διάλεκτος) определялось как в древние, так и в новые времена различными учеными различно: одни – как древние, так и новые ученые – понимали под этим термином письменный, литературный язык, на котором образованные люди (οἱ πεπαιδευμένοι) также и говорили, – τὴν ἀστειοτέραν καὶ φιλόλογον συνήθειαν (Sextus Empiricus. *Adversus grammaticos*, § 235); другие – новые ученые – понимают термин κοινή как разговорный язык простых, необразованных людей; древние ученые выражались об этом языке довольно презрительно – ἡ ἐπιπολάζουσα φωνή, ἡ ἰδιωτική, ἰδιωτικόν, ἀδόκιμον, ἀλλοκοτέρως, ἔκφυλον, βάρβαρον, а массу народную, говорившую этим языком, называли ἀμαθεῖς, ἰδιῶται, ἀγοραῖοι, σύρφακες, χυδαῖοι. По первому определению, κοινή есть язык исключительно книжный, неживой, представляющий собой смесь из разговорного языка и старого аттического литературного предания, приближающийся то к разговорному, то к старому аттическому, смотря по степени образованности автора или по его личному вкусу. Условимся понимать под словом κοινή или «общий язык», – безыскусственный, разговорный язык; а тот искусственный книжный язык будем называть «литературная κοινή» или «литературный общий язык».

Определить точно по годам, когда начинается и кончается κοινή, невозможно: каждый оборот, каждая часть речи, каждый отдел (тип) склонения и

спряжения, каждое слово, каждый звук имеют свою историю; можно лишь приблизительно наметить поворотные пункты. Началом «общего языка» можно считать время около 300 года до н. э., концом – время около 500 года н. э., когда уже наступает эпоха новогреческого языка, который является прямым продолжением «общего языка», а не восходит к древнегреческим диалектам, как думали некоторые ученые» [1, С.14–15].

Определение койне, данное С. И. Соболевским, ясно показывает необходимость соотносить особенности койне с конкретным временем, с конкретным периодом в истории греческого языка. Поэтому анализ языковой ситуации именно в III в. до н. э. – переломном веке всей греческой истории, и истории греческого языка, представляется актуальным.

При анализе функциональной системы языка представляется очень важным остановиться на следующих проблемах.

1. Необходимо аргументировать, почему исследуется именно такой временной промежуток – в данном случае – язык только одного века. Функциональная система греческого языка претерпела резкие изменения на протяжении исторического развития этого языка и притом часто в столь короткие промежутки времени, что факт, занимавший определенное место в функциональной системе языка, спустя 50–100 лет должен был интерпретироваться иначе. Это вызывалось перестройкой социально-экономических и культурно-политических отношений в пределах одной и той же рабовладельческой формации (рабство патриархальное, классическое, эллинистическое, римское). А потому периоды в 400–500 лет являются для функциональных исследований слишком большими, могущими не столько проявить, сколько, наоборот, затушевать языковую ситуацию.

2. Помимо вышесказанного необходимо остановиться еще на одной особенности развития функциональной системы греческого языка, связанной с его территориальным положением. Обычно история любого языка изучается как история его развития на определенной территории, населенной носителями этого языка. Если же изучаемый язык распространился на другой территории, то отдельно изучаются варианты данного языка на других территориях (ср. балканскую латынь, испанский язык Латинской Америки, французский язык в Канаде и т. п.). Специфика греческой языковой ситуации заключается в том, что с III в. до н. э. греческие культурные центры перемещаются в негрекоязычные области, хотя какое-то время Афины продолжают играть видную роль. Основные памятники греческого языка создаются в Александрии и других эллинистических центрах в окружении негрекоязычных народов, что, естественно, не могло не сказаться на формах и функциях греческого языка. Поэтому с конца IV века до н. э. при анализе функциональной парадигмы греческого языка нельзя не учитывать его территориальную стратификацию (греческий язык в Аттике, в областях распространения других диалектов на территории Эллады, в греческих культурных центрах на иноязычных терри-

ториях, на остальных иноязычных территориях, в греческих колониях). Эту особенность греческой языковой ситуации давно отмечали исследователи. Напомним, что и вариант греческого койне, сыгравший огромную роль в мировой культуре, язык Нового Завета, также сформировался не на греческой территории, и носит многочисленные следы аллоязычных влияний, почему и изучается всегда именно как язык Нового Завета, а не греческий язык II и далее веков н. э. Недостаточное внимание к развитию культурной жизни именно Эллады с III в. до н. э. отмечают исследователи, указывая на монопольную роль Афин в деле образования III – II в. до н. э., на историю этого же времени таких полисов, как Родос, Фасос, Коринф. Напомним, что проблема койне возникает при появлении громадных расстояний. А. Мейе датировал начальное появление койне VII в. до н. э., что было результатом Великой колонизации.

3. При функциональном анализе системы языковых идиомов (форм существования языка) особенно важно обращать внимание на экстралингвистическую ситуацию. К концу

IV века до н. э. наблюдается резкое усиление влияния экстралингвистических факторов на развитие греческого языка. Подчинение греческих полисов диктату Македонии, завоевания Александра македонского и последующее образование государств диадохов способствовали тому, что греческий язык в самых различных диалектных формах был вынесен далеко за пределы грекоязычных областей. Результатом языковой политики Филиппа и Александра, а затем и диадохов явилось использование обработанной формы аттического диалекта при македонском дворе и в войске, а также во вновь созданных очагах греческой культуры в иноязычных областях.

Следствием указанных процессов явилась специфическая для III в. до н. э. языковая ситуация, когда функциональную стратификацию греческого языка необходимо рассматривать отдельно в Аттике, поскольку Афины продолжают играть видную роль в развитии греческой культуры и языка в неаттических грекоязычных областях, в культурных эллинистических центрах, главным из которых в III в. стала Александрия, на остальных территориях, где в той или иной степени распространился греческий язык, и в традиционных греческих колониях. Два последних типа мы не будем рассматривать, так как в колониях в это время сохраняются классические греческие диалекты метрополий, а на иноязычных территориях мы находим самые различные типы смешения диалектов и самую различную степень влияния аттического диалекта, что связано с культурным и этническим статусом того или иного поселения.

Отметим, что новая историческая ситуация характеризовала только наиболее развитые части греческого мира (Аттику и Ионию), а затем и территории, завоеванные Александром Македонским, что еще резче противопоставило по типу языковых вариантов восточную (включая Египет), и западную, где в III в. до н. э. продолжали употребляться традиционные греческие диалекты в традиционных функциях.

4. Главное направление в анализе функциональной парадигмы – это определение количества и специфики языковых идиомов. Выше была приведена характеристика койне, данная С. И. Соболевским. Примечательно, что до III в. до н. э. проблема греческих диалектов в научных исследованиях оказалась менее важной, чем проблема формирования «общего» языка. Но более детальный анализ свидетельствует о необходимости обратить внимание и на греческие диалекты этого времени. Вполне естественно предположить, что греческий «диалектный язык» не мог быстро исчезнуть, он мог только несколько изменить свою форму и функции.

Как ни странно, в это время аттический диалект даже укрепляет свои позиции, расширяет и территорию своего бытия и свои функции. В это время аттический поливалентный диалект в его различных исторических и функционально-стилистических вариантах вошел в систему форм греческого языка во всех инодиалектных областях восточной части греческого мира, вытесняя греческие местные диалекты на всех функциональных уровнях (немного позже такое же явление будет наблюдаться и на западе, в колониях). Тем самым он превратился в наддиалектную форму греческого языка. Высшая страта аттического диалекта стала средством общения в высших сферах коммуникации во всех иноязычных областях эллинистического мира.

По данным Теодорссона, в эллинистическое время фонологическая система в Аттике была даже стабильнее, чем в классический период. Сохранил свои позиции и ионийский диалект, а также отчасти эолийский, хотя надписи свидетельствуют, казалось бы, об обратном [3, С. 36]. Но надписи обычно составляются на том варианте языка, который функционирует в качестве общепринятого делового, то есть на аттическом.

Западные зоны греческого языка в III в. до н. э. сохраняли систему своих диалектов.

5. Общеизвестно, что начинающаяся эпоха эллинизма внесла в эллинскую культуру идеи и универсализма, и индивидуализма. Последний оказал сильнейшее влияние на тип литературного творчества III в. до н. э. и на литературный язык. В этом веке поэты обращаются и к эпосу («Аргонавтика» Аполлония Родосского, и к эпиграмме, и к буколикам).

Что касается языка литературы (еще не единый литературный язык), то он являет все особенности языка III в. до н. э.: здесь и соблюдение гомеровских (в основном ионийских форм), здесь и доризмы Феокрита, здесь и причудливая смесь разнодиалектных форм.

Это направление в III в. до н. э. как нельзя более соответствовало реальному разнообразию вариантов греческого языка, представленных ярче всего в Александрии. Но чтобы отличаться от смешанной александрийской речи, поэтический язык должен был стать «гиперсмешением», что мы и наблюдаем в языке Ликофрона, который употребляет лексику и морфологические формы не только традиционных поэтических диалектов (правда, стараясь включить

слова и формы, ранее в поэтическом языке не встречавшиеся), но и хорошо распознаваемые формы современных ему местных диалектов Кирены, Сиракуз, Эвбеи и др.; при этом он употребляет слова и формы не только разноречные, но и разновременные, а также слова из Пиндара, Эсхила, лириков и т. д. Если Каллимах и Феокрит в основном придерживаются традиционных требований к поэтическому языку, то язык Ликофрона является продуктом только III в. до н. э. и в другое время вряд ли мог появиться. В языке Ликофрона тот многовековой запасник средств поэтической выразительности, который заключался в тонком соединении разновременных и разноречных форм, до конца исчерпал себя и принцип уже не соединения, а смешения этих форм был доведен до логического предела.

«Творческую оригинальность и индивидуальность Каллимаха определяют языковые особенности гимнов. В эпоху эллинизма койне, становясь нормой литературного языка, превращается в общий язык литературы, объединяющий грекоязычную среду. Поэтому в языке Каллимаха диалектная, грамматическая вариативность создают тот «смешанный» язык, когда поэт одновременно может написать: Ἡφαίστου (III, 74) и Ἡφαίστοιο (III, 48); τῆμος (III, 80) и τᾶμος (V, 112); κοῦρα (III, 70, 72), κόρη (IV, 67) и κῶρα (V, 27); φέρει (III, 31) и φέρει (VI, 136); ἐξαπίνης (III, 103) и ἐξαπίνας (VI, 60); δέρη и δέρα (III, 92) и т. д.» [2, С. 237].

* * *

Таким образом, ничего принципиально нового в древнегреческом языке III в. до н. э. не произошло: и раньше были койне, и раньше были те же диалекты (свою позицию уступил, и то не полностью, эолийский диалект). Новым стала лишь предельная вариативность на всех языковых уровнях и во всех формах существования языка.

1. В диалектах множатся их варианты, а аттический диалект стал общим наддиалектом в высших сферах коммуникации.

Умножение вариантов отмечается и в ионийском диалекте. В западных областях греческого мира, включая южную Италию и Сицилию, для середины IV в. до н. э. и позже неоспоримо существование многочисленных диалектов, обычно условно называемых дорийскими. Так, в северо-западных и западных областях Греции около 350 г. до н. э. установлено четкое различие семи групп диалектов. Эолийские диалекты не получили распространения, хотя отмечается наличие этолийско-эолийского койне.

2. Большей стала вариативность разговорно-обиходной формы.

3. Более вариативным стал литературный язык, особенно язык поэзии.

Но все эти варианты древнегреческого языка еще не составили «общего» языка.

В последующие века эта вариативность («расшатанность») постепенно уменьшается: нивелируются диалектные различия, все более активно и разго-

ворный, и письменный язык утверждают формы, образованные по аналогии (уменьшается разнообразие в морфологических словоформах, в синтаксических конструкциях), сокращается лексическая синонимия.

Итак, предельная вариативность древнегреческого языка III в. до н. э. стала основной причиной все более широкого распространения той формы языка, которую можно называть общегреческим (-ой) койне.

Известно, что язык есть сочетание двух состояний: стабильности и вариативности. Повышенная вариативность языка III в. до н. э. стимулировала последующую стабилизацию языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Соболевский С. И.* Греческий язык библейских текстов. Κοινή. М., Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры. 2013.
2. *Завьялова В. П.* Каллимах и его гимны. М., 2009.
3. *Teodorsson S.-T.* The phonology of Attic in the hellenistic period. Uppsala, 1978.

АННОТАЦИЯ

Функциональное исследование языка затрагивает в основном 2 типа проблем: взаимоположение всех форм существования данного языка и варьирование какой-либо одной формы. Во втором случае чаще всего анализируется литературный язык. Однако не менее важной представляется и первая проблема, причем факты древнегреческого языка могут получить более точное освещение с позиций функциональной лингвистики.

Задачей исследований всех древних культур всегда было постепенное расхождение тех явлений, которые в наше время кажутся единым целым.

Нарастающая детализованность в описании античной культуры и все большая точность терминологии, обозначающей те или иные ее явления, есть одно из самых главных свидетельств развития науки об античности.

Данная статья посвящена уточнению процессов, происходивших в древнегреческом языке III в. до н. э., обычно называемом (ой) общегреческим (ой) койне.

Ключевые слова: койне, диалект, идиом, формы существования языка, александрийская поэзия, функциональная лингвистика.

ABSTRACT

Slaviatinskaya M. N.
Ancient Greek language of III century BC

Functional studies of the language concern basically mainly 2 types of problems: (1) interposition of all forms of the language existence of and (2) the variation of any one form. In the second case most often a literary language is analyzed. However, the first problem is equally important, and the facts of ancient Greek can obtain a more accurate lighting from the standpoint of the functional linguistics.

The research of all ancient cultures has as its main goal a gradual stratification of the phenomena, which nowadays seem to be one whole.

The increasing quantity of details in the description of ancient culture and the increasing accuracy of the terminology that denotes certain of its phenomena constitute one of the most important evidences of the fact, that the scientific apprehension of antiquity is progressively developing.

This article is devoted to the clarification of the processes that took place in the ancient Greek language of III century BC, commonly called Panhellenic Koine.

Keywords: Koine, dialect, idioms, forms of existence of language, Alexandrian poetry, functional linguistics.

Теперик Т. Ф.

ПОЭТИКА ЖЕСТА В «АРГОНАВТИКЕ» АПОЛЛОНИЯ РОДОССКОГО

Поэтика жеста литературного персонажа рассматривается, как правило, в контексте поэтики невербального поведения. Само невербальное поведение – это целый комплекс движений и жестов, самого различного характера, как произвольных, так и непроизвольных, как формализованных, ритуальных [Крейдлин, Переверзева 2013: 105–106], так и имеющих иную природу. Разумеется, в различных жанрах существуют и различные возможности для описания жестов, в эпических жанрах они одни, в драматических – другие. Например, в эпосе описать смех или плач персонажа может автор, в то время как в пьесе, где само авторское слово как таковое¹ отсутствует, о том же самом могут рассказать только персонажи. Тем самым мы имеем дело с иной точкой зрения на события, так как меняется дискурс, поэтому корректнее (если только исследовательская задача не состоит в сравнении текстов) рассматривать данную проблему в контексте жанра.

Наблюдать эволюцию приемов в развитии, от одного автора, к другому, видеть, как трансформируется, изменяется система художественных средств при традиционализме содержания – проследить это в большей мере позволяет материал античного эпоса, тем более что эллинистическая трагедия практически не сохранилась. Зато сохранилась поэма Аполлония Родосского, «Аргонавтика», завершающая одну традицию и одновременно начинающая другую. Однако и этот уникальный памятник, несмотря на многолетнюю историю изучения, изучен еще не полностью [Чистякова 2001: 156]. Касается это и поэтики невербального поведения, которое в эпосе, повторим, благодаря его жанровым средствам, может быть представлено более разнообразно, чем в драме или лирике.

И хотя большинство из мотивов, актуализированных в поэме Аполлония, имелись уже и в гомеровских поэмах, они в «Аргонавтике» переосмыслены,

¹ Кроме ремарок, которых в сохранившихся текстах античной драмы нет.

трансформированы и в связи с новой системой образов, и в связи с особенностями содержания эллинистической поэмы [Чистякова 2001: 168].

А также в связи с задачами новой поэтики, уже книжного, письменного, а не устного эпоса. Как это касается, и касается ли, невербальной поэтики, языка жестов? На первый взгляд, Аполлоний здесь идет вслед за Гомером. Так, прикосновение к коленям, например, так же, как и в гомеровских поэмах, прежде всего выполняет функцию мольбы, просьбы, и значение этого жеста сохранится в поздних эпических поэмах, например, в «Энеиде» Вергилия [Теперик 2016: 266], поскольку в данном случае речь идет о жесте универсальном, связанным с ритуалом. [Крейдлин, Переверзева 2013: 108]

Сохранен в «Аргонавтике» и традиционный для гомеровского эпоса жест со значением «взять за руку» [Теперик 2013: 40–42]. Описанный в гомеровских поэмах с помощью традиционных формул, этот жест, тем не менее, имеет достаточно разнообразное содержание, не только потому, что формулы, как это отмечено исследователями гомеровской поэтики, обладают лексической вариативностью [Hainsworth 1968: 39], но и потому, что этот жест, будучи характерным для самых различных героев (Одиссея и Антиноя, сына Нестора и Менелая, Афины и Калипсо, слуг Одиссея и царя Алкиноя и т. д.) применяется у Гомера в различных ситуациях: при встрече и прощании, при проявлении радости или выражении одобрения, предоставлении помощи или выражения сочувствия, и т. д. [Теперик 2013: 38]. Кроме того, у данного жеста может быть и психологическое содержание, хотя оно в гомеровских поэмах и не доминирует. На первый взгляд, функция этого жеста в «Аргонавтике» мало чем отличается от гомеровской, но каково его значение в *эллинистическом* эпосе, в связи с особенностями его содержания и его системы художественных средств? Является ли изображение этого жеста лишь данью традиции, или же здесь проявляются и авторские инновации, а их, как известно, в «Аргонавтике» было немало [Рыбакова 2014]. Прежде всего к ним относится многообразие форм *авторского присутствия* в тексте, которому в таком количестве еще не было места у Гомера. Кроме того, это и многочисленные экскурсы [Теперик 2010], это и драматизация диалога, а главное, психологизация персонажей, главным образом, женских. Гендерный аспект александрийского психологизма подтверждается, как правило, материалом III книги «Аргонавтики», в том числе, описанием внешних проявлений, свидетельствующих о внутренних переживаниях героев. Так, если мужские персонажи в смущении или при получении плохих известий в страхе бледнеют, то женские, наоборот краснеют, и т. д.

Чем от подобных описаний отличается описание жеста «взять за руку»? В первую очередь тем, что в нём реализуется не только невербальное *поведение*, но и невербальная *коммуникация* [Мартынова 2015: 113]. Иначе говоря, необходим партнер: и тот, *кто* берет за руку кого-то другого, и тот, *кого* он берет за руку.

Сходство с Гомером заключается в том, что этот жест часто сопутствует вербальной коммуникации, поскольку с его помощью, как правило, начинается или заканчивается какой-то диалог.

Например, в *первой* книге «Аргонавтики», когда описывается встреча Ясона и Гипсипилы, при которой Гипсипила предлагает ему остаться «Власть ты получишь... Вне города не оставайся», Ясон от этого предложения отказывается, отвечая: «Власть царя и с ней остров// пусть за тобой остаются. Я их от себя отклоняю»¹. После чего он касается её руки и уходит. Ἡ, καὶ δεξιτερῆς χειρὸς θίγειν: αἶψα δ' ὀπίσσω // βῆ ῥ' ἴμεν (Arg., I, 842–843) Движение Ясона, таким образом, передано вполне гомеровской формулой (βῆ ῥ' ἴμεν), но является ли ею жест, который, таким образом, завершает речевую ситуацию? Если Ясон фактически отвергает предложенную ему честь, не отвергая при этом самой царицы амазонок, то в таком случае жест с речью диссонирует, потому что на вербальном уровне утверждается одно, а на невербальном – другое. То, что это не традиционный жест прощания, подчеркнуто новой для такого жеста лексемой, которой нет аналогов у Гомера, использован глагол со значением «касаться», не случайно дальнейшие события и пребывание Ясона у амазонок значение данного жеста конкретизируют: отвергая предложение царицы, он не откажется от её любви.

Второй эпизод – когда аргонавты по требованию Геракла вынуждены покинуть гостеприимный остров, и где Гипсипила с плачем умоляет Ясона не забывать ее, «беря его за руки» – ὥς δὲ καὶ Ὑψιπύλη ἡρήσατο χειρὰς ἐλοῦσα Αἰσονίδεω, τὰ δὲ οἱ ῥέε δάκρυα χίται ἰόντος (Arg., I, 886–887). Здесь жест, таким образом, словам не противоречит, а напротив, их усиливает, являясь одновременно выражением чувств одного из персонажей по отношению к другому. В *третьем* эпизоде вербальное также согласуется с невербальным; на этот раз Теламон, обвинявший Ясона в том, что аргонавты покинули Геракла, отправившегося на поиски Гилла, успокаивается с помощью речи Главка, выполняющего в данном случае функцию *deus ex machina* и объясняющего иное предназначение Геракла. В результате божественного вмешательства в их спор Теламон с Ясоном примиряется. И делает он это так: Αἰακίδης Τελαμὼν ἐς Ἰήσονα, χειρὰ δὲ χειρὶ ἄκρην ἀμφιβαλὼν προσπτύξατο, φώνησέν τε (Arg., I, 1330–1331).

То есть сначала он берет «своей рукой руку» Ясона, затем обнимает его, и лишь после этого произносит примирительную речь, признавая свою неправоту. На уровне лексики – опять-таки гомеровское выражение (φώνησέν τε), но жест в данном случае становится индикатором перемены в *эмоциональном состоянии* Теламона – от полного неприятия ситуации – к ее приятию.

В *четвертом* эпизоде, уже во второй книге, показана реакция аргонавта Зета на историю ужасных страданий Финея, вызвавшую жалость и у остальных аргонавтов, но именно Зет, подходя с братом к Финею со слезами на глазах, «берет руку» несчастного старца с обещанием помощи, обращаясь к нему

¹ Здесь и далее перевод Г. Ф. Церетели.

со словами сочувствия – δάκρυ δ' ὁμορξαμένω σχεδὸν ἤλυθον, ὧδέ τ' ἔειπεν Ζήτης, ἀσχαλόωντος ἐλὼν χερὶ χεῖρα γέροντος (Arg., II 242–243).

В *пятом* эпизоде – знаменитая сцена из третьей книги, когда Гера и Афина, придя в дом Афродиты, убеждают ее послать Эроса с тем, чтобы возбудить любовь Медеи к Ясону. При анализе этой сцены обычно обращают внимание на взаимоотношения Афродиты и Эроса, которые изображены не столько как богиня и её сын, сколько как мать, огорченная поведением её непослушного ребенка. Бытовизм и реалистичность деталей в этом эпизоде очевидна, одной из них как раз и является прикосновение Геры к руке Афродиты, сетующей на то, что другие лишь улыбаются, глядя на ее страдания Ὡς φάτο: τὴν δ' Ἦρη ῥαδινῆς ἐπεμάσσато χειρός (Arg., III, 106).

Действительно, Гера, коснувшись руки Афродиты, (при этом использован глагол ἐπεμάσσато), с улыбкой просит её поскорее выполнить их с Афиной просьбу. Улыбка Геры, с одной стороны означает понимание того, что страдание эти (когда дети родителей не слушают) – неизбежная часть жизни, в том числе божественной, но функция жеста, сопутствующего улыбке, состоит в том, чтобы эту просьбу дополнить, усилить, переведя разговор в более эмоциональное русло. В следующем, *шестом* эпизоде, Медея, страдающая от неминуемого, как она думает, расставания с Ясоном («плача о том, что по морю один так далеко, будет блуждать он»), первая берет Ясона за руку, потому что, добавляет автор, её уже покинул стыд: ἐξαὔτις μύθῳ προσεφώνεεν, εἶλέ τε χειρὸς δεξιτερῆς: δὴ γάρ οἱ ἀπ' ὀφθαλμοῦς λίπεν αἰδώς (III, 1067–1068). Стыд ее покинул, потому что она уже не надеется больше его увидеть, но, как и в эпизоде с царицей амазонок, вербальное вновь дополняется невербальным, то есть жестом. Поэтому и значение жеста иное, учитывая гендерное различие коммуникантов. Кроме того, самого расставания, как известно, не произойдет, поэтому в следующем, *седьмом* эпизоде, после того, как Медея приходит к кораблю аргонавтов, уже Ясон клянется ей Зевсом в том, что возьмет её в супруги по возвращению на родину. После чего уже не она его, а он ее «берет за руку». Хотя в данном случае жест завершает речевую ситуацию, а не начинает её, в данном эпизоде, как и в других, жест тесно связан с речью. Чего нет в следующей сцене (*восьмой* эпизод), где Ясон, взяв Медею за руку, уводит её из дома Кирки после того как та, узнав из сновидения о совершенном преступлении, то есть об убийстве Медеей брата, отказывает Медее с Ясоном в гостеприимстве: «не стану я помогать Вам ни в решенье позорном, ни в бегстве» (πέπλον // ὀφθαλμοῖσι βαλοῦσα γόον χέεν, ὄφρα μιν ἦρωσ// χειρὸς ἐπισχόμενος μεγάρων ἐξῆγε θύραζε) (IV, 749–751).

Они могли бы просто уйти, но в данном случае жест Ясона, который уводит Медею, чье эмоциональное состояние уже иное, не такое, как в предыдущих сценах, символизирует его поддержку. Кирка ведь Её родственница, не его, поэтому его сочувствие, выраженное жестом, предназначается ей. Тем самым жест здесь выполняет основную функцию в *эмоциональной коммуникации* [Шаховский 2015: 21] этих персонажей.

В последнем, *девятом* эпизоде за руку берет Фетида Пелея (ἡ δ' ἄσπον ὀρεξαμένη χερὸς ἄκρης // Αἰακίδεω Πηληϊός, IV 852, 853), передавая ему божественное послание, состоящее в том, чтобы не медлить с отплытием. Здесь также налицо гендерное различие участников коммуникации, и следующая фраза объясняет почему это произошло, почему она его, а не он ее, берет за руку: «ибо он ей приходился супругом» (ὁ γάρ ῥά οἱ ἦεν ἀκοίτης).

В этой сцене жесту также сопутствует речь, и, как и в других эпизодах, это речь, обозначающая какую-то перемену, какое-то изменение, либо в самих событиях, либо в их трактовке. Тот факт, что в двух третях случаев жест связан с главным героем «Аргонавтики», Ясоном, несомненно, является одним из свидетельств его значимости. Другое доказательство значимости – сама ситуация. Нигде роль этого жеста не сводится к ритуалу, к простому приветствию или простому прощанию, жесту, как правило, сопутствуют слова, даже если это не слова, как в эпизоде с Киркой, непосредственного участника самого акта коммуникации. Тем самым жесту придается психологическая семантика, во-первых, из-за связи его с чувствами, с переживаниями, свидетельством чего являются слезы, а во-вторых, в связи с лексической вариативностью описания, более высокой чем в гомеровской формуле. Большее разнообразие, чем в гомеровских формулах, заключается и в метрических позициях, и в синтаксисе фразы, и кроме того, в деталях. Хотя везде, во всех случаях речь идет о прикосновении одного персонажа к руке другого, кем бы ни был этот персонаж, божественным ли существом, как в эпизодах с Герой и Фетидой, или смертным, как в остальных случаях, главная функция жеста – это его глубинная связь с эмоциями. А поскольку эмоции, при всех сходствах, обладают и различиями, даже если речь идет об одном и том же персонаже, как в случае с Ясоном, то и в описании жеста тоже есть различия в деталях. То употребляется глагол со значением «касаться» θίγεῖν, то со значением «брать» (εἰλέ), то мы видим глагольную форму, то причастную (έλοῦσα), то это «рука», то «руки», то акцент на том, какая это рука, как в случае с Афродитой (ῥαδινῆς χεῖρός), иными словами, автор стремится нигде не повториться. В «Одиссее», когда Нестор, или Менелай или Афина, берут кого-то за руку, (это либо Телемах либо Одиссей), речь идет об одном и том же жесте, поскольку там это формула, подчеркивающая сходство в реакции персонажей, состоящей в радости за проявленную другим персонажем мудрость и понимание [Теперик 2013: 31]. У Аполлония, как видим, напротив, акцент состоит в разнообразии, и даже если речь идет об одних и тех же персонажах, как в случае с парой Ясон – Медея, лексические коннотации подчеркивают различия в эмоциональном состоянии этих героев. Конечно, эти различия легче всего объяснить эллинистической пойкилией, а именно, стремлением к разнообразию, ради него самого. Но они объясняются еще и разнообразием самих ситуаций, где речь идет то об проявлении любовного чувства, то о его осознании, то о переживании (как в случае с Медеей и Гипсипилой), то об осознании чувства долга, (Ясон не может остаться навсегда на острове, хотя позже и ответит

царице амазонок на её чувство), то об утешении, как в случае с богинями, то о сострадании, как в ситуации с Финеем, то об осознании ответственности, когда Ясон клянется взять Медею в жены, то о проявлении родственного чувства, как в случае с Фетидой и Пелеем, (например, Ирида вряд ли коснулась бы руки Пелея в роли вестницы богов). Можно увидеть в этой сцене аллюзию на гомеровский сюжет, когда Фетида в XXIV песни «Илиады», сообщая Ахиллу волю богов, также *«берет его за руку»*. Но только в «Илиаде» этот жест описан с помощью формулы, имеющей аналоги и в других контекстах, в то время как в «Аргонавтике» в описании данного жеста текстовых и смысловых аналогов нет. Эту гомеровскую формулу Аполлоний в своей поэме в качестве формулы не сохранил, хотя в других случаях, как, например, относительно формул оружия или моря о преемственности эпической формульности говорить можно [Рыбакова 2014: 58–114]. Однако одно дело- природный мир, или мир материальный, и совсем иное- эмоциональный мир. Одно видится более неизменным, чем другое.

Поэтому у Аполлония художественная функция жеста аллюзиями на Гомера не исчерпывается, в его эпосе ситуации, связанные с эмоциональным состоянием персонажей различаются, и различаются радикально. Гомеровская Фетида сообщает сыну, страдающему от гибели друга, весть о том, что боги требуют вернуть тело Гектора, и её жест – это жест утешения. У Аполлония переданное Фетидой послание должно обеспечить аргонавтам победу, и здесь её жест – лишь подкрепление словесного текста, с одной стороны, и проявление родственного чувства, с другой. Для чего-то же автором добавлено: «ведь он был ей супругом». Именно поэтому, когда Ясон клянется Мее в будущем супружестве, беря ее за руку, акцент изображения этого жеста иной: не только слова, но и жест должен придать Мее уверенности, тем самым, воздействовать на её внутренний мир. Описание жеста никогда не повторяется, потому что ситуации не повторяются, и хотя везде речь идет о чувствах, надо помнить, что сами чувства эти сложнее гомеровских. Вот почему и художественные средства, лексика, метрика, синтаксис, всё это в описании жеста также не повторяется. Но что такое художественные средства? Это и есть поэтика. Жест у Аполлония сочетается с речью, но он непредсказуем, потому что невозможно спрогнозировать, *с какой именно речью* он будет сочетаться, что именно он будет сопровождать. И эта непредсказуемость, также как и авторское присутствие в тексте, о котором также невозможно предположить, с каким именно композиционным элементом [Смыка 1971: 346–347], или по отношению к какому герою оно проявится, как известно, тоже является одной из черт александрийской поэтики. Не углубляясь в детали, отметим, что в определенной мере это будет воспринято более поздней эпической поэтикой, например, поэтикой римского классицизма, прежде всего Вергилием, влияние на которого Аполлония несомненно, но в некоторых аспектах всё еще нуждается в уточнении [Теперик 2016: 268]. Сейчас хотелось бы подчеркнуть менее изученный аспект – роль жеста в поэтике психологизма, в целом опирающуюся на Гомера, но в

«Аргонавтике» представленную в более усложненном и модифицированном виде. Разумеется, поэтика психологизма не ограничивается художественными средствами, связанными с изображениями одного только данного жеста, хотя именно ему принадлежит приоритетное место в невербальной коммуникации эпических персонажей. Главное, что это – жест, а жест – это прежде всего видимое, внешнее. Но это то внешнее, которое свидетельствует о внутреннем, и в этой области, как и в других, Аполлоний, продолжая предшествующую традицию, в то же время был и новатором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крейдлин, Переверзева 2013 – *Крейдлин Г. Е., Переверзева С. И.* Невербальные ритуалы и их разновидности // Ритуал в языке и коммуникации. Сборник статей. М., 2013. С. 105–119
2. Мартынова 2015 – *Мартынова Е. М.* Жесты // Мартынова Е. М. Абберрации невербального общения. М., 2015. С. 113–135.
3. Рыбакова 2014 – *Рыбакова И. В.* Традиция и новация в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (лексика – композиция – стиль): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2014.
4. Смыка 1971 – *Смыка О. В.* О композиции «Аргонавтики» Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии. Вып. III–IV. М., 1971. С. 344–364.
5. Теперик 2010 – *Теперик Т. Ф.* Художественная роль экскурсов в «Аргонавтике» Аполлония Родосского // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIV. Чтения памяти И. М. Тронского. СПб., 2010. С. 360–372
6. Теперик 2013 – *Теперик Т. Ф.* В дополнение к лосевской концепции гомеровского психологизма // Творчество А. Ф. Лосева в контексте отечественной и европейской культурной традиции. Материалы Международной научной конференции XIV «Лосевские чтения», М., 2013. С. 32–42.
7. Теперик 2016 – *Теперик Т. Ф.* Поэтика жеста в «Энеиде» Вергилия // VIII Международная научная конференция «Романские языки и культуры: от античности до современности». Сборник материалов. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 265–270.
8. Шаховский 2015 – *Шаховский В. И.* Голос эмоций в языковом круге homo sentiens. М., 2015. С. 141.
9. Чистякова 2001 – *Чистякова Н. А.* Сказание об аргонавтах, его история и поэма «Аргонавтика» Аполлония Родосского // Аполлоний Родосский. Аргонавтика. М., 2001. С. 141–172.
10. Hainsworth 1968 – *Hainsworth J. B.* The flexibility of the Homeric formula. Oxford, 1968. P. 267.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается поэтика жеста в «Аргонавтике» Аполлония Родосского в контексте как соответствий, так и отступлений от гомеровской поэтики. Инновации Аполлония объясняются, по мнению автора данной статьи, художественными задачами автора поэмы об аргонавтах, связанными с созданием образа героя с более сложным внутренним миром, в сравнении с гомеровским персонажем. Именно на это в первую очередь и были ориентированы средства поэтики невербального поведения эпического героя в «Аргонавтике».

Ключевые слова: жест, эпос, поэтика, образ, мотив, сюжет

ABSTRACT

Teperik T. F.

Poetics of gesture in Appolonios Rhodios's Argonautica

The article deals with the poetics of gestures in Appolonios Rhodios's Argonautica in a context as of both deviating from and conforming to Homer's poetics. Appolonios's innovations, by author's opinion, are explained by an artistic goal, which was to create a hero with more complicated internal world, so, to achieve that, there were employed also means of poetics of a non-verbal behavior of the Argonautica's epic hero.

Keywords: gesture, epos, poetics, image, plot

Тресорукова И. В.

ХЛЕБ В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ И В СОВРЕМЕННОЙ ТРАДИЦИИ: ἄρτος καὶ ψωμί

В культуре разных народов преобладающее значение получают разные виды пищи, но, по мнению Т.А. Агапкиной и С.М. Толстой, «повсюду первое место в иерархии занимает хлеб, символизирующий пищу в целом» [1, с. 60]. Как пишут Верещагин и Костомаров, в Библии говорится: «Главная потребность для жизни – вода и хлеб, и одежда и дом, прикрывающий наготу» (1). Здесь явно прослеживается порядок удовлетворения самых необходимых нужд человека: «утоление жажды – более настоятельная потребность, чем утоление голода. Утоление голода относительно настоятельнее потребности в одежде. Дом-жилище поставлен на четвертое место» [2, с. 902]. В.М. Мокиенко отмечает, что хлеб «у славян и у других индоевропейских народов был важнейшим продуктом питания и потому, естественно, не мог не стать ритуальным атрибутом, мифологическим символом и объектом воспевания в фольклоре» [3, с. 342]. Продолжая эту мысль, следует отметить, что мифология и фольклор весьма тесно связаны с фразеологией, так как именно в образном языке народа, богатом фразеологическими конструкциями, воплощается вся человеческая мудрость.

В Греции появление хлеба связывают с мифами, посвященными богине плодородия Деметре (злаковые до сих пор в греческом языке имеют наименование δημητριακά – то есть присущие Деметре) [4, с. 472–473], пшеница в основном произрастала на полях Генны и Сицилии, также для приготовления хлеба использовали ячмень, который приходит в Грецию из восточных стран. Эфстафий в комментариях к поэме Гомера «Илиада» пишет, что хлеб был пищей пифагорейцев («Ἄρτος δέ, φησί, μετὰ μέλιτος Πυθαγορικῶν ἦν τροφή [5]), и отмечает, что хлеб, как рассказывают, был приготовлен людьми при правлении бога Крона и начал употребляться в пищу («Οἱ δέ φασι, ὅτι ἐπὶ Κρόνου ἄρτος ἐξ αὐτῶν ἐγίνετο τοῖς ἀνθρώποις» [6]). В классическую эпоху хлеб уже был рас-

пространен повсеместно и, как отмечает Х. Моциас [7, с. 25], распространены были хлебные лепешки из ячменя, при этом по предписанию законодателя Солона пшеничный хлеб употреблялся в пищу только по праздничным дням.

Платон в «Государстве» пишет, что здоровый образ жизни будет подразумевать изготовление и употребление в пищу хлеба («...θρέψονται δὲ ἐκ μὲν τῶν κριθῶν ἄλφιτα σκευαζόμενοι, ἐκ δὲ τῶν πυρῶν ἄλευρα, τὰ μὲν πέψαντες, τὰ δὲ μάζαντες, μάζας γενναίας καὶ ἄρτους ἐπὶ κάλαμόν τινα παραβαλλόμενοι φύλλα καθάρᾳ...» Plat. R.P. 372a-b (2)), другими словами хлеб издревле был основой рациона людей.

Хлеб в Древней Греции имел различные наименования, о чем подробно пишет Афиней в «Речах о хлебе» [8, с. 73–83]: «... Трифон Александрийский в сочинении «О растениях» дает следующее перечисление сортов хлеба, если мне не изменяет память: квашеный (ὁ ζυμίτης), не квашеный (ὁ ἄζυμος), из муки тонкого помола (ὁ σεμιδαλίτης), с крупой (ὁ χονδρίτης), из непросеянной муки (ὁ συγκομιστός)..., из ржи (ὁ ἐξ ὀλυρῶν), из полбы (ὁ ἐκ τιφῶν) и из проса (ὁ ἐκ μελινῶν)». Также здесь приводится описание различных видов хлеба, который выпекается в разных регионах и областях Греции (всего более 55 различных наименований), при этом некоторые из них сохраняются и в современном языке: так, тонкие не квашеные лепешки продолжают называться λαγάνα (3), а плоский круглый пирог – πλακοῦς (здесь же следует отметить, что в переводе Афиней «Пир мудрецов» перевод лагана как вафля неправилен, так как это совсем не вафля) (4). При этом для общего обозначения хлеба уже с гомеровских времен (Hesiodi Erga kai Hmeres, 441–442: τοῖς δ' ἅμα τεσσαρακονταετῆς αἰζήρος ἔποιτο ἄρτον δειπνήσας τετράτρυφον, ὀκτάβλωμον) (5) используется лексема ἄρτος, а распространенная в современном греческом языке лексема ψωμί появляется только в эллинистические времена (ψώμιον, ψωμί) и ведет свое происхождение от ψωμός (Hom Od. 374) «кусочек человеческой плоти» (6), что уже у Аристотеля (7) употребляется в значении «кусочек твердой пищи». В Священном Писании эта лексема уже связана с понятием «хлеб» (8) и сохраняется в этом значении вплоть до новейшего времени.

Уже в древнегреческом языке появляются такие производные от ἄρτος лексем, как αρτοπτεῖον, αρτοκοπεῖον, αρτόκοπος (у Ксенофонта и Плутарха), αρτοποιός, глаголы αρτοποιεῖν, αρτοκοπεῖν, αρτοποπεῖν. Интересно, что большинство из этих в неизменном виде дошло до нашего времени: булочная αρτοποιεῖο, булочник αρτοποιός (всего в современном языке насчитывает 16 лексем, производных от ἄρτος) наряду с более просторечным ψωμάς (лексема ψωμί дает всего 6 производных в современном языке). (Также интересным представляется то, что в качестве компонента сложного слова может выступать древнегреческое ο ἄρτος ‘хлеб’: το πεντάρτι ‘пятихлеб’ (Родос). Отдельно это слово употребляется только применительно к церковным хлебам).

На всем протяжении истории греческой культуры хлеб является одним из важных компонентов пищевого кода как в фольклоре, так и в языке: целый ряд религиозных обрядов связан с хлебом и его компонентами.

Следует отметить, что хлебобулочные изделия в своей совокупности занимают особое место в народной культуре: во-первых, каждый из исходных ингредиентов наделен особой силой: зерно, вода, соль являются мощнейшими талисманами [9, с. 164]; при приготовлении смесь этих ингредиентов проходит обработку в огне, сакральной стихии. Из-за своей древности хлеб имеет в пищевом коде статус «первой пищи» (это отражается и в различных выражениях в языке (например, *άρτος ἐπιούσιος* дошедшее и до наших времен в разных языках – хлеб насущный)). Процесс приготовления хлеба у многих народов отождествляется с процессом сотворения мира, и хлеб становится универсальной моделью человеческого мира [9]. На народные представления наслаивается символика христианства, где во время таинства евхаристии хлеб чудесным образом пресуществляется в Тело Христово.

Мука и соль (*ἄλευρα* (*αλέυρι, το*) – *ἅλας* (*το αλάτι*)) являлись и являются основными компонентами в различных обрядовых церемониях в Древней Греции и в современное время: так, достаточно вспомнить жертвоприношения животных, во время которых всем участникам раздавали ячмень, смешанный с солью (Эфстафий, комментарии к Одиссее), который они бросали на жертвенник. У Гомера мы встречаем словосочетание *ἄλφιτα λευκά* (Hom. Od. XI, 28, X 520). Отзвуки этого мы находим в современных обрядах: так, например, весьма разнообразна выпечка в поминальном обряде, который тесно связан с календарным (в течение Великого поста есть череда поминальных суббот, ‘суббот душ’ – *ψυχοσάββατα*). Различную выпечку (наряду с разными ритуальными блюдами из зерновых, вроде кутьи, *τα κόλλυβα*) относят в церковь, на могилы умерших, раздают беднякам и соседям за помин души покойника (могут совершаться все эти действия одновременно или какие-либо из них в отдельности).

В эпоху Византийской империи основным продуктом питания также остается хлеб [10, с. 12–15]: упоминания о хлебе встречаются в трудах Михаила Пселла, Константина Манассия, в литургических текстах. И здесь основными лексемами опять-таки остаются *άρτος* и *ψωμί*.

В современном языке для обозначения хлебобулочных изделий употребляются такие лексемы, как *το ψωμί, η κουλούρα, το κουλούρι, η πίτα, το τσουρέκι*.

Во фразеологическом поле новогреческого языка понятие «хлеб» выражено обеими лексемами, при этом *άρτος* встречается всего лишь в трех ФЕ: ***άρτος και θεάματα*** (книж.) «хлеба и зрелищ», ***οὐκ ἐπ’ ἄρτω μόνον ζήσεται ο ἄνθρωπος*** (книж.) «не хлебом единым жив человек» и ***ο ἐπιούσιος ἄρτος*** (библ.) «хлеб насущный». Уже здесь становится понятно, что лексема «хлеб» выходит за свои рамки и употребляется в значении «продукт питания, средство для выживания тела». Первая ФЕ появляется в глубокой древности. Это крылатое выражение является переводом на греческий язык латинского выражения *panem et circenses*, принадлежавшего римскому поэту Ювеналу (Satires X, 81), само оригинальное выражение употреблялось для обозначения сути политики римских императоров, стремившихся путем подкупа в виде зрелищ

и хлеба держать в подчинении низшие слои населения. В современном языке это крылатое выражение обозначает бесплатные и дешевые развлечения для низших слоев общества, где лексема «хлеб» обозначает простую пищу, которая свойственна беднякам: так, например, «*Αλλά υπάρχει και κάτι ακόμα: σε μια εποχή που η χώρα προβαίνει και σε νέες μείζονες αγορές μαχητικών αεροσκαφών, με δεδομένη και την ιδιαιτερότητα του τι συνέβη με τους εξοπλισμούς όλα τα προηγούμενα χρόνια στην Ελλάδα, αποτελεί το λιγότερο μεγίστη αστοχία της ηγεσίας της Π.Α. να καταφεύγει στις εταιρείες που της πουλούν αεροσκάφη και οπλισμό, ζητώντας εν είδει επαίτου οικονομική ενίσχυση για «άρτο και θεάματα»*» (9).

Крылатое выражение **ουκ επ' άρτω μόνον ζήσεται ο άνθρωπος** представляет собой цитату из Нового Завета [11] и означает, что человек помимо пищи обычной должен получать и пищу духовную для развития себя как личности. И здесь лексема «хлеб» приобретает общий характер, употребляясь для обозначения пищи в целом: ср., «*Ακόμη και αν θα ήταν ποτέ να μην εξαργυρωθεί αυτή η υποχρέωση των πολιτικών προς εκείνον που ελέγχει τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, η αίσθηση της δύναμης (και οι έμμεσες ωφέλειές της) θα αρκούσαν ως ανταμοιβή – εμείς ανεβάζουμε και ρίχνουμε κυβερνήσεις, «ουκ επ' άρτω μόνον ζήσεται άνθρωπος»*» (10).

Коллокация **ο επιούσιος άρτος** ведет свое происхождение из христианской молитвы «Отче наш»: «...τὸν ἄρτον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον δὸς ἡμῖν σήμερον...» (...хлеб наш насущный даждь нам днесь...) и употребляется для обозначения повседневных потребностей и предметов первой необходимости: *Πάντως, για τον άρτον τον επιούσιον οι Αθηναίοι χρειάζεται να εργασθούν λιγότερο από τους εργαζόμενους στο Παρίσι, στη Στοκχόλμη, στο Μιλάνο, στο Ελσίνκι και στη Λισαβόνα* (11). В современном языке все чаще ядро этой коллокации «άρτος» опускается и остается только его эпитет «επιούσιος»; тем самым значение коллокации ограничивается одной только лексемой, ср. «*Όσο για τους ανέργους, μπορεί κι αυτοί να παίζουν και να κερδίζουν τον επιούσιο στο χρηματιστήριο, όπου ήδη σημειώνεται έλλειψη μετοχών προς διάθεση*» (12) или «*Τι ωραία μας τα λένε οι χορτάτοι, όταν μιλούν (εν ονόματι της δημοκρατίας!) για την υπακοή και το σεβασμό στους νόμους, που οφείλουν οι πάντες (πλην των ιδίων, βεβαίως) και, πρωτίστως, οι αγωνιζόμενοι για τον προβληματικό επιούσιο*» (13).

Примечательно, что лексема άρτος, сохранившись в качестве первой части сложных существительных, таких как, например, *το αρτοποιείο, ο αρτοποιός, τα αρτοσκευάσματα*, в основном употребляется только в церковном дискурсе (ο άγιος άρτος, άρτος και οίνος, σφραγίδα για άρτους и пр.) или в составе вышеуказанных ФЕ, по сути, являющихся частью т.н. «книжного» языка и высокого стиля (*Ο άγιος Άρτος, σαν νά σκιρτούσε από χαρά, υψωνόταν για πολλή ώρα πάνω από το δισκάριο, κι ύστερα κατέβαινε χτυπώντας πάνω του* (14)), в то время как сложные с этой лексемой существительные весьма употребительны и в повседневной речи: *Ο πατέρας μου, ένας αγράμματος και ντροπαλός άνδρας, δούλευε σε ένα αρτοποιείο* (15) или *Η αλλαγή του θεσμικού πλαισίου συναντούσε και εξακο-*

λουθεί να συναντά την εντονότατη αντίδραση των αρτοποιών, οι οποίοι πιστεύουν ότι θα πληγούν από τον ανταγωνισμό που θα δημιουργηθεί (16).

Лексема ψωμί, напротив, активно употребляется для обозначения хлеба как такового и пищи в целом: так, ФЕ **δεν έχω ψωμί** «у меня нет еды» (вариант **δεν έχω ψωμί να φάω** «у меня нечего поесть») вплоть до недавнего времени употреблялась в значении «я голодаю», «у меня нет пищи», что отразилось, например, в «Воспоминаниях» Макриянниса, который пишет: «*Μίαν βραδεία τρώγαμε ψωμί εις το κάστρο με τον Γκούρα και φαμελιάν του*» (17), – из контекста становится понятно, что речь идет не только о хлебе, но и о пище в целом. В последние же годы идиома **έχει ψωμί** приобрела оттенок «(в этом деле) есть выгода, есть прибыль»: *Αυτό συνέβη πριν ακόμη εισαχθεί η εταιρεία στο Χρηματιστήριο. Γλυκάθηκα μόλις είδα τα πρώτα κέρδη και άρχισα να ασχολούμαι συστηματικότερα. Κατάλαβα ότι η υπόθεση έχει «ψωμί» και έμεινα* (18).

Значение «пища» лексема ψωμί имеет и в идиоме **βγάζω το ψωμί μου** «зарабатывать себе на хлеб», где ψωμί обозначает пищу как таковую и достойную жизнь без чувства голода: *Ένα βράδυ η μοίρα τον φέρνει δίπλα στον Μπερζάν, έναν Κούρδο «πειρατή» ο οποίος βγάζει το ψωμί του με ένα καροτσάκι στον Βόσπορο, πουλώνοντας κασέτες μουσικής στους περαστικούς* (19). В качестве варианта глагольной формы в этой идиоме часто используется лексема κερδίζω – **κερδίζω το ψωμί μου**, при этом глагол придает ФЕ оттенок большего труда, который затрачивается для добычи пропитания: *Οι ιδιωτικές εταιρείες δημόσιας συγκοινωνίας αδυνατούν να μεταφέρουν τον κόσμο εκεί που τώρα κερδίζει το ψωμί του, μακριά πιά απ' το χωράφι της αγροικίας ή το μαγαζάκι της γειτονιάς* (20). Также мы говорим **δουλεύω για το ψωμί μου**, что значит «зарабатываю себе на жизнь, зарабатываю, чтобы покрыть насущные нужды», и хлеб опять-таки употребляется для обозначения насущных потребностей человека и самой простой пищи: *Να που τώρα δουλεύουμε για το ψωμί μας και δεν βλέπουμε άσπρη μέρα! Με τόσους φόρους πώς να τα παλέψεις;* (21).

Интересным представляется и тот факт, что понятие хлеба в современной греческой картине мира (в фразеологическом ее аспекте) тесно связано с жизнью человека и с ее продолжительностью: **λίγα είναι τα ψωμιά του / έφαγε τα ψωμιά του** говорят в Греции о человеке, который пожил на свете и готов умереть.

Также весьма интересной представляется ФЕ **φάγαμε ψωμί και αλάτι**, то есть мы стали близкими друзьями (здесь мы опять возвращаемся к древней сакральности основных компонентов хлеба, где сам хлеб заменил муку). Хлеб и соль означают общую трапезу, где люди становятся ближе и объединяются в единое целое: «*Άλας και τράπεζαν μη παραβαίνειν*» – византийская пословица, а в средневековой народной греческой литературе (Πορικόλογος) мы встречаем клятву «*εις το ψωμί και εις τ' άλαν*».

Таким образом, становится понятно, что в греческой языковой картине мира хлеб как вид пропитания в любом своем проявлении был и остается на протяжении веков символом для обозначения всего существования челове-

ка, что наглядно отражается в фразеологическом составе греческого языка, являющемся неотъемлемой частью всего культурного богатства и наследия греческого народа.

Примечания

- [1] «Начало житія чловѣча вода и хлѣбъ, и рѣза и дѡмъ покрываѣй стѹдъ» (Сир 29: 24)
- [2] «...питаться они будут, изготовляя себе крупу из ячменя и пшеничную муку; крупу будут варить, тесто месить и выпекать из него великолепные булки и хлеб, раскладывая их в ряд на тростнике или на чистых листьях». Все переводы здесь и далее выполнены автором статьи помимо специально оговоренных случаев.
- [3] В переводе А. А. Григорьевой это наименование хлеба переводится как «вафли», что представляется неправильным, так как вплоть до сегодняшнего дня в Греции существует «лагана», не квашеный хлеб в виде лепешки, сделанной из муки, меда, соли, сахара, воды, кунжута и дрожжей. Этот хлеб в современной Греции пекут только один раз в год, в Чистый Понедельник.
- [4] Πλακοῦς (πλακοῦντας в современном языке) представляет собой круглый пирог с сырной начинкой, который вплоть до сегодняшнего дня пекут в домах Греции.
- [5] «Сорокалетний за ними да следует крепкий работник, съевший к обеду четыре куса восьмидольного хлеба» *пер. В. В. Вересаева*
- [6] «Сон овладел им; вино и куски человеческого мяса выбросил он из разинутой пасти...» *пер. В. А. Жуковского*
- [7] Aristoteles, Problemata 964a: ἐὰν μεῖζον ψωμὸν καταλίωμεν, πνιγόμεθα; («...если мы проглотим кусок побольше, мы задохнемся...»)
- [8] Π. Δ. Κριταί, 19, 5, Κ. Δ. Ιωανν. 1.3, 26 etc.
- [9] Но есть еще кое-что: в то время, как страна начинает заниматься крупными закупками истребителей, принимая во внимание всю ту историю, которая уже случилась с закупками вооружения, гораздо большим промахом системной оппозиции является обращение к компаниям, продающим истребители, с требованием возместить ей понесенные потери в виде «хлеба и зрелищ». Καθημερινή, 11/09/2005 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=108633>)
- [10] Даже если бы политики никогда не выплатили бы своего долга перед теми, кто контролирует СМИ, самого ощущения всевластия (и косвенных последствий этого) им было бы достаточно в качестве гонорара – ведь они свергают и возводят на трон правительства, как известно, «не хлебом единым жив человек». Καθημερινή, 11/09/2005 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=92381>)
- [11] В любом случае для того, чтобы обеспечить себе пропитание, жителям Афин нужно работать меньше, чем жителям Парижа, Стокгольма, Милана, Хельсинки или Лиссабона. TO ΒΗΜΑ, 09/10/1994 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=1145092>)
- [12] Да и сами безработные, может быть, играют и добывают себе на жизнь игрой на бирже, где уже отмечается нехватка акций. Ελευθεροτυπία 21/07/1998 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=666832>)
- [13] Как же прекрасно нам все это описывают отъездившие политики, рассуждая (от имени демократии!) о том, что все (за исключением их самих!) и прежде всего

- те, кто в поте лица добывает себе **пропитание**, должны подчиняться и уважать закон. Ελευθεροτυπία, 19/06/1998 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=730556>)
- [14] Святой хлеб словно бы подпрыгивал от радости, поднимался в воздух над диском и потом опускался, с шумом ударяясь об него.
- [15] Мой отец, неграмотный и скромный человек, работал в **булочной** Ελευθεροτυπία, 26/07/1998 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=691704>)
- [16] Изменение законодательства всегда находило и находит отпор со стороны **пекарей**, которые считают, что пострадают от потенциальной конкуренции. Καθημερινή 06/03/2005 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=4384>)
- [17] Однажды мы ели (*досл. ели хлеб*) в крепости с Гурасом и его семьей.
- [18] Это произошло еще до того, как акции компании попали на биржу. Как только пошли первые доходы, я увлекся и стал заниматься делами более систематично. Я понял, что в этом есть выгода, и остался в компании. Ελευθεροτυπία, 12/6/1999 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=438778>)
- [19] Однажды судьба свела его с Берзаном, курдским разбойником, который **зарабатывал себе на жизнь** продавая прохожим кассеты с музыкой со своей тележки на Босфоре. Καθημερινή 31/07/2005 (<http://hnc.ilsp.gr/details.asp?vsent=57826>)
- [20] Частные транспортные компании не в состоянии перевозить людей туда, где они зарабатывают себе на жизнь, вдали от своих сельских угодий или маленьких продуктовых лавочек. Περιοδικό ΜΟΤΟ, 1996
- [21] Ну вот теперь мы зарабатываем только себе на пропитание и света белого не видим! С такими налогами как справиться-то иначе?

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапкина Т. А., Толстая С. М. Пища // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общей ред. Н. И. Толстого. Т. 4. М.: 2009.
2. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. М.: Индрик, 2005.
3. Мокиенко В. М. Образы русской речи: историко-этимологические очерки фразеологии. М.: Флинта, 2009.
4. Словарь античности. М.: Прогресс, 1989.
5. Eustathius Philol., Scr. Eccl., Commentarii ad Homeri Iliadem 3, 427, 21.
6. ibid. 3, 518, 18.
7. Μότσιας Χ. Τι έτρωγαν οι αρχαίοι. Αθήνα: Κάκτος, 1992.
8. Athenaius, Deipnosophistae, G 73–83. Пер. А.А. Григорьевой
9. Левкиевская Е. Апотропеические функции хлеба в народной культуре // Хлябът в славянската култура. София: 1997
10. Κουκουλές Φ. Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός. Τόμος Ε'. Αθήνα: 1952.
11. К. Δ. Μαθ.4.4

АННОТАЦИЯ

В культуре разных народов преобладающее значение получают разные виды пищи, но главенствующее место занимает выпечка в целом и хлеб в особенности. В Греции описания хлеба как продукта питания появляются в самых ранних литературных произведениях, и уже в классическую эпоху хлеб был распространен повсеместно. Уже в древнегреческом языке появляются такие производные от *άρτος* лексемы, как *αρτοπτεῖον*, *αρτοκοπεῖον*, *αρτόκοπος* и пр., продолжающие свое существование и в современном языке. Во фразеологическом поле новогреческого языка понятие «хлеб» выражено лексемами *άρτος*, *ψωμί* и встречается в различных фразеологических единицах (ФЕ). В статье подробно анализируются существующие на сегодняшний день ФЕ с обеими лексемами: в результате проведенного анализа становится понятно, что понятие хлеба в современной греческой картине мира (в фразеологическом ее аспекте) тесно связано с жизнью человека, с ее продолжительностью и с самим его (человека) существованием.

Ключевые слова: хлеб, фразеология, *άρτος*, *ψωμί*, языковая картина мира

ABSTRACT

Tresorukova I. V.

Bread in Hellenistic and Modern Greek tradition: *άρτος* και *ψωμί*

In the culture of different nations various food types and particularly bread take the leading place. In Greece the descriptions of bread as a food product appear in the earliest literary works, and in the classical period bread was known everywhere. Already in the ancient Greek language derivatives of the lexem *άρτος* appear *αρτοποεῖον*, *αρτοκοπεῖον*, *αρτόκοπος*, etc., which lexems continue their being in modern language. In the phraseological field of the modern Greek language, the concept of “bread” is expressed by the lexemes *άρτος*, *ψωμί* and occurs in various phraseological units (PHU). The article deals with the existing PHU which contain both lexemes: as a result of the analysis it becomes clear that the concept of bread in the modern Greek image of the world (from the phraseological point of view) is closely connected with the life of a person, with its duration and with human being in general.

Keywords: bread, phraseology, linguistic image of the world, *άρτος*, *ψωμί*

Уварова М. А.

СОСТЯЗАНИЯ НА МОГИЛЕ ГЕРОЯ У НОННА И ГОМЕРА

Текст 37 песни «Деяний Диониса» Нонна Панополитанского (состязания на могиле Офелты) сразу отсылает читателя к 23 песни «Илиады» (состязания на могиле Патрокла). Поначалу кажется, что Нонн почти полностью скопировал текст Гомера, заменив имена героев, но вскоре становится очевидно, что это не так. На первый взгляд, отличия незначительные и как бы беспорядочные, но само их количество и более вдумчивый анализ заставляют предположить, что Нонн не случайно «переиначил» текст Гомера.

Творения Нонна Панополитанского – последнего эпика античности – привлекают не так много исследователей, как произведения первого эпика античности Гомера, однако интерес к ним не угасает на протяжении многих веков, а в последние годы даже растет. Спектр мнений ученых по поводу литературного мастерства Нонна очень широк: одни восхищались его произведениями, другие считали, что Нонн – весьма многословный и не очень одаренный подражатель Гомера (Обзор разных взглядов на поэмы Нонна см. в статье А.В. Захаровой [2]).

Нонн сознательно подражал Гомеру, о чем он сам сообщает в начале 25 песни «Деяний Диониса». Нонн говорит, что он «τελέσας δὲ τύπον μίμηλόν 'Ομήρου» (25, 8) – «воспроизводит образ Гомера». То есть создание произведения по образцу Гомера, причем произведения подражательного, воспроизводящего эпос Гомера, – одна из задач, которую надо постоянно иметь в виду при анализе текста Нонна [3, с. 186].

А.В. Захарова и Д.О. Торшилов [3, с. 16] называют главным поэтическим кредо Нонна использование приемов пойкилии (ποικιλία) и антителипии (ἀντιτύπια), то есть пестроту всевозможных изображений-отображений, одновременно и подобных и противопоставленных друг другу, а тексты Нонна уподобляют сложному рисунку-лабиринту, изощренной филологической игре как с текстами своих предшественников (в том числе и Гомера), так и в пределах собственного текста.

В данной статье мы попытаемся проследить элементы такой литературной игры Нонна в 37 песни «Деяний Диониса» путем сравнения описания погребальных игр в исполнении Гомера и Нонна. Вначале проанализируем общую структуру соревнований, затем разберем более подробно одно из них – метание диска.

1. Порядок состязаний

Композиция обеих песней однотипна: в «Илиаде» на похоронах Патрокла Ахиллес устраивает похоронный пир, сооружается костер, совершается жертвоприношение, проходят различные состязания. На похоронах Офелты в «Деяниях Диониса» также сооружается костер, совершается жертвоприношение, устраиваются состязания. Их тип и порядок Нонн заимствует у Гомера почти в неизменном виде, однако вместо 8 состязаний он оставляет 7, соединив гомеровские бой копьями в доспехах и метание копья в одно состязание – битву копьями в полном вооружении – и поставив его на последнее место. Таким образом, схема Гомера отражается у Нонна как бы в кривом зеркале:

Гомер		Нонн
бег колесниц		бег колесниц
кулачный бой		кулачный бой
борьба		борьба
бег		бег
бой копьями в доспехах	→	(перенесено на последнее место)
метание диска		метание диска
стрельба из лука		стрельба из лука
метание копья		битва копьями в полном вооружении

Можно предположить следующее объяснение расхождения между списками состязаний у Нонна и Гомера. Когда (в «Илиаде») на последнее состязание вышли Агамемнон и Мерион, Ахиллес без поединка присудил первую награду Агамемнону как сильнейшему и лучшему копейщику, то есть состязания как такового не было. Перед этим одно состязание с копьями уже прошло (пятое по счету – бой Диомеда и Аякса в доспехах, прекращенный по воле зрителей, чтобы Диомед случайно не убил Аякса). Таким образом, в «Илиаде» проводится только одно копейное состязание, а всего в играх состоялось не 8, а 7 состязаний. Удалив несостоявшееся («лишнее») «метание копья», Нонн выравнивает число состоявшихся и число копейных состязаний в «Деяниях Диониса» по сравнению с «Илиадой» – по семь и по одному, соответственно; единственное различие – место копейного поединка в списке состязаний. Интересно, что Нонн сохраняет в нем колоритный гомеровский мотив – преждевременное прекращение поединка, чтобы один из противников не убил другого (однако теперь это происходит по воле Диониса, а не зрителей).

2. Схема каждого соревнования

Сами состязания также проходят по одной схеме. Учредитель соревнований (Ахиллес у Гомера, Дионис у Нонна) объявляет предстоящее состязание

и награды каждому из участников. Таким образом определяется количество участвующих, поскольку число участников совпадает с количеством наград (единственное исключение – метание диска, о котором пойдет речь ниже). Затем выходят герои-участники (их количество в каждом состязании Нонн копирует у Гомера без изменений), происходит само состязание, герои получают награды согласно занятым местам. Объявляется следующее состязание.

Общую схему состязаний Нонн, составляющий свое произведение по образцу Гомера, копирует без изменений, зато, как увидим, в деталях он отходит от своего образца.

3. Распределение наград

Списки вручаемых наград близко совпадают у Нонна и Гомера. Большая часть призов (2/3), упомянутых Гомером, повторяется Нонном. Однако Нонн часто перераспределяет значимость призов и их набор по состязаниям.

Так, в первом состязании (беге колесниц) предлагаются следующие награды:

ГОМЕР

- 1 – дева + треножник
- 2 – жеребая кобылица
- 3 – не бывший в огне умывальник
- 4 – два таланта золота
- 5 – не бывший в огне фиал

НОНН

- 1 – лук, колчан, щит + дева
- 2 – жеребая кобыла
- 3 – золотой доспех
- 4 – щит
- 5 – два таланта золота

Вместо треножника Нонн поставил лук, колчан и щит (треножник он переместил в третье состязание), вместо умывальника дал доспех (у Гомера доспех – в пятом состязании), золото перенес на пятое место, поставив вместо него щит, а фиал перенес в шестое состязание.

Итоговое распределение наград у Гомера иногда не совпадает с предполагаемым вначале. Так, в первом состязании (беге колесниц), Эвмелу, а priori лучшему, но прибывшему последним, Ахиллес подарил доспех, не означенный в списке наград, а последняя, пятая, награда досталась Нестору «за прошлые заслуги», так как он по старости уже не мог состязаться. У Нонна раз установленные награды не изменяются.

4. Вступительные речи учредителя состязаний

Формульность текста Гомера, создававшегося и передававшегося на протяжении веков в устной традиции, общеизвестна. Так, речь Ахиллеса, вводящая объявление наград предстоящего состязания, в шести состязаниях (кроме двух последних) окаймлена формулами: в начале – «στῆ δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν» (23.271, 23.657, 23.706, 23.752, 23.801, 23.830), в конце – «ᾠς ἔφατ', ὦρτο» (23.664, 23.708, 23.754, 23.811, 23.836, 23.859, 23.895) или «ᾠς φάτο Πηλεΐδης» (23.287) (здесь и далее цитируется по Аллену [4]).

Нонн, сочинявший свое произведение письменно, не имел необходимости писать формулами для облегчения запоминания текста. Однако, по примеру Гомера, слова Диониса в начале каждого соревнования также ограничены

формулами. Но формулы Нонна отличны от формул Гомера. В начале каждой речи Диониса (кроме предпоследнего состязания, то есть тоже в шести, как и у Гомера) стоит анафора «ὀρθωθείς δ'» (причастие, в отличие от простой глагольной формы с прилагательным у Гомера), но заканчивается фраза всегда по-разному (здесь и далее цитируется по Кейделю [6]):

1 – «ὀρθωθείς δ' ἀγόρευεν ἐπισπέρχων ἐλατῆρας» (37.130)

2 – «ὀρθωθείς δ' ἀγόρευεν ἀεθλητῆρας ἐπείγων» (37.489)

3 – «ὀρθωθείς δ' ἴαχισε πάλιν σημάτων φωνῇ» (37.551)

4 – «ὀρθωθείς δ' ἀγόρευε, ποδώκεας ἀνδρας ἐπείγων» (37.619)

5 – «ὀρθωθείς δ' ἀνὰ μέσσον ἐγερσινῶ φάτο φωνῇ» (37.673)

6 – «καὶ θεὸς ἀγρομένοις ἐναγώνιον ἰαχε φωνήν, // εἰς σκοπὸν ἡρώφοιτον οἰστευτῆρας ἐπείγων» (37.712)

7 – «ὀρθωθείς δ' ἀγόρευε, δύο δ' ἐκέλευσε μαχηταῖς, // ὅφρα μὸθῳ παίζοντι καὶ οὐ κτείνοντι σιδήρῳ // μιμηλὴν τελέσωσιν ἀναίμονος εἰκόνα χάρμης» (37.753–5)

Здесь прослеживается определенный алгоритм. Фразы постепенно удлиняются: первые четыре фразы занимают 1 строку, 6 и 7 фразы – две и три строки, соответственно. Во фразах 1, 2, 4 и 7 на третьем месте стоит «ἀγόρευε(v)». Последнее слово фразы 1 не повторяется в остальных фразах. Фразы 2 и 4 заканчиваются словом «ἐπείγων», а фразы 3 и 5 – «φωνῇ», как бы чередуясь через один. Шестая фраза в конце первой строки имеет «φωνήν» (почти повторяя концовку фраз 3 и 5), а в конце второй – «ἐπείγων» (концовка фраз 2 и 4), однако теперь эти два слова поменялись местами: сначала «φωνήν», а потом «ἐπείγων» (получилось обратное чередование – зеркальное отражение предыдущих чередований). Концовки всех трех строк фразы 7 не повторяют концовок предыдущих фраз, и в этом фраза 7 подобна фразе 1.

Все это показывает, что Нонн: а) перерабатывает и усложняет текст Гомера на лексическом, грамматическом и фразовом уровнях, и б) тщательно, часто с математической точностью выверяет свой собственный текст и находит способы одновременно и уподобить свои строки и противопоставить их друг другу в зеркальном отражении.

Конец вступительных речей маркирован проще и более однотипно. Нонн ставит формульное «ὡς φαιμένου (Βρομίῳ)» (37.154, 37.494, 37.621, 37.675, 37.758) во всех состязаниях, кроме двух (третьего и шестого), заменив гомеровскую личную форму глагола синонимичным причастным оборотом *genetivus absolutus*.

Теперь обратимся к одному из состязаний – соревнованию в метании диска. Это третье с конца состязание у обоих авторов (II., 23.846–849; Nonn., Dion., 37.667–702).

5. Участники

По количеству участников Нонн (как и во всех остальных состязаниях) следует за Гомером. В метании диска участников четверо. У Гомера это Полипет, Леонтей, Аякс Теламонид и Эпеос; у Нонна – Мелиссей, Галимед, Эв-

римедонт, Акмон. Однако, если гомеровские герои раньше друг с другом не состязались, то два нонновских героя, Мелиссей и Эвримедонт, уже выступили друг против друга в кулачном бое, и Мелиссей одержал победу. Таким образом Нонн, следуя за Гомером, добавляет оригинальные детали сюжета, усложняя отношения между героями и устанавливая внутренние связи между состязаниями.

6. Награды

Обычно наградой участникам служат чаши, пленницы, кобылицы или мулы, оружие или золото. Но в состязании по метанию диска Гомер отходит от обычного порядка: это единственное состязание в играх, где Ахиллес предлагает награду не каждому из участников, а лишь победителю. Это «σβλός αὐτοχόωνος» «необработанный железный диск», который сперва послужит метательным снарядом, а потом станет призом победителю. То, что большой, тяжелый железный диск будет достойной наградой победителю, не вызывает сомнений у героев гомеровского медного века. Этот диск Ахиллес получил с остальными трофеями, убив Этиона, и он настолько велик, что

Сколько бы кто ни имел и далеких полей и широких, -

На пять круглых годов и тому на потребы достанет

Глыбы такой; у него никогда оскуделый в железе

В град не пойдет ни оратай, ни пастырь, но дома добудет. (832–5)

(здесь и далее пер. Н. Гнедича [1])

Нонн называет метательный снаряд так же, как и Гомер: «σβλός αὐτοχόωνος». Однако для человека V в. н. э. кусок железа, очевидно, не представлял той ценности, какой он был для гомеровских героев. Поэтому Нонн остается верен общей схеме и устами Диониса предлагает каждому участнику традиционные награды: 1 – два копья и шлем, 2 – разукрашенный пояс, 3 – двуручную чашу, 4 – небриду с золотой заколкой.

7. Очередность бросков и дальность полета

Участники бросают диск по очереди, и результаты бросков идут в порядке увеличения дальности: у Гомера Эпеос бросает недалеко, Леонтей – дальше, Аякс еще дальше, Полипет дальше всех. Нонн полностью повторяет эту схему: Мелиссей бросает недалеко, Эвримедонт – дальше, Акмон еще дальше, Галимед – дальше всех. Однако из общего контекста соревнований видно, что Нонн вводит в схему дополнительный нюанс. Мелиссей, бросивший диск ближе всех и оказавшийся на последнем месте, незадолго перед тем сошелся с Эвримедонтом в кулачном бое (второе состязание) и одержал над ним победу. Теперь же он не только стал последним в метании диска, но и проиграл своему бывшему сопернику: Эвримедонт в метании диска оказался на третьем месте, непосредственно перед Мелисеем. В личном, так сказать, соревновании они поменялись местами, и их взаимный счет стал 1:1.

8. Описание диска

Гомер называет снаряд, который бросают участники, просто *σόλος*. Нонн обозначает его целым рядом синонимов с различными эпитетами: *σόλος εὐδίνητος*, *βριθὺ βέλος περίτροχον*, *βέλος ἡρόφοιτον σύνδρομον αὐραῖς*, *δίσκος ἀλήτης*. Очевидно, сам снаряд занимает Нонна не меньше, чем герои, его бросающие. Для Гомера диск – лишь снаряд для состязаний и награда победителю. Для Нонна описание диска – повод к изысканному поэтическому упражнению. Диск у него – такой же участник соревнования, как и те, кто его бросает. Его полет описывается так, как будто это одушевленное существо, имеющее свою собственную волю и устремление (37.686–696):

... καὶ ὑψιπόδης Ἀλμῆδης
εἰς σκοπὸν ἠκόντιζεν ἐν ἡέρι δίσκον ἀλήτην·
καὶ σόλος ἡερίησιν ἐπερροΐζεσεν ἀέλλαις
ἐκ βριαρῆς παλάμης πεφορημένος, ὥς ἀπὸ τόξου
ἵπταται ἀσταθέεσσι βέλος δεδονημένον αὐραῖς
ὄρθιον· ἡερόθεν δὲ πεσὼν ἐκυλίνδετο γαίῃ
ἄλματι τηλεπόρῳ, πεφορημένος εἰσέτι παλμῷ
χεῖρὸς εὐστρεπτοῖο, φέρων αὐτόσσυτον ὀρμήν,
εἰσόκε σήματα πάντα παρέδραμεν· ἀγρόμενοι δὲ
πάντες ἐπεσμαράγησαν ὀλιπευτῆρες ἀγῶνος,
ἄλλομένον δισκοῖο τεθηπότες ἀστατον ὀρμήν.

«и высоко поднимающий ноги Галимед
бросил в цель в воздух диск-скиталец;
и диск прожужжал воздушными вихря-
ми, пущенный из крепкой ладони, как
из лука летит прямо стрела, подгоняемая
изменчивыми ветрами; и упав из воздуха,
катился долгими скачками по земле, еще
увлеченный ладонью ловкой руки, имея
свой собственный порыв, покуда не про-
бежал мимо всех отметок; все собравши-
еся зрители соревнования снова загудели,
пораженные неостановимым движением
устремившегося диска.»

(перевод мой – М. У.)

9. Описание бросков диска

Сравнительная схема описания бросков диска атлетами в «Илиаде» и «Детях Диониса» (см. ниже) выявляет следующие различия текстов Гомера и Нонна. У Гомера описание бросков занимает 1, 5, 1, 2 и 4 строки, соответственно. Самый слабый и самый сильный броски имеют также реакцию на них зрителей (*γέλασαν δ' ἐπὶ πάντες Ἀχαιοί – τοῖ δὲ βόησαν*) (23.840 – 23.847). Последний бросок, самый удачный, удостоивается сравнения с летящим посохом пастуха, при этом сравнение чуть длиннее, чем описание самого броска, что обычно для Гомера (23.845–6).

Описание бросков у Нонна занимает 2, 1, 4, 5 и 10, 5 строк, соответственно. Общая схема повторяется, но более многословно развернутая. Так же, как и у Гомера, чем дальше бросок от среднего уровня и чем он лучше, тем более детального описания он достоин. Реакция зрителей также дается для самого слабого и самого сильного бросков (первого и последнего). Последний бросок, самый удачный, также удостоивается сравнения, однако сравнение занимает меньшее количество строк, чем описание самого броска, и Нонн сравнивает полет диска со стрелой, выпущенной из лука (сравнение не гомеровское) (37.689–91). Кроме того, Нонн для двух последних бросков добавляет описание полета самого диска (37.684–86; 37.688–89 и 37.691–94).

Участники	Гомер	Нонн
1-й	бросок + реакция зрителей	бросок + реакция зрителей
2-й	бросок	бросок
3-й	бросок + результат броска	бросок + описание полета + результат броска
4-й	бросок + сравнение с полетом па- стухи + посоха + результат + реак- ция зрителей	бросок + описание полета + сравнение с полетом стрелы + результат + реак- ция зрителей

Таким образом, Нонн, с одной стороны, копирует схему Гомера практически без изменений (первая половина состязания), а с другой (вторая половина состязания), изменяет набор составляющих, добавляя дополнительные элементы (описание полета диска) и изменяя их соотношение (увеличивает в 2, 5 раза количество строк, снижает долю текста, отведенного для сравнения).

10. Завершение соревнования

Наконец, все участники соревнований забирают награды.

У Гомера все просто: друзья Полипета забирают награду (железный диск) и несут к судам (23.848–9). Остальные участники соревнования больше не упоминаются. Напротив, Нонн подробно, как и в остальных состязаниях, описывает, кто что получил. Участники, по порядку занятых мест, забирают награды. Это повтор начала каждого состязания, когда объявлялись награды, но теперь каждой награде предшествует имя ее получившего. Для Нонна важна внешняя манифестация победы – получение заранее объявленной награды и сопутствующего ей признания, важен элемент превосходства над противником: не только победить – почетно, но и проиграть – позорно [5, с. 124]. Нонновские герои не могут остаться без наград, распределяющих их по местам друг относительно друга. Поэтому победитель, «доблестный» (ἀγῆνορέων) Галимед, потрясая выигранными копьями и шлемом, уносит свои награды (37.697–8). Выходя на состязание, Галимед имел эпитет «ἀερσιπόδης» «резвоногий», («высоко поднимающий ноги» – 37.676), а теперь побежденный им Акмон (оказавшийся на втором месте) имеет эпитет «εἰλιπόδης» («волочащий ноги» – 37.699). Занявший третье место Эвримедонт (связь которого с огнем как сына Гефеста и одного из Кабиров постоянно подчеркивается Нонном) получил «φιάλην ἀπύρωτον» («чашу, не бывшую в огне» – 37.700). А Мелиссей, теперь не только занявший последнее место, но и уступивший побежденному им ранее Эвримедонту, забирает свою награду «κατηφίῳν δὲ προσώπῳ» («печально опустив лицо» – 37.701).

У Нонна в соревнованиях выигравший победно демонстрирует свою награду (как Галимед), посрамленный победитель, стараясь быть незамеченным, поскорее уносит свое вознаграждение (как Мелиссей). То же самое мы видим и в других состязаниях. Так, после кулачного боя, когда Мелиссей отправил Эвримедонта «в нокаут» и тот потерял сознание, брат последнего

Алкон «угрюмо» («στύγνός») унес Эвримедонта и «торопливо» («ἑσσύμενος») забрал награду (37.542–5).

У Гомера такого уничижительного отношения к побежденным нет. В метании диска награда была всего одна, так что о других участниках Гомер в конце не упоминает. Но после кулачного боя победитель Эпеос даже помог подняться побежденному им Эвриалу, а друзья последнего забирают его награду (23, 694–699), но никакой отрицательной оценочной лексики нет. А в ристаниях Ахилл даже хотел отдать вторую награду Эвмелу, пришедшему последним, как а ῥιόγῃ лучшему (23.536–38), а Менелай и Антилох уступали друг другу награду за второе место (23.586–611). У Нонна такое невозможно.

О важности мотива соперничества для Нонна пишет Р. Ньюболд. Он отмечает, что стремление не только всюду быть первым, но и посрамить этим своих противников – постоянный мотив в «Деяниях Диониса» [5]. Основная цель Диониса в поэме Нонна – получить божественный статус и быть признанным другими богами Олимпа, а путь к этому – самоутверждение и победа над войском индов. В соответствии со своим принципом «пестрого многократного отображения» всего и вся Нонн заставляет и всех соратников Диониса, участвующих в состязаниях на могиле Офельта, так же самоутверждаться, получив первый приз и посралив своих противников.

Заключение

Сравнение описания состязаний на могиле героя в «Илиаде» и «Деяниях Диониса» показало, что Нонн использует текст Гомера как отправную точку для создания собственного произведения. Взяв сюжет соревнований на могиле героя, Нонн, близко следуя за оригиналом, вносит изменения на всех уровнях текста. Он изменяет грамматику фраз, гомеровские формулы, порядок состязаний, набор наград и их исходное и итоговое распределение, взаимоотношения между участниками состязаний. Математически точно выстраивая связи между строками своего текста, между персонажами и их поступками, между разными состязаниями, между своим текстом и гомеровским оригиналом, Нонн создает свою версию игр на могиле героя, вписывая ее в общий замысел своей поэмы. Руководствуясь принципами пойкилии и антителии, он не только заставляет своих героев стремиться утверждать свое превосходство над противниками, подражая Дионису и отображая стремление последнего добиться этим божественного статуса. Уместно предположить, что и сам Нонн также заочно состязается со своим великим предшественником и стремится одновременно и уподобить свой текст гомеровскому и, возможно, превзойти его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Художественная литература, 1967.
2. Захарова А. В. Нонн Панополитанский // Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. Пер. Ю. А. Голубца. СПб.: Алетейя, 1997. С. V-LIII.
3. Захарова А. В., Торшилов, Д. О. Глобус звездного неба. Поэтическая мастерская Нонна Панополитанского. СПб.:Алетейя, 2003.
4. Homer. Iliad. Ed. T. W. Allen. 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 1931.
5. Newbold, R. F. Contests, Competitiveness and Achievement in Nonnus' Dionysiaca. // Scholia, Vol. 19. 2010. P. 111–125.
6. Nonni Panopolitani Doinysiaca. 2 vols. Berlin: Weidmann, 1959.

АННОТАЦИЯ

«Деяния Диониса» – произведение римского писателя V в. н. э. Нонна Панополитанского, «последнего эпика античности». Нонн сознательно подражал Гомеру, и сравнение текстов «Деяний Диониса» и «Илиады» многое дает для понимания творческих принципов и особенностей литературного стиля Нонна. Анализ поэтического текста Нонна, представляющего, на первый взгляд, вычурное и не слишком умелое подражание Гомеру, создает ощущение филологически выверенного, почти научного «препарирования» Нонном гомеровского текста с целью создания своего оригинального произведения. В статье приводится сравнение описания игр на могиле Патрокла в «Илиаде» Гомера и на могиле Офелты в «Деяниях Диониса» Нонна, выявляются приемы переработки Нонном текста Гомера и возможные объяснения сходств и различий обоих текстов.

Нонн использует текст Гомера как отправную точку для создания собственного произведения на основе принципов пойкилии и антителии. Заочно состязаясь со своим великим предшественником Гомером, Нонн стремится одновременно и уподобить свой текст гомеровскому и, возможно, превзойти его.

Ключевые слова: древнегреческий эпос, Нонн Панополитанский, «Деяния Диониса», Гомер, «Илиада», состязания, Дионис

ABSTRACT

Uvarova M. A.

Contests at a Heroe's tomb by Nonnus and Homer

The 'Dionysiaca' is a poem written by Nonnus of Panopolis, a V-th cent. A.D. Roman writer, 'the last epic writer of the Antiquity'. Nonnus consciously imitated Homer, and a comparison of the text of 'Dionysiaca' with that of 'Iliad' helps understand the creative principles and features of Nonnus' literary style. The analysis of the poetic text of Nonnus, which presents, at a first glance, a pretentious and not very skilful imitation of Homer, creates an impression of a philologically verified and almost scientific 'dissection' of the Homeric text done by Nonnus in order to create his own original work. This article compares the descriptions of funerary games at Patroclus' grave in Homer's 'Iliad' and at Opheltes' grave in Nonnus' 'Dionysiaca'. It describes the methods with which Nonnus reworked Homer's text and gives possible explanations of the similarities and differences between the two texts.

Nonnus uses Homer's text as a starting point for creating his own work on the principles of 'poikilia' and 'antitypia'. Competing with his great predecessor, Nonnus seeks to simultaneously liken his text to the text of Homer and to, possibly, surpass it.

Keywords: ancient Greek epos, Nonnus, "Dionysiaca", Homer, "Iliad", competitions, Dionysos

Ульянова И. Л.

ПАПИРУСНЫЕ ФРАГМЕНТЫ КОМЕДИИ МЕНАНДРА «ЖЕНЩИНЫ ЗА ЗАВТРАКОМ»

За последние десятилетия появилось значительное количество папирусов, представляющих отрывки из произведений новой аттической комедии [1] и комедий Менандра [2]. За последние десятилетия их число выросло в несколько раз и насчитывает более ста фрагментов [8, 24]. На русском языке вышло издание комедий Менандра, включающее все известные папирусные тексты Менандра [5]; появились в печати публикации и обзоры неизвестных ранее папирусных текстов новой аттической комедии [6] и фрагментов комедий Менандра [7]. Идентификация этих фрагментов разной сохранности и величины зачастую вызывает различные гипотезы.

Папирус середины I века н. э. из Оксирихского собрания Р. Оху. inv. 504 В 30 Н (5), о котором сообщил Э. Хэндли [16], состоит из нескольких фрагментов. Из них удалось расшифровать самый большой фрагмент А, который представляет собой значительный фрагмент свитка папируса размерами 135 на 120 мм. Сохранилась колонка из 21 стиха, большая часть которой, начиная с 5-го стиха, достаточно хорошо читается. Э. Хэндли предложил чтение текста фрагмента с предположительно восстановленными стихами или их частями:

1. ἀπολλ.....[]θ.[
2.]...εα.πο...ριγε.[
3.]θεζεινω...ετερ]
4.]πεισεπλε.μενη[...].[
5.]...ολουθοσκαταπλυνε[]ι[με.[...].[ἀκόλουθος καταπλύν[ε]ιν με.[
6.]..ανισκωπατηρεστινγερων νεανίσκω πατήρ ἐστιν γέρων
7.]..τηγγυναικαβουλεται την γυναικα βούλεται
8.]..υγγενησεφοδιαπλουσια συγγενής ἐφόδια πλούσια
9.]ηκουσενεπεμενουκετι ἦκουσεν, ἔπεμεν οὐκετι
10.]ωσερωτικονταλαν ὡς ἐρωτικόν, τάλαν
11.]χθημενυπανεμουτινος]χθη μὲν ὑπ' ἀνέμου τινός

12.]υτηνδετηνμεγαληνπ...α] αὐτὴν δὲ τὴν μεγάλην πέτραν
13.]υτοτουπιχωριον υτο τοῦπιχώριον
14.]ναιαυτουспаθειν αὐτοὺς παθεῖν
15.]τιποτανποιησηт.υθοσαν]τί ποτ' ἂν ποιήσῃ τοῦθ' ὅς ἂν
16.]ιναιτα[...].[.]θεων
17.]σευξατανοκλεινια.[ἐύξατ', ἂν ὁ Κλεινίας
18.].διακενη.κ.ιλαβ , διὰ κενῆς καὶ λαβε
19.]μηθελισηφ[.]лт[μὴ θελήσῃ , φιлт[ат
20.].ναρετη.[]v'αρετήν.[

Чтение текста фрагмента с предположительно восстановленными стихами или их частями:

5. следующая (волна стремится) смыть меня
6. у юноши есть старик-отец
7. он хочет женить его
8. родственница, богатые дорожные расходы
9. (когда) услышала, не стала больше ждать
10. как он влюблен, несчастный
11. каким-то ветром
12. эту огромную скалу
13. этот местный (обычай)
14. чтобы они вытерпели
15. что он мог тут сделать
- 16.
17. он клялся, если бы Клиния
18. из-за пустой (надежды) и взял
19. да не захочет, дорогая
20. добродетель

Фрагмент можно определить как диалог, в котором некий персонаж (из восклицания *τάλαν* в 10 стихе видно, что это женщина) рассказывает историю о молодом человеке (скорее всего, его имя – Клиния) и его старом отце, который хочет женить своего сына.

Несмотря на то, что фрагмент дает довольно большой и связный отрывок текста, точная его атрибуция вызвала разногласия и споры. На основании упоминания во фрагменте «огромной скалы» (стих 12 *τὴν μεγάλην πέτραν*), Э. Хэндли определил этот текст как отрывок из комедии Менандра «Левкадия», поскольку там говорится об известной скале, с которой, согласно преданию, бросилась в море Сапфо, безответно влюбленная в юношу Фаона, (fr. 168 – *πέτρας ἀπὸ τηλεφανοῦς*). Но других доказательств этой идентификации папирусный фрагмент не даёт. Могло бы помочь собственное имя Клиния, встречающееся в папирусном фрагменте (стих 17). Оно известно по комедиям Менандра «Одержимая» и «Ненавистный» и по комедиям Теренция «Девуш-

ка с Андроса» и «Самоистязатель», однако трудно установить какую-нибудь взаимосвязь между этими комедиями и данным фрагментом.

Иную гипотезу высказал К. Гайзер [14]. Он предположил, что новый фрагмент является частью начальной сцены из комедии Менандра «Женщины за завтраком», которая, как известно, лежит в основе плавтовской «Шкатулки» [11]. От комедии Менандра «Женщины за завтраком» сохранились лишь немногочисленные фрагменты, поэтому реконструировать основные сюжетные линии пьесы можно по «Шкатулке» Плавта. Молодая девушка (у Плавта её имя Селения, у Менандра – её имя Планго указывает на происхождение гетеры из свободных граждан) рассказывает двум своим собеседницам – гетере Гимнасии (у Менандра её имя Пифиада) и её матери (у Плавта это старуха-сводня без имени, а в комедии Менандра – Филенида) о своей любви к юноше Алексимарху. Молодой человек обещал на ней жениться, а пока снял для неё дом. Но теперь он должен подчиниться воле отца, который хочет, чтобы сын взял в жёны богатую родственницу. Мать Селении, узнав об этом, требует, чтобы девушка вернулась домой. По ходу действия комедии выясняется, что Селения является дочерью свободных граждан, которые сейчас разыскивают подброшенную некогда девочку. После того, как открываются все эти обстоятельства, ничто не мешает законному браку влюбленных. Папирусный фрагмент Менандра можно соотнести со стихами 98–101 «Шкатулки», в которых Селения заканчивает свой рассказ о любви к Алексимарху и о намерении отца юноши женить его на богатой родственнице:

At ille conceptis iuravit verbis apud matrem meam,
me uxorem ducturum esse: ei nunc alia ducendast domum,
sua cognata Lemniensis, quae habitat hic in proxumo.
nam eum pater eius subegit. (Cist. 98–101)

fr. P. Oxy. inv. 504 B 30 H (5), 6–9

νεανίσκῳ πατήρ ἐστὶν γέρων
τὴν γυναῖκα βούλεται
συγγενῆς ἐφόδια πλούσια
ἤκουσεν, ἐπέμεν οὐκέτι

Что касается слов ἐφόδια πλούσια – «богатые дорожные расходы», К. Гайзер считает, что здесь речь идет о богатом приданом новой невесты юноши, то есть о тех деньгах, которые она может предоставить ему для совместного плавания по жизни.

Стих 9 фрагмента показывает на отношение матери девушки к происходящим событиям: ἤκουσεν, ἐπέμεν οὐκέτι – «когда услышала не стала больше ждать» и соответствует стихам Cist. 101–103:

nunc mea mater iratast mihi,
quia non redierim domum ad se, postquam hanc rem resciverim,
eum uxorem ducturum esse aliam.

Следующие стихи 11–12 фрагмента $\lambda\chi\theta\eta\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \upsilon\pi'\acute{\alpha}\nu\acute{\epsilon}\mu\omicron\upsilon\ \tau\iota\nu\acute{o}\varsigma\ \alpha\upsilon\tau\eta\acute{\nu}\ \delta\grave{\epsilon}\ \tau\eta\acute{\nu}\ \mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\eta\nu\ \pi\acute{\epsilon}\tau\rho\alpha\nu$, по-видимому, характеризуют душевное состояние девушки, которое она сравнивает с кораблем, застигнутом бурей на море (сравнение, часто встречающееся в комедиях Менандра (Men. Samia 206 sq, Men. fr. 268) и у других авторов новой комедии, например, в папирусном фрагменте, автором которого считают Филемона [4]. В комедиях Плавта также часто встречается описание порыва ветра, несущего человека на опасные скалы:

verum video med ad saxa ferri saevis fluctibus. (Merc. 197)

iterum iam ad unum saxum me fluctus ferunt. (Most. 677)

И в «Шкатулке» Плавта юноша Алексимарх прибегает к описанию моря, чтобы рассказать о своих любовных страданиях:

maritumis moribus mecum experitur:

ita meum frangit amantem animum. (Cist. 221–222)

С изображением бури на море, по-видимому, связан и 5-й стих фрагмента $\kappa\alpha\tau\alpha\pi\lambda\acute{\upsilon}\nu[\epsilon]\nu\ \mu\epsilon$. Однако в стихах 98–103 «Шкатулки» эти слова о буре на море, характеризующие душевное состояние девушки, выпущены. Вероятно, это можно объяснить тем, что Плавт вообще избегает психологических характеристик своих персонажей в отличие от Менандра, который всегда стремится дать обоснование поведения своих героев.

В 13-м стихе менандровского фрагмента возникают затруднения с пониманием слова $\tau\omicron\upsilon\tau\iota\chi\acute{o}\rho\iota\omicron\nu$, которое означает какой-то «местный обычай». К. Гайзер предполагает, что это слово можно объяснить исходя из известной греческой поговорки о сикионцах (действие комедии, во всяком случае, плавтовской «Шкатулки», происходит в Сикионе), как о людях, которые резво берутся за дело, но ничего не добиваются [14, 108]. Возможно, в стихах 13–14 девушка передаёт мнение своей матери о молодом человеке, как об одном из типичных сикионцев, которые сначала хотят показать себя храбрецами, а потом бегут, не выдержав трудностей (стих 14 $\alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\varsigma\ \pi\alpha\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$). Но сама девушка извиняет поведение юноши, понимая, что он не может противиться воле отца (стих 15 $\tau\acute{\iota}\ \pi\omicron\tau'\acute{\alpha}\nu\ \pi\omicron\iota\eta\sigma\eta\ \tau\omicron\upsilon\theta'\acute{o}\varsigma\ \acute{\alpha}\nu$) и вспоминает прежние клятвы своего возлюбленного (стихи 17–20 $\epsilon\acute{\upsilon}\xi\alpha\tau\ ,\ \acute{\alpha}\nu\ \omicron\ \text{Κλεινίας} \delta\acute{\iota}\alpha\ \kappa\epsilon\nu\eta\varsigma\ \kappa\alpha\acute{\iota}\ \lambda\alpha\beta\epsilon$).

В комедии «Шкатулка» рассказ девушки о том, как молодой человек нарушил данную ей клятву верности, заканчивается словами старой гетеры *nil amori iniuriumst* (Cist. 103).

У Менандра в комедии «Женщины за завтраком» гораздо шире выражен мотив возможности нарушить ради любви клятву, данную другим богам:

Ἔρως δὲ τῶν θεῶν

ἰσχὺν ἔχων πλείστην, ἐπὶ τούτου δείκνυται

διὰ τοῦτον ἐπιπορκοῦσι τοὺς ἄλλους θεοὺς (Men. fr. 75).

Плавт значительно сокращает это назидательное высказывание и сводит его к краткой реплике старухи-сводни.

Другие, достаточно надежно идентифицированные фрагменты комедии Менандра «Женщины за завтраком», также, по большей части, относятся к

начальной сцене беседы трёх женщин и точно соответствуют их репликам в комедии Плавта «Шкатулка». В самом начале комедии, после окончания завтрака, старуха Филенида говорит:

ἐγὼ μὲν ἡρίστησα, νῆ τὴν Ἄρτεμιν,
 μάλ', ἡδέως...
 ἀν' ἐτι πιεῖν μοι δῶ τις ἄλλ' ἢ βάρβαρος
 αἶμα τῇ τραπέζῃ καὶ τὸν οἶνον ὥχετο
 ἀρας ἀφ' ἡμῶν. (Men. fr. 73)

Плавт почти дословно воспроизводит эту реплику, однако убирает слова о рабыне-варварке, как непонятную римскому зрителю специфическую аттическую деталь [11, 119].

ita hodie acceptae sumus suavis modis,
 nec nisi disciplina apud te fuit quicquam ibi quin mihi placeret.
 Quid ita, amabo? Raro nimium dabat, quod biberem, id merum infuscabat
 (Cist. 15–18)

Стихи, в которых девушка рассказывает о начале своей любовной истории, очень схожи у Менандра и у Плавта:

Διονυσίων {γάρ} ἦν
 πομπή...
 ὁ δέ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν,
 ἐπεῖτα φοιτῶν καὶ κολακεύων [ἐμέ τε καὶ]
 τὴν μητέρα ἔγνω μ'. (Men. fr. 74)

Per Dionysia
 mater pompam me spectatum duxit. Dum redeo domum,
 conspicillo consecutust clanculum me usque ad fores.
 inde in amicitiam insinuavit cum matre et mecum simul
 blanditiis, muneribus, donis. (Cist. 89–93)

Схожесть всех этих фрагментов, практически буквальное воспроизведение Плавтом текста комедии Менандра «Женщины за завтраком», подтверждает мнение о том, что «Шкатулка» является самой менандровской комедией Плавта [8, 325].

Эти же стихи 98–101 плавтовской «Шкатулки» послужили основой для идентификации другого папирусного фрагмента P. Heidelberg 175, который датируется I в. н. э. и представляет собой отрывок, содержащий окончания 12 строк.

1.]τινος[
2.]υσαθ' ἡ κ[όρη дочь
3.] τὴν μητ[ῆρα мать
4.]ελειν τὰ πολ[
5.]ον ὅτι χαρ[
6.]καν προσλαβ[
7.]τ' ἐρως ἐρρωμ[ένος сильная любовь

8.] σ. – ἃ ποίας, τάλαν, что тебе делать, несчастная
9.]κειν τῆς Λημνίας девушки с Лемноса
10.]τι γειτνιαῖ γέρων старик, который живет рядом
11.] τρέφων γὰρ θυγατ[έρα воспитывающий дочь
12.]ε κωλύειν γαμεῖν помешать жениться

Впервые опубликовавший этот фрагмент в 1938 году Г. Герхард идентифицировал его как отрывок из комедии Алексиды Λημνία на основании упоминающейся в 9 стихе τῆς Λημνίας – «девушки с Лемноса» [15, 18]. С идентификацией Герхарда был согласен и К. Остин [1, 298]. Однако, У. Арнотт предположил, что «девушка с Лемноса» может быть той самой родственницей, на которой отец собирается женить Алексимарха в комедии Плавта «Шкатулка» [9]. Сравнивая текст фрагмента с соответствующими стихами Cist. 98–101, он обратил внимание на следующие совпадения: во 2 и 3 стихе папируса встречаются слова ἡ κόρη – «дочь», τὴν μητέρα – «мать». И у Плавта Селения трижды упоминает о своей матери в предшествующих стихах (стихи 83, 90, 92). Во фрагменте явно рассказывается о любовных отношениях: ἐρως ἑρρωμένος – «сильная любовь» (7 стих). Из восклицания τάλαν в 8 стихе видно, что говорит женщина. Слова и фразы, используемые персонажем, который говорит после 8 стиха, совпадают с речью Селении (Cist. 98–103). Упоминается τῆς Λημνίας – «девушки с Лемноса» (9 стих), γειτνιαῖ γέρων – «старик, который живет рядом» (10 стих), τρέφων γὰρ θυγατέρα – «воспитывающий дочь» (11 стих), κωλύειν γαμεῖν «помешать жениться». На основании этих совпадений У. Арнотт пришел к выводу, что это – фрагмент комедии Менандра «Женщины за завтраком». Несмотря на то, что фрагмент гейдельбергского папируса P. Heidelberg 175 представляет собой гораздо меньший объем текста чем папирус P. Оху. inv. 504 В 30 Н (5), идентификация его как отрывка из комедии «Женщины за завтраком» признается филологами более основательной, чем гипотеза К. Гайзера [8, 326].

До настоящего времени от комедии «Женщины за завтраком» сохранились лишь немногочисленные фрагменты. Однако на протяжении многих веков эта комедия Менандра была весьма известна в различных частях античного мира. Не только Плавт, но и другой римский комедиограф, Цецилий Стаций, также переработал эту комедию, сохранив название «Женщины за завтраком». Другим доказательством того, что эта комедия Менандра была весьма популярна, служат мозаичные изображения начальной сцены из первого действия комедии Менандра «Женщины за завтраком». На всех мозаиках изображены три женщины, сидящие за столом: молодая женщина по имени Планго, старая гетера Филенида и её дочь Пифиада. Самое древнее изображение этой сцены представлено на мозаике работы знаменитого мастера Диоскурида 2 века до н. э., найденной при раскопках «дома Цицерона» в Помпеях в 1764 году. [10]. Несмотря на существование различных трактовок этой мозаики, в настоящее время определено, что она представляет собой начальную сцену этой комедии

[18]. Эта же сцена завтрака трех женщин и их беседы изображена на одном из медальонов митиленских мозаик 3 века н. э. [12]. Атрибуция этой мозаики не вызывала сомнений: мозаикой были выложены название комедии Менандра, имена персонажей и обозначение акта (как и в других медальонах митиленских мозаик). Митиленская мозаика стала дополнительным подтверждением того, что «Женщины за завтраком» является оригиналом «Шкатулки» [17, 30]. Недавно проведенные раскопки в городе Зеугма на территории современной Турции предоставили ещё одну мозаичную иллюстрацию этой сцены работы мастера Зосимы 2 века н. э. [19]. Атрибуция мозаики не вызывает сомнений как благодаря изображению трёх беседующих за столом женщин, так и названию комедии на мозаике.

Вряд ли материал папирусных фрагментов из Оксиринхских раскопок и из Гейдельбергского собрания является достаточным, чтобы сделать какие-нибудь окончательные выводы. Однако предложенные К. Гайзером и У. Арноттом гипотезы идентификации фрагментов дают возможность ещё раз обратить внимание на известность комедий Менандра много веков спустя после их написания, на любовь публики именно к комедии «Женщины за завтраком» и на популярность начальной сцены, которая давала зрителю возможность наблюдать частную жизнь женщин с их особыми разговорами и характерными только для них выражениями: *τάλαν; νῆ τὴν Ἄρτεμιν* [12, 333]. Впервые после Аристофана мир женщин был показан так близко: сцена из первого действия комедии, в которой на протяжении 120 стихов (как можно судить по комедии Плавта «Cistellaria») разговор ведётся только женщинами без участия мужчин, не имеет аналогов ни в произведениях новой аттической, ни римской комедии, дошедших до настоящего времени [13, 374].

ЛИТЕРАТУРА

1. Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta. Ed. C. Austin. Berlin: De Gruyter, 1973.
2. Menandri reliquiae selectae. Iteratis curis nova appendice auctas recensuit. F. H. Sandbach. Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1990.
3. *Plaute Comédies*, I-VII, texte établi et traduit par A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1932–1940.
4. Select Papyri III. Literary Papyri // by D. L. Page. London-Massachusetts, 1962. N 61. P. 216–280.
5. Менандр. Комедии. Фрагменты. Издание подготовил В. Н. Ярхо. Москва: Наука, 1982.
6. Ульянова И. Л. Новые папирусные фрагменты новой аттической комедии // ВДИ 1990, № 3, С.198–201.
7. Ульянова И. Л. Новые папирусные фрагменты комедий Менандра // ВДИ 1993, № 1, С.136–141.
8. Ярхо В. Н. Менандр: у истоков европейской комедии. Москва: Лабиринт, 2004
9. Arnott W. G. A papyrus scrap of Menander's *Συναριστῶσαι*? // *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 72, 1988. S. 23–25.

10. *Bieber M.* The History of the Greek and Roman Theater, 2 ed. Princeton: Princeton University Press, 1961.
11. *Bischoff B.* Zu Plautus und Festus // *Philologus*. 1932. Bd 81. S. 114–117; *Fraenkel E.* Das Original der Cistellaria des Plautus // *Ibidem* S. 117–120.
12. *Charitidis S., Kahil L., Ginouvès R.* Les mosaïque de la maison du Ménandre à Mytilene // *Antike Kunst*. 6 Beiheft. Bern: Francke, 1970.
13. *Duckworth G.* The Nature of Roman Comedy. Princeton: Princeton University Press, 1952.
14. *Gaiser K.* Ein Fragment aus Menanders «Synaristosai» // *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 39, 1980. S. 99–111.
15. *Gerhard G. A.* Griechische Papyri. Urkunden und literarische Texte aus der Papyrus-sammkungen der Universitätsbibliothek Heidelberg. (Veröffentlichungen aus der ba-dischen Papyrussammlungen, Heft 6). Heidelberg: Winter, 1938.
16. *Handley E. W.* Recent papyrus finds: Menander // *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 1979, № 26. P. 81–87.
17. *Lange D. K.* The Identification of Plautus' "Cistellaria" with Menander's "Synaristo-sai". // *The Classical Journal*, 70 (3), P. 30–32.
18. *Marx F.* Plauti Cistellaria Menandrea in Dioscuridis Mosaico Pompeiano. // *Rheinisches Museum* 79, 1930. P. 197–208.
19. *Slatter N. W.* The Evidence of the Zeugma Synaristosai Mosaic for Imperial Perfoman-ce of Menander // *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Hender-son*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014. P.366–374.

АННОТАЦИЯ

Идентификация появившихся за последние десятилетия папирусных фрагментов новой аттической комедии и комедий Менандра зачастую порождает различные гипотезы. Фрагмент комедии Р. Оху. inv. 504 В 30 Н (5) является частью диалога, в котором рассказывается о молодом человеке, вынужденном подчиниться воле отца и жениться на богатой родственнице. Сравнение текста фрагмента со стихами 98–101 плавтовской «Шкатулки», в основе которой лежит комедия Менандра «Женщины за завтраком», позволяет предположить, что это может быть начальная сцена менандровской комедии, сохранившейся лишь в немногочисленных фрагментах. Эти же стихи 98–101 плавтовской «Шкатулки» послужили основой для аналогичной идентификации другого папирусного фрагмента Р. Heidelberg 175. Вряд ли материал папирусных фрагментов из Оксиринхских раскопок и из Гейдельбергского собрания является достаточным, чтобы сделать какие-нибудь окончательные выводы. Однако предложенные гипотезы идентификации данных фрагментов дают возможность ещё раз обратить внимание на известность этой комедии Менандра, подтверждаемую мозаичными иллюстрациями.

Ключевые слова: папирусные фрагменты, «Женщины за завтраком» Менандра, «Шкатулка» Плавта

ABSTRACT

Ulianova I. L.

Papyrus fragment of Menander's comedy Women at Breakfast

Identification of papyrus fragments of Attic comedy and comedies of Menander that emerged over the past decade, often gives rise to various hypotheses. Comedy's fragment P. Oxy. inv. 504 B 30 H (5) is a part of a dialog about a young man forced to obey the will of his father and marry a rich relative. Comparison of the fragment's text with verses 98–101 of Plautus Casket, which is based on Menander's Women at Breakfast, suggests that this can be the opening scene of Menander's comedy, which survived in few fragments. The same verses 98–101 of Plautus Casket formed the basis for a similar identification of another papyrus fragment P. Heidelberg 175. The material of papyrus fragments from the Oxyrhynchus excavation and from the Heidelberg collection is unlikely to be adequate for any conclusions. However, the proposed hypothesis for identification of these fragments allow paying additional attention to this famous comedy of Menander, confirmed by the mosaic illustrations.

Keywords: papyrus fragments, Menander's Women at Breakfast, Plautus's Casket

VARIA

Забудская Я. Л.

ЭСХИЛ В ПЕРЕВОДЕ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Переводы В. К. Кюхельбекера с древнегреческого редко становятся предметом специального исследования. В качестве такого редкого примера укажем на статью Валентины Петровны Завьяловой «В. К. Кюхельбекер, переводчик Каллимаха» [Завьялова 2014]. В этой работе затронуты вопросы, традиционные для характеристики переводов первой половины XIX в.: это передача метрических особенностей, знание переводчиком языка оригинала либо использование языков-посредников, степень точности и вольности в переводе.

Метрический аспект рассматривается Валентиной Петровной с точки зрения противостояния двух традиций: классицистической манеры передачи любого античного стиха александринами и перевода «размером подлинника»; сторонником последнего стал и Кюхельбекер, под влиянием «Опыта о русском стихосложении» А. Х. Востокова [Завьялова 2014: 184]. Владение Кюхельбекером античным материалом В. П. Завьялова оценивает на основании лицейских программ и публикаций лицейского преподавателя словесности Н. Ф. Кошанского: сведения об античных авторах лицеисты получали из антологии «Цветы греческой поэзии» 1811 г. и вышедшей в 1816 году «Ручной книги древней классической словесности», представлявшей собой перевод *Handbuch der klassischen Literatur* Эшенбурга (1793) [Завьялова 2014: 185]. Древнегреческий был введен в программу Лицея лишь в 1819 году, однако В. П. Завьялова не исключает самостоятельного изучения его Кюхельбекером в юности под влиянием Г. А. Глинки, мужа сестры Кюхельбекера. Анализ дневников Кюхельбекера доказывает серьезное изучение древнегреческого в заключении [Завьялова 2014: 186]. Перевод гимна Каллимаха «К Аполлону», выполненный в 1819 году, по свидетельству самого Кюхельбекера основан скорее на переводе Штольберга, чем на тексте оригинала [Завьялова 2014: 188]; он представляет собой «адаптацию под современность» [Завьялова 2014: 189], с сокращением важных для Каллимаха, но чуждых для Кюхельбекера фрагментов текста [Завьялова 2014: 195].

В данной работе в качестве материала для анализа выступает фрагмент из «Агамемнона» Эсхила, переведенный Кюхельбекером в 1825 году. Разница в шесть лет между двумя переводами в данном случае принципиальна: это и другой уровень освоения древнегреческого (здесь уже речь идет не о Штольберге, а об изучении языка, что опровергает устоявшееся мнение, что древнегреческий Кюхельбекер изучил только в заключении [Бочкарев 1961: 93]), и смена стилистических позиций (переход от «карамзинистов» в лагерь «славян» [Бочкарев 1961: 88–89], и, конечно, аспект идейный и политический («верноподданнический» гимн Каллимаха и «антииранический» «Агамемнон» Эсхила (на важность именно этого аспекта при выборе трагедии для перевода указывает Бочкарев [Бочкарев 1961: 95])).

Кюхельбекер отправил свой перевод В. Ф. Одоевскому. 23 марта 1825 г. он пишет (письмо из Закупа) «Я здесь занялся опять греческим языком и брежу Эсхилом; принялся переводить его Агамемнона размером подлинника – сенариями». Далее, 5 апреля 1825 г.: «При сем препровождаю к тебе пролог Агамемнона Эсхилова: сотвори с ним, что рассудишь за благо. Если еще участвуешь в «Телеграфе», отпечатай его в оном. <...> Если захочешь прибавить к моим замечаниям некоторые свои, напр.: об устройении греческой сцены (о чем можешь прочесть в Шлегелевых *Dramatische Vorlesungen*) или об единстве времени, как греки разумели оное, очень буду тебе обязан». Однако ни в «Московском телеграфе», ни в других журналах перевод напечатан не был. Ю. Тынянов считал перевод Кюхельбекера утраченным [Тынянов 1977]. Однако в 1961 году он был опубликован Виктором Алексеевичем Бочкаревым на основании материалов ЦГАЛИ [Бочкарев 1961].

Прежде всего охарактеризуем кратко тот литературный контекст, в котором Кюхельбекер обращается к «Агамемнону». Этот перевод – не первое обращение к греческой драматургической классике и Эсхилу в частности.

Первым опытом такого рода можно назвать драматическую поэму «Кассандра», написанную в конце 1822 г. Впрочем, как и перевод «Агамемнона», своевременно ее не напечатали, и опубликована она была Ю. Тыняновым в 1939 г. (В. К. Кюхельбекер Лирика и поэмы, т. 1. Вступит. статья, ред. и прим. Ю. Тынянова. Л., «Библиотека поэта», 1939, стр. 221–236). «Кассандра» – это продолжение баллады Жуковского (из Шиллера). Четырехстопные хорей Жуковского Кюхельбекер дополняет вольными ямбами – от 4 до 6 стоп, и амфибрахиями. В некоторых строках Кюхельбекер непосредственно обращается к греческому источнику («в сем пророчестве, как и вообще во всей почти поэме, автор имел в виду Эсхилова «Агамемнона»»), переводя отдельные фрагменты лирического коммоса Кассандры из того же «Агамемнона» Эсхила. На общее сходство предсказаний Кассандры (впрочем, сюжетно обусловленное) и совпадение в их последовательности указывает Бочкарев [Бочкарев 1961: 92], однако фрагментов, которые можно было бы назвать переводами, не так уж много, и они ограничены рамками скорее словосочетаний, чем предложений: «смертельный брак» – γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι, «Увы! устраните тельца от те-

лицы» – 1125 ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ: ἄπεχε τῆς βοῆς / τὸν ταῦρον, «О Феб-Аполлон, Аполлон-сокрушитель, / Чей это дымящийся кровью чертог?» – и образность, и эмоциональность значительно усилены по сравнению с оригинальным 1085 Ἄπολλον Ἄπολλον / ἀγυῖᾱτ', ἀπόλλων ἐμός. / ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην; «О Аполлон, мой губитель, куда ты привел меня? В какой чертог?». «Кассандра» интересна скорее тем, что она представляет собой переходный этап в формировании поэтической стилистики Кюхельбекера: она и воспроизводит поэтику Жуковского, и обнаруживает стремление автора к лагерю «славян», что проявляется в изобилии церковнославянизмов [Бочкарев 1961: 92].

Еще одно контекстно схожее произведение – это, конечно же, «Аргивяне», «античная трагедия с хорами», которую Кюхельбекер пишет в 1822–1825 гг. Сохранились две рукописных редакции – первая и вторая, отличающиеся друг от друга довольно существенно [Тынянов 1977]. Тема «Аргивян» – тираноубийство, сюжет – история Тимолеона, причем, судя по избранному аспекту сюжета, источником послужил Непот (в «Тимолеоне» Плутарха убийство героем брата-тирана скорее пролог к основным подвигам героя), а образцом – разработавшие фабулу в одноименных трагедиях Лагарп, Альфиери и Шенье [Тынянов 1977]. Однако Кюхельбекер отходит от классицистической поэтики: он намерен создать, с одной стороны, «высокую драму» (отсюда и междудействие с участием богов, вернее, богинь), с другой – драму античную по форме (отсюда хоры и название по хору, а не герою) и при этом народную – в духе требований времени. Вопреки традиции и следуя новаторству Востокова, Кюхельбекер отказывается от александрийского стиха в пользу белого пятистопного. Все это придает «Аргивянам» еще более смешанный жанровый характер, чем одновременно лирическая и драматическая природа и стилистическая неоднородность – «Кассандре». Влияние Эсхила предполагается не только из-за постоянных отсылок к нему, но и выражено эксплицитно: первая редакция содержала эпиграф все из того же «Агамемнона», а перевод «Агамемнона» создается одновременно со второй редакцией.

Итак, несмотря на то, что фрагмент «Агамемнона» сам по себе невелик, он представляет определенный интерес – в этой работе Кюхельбекера сходятся сразу несколько проблем и вопросов, касающихся перевода греческой трагедии в России.

Для первых переводчиков греческой трагедии оригинальный текст, как правило, был вторичен – опирались они на французские переводы. Более других афинских трагиков полюбился Софокл, что можно объяснить соответствием поэтике классицизма, отображением конфликта между честью и долгом: с конца XVIII века было опубликовано около двадцати переводов, отрывков или полных трагедий. Эсхил появляется позже – только в 1825 г. отрывки из «Агамемнона», «Хозфор», «Семерых против Фив» наряду с «Антигоной» и «Эдипом» Софокла и «Алцестой», «Гекубой» и «Ифигенией» Еврипида включил в свой сборник «подражаний» А. Ф. Мерзляков [Мерзляков 1825]. С 40-х годов XIX в. в разных переводах, как довольно удачных, так и не очень выходят отдельные сцены, а за-

тем и полные переводы «Прометея прикованного». «Агамемнон» вышел вместе с остальными частями трилогии в 1883 г. в переводе Н. Котелова. В 1913 первая часть трилогии – «Агамемнон» – была переведена Ивановым для издательства Сабашниковых (в рамках «Памятников мировой литературы»). В том же году был издан «Агамемнон» в переводе С. И. Радцига. Судьба перевода Иванова складывалась поначалу не совсем удачно – запланированное М. Сабашниковым в рамках серии «Памятники мировой литературы» издание осуществить не удалось, и переводы Иванова выходили лишь в отрывках, включенные в хрестоматию; целиком они были опубликованы лишь в 1950 и без указания имени переводчика. До выхода в 1989 году Эсхила в переводе Вяч. Иванова в издании «Литературные памятники» более распространенным был перевод С. К. Апта (1958).

Но это все – уже последующие этапы. Если мы вернемся к современной Кюхельбекеру ситуации, мы увидим, что он выступает как новатор и опережает свое время. Да, в духе Мерзлякова он переводит лишь фрагмент, но это не подражание, а именно перевод, и не прозаический просветительский, как это было принято в сборниках того времени («Иппокрена», «Ликей», «Корифей»), а точный, при этом поэтический, хотя поэтический перевод трагедии – достояние скорее второй половины XIX в.

Особым пунктом следует отметить вопрос о метрике. В примечаниях Кюхельбекер приводит метрическую схему (не ямбического trimetra вообще, а ямбов из «Агамемнона» и указывает, что «в подражание оному (размеру) и мы мешали в свои ямбы анапесты, но в то же время пытались сохранить меру русского сенария» [Бочкарев 1961: 95].

Термин «сенарий» необходим Кюхельбекеру, так как «шестистопный ямб» в русском стихосложении – это александрийский стих. В русской поэтической «системе координат» этот размер (александрин) стал восприниматься не как классический, а как классицистический. Новая школа русской поэзии противопоставляет классицистической традиции – романтическую, «народную»; в жанровом аспекте это выражается в предпочтении Шекспира Расину, в метрическом – в замене шестистопного попарно рифмованного ямба пятистопным белым, как в «Аргиевях» Кюхельбекера [Тынянов 1977]. Именно этот размер выбирает Пушкин для «Бориса Годунова», намереваясь «расположить свою трагедию по системе отца нашего Шекспира». И в этом процессе становления истинного «трагического» размера запутанным оказывается вопрос о предшественниках и неожиданно острым – вопрос о приоритете. Пушкин в предисловии к «Борису Годунову» указал и на примеры пятистопного ямба – «Аргиевие» Кюхельбекера (1824), переделка «Венцеслава» Ротру Жандром (1825). Кюхельбекер оспаривал первенство Жандра в употреблении «белых ямбов» в поэзии драматической – указывая на собственных «Аргиев» и «Орлеанскую деву» Жуковского (1817).

Введение 5-стопного ямба оказывается в прямой зависимости от попыток передачи античных просодических форм. А. Востоков, названный открывателем 5-стопного ямба для русской литературы, в 1810 г. заимствует этот размер

у Гете, переводя «Ифигению в Тавриде». Опираясь таким образом уже не на французскую, а на германскую традицию, он указывает в качестве образца «ямбический пятистопный стих древней трагедии» [Эткинд 1986: 8]. Но уже в 1799 г., Василий Трофимович Нарезный последовательно пользуется пятистопным ямбом в драме «Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмову». В 1803 г. – попытку применить в переводе трагедии шестистопник без рифм предпринимает Я. А. Галинковский (вступительный монолог Эдипа и ответ жреца в прозаическом переводе «Эдипа царя»). Сам переводчик признавал, что «в стихах ослаблен подлинник», и считал их «подражанием» Софоклу [Ярхо 1990: 512].

Впрочем, Кюхельбекер, знакомый с опытами Востокова и Нарезного, вполне осознает разницу между размерами – поэтому он пишет «Аргивян» пятистопником, но переводит «Агамемнона» шестистопным ямбом без рифм. Однако попытки метрически маркировать разницу в переводе и подражании остались лишь намеченными и не нашли продолжения.

Перейдем теперь от метра к стилю. Вступление Кюхельбекера в 1823 году в «дружину славян» и публикация в «Мнемозине» программной статьи «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» отразили приверженность Кюхельбекера к «высокой» лирике, старославянизмам и архаизации. Для Кюхельбекера очевидна и органична связь между героями античности и библейскими образами, отсюда формируется принцип – передавать античную героину «библейским» языком, против чего возражал Пушкин. Но Кюхельбекер легко сопоставляет Эсхила с Исайей, а Еврипида – с Иеремией [Бочкарев 1961: 89]. Даже «Кассандра» (1822), посвященная Жуковскому и представляющая собой последнюю дань направлению элегистов, содержит изрядное количество старославянизмов [Бочкарев 1961: 92]. В переводе «Агамемнона» на 162 значимых слова приходится 11 старославянизмов (зане, отсе́ле, глас, бо, глаголю и специфические формы стрегу, предпляшу, цельба) – в процентном соотношении это немного, но для борьбы с гладкописью и этого оказывается достаточно.

Здесь нельзя не отметить сближения с переводческими принципами Вяч. Иванова: в его переводах Эсхила особый «трагедийный» язык и стиль, формируются прежде всего за счет архаических форм и специфической старославянской лексики [Забудская 2015: 633]. На осознанности отсылки к Библии и текстам богослужения в переводах Вяч. Иванова настаивал С. С. Аверинцев [Аверинцев 2003]. В тексте Кюхельбекера появляется даже столь значимый для Иванова «собор» – пусть не для передачи идеи «соборности», но как аналог эсхиловского *οἰκὸς οἰκῆς* (у Радцига и Апта переданного как «собрание») это совпадение все же показательно.

Для большей объективности в характеристике и сравнении переводов мы намерены обратиться к понятию вольности / точности оценки перевода, в том виде, в каком оно представлено в работах М. Л. Гаспарова и В. В. Настопкене: *показатель точности* перевода – это процент знаменательных слов оригина-

ла, сохраненных в переводе; *показатель вольности* перевода – это процент знаменательных слов перевода, замененных или добавленных по сравнению с оригиналом. (Знаменательные слова – это существительные, прилагательные, глаголы, наречия; точнее всего обычно переводятся существительные, вольнее всего – прилагательные и наречия) [Гаспаров 1988, 1997, 2001] [Настопкене 1981]. Для наглядности те же подсчеты были проведены для аналогичных фрагментов в переводе Иванова, Радцига и Апта.

Процент точности у Кюхельбекера 61 – точность, 14 – вольность, Иванов – 52 точность, 30 – вольность; Радциг 75 точность, 8 вольность, Апт – 73 точность, 17 – вольность. Таким образом, точность перевода Кюхельбекера достаточно высокая – он уступает Радцигу и Апту, но оказывается точнее Иванова. Заметим также, что вольность возрастает к концу переводимого фрагмента. Теперь перейдем от «алгебры» к «гармонии» и от цифр – к тексту.

Наглядными для характеристики любого перевода являются добавления и исключения: они представляют собой внешние проявления «авторства» переводчика.

Исключено из перевода наречное выражение ἄγκυθεν, вызвавшее, впрочем, затруднение у большинства переводчиков и переданное только Ивановым: «опершись на локоть». Отказывается Кюхельбекер и от дословного перевода выражения βούς ἐπὶ γλώσσῃ μέγας βέβηκεν (36–37) огромный бык стал на язык, которое в большинстве комментариев рассматривается как поговорка (подробнее об интерпретациях этого выражения см. [Забудская 2009]). В переводе Кюхельбекера бык заменяется заветом, а все высказывание лишается метафоры: завет великий мне / Язык связал.

Показательным является исключение двух строк: 34–35 γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῇ χέρα / ἄνακτος οἴκωντῆδε βαστάσαιχερί – *О если бы я смог своей рукой коснуться любимой руки владыки этого дома*. Можно предположить, что в исключении этой чрезмерно «верноподданной» фразы стража сказался антииранический (см. выше) настрой автора перевода. Остальные переводчики ее сохраняют, естественно, с некоторыми различиями в стилистической окраске: Иванов усиливает разговорный элемент и расширяет высказывание *Когда бы только цел и здоров вернулся сам! / Цареву руку милую сожму ль в своей?*, Радциг переводит близко к тексту *Ах, довелось бы мне рукою этой, / Когда владыка дома возвратится, / Его руки возлюбленной коснуться*, Апт – более нейтрально *Ах, только бы своей рукой коснуться мне / Руки царя, вернувшегося в дом родной*. Надо сказать, что пропущенная Кюхельбекером фраза важна как элемент эсхиловской техники лейтмотивов: она не только подчеркивает мотив ожидания, но является первым звеном в формировании образа Агамемнона как великого царя, владыки уважаемого и любимого всеми, кроме Клитемнестры и Эгисфа. Поскольку Агамемнон присутствует только в одной сцене, этот образ формируется главным образом за счет реплик других персонажей – и первой в этом ряду является фраза стража.

Добавлений как таковых в переводе Кюхельбекера немного, они не очень существенны и представляют собой незначительные расширения образа: звезды «златые», пламень «тусклый», песни «торжественные», а Илион завоеван «воистину». Смысловые преобразования оказались неизбежны для двух самых сложных фрагментов этого текста: характеристики, которую страж дает Клитемнестре ὦδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (10–11) и финальной реплики стража ὡς ἐκὼν ἐγὼ / μαθοῦσιν αὐδῶ κοῦ μαθοῦσι λήθομαι (38–39). В первом случае Кюхельбекер старается перевести буквально – так появляется калька «мужежелающей» для ἀνδρόβουλον, а относящееся к тому же словосочетанию причастие ἐλπίζον становится вставочной репликой-комментарием «надеюся» (это хороший пример трудностей математической оценки переводов: формально Кюхельбекер воспроизводит значение корня, но при этом его перевод никак нельзя назвать соответствующим оригиналу). Впрочем, надо заметить, что и в других переводах этот фрагмент получает черты комментария: у Иванова *Царица так велела; мыслью мужеской / Далече загадала...*; у Радцига *так велит нам / Ум женичины, но твердый, как у мужа, / Надежды полный*; у Апта *Так велела женичина / С неженскими надеждами, с душой мужской*.

Высказывание, завершающее речь стража μαθοῦσιν αὐδῶ κοῦ μαθοῦσι λήθομαι, несмотря на кажущуюся простоту, для перевода оказалось как раз не простым: сложность заключается в понимании оттенка значения глагола. Иванов переводит вторую часть фразы *невдомек намек другим*, где λήθομαι – это *невдомек*, Радциг выбирает значение ‘забывать’ *Не понял кто, для тех забыл и я*; Апт предпочитает значение ‘непонимания’ *Мои ж слова / Несведущим темны*. Кюхельбекер переводит первую часть практически буквально, стараясь передать (единственный из переводчиков) ἐκὼν: *Открыто знающим / Глаголю я*; перевод второй части становится вольной интерпретацией: вместо простой антитезы μαθοῦσιν / οὐ μαθοῦσι появляются некие «любопытные», а λήθομαι переводится как «нем» – причину этой вольности невозможно объяснить переводами и комментариями, на которые опирался Кюхельбекер) – в *Théâtre des Grecs Брюмуа эта фраза не передана, в остальных комментариях и переводах значение λήθομαι колеблется между двумя указанными выше (я непонятен / я забыл)* [Blomfield 1823: 145 ad loc].

Буквализм Кюхельбекера сказывается и в порядке слов: некоторые строки переведены дословно или с минимальными перестановками (ни один последующий перевод такой точности не дает); это можно, конечно, объяснить ученической осторожностью, выливающейся в перевод «слово за слово», но нельзя не отметить, что в случае совпадения синтаксических и ритмических отрывков это значительно способствует передаче метрики оригинала: κυνὸς δίκην *подобно псу*, ἐμπρέποντας αἰθέρι *сияющих в эфире* αὐτὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας *Блеск от огня, дающего из Трои весть*.

Интересно, что, имея в качестве опоры Брюмуа (см. [Бочкарев 1961: 94], Кюхельбекер опровергает его в главном – в принципах перевода: Брюмуа счи-

тает, что буквальный перевод делает древних авторов смешными [Врутоу 1826: 23], а Эсхил в силу особенностей стиля вообще неперево́дим [Врутоу 1826: 22], и его трагедии приводятся в пересказе. Кюхельбекер в своем переводе «перемалывает» и объединяет сразу несколько традиций: буквального прозаического перевода и вольного поэтического. Буквализм Кюхельбекера, сложившийся под влиянием Востокова, для перевода греческой трагедии является новаторством (естественно, для своего времени – сейчас перевод размером подлинника из новаторства стал нормой и почти архаизмом, из эксперимента – инерцией, стандартом, причем скучным и нетворческим – в отличие от верлибра). История не терпит сослагательного наклонения – перевод не был опубликован, и мы можем лишь предполагать, как он мог бы повлиять на историю перевода греческой трагедии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев 2003 – *Аверинцев С. С.* Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сент. 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003, С. 6–8.
2. Бочкарев 1961 – *В. Бочкарев* Ранние драматические произведения Кюхельбекера. «Филологические науки» 1961, № 2
3. Гаспаров 1988 – *Гаспаров М. Л.* Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М., Радуга, 1988.
4. Гаспаров 1997 – *Гаспаров М. Л.* И. Анненский – переводчик Эсхила» // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том 2. О стихах. М., 1997
5. Гаспаров 2001 – *Гаспаров М. Л.* «Подстрочник и мера точности» // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001.
6. Забудская 2014 – *Забудская Я. Л.* Эсхил в переводах Вяч. Иванова // Музы у зеркала. Античные мотивы в русской литературе. М., 2014 С. 631–640.
7. Забудская 2009 – *Забудская Я. Л.* «Стал бык на язык»: фразеологизмы в оригинале и в переводе // Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIII. СПб, «Наука», 2009. С. 184–188.
8. Завьялова 2014 – *Завьялова В. П.* В. К. Кюхельбекер, переводчик Каллимаха // Вольность и точность. Гаспаровские чтения – 2014. М., 2015. С. 184–196.
9. Котелов 1883 – Орестейя: Единств. дошедшая до нас трилогия Эсхила, данная на греч. театре в Афинах.../ Пер. с греч. Н. Котелова. СПб., 1883.
10. Кюхельбекер 1939 – *Кюхельбекер В. К.* Лирика и поэмы. Т. 1. Вступит. статья, ред. и прим. Ю. Тынянова. Л., 1939. С. 471.
11. Мерзляков 1825 – *Мерзляков А. Ф.* Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев: Ч. 1–2. М., 1825–26.
12. Настопкене 1981 – *Настопкене В. В.* Опыт исследования точности перевода количественными методами. // *Literatura*, Vilnius, 23. 1981, № 26. С. 53–69.
13. Тынянов 1977 – *Тынянов Ю. Н.* «Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера. В сб.: Поэтика. Теория литературы. Кино. М., Наука, 1977. С. 93–117.
14. Эткинд 1986 – *Эткинд Е. Г.* Поэтический перевод в истории русской литературы // Мастера русского стихотворного перевода. Л., 1986.

15. Ярхо 1990 – Ярхо В. Н. Ф. Ф. Зелинский – переводчик Софокла // Софокл. Драмы. М., 1990. С. 516.
16. Blomfield 1823 – *Blomfield C. J. Aeschyli Agamemnon, ad fidem manuscriptorum emendavit, notas et glossarium adjecit Carolus Jacobus Blomfield. Lipsiae 1823*
17. Brumois 1826 – *Brumois P. Le Théâtre des Grecs, ouvrage contenant des traductions et des analyses des tragiques grecs, avec des remarques. Second edition. Tome premier. 1826 (1730, 3 vol. in-4°, et 1747, 6 vol.; réimprimé avec des corrections et additions, par MM. Guillaume Dubois de Rochefort et Gabriel de La Porte du Theil, Pierre Prévost et André-Charles Brottier, 1785–1789).*

АННОТАЦИЯ

В данной работе в качестве материала для анализа выступает фрагмент из «Агамемнона» Эсхила, переведенный Кюхельбекером в 1825 году (перевод долгое время считался утраченным и был опубликован в 1961 году). Перевод стал новым этапом рецепции античности в творчестве Кюхельбекера после поэмы «Кассандра», включавшей в себя отдельные фразы из того же «Агамемнона», и трагедии «Аргивяне», представлявшей собой попытку воспроизведения драматической формы античного образца. Уникальность перевода Кюхельбекера – в его опережающем время буквализме: переводчик воспроизводит метрическую форму (что для перевода греческой трагедии в то время было новшеством), лексику и синтаксис оригинала, используя в качестве стилистической окраски старославянизмы, что сближает его перевод с переводом Вяч. Иванова. Кюхельбекер в своем переводе «перемалывает» и объединяет сразу несколько традиций: буквального прозаического перевода и вольного поэтического.

Ключевые слова: история перевода, буквализм, метрика, трагедия

ABSTRACT

Zabudskaya Yana L.

Aeschylus in translation of Wilhelm Küchelbecker

A material for analysis in this paper is a fragment from «Agamemnon» by Aeschylus translated by Russian poet Wilhelm Küchelbecker in 1825 (the translation was for a long time considered lost and was published in 1961). This text is a new stage in the reception of antiquity in the Küchelbecker's works after the poem «Cassandra», which included separate phrases from the same «Agamemnon», and the tragedy «Argivians», an attempt to reproduce the ancient model the dramatic form. The uniqueness of the Küchelbecker's translation is in his time-leading manner of word-for-word translation: the translator reproduces the metrical form (that was an innovation in the translation of the Greek tragedy at that time), the vocabulary and the syntax of the original, using the old slavisms as a stylistic coloration. Küchelbecker in his translation unites several traditions of translation of ancient texts: literal prosaic translation and free poetic.

Keywords: history of translation, word-for-word translation, metrics, tragedy

Крюкова А. Н.

РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ПЕРЕВОДОВ ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИХ ПОЭТОВ В ФОНДАХ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Проблема истории и теории перевода античных авторов на русский язык занимает особое место в отечественном литературоведении. Одна из заметных фигур в этой области Владимир Оттонович Нилендер (1883–1965). О его рукописном наследии, хранящемся в собрании Отдела рукописей (далее: ОР) Российской государственной библиотеки (далее: РГБ) и пойдет речь в статье.

Научная и литературная деятельность этого выдающегося знатока, исследователя и переводчика античных текстов, неразрывно связана как с Московским государственным университетом, так и с Румянцевским музеем, на основе которого впоследствии был образован ОР РГБ. В архивах РГБ находится личное дело Нилендера за период его службы в Румянцевском музее (1918–1931 гг.) (1), по документам которого можно проследить основные этапы работы Владимира Оттоновича в это время. В частности здесь хранится ходатайство от 30 октября 1918 года о приеме Нилендера на работу в библиотеку Румянцевского музея на должность помощника в Отдел всеобщей литературы (2). Официально молодой исследователь был принят в штат 12 июля 1919 года. Будучи «блестящим знатоком в вопросах классической филологии», Нилендер стал ближайшим помощником заведующего Отделом классической филологии библиотеки музея «в деле пополнения его книгами, главным образом изданиями, давно вышедшими из продажи и чрезвычайно трудно находимыми» (3). Владимир Оттонович специально изучил «антикварную сторону книжного дела», чему во многом способствовала его предшествующая служба в библиотеки МГУ. Именно в силу своей «незаменимости» Нилендер был освобожден от прохождения военной службы в августе 1919 года (4). С сентября того же года он стал совмещать службу в Румянцевском музее с работой в Отделении библиотек и научных пособий при Главном управлении Военно-учебных заведений (5). По распоряжению ученой коллегии Румянцевского

музея от 15 ноября 1919 года Нилендер с 17-го по 21-е ноября занимался под руководством заведующего Отделом библиотеки А. С. Петровского отбором и вывозом книг из имения «Архангельское» (6). В декабре следующего года ему было поручено «разыскать, приобрести и вывести в книгохранилище Румянцевского музея книги антикварного содержания и рукописи из губернии Саратовской, Тамбовской и Уфимской» (7). Весной 1920 года Нилендер перенес сыпной тиф с осложнениями, вследствие чего был вынужден временно прекратить службу и проходить лечение в санатории «Гребнево» (8). После возвращения на работу в Румянцевский музей 26 июля 1920 года Владимиру Оттоновичу было поручено принять русские и иностранные научные книги из библиотеки фабрики «Армандр» (9). В декабре того же года он перевез в Румянцевский музей библиотеку покойного профессора С. Н. Трубецкого (10). В 1921 году Нилендер участвовал в перемещении в музей богатейшей коллекции Е. Е. Егорова, куда входили не только старинные иконы и монеты, но и рукописные и старопечатные книги. В 1924 году он перевез библиотеку покойного профессора В. О. Ключевского (11).

В ОР РГБ находится фонд В. О. Нилендера (12), куда вошли его рукописные и машинописные материалы. Важность существования этого архива в свое время отмечал А. Ф. Лосев, познакомившийся с исследователем в 1911 году и оставивший о нем «Воспоминания»: «Мне кажется, что архив В. О. Нилендера, если только этот архив остался в целости, интересен документами из тех двух областей греческой литературы, которыми он занимался целую жизнь» (13).

Первой областью была греческая классическая лирика. В течение многих лет Нилендер готовил издание двухтомной антологии «Собрание греческих лириков в переводах русских писателей». А. Ф. Лосев в своих «Воспоминаниях» пишет: «я сам видел у него целый том тщательно подобранных материалов из этой области (то есть, из области греческой лирики – прим. А. Н.), снабженных к тому же предисловием мирового знатока классической филологии Ф. Е. Корша» (14). По словам Нилендера, антология должна была охватить весь «Золотой век» греческой лирики, а причиной, побудившей его заняться подготовкой данного издания, было отсутствие «труда, в котором были бы собраны и научно обработаны все библиографические данные, касающиеся переводов из греческих лириков – как стихотворных, так и прозаических – на русский язык» (15). К сожалению, замысел Нилендера не был осуществлен в полной мере: лишь некоторые подготовленные им материалы вошли в изданную в 1939 году «Греческую литературу в избранных переводах», другие так и остались неопубликованными и ждут своего часа в рукописном фонде исследователя. Первый картон этого фонда полностью состоит из подготовительных материалов «Собрания греческих лириков». Здесь представлены план и оглавление антологии, написанные рукой самого составителя между 1910 и 1920 годами (16). В первый том антологии должны были войти элегические и ямбические поэты, во второй том – мелические поэты, народные стихи и

Александрийские поэты. В предисловии Нилендер пишет, что при выборе материала он, прежде всего, обращал внимание «на степень художественного достоинства перевода и его близость к оригиналу» (17). Таким образом, две главные переводческие стратегии – установка на художественность, или установка на точность, у Нилендера совмещаются, хотя близость к оригиналу была для переводчика наиболее важным критерием. Это подтверждается и мнением Лосева относительно переводов самого Нилендера: «...я могу с полной ответственностью сказать, что если они и не везде обладают большой художественной высотой, то, во всяком случае, они настолько близки к греческому подлиннику, что других, подобного рода, переводов с греческого в нашей литературе назвать невозможно» (18). Некоторые переводы, которые должны были войти в «Собрание Греческих лириков», прежде не публиковались: это все переводы профессора Корша (кроме двух больших од Сапфо), переводы С. И. Соболевского, С. И. Радцига (некоторые переводы из Ксенофана), и многие переводы В. В. Вересаева. Переводы В. В. Латышева должны были быть помещены в исправленном самим автором виде (19). Кроме того, в первый том должны были войти переводы самого Владимира Оттоновича, а также Г. Ф. Церетели, Вяч. И. Иванова, С. В. Рождественского, Д. С. Усова, Ф. Ф. Зелинского и других.

Как было сказано выше, некоторые из этих переводов были включены в хрестоматию «Греческая литература в избранных переводах», отзыв на которую С. И. Соболевского также хранится в личном фонде Нилендера (20). Соболевский указал, что составители хрестоматии были стеснены количеством предоставленных им печатных листов, но, несмотря на это, высказал пожелание, «чтобы в хрестоматию вошло возможно большее число авторов» (21). Также в отзыве критикуется как сам выбор античных авторов и их произведений, так и некоторые переводы (22).

Другой областью греческой литературы, которую в течение всей жизни изучал Нилендер, была греческая трагедия. В собрании ОР РГБ хранится план и подготовительные материалы для двухтомного издания «Трагедий» Софокла в совместном переводе В. О. Нилендера и С. В. Шервинского, которое было осуществлено в 1936 году. При работе над изданием Нилендер подробно проанализировал ритмические схемы и метрику трагедий Софокла (23), описал его поэтическую технику (24), жизнь и творчество (25). Интерес Нилендера к греческой трагедии и театру воплотился в успешно защищенной им в 1941 году кандидатской диссертации на тему «Введение в сценическую поэтику древнегреческой драмы». По оценке Лосева, «в метрике, т. е. в стихосложении, В. О. Нилендер всегда понимал очень много...он прекрасно защитил эту диссертацию; и нужно во что бы то ни стало найти и сохранить ее текст, потому что научное значение этой работы и редкое и немалое» (26). В фонде Нилендера хранятся как подготовительные материалы диссертации, так и отзывы на нее С. И. Радцига (27) и С. И. Соболевского (28), которые, несмотря на спорность некоторых положений диссертанта, дали высокую оценку его работе.

После защиты кандидатской диссертации Владимир Оттонович продолжил исследования в области древнегреческой трагедии и ее постановки на сцене (29). Нилендер готовил докторскую диссертацию на тему «“Электра” Софокла. Введение в «сценическую поэтику древнеаттической трагедии», подготовительные материалы к которой также хранятся в фонде ОР РГБ (30). Однако ввиду возраста и состояния здоровья Владимира Оттоновича эта работа осталась незащищенной.

Нилендер не только пытался реконструировать античную сцену, но и занимался вопросами постановки древнегреческой трагедии в современном театре. Среди рукописей Нилендера содержатся отдельные выписки о сценическом воплощении античной трагедии и построении сценического текста древнегреческой драмы (31). Интересны также материалы о сценических костюмах исполнителей трагедий и театральных декорациях (32). Из архивных документов РГБ очевидно, что Нилендер участвовал в постановке трагедий на сценах МХАТ-1 и МХАТ-2 (33), читал лекции о «Прометее» Эсхила в Московском Художественном Театре (МХТ), и о «Вакханках» Эврипида в Белорусском государственном институте театрального искусства (34). В театре Вс. Мейерхольда Нилендер выступил с докладом «Вестник античной трагедии» (35). Он провел параллели между трагедией Пушкина «Борис Годунов» и произведениями античных трагиков и пришел к выводу, что вестник – это совершенно конкретный, каждый раз разный сценический образ. Именно вестник, без которого древнегреческая трагедия не мыслима, как и без главных героев, может повернуть сюжет в диаметрально противоположную сторону. В 1930-х гг. Нилендер читал лекции по античной литературе в Московском государственном педагогическом институте им. В. И. Ленина, о чем свидетельствуют план и наброски, напечатанные самим автором (36). Сохранилось два машинописных варианта планов докладов на тему «Архитектурные пропорции и трагедии Софокла» (37).

Помимо рабочих материалов, в фонде Нилендера хранятся адресованные к нему письма С. И. Радцига, Г. Ф. Церетели и других его современников (38), а также различные финансовые документы и издательские договоры (39). Также в фонде Нилендера находятся документы его супруги Надежды Алексеевны Шиманович: материалы к книге «Античный танец», переводы иностранных статей, дневник и другие биографические материалы (40).

Таким образом, фонд В. О. Нилендера в собрании ОР РГБ содержит важный материал для изучения не только русских переводов античных авторов, но представляет и научную ценность в области трагедиеведения. Более детальное знакомство с материалами этого фонда, несомненно, может привести к подготовке нового издания переводов как самого Нилендера, так и других выдающихся отечественных филологов-классиков первой половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив РГБ. Оп. 39. Д. 351.
2. Архив РГБ. Оп. 39. Д. 351. Л. 1.
3. Там же. Л. 2.
4. Там же. Л. 6–7.
5. Там же. Л. 8, 11.
6. Там же. Л. 14а.
7. Там же. Л. 16.
8. Там же. Л. 17, 17а.
9. Там же. Л. 18, 19.
10. Там же. Л. 26.
11. Там же. Л. 69.
12. ОР РГБ. Ф. 583.
13. ОР РГБ. Ф. 583. Карт. 11. № 19. Л. 2.
14. Там же.
15. Там же. Карт. 1. № 1. Л. 3.
16. Там же. № 40.
17. Там же. № 1. Л. 1.
18. Там же. Карт. 11. № 19. Л. 3.
19. Там же. Карт. 1. № 1. Л. 4.
20. Там же. Карт. 11. № 6.
21. Там же. Л. 2.
22. Там же. Л. 2–8.
23. Там же. Карт. 2. № 1. 79 лл.; Карт. 3. № 12. 31 лл.
24. Там же. Карт. 3. № 14–16.
25. Там же. Карт. 2. № 11. 23 лл.
26. Там же. Карт. 11. № 19. Л. 4.
27. Там же. Карт. 5. № 6. 12 лл.
28. Там же. № 7. 12 лл.
29. Там же. Карт. 6–7.
30. Там же. № 7–10.
31. Там же. Карт. 10. № 10, 19, 20, 31–32; Карт. 11. № 2–3.
32. Там же. Карт. 7. № 3–4.
33. Архив РГБ. Оп. 39. Д. 351.
34. Там же. Л. 72, 73.
35. ОР РГБ. Ф. 583. Карт. 10. № 21.
36. Там же. № 23.
37. Там же. № 22.
38. Там же. Карт. 11. № 9–12.
39. Там же. № 14–15.
40. Там же. Карт. 11–14.

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена обзору рукописного материала из фондов Российской государственной библиотеки, имеющего отношение к традиции изучения и перевода античной литературы в России. Прежде всего, интерес представляет фонд В. О. Нилендера, который при подготовке хрестоматии «Греческая литература в избранных переводах» собрал переводы произведений греческих поэтов, выполненные видными представителями русской филологической науки и литературы конца XIX – первой половины XX века. Поскольку не все из этих переводов вошли в изданную Нилендером хрестоматию, анализу материала этого рукописного собрания уделено особое внимание.

Ключевые слова: Российская государственная библиотека, В. О. Нилендер, рукописи, греческий язык, переводы, эллинистические поэты

ABSTRACT

Kryukova A.

Manuscript translations of Hellenistic poets
in the collections of the Russian State Library

The paper deals with manuscripts in the Russian State Library, which relate to the tradition of studying and translating ancient literature in Russia. Special attention is paid to the Nilender's collection that contains translations of Hellenistic poets performed by eminent personalities of Russian philological science and literature of the late XIXth – first half of the XXth century. Nylander published not all of these translations in his «Greek literature in selected translations». That is why the handwritten heritage of Nilender in the Russian State Library requires further study.

Keywords: Russian State Library, V. Nilender, manuscripts, Greek, translations, Hellenistic poets

Малинаускене Н. К.

ДВЕ РЕЦЕНЗИИ ВАЛЕНТИНЫ ПЕТРОВНЫ ЗАВЬЯЛОВОЙ

В годы моей учебы в университете Валентина Петровна Завьялова была уже преподавателем кафедры классической филологии. Мои однокурсники с других отделений рассказывали об ее строгости на экзаменах по латинскому языку: отправила, например, на пересдачу только потому, что экзаменуемый не мог вспомнить глагольного окончания второго лица множественного числа в настоящем времени. Поэтому естественным было отношение к ней моих ровесников как к человеку поколения, пусть и молодых, но преподавателей. И я обращалась к ней поначалу не иначе как «Валентина Петровна», а когда мы стали называть друг друга по имени, все равно не переходили на ты.

Со временем я стала преподавать сама и узнала Валентину Петровну ближе, поняла, насколько она открыта для общения, благожелательна и всегда готова поделиться своим опытом. Помню, как в начале учебного года она показала мне журнал «Юность» с опубликованным там «Похвальным словом филологии» С. С. Аверинцева, сказав, что на первом вводном занятии по латинскому языку она обращает внимание филологов-первокурсников на эту статью, советует познакомиться с ней полностью.

Когда я приезжала в Москву из Вильнюса на конференции, мы обсуждали, как лучше построить курс античной литературы, который я тогда начинала читать. Поддержка и советы Валентины Петровны были очень полезны, хотя, к моему великому сожалению, я не могла ими воспользоваться в полной мере, поскольку в учебном плане Вильнюсского университета количество отведенных на этот курс часов было вдвое меньше, чем в МГУ.

В 1977 г. Валентина Петровна под руководством А. А. Тахо-Годи защитила диссертацию «Функционально-стилистическое значение тропов в гимнах Каллимаха», реферат которой с дарственной надписью хранится в моей библиотеке. По материалам диссертации Валентина Петровна подготовила для третьего издания учебника по античной литературе новую главу «Каллимах» [1. С. 234–243]. Впоследствии в своих научных работах она неоднократно обращалась к проблематике художественной выразительности в творчестве Каллимаха [4.

С. 114–115; 5. С. 111–125; 6. С. 199–210; 7. С. 94–114; 8. С. 254–261]. В издательстве Греко-латинского кабинета сначала появилось ее учебное пособие к спецкурсу по эллинистической поэзии [2], а спустя несколько лет я с радостью поздравляла ее с выходом в том же издательстве монографии о Каллимахе [3].

Многое можно вспомнить о встречах и беседах с ней на конференциях филологов в Ереване, Харькове, Санкт-Петербурге, Петрозаводске, Гродно, на Лосевских чтениях в Москве, Ростове-на-Дону, на заседаниях общества «Лосевские беседы» в Доме Лосева, членом правления которого она была, на панихидах у могилы Лосева 24 мая, на юбилеях наших учителей. Ее выступления всегда отличались продуманностью и основательностью, обсуждение впечатлений от докладов и знакомства с новыми городами продолжалось в гостиничном номере. Вспоминаются и ее рассказы о поездке во Францию, где она прочитала цикл лекций по проблемам эллинистической поэзии и истории ее изучения в России.

Интересовалась Валентина Петровна и преподаванием древних языков в высших духовных учебных заведениях. После того как филологи-классики, собравшиеся в 2012 г. в МГУ на заседания УМО, побывали в Сретенском монастыре, она дважды приглашала меня на свои занятия по методике преподавания классических языков. Последний раз о специфике работы в Сретенской духовной семинарии мы рассказывали студентам вместе с о. Онисимом Дубровиным, который и поныне преподает там древнегреческий язык.

Обращаясь к Валентине Петровне с просьбой дать отзыв на мою работу, я знала, что в случае ее согласия всё будет сделано профессионально и в срок. У меня сохранились тексты двух ее рецензий (одна – машинописная копия, другая – черновой рукописный вариант), которые показывают, как ответственно Валентина Петровна относилась к подобным задачам.

В 1983 г. Валентина Петровна рецензировала мою статью «Из гомеровской синонимии (прилагательные $\chi\rho\upsilon\sigma\epsilon\omicron\varsigma$ и $\xi\alpha\nu\theta\acute{o}\varsigma$)» для сборника научных трудов высших учебных заведений Литовской ССР «Языкознание» [11. С. 87–94 (на литовском языке). Для издания на русском языке в статью были внесены изменения, актуальные для русской традиции, дополнена библиография: 9. С. 86–93]. В своем отзыве Валентина Петровна не просто благожелательно отметила убедительность выводов статьи и рекомендовала ее к печати, но и вписала представленный материал в более широкий контекст, протянув линию до эллинистической эпохи.

Приведу эту часть рецензии целиком: «Публикация данной статьи важна не только для исследования поэтического языка поэм Гомера, но и всей эпической традиции древнегреческой литературы, включающей как многовековую традицию «большого» эпоса, так и малые эпические произведения, например, гимническую литературу. И если материал ранней гимистики (так называемые гомеровские гимны) целиком подтверждает выводы Н. К. Малинаускене, то значительно сложнее это соотношение будет с произведениями поздних гимнических авторов (например, у Каллимаха). Приведем лишь ма-

терил, подтверждающий и дополняющий основные выводы Н. К. Малинаускене. В гомеровских гимнах прилагательное χρύσεος также является постоянным эпитетом богини Афродиты: χρυσέη (IV 93), πολυχρύσου (IV 19) и т. д. «Златотронными» (χρυσόθρονος) также являются Эос (IV 8, 21, 226) и Гера (II 11, 127). С «золотым мечом» (χρυσάορος) оказывается не только Аполлон (I 123; II 214), но и Деметра (V 4). «Золотым» будет не только меч у богов, но жезл (так Гермес – χρυσόρραϊς – III 335, 539; IV 117, 121). В поэмах Гомера встречается «золотая прялка», в гомеровских гимнах описывается Артемиде с «золотым веретеном» (χρυσήλάκατος – IV 16, 18). Традиционно в малом эпосе Ирида «златокрылая» (χρυσόπτερος – V 314), а Афина «златошлемная» (χρυσεοπήληξ – V 43) и т. д. и т. п.

Верным является наблюдение Н. К. Малинаускене, что прилагательные χρύσεος и ξανθός служат для характеристики красоты волос. Это же неоднократно подтверждается материалом гомеровских гимнов: Лето – «златоволосая» (χρυσοπλόκαμος – II 27). Деметра традиционно «золотисто-желтая» (ξανθή – V 302) и т. д.

Иначе строится система эпитетов в поздних гимнах. Так, в гимнах Каллимаха традиционные гомеровские эпитеты встречаются значительно реже, хотя поэт постоянно подчеркивает, что все, связанное с богом, в частности с Аполлоном, непременно ослепительно золотое. Приведем лишь один пример. В каллимаховском гимне «К Делосу» описывается необыкновенное божественное рождение Аполлона:

Стала златою окрест, Астерия, вся твоя почва,
Стали златыми в сей день округлённого озера воды,
Стали златыми листья осенившей роды маслины,
Стали златыми струи виющего русло Инопа.

(пер. С. С. Аверинцева. Александрийская поэзия.
М.: Художественная лит-ра, 1972. С. 120)».

Становится очевидным, что Валентина Петровна провела свое собственное исследование близкого ей материала, заинтересованно отнеслась к рассматриваемой теме и не только сама уяснила для себя новое, но и не могла не передать эти знания дальше.

Вторая рецензия, сохранившаяся у меня в черновом варианте, была написана в 1990 г., когда возрос интерес к классическим языкам и в мой спецсеминар по основам древнегреческого языка для русистов в МПГУ стало записываться всё больше студентов. Появилась необходимость в учебном пособии, рассчитанном на выделявшееся именно для этого спецсеминара количество часов и учитывавшее специфику подготовки филологов-русистов [10]. Вообще положение с учебниками древнегреческого языка тогда было плачевным. В библиотеке МПГУ их просто не было, кроме нескольких экземпляров специально закупленного кафедрой общего языкознания учебника Л. В. Доровских 1984 г., в дополнение к которому и готовился сборник текстов. Мож-

но было только рассказать, что существуют издания учебников С. И. Соболевского 1948 г. и Козаржевского 1975 г., но они студентам пединститута были недоступны. Их переиздания, как и переиздания гимназических учебников, еще не появились, учебник М. Н. Славятинской готовился к печати, учебник Вольфа вышел в издательстве ГЛК только в 2002 г. Там же в 1991 г. появилось и первое стереотипное переиздание словаря Вейсмана. Учебное пособие М. Н. Славятинской 1988 г., ориентированное на теоретический материал по истории древнегреческого языка и греко-славянским связям, я могла рекомендовать только тем, кто продолжал занятия факультативно, писал курсовые и дипломные работы.

Поэтому Валентина Петровна, как и второй рецензент, доцент кафедры общего языкознания МПГУ Г. А. Романовская, прежде всего писали именно о насущной необходимости издания разного рода учебных пособий по древнегреческому языку, в том числе и сборников текстов с комментариями, словарём и переводами на русский язык. Валентина Петровна мечтала и о более полной хрестоматии греческих текстов, «аналогичной немецкой *Griechische Lesestoffe*. Berlin, 1956», подчеркивая: «но и со словарём, и с пояснениями». Теперь эта мечта в некоторой степени осуществлена в учебниках древнегреческого языка нового поколения, включающих значительные подборки текстов, и в специальной хрестоматии, подготовленной М. Н. Славятинской.

Валентина Петровна в сопроводительном письме к официальной рецензии высказала 19 пожеланий. Она предлагала добавить, в частности, тексты Солона, Мимнерма, Архилоха, увеличить количество фрагментов из Гомера и анакреонтики, их переложений в русской поэзии. Выполнить все ее пожелания – значило написать солидную хрестоматию, что было нереальной задачей и по допустимому объему, и по необходимому для этого времени, и по техническим возможностям. Тогда, благодаря содействию Любови Игоревны Грацианской, мне посчастливилось на короткий срок взять у Игоря Сергеевича Чичурова пишущую машинку с греческим шрифтом, которая в те времена была очень большой редкостью. Обычно в дипломные и диссертационные работы, а также в издания ротاپринтным способом греческий текст вписывался от руки. А в издания, выполненные типографским шрифтом, он часто транслитерировался на латиницу. Сейчас, при наличии современных компьютерных технологий, трудно себе это представить.

Поэтому мне удалось выполнить в лучшем случае половину пожеланий рецензента: представить тексты в сборнике несколько в иной последовательности, добавить в преамбулу к фрагменту из «Илиады», что гомеровский эпос – это «первые письменные памятники вообще европейской поэзии, дошедшие до наших дней», а в сведения о Ксенофоне, что он был «родоначальником философской элегии», расширить библиографические ссылки и лингвистический комментарий, вставить метрические пояснения, убрать некоторые комментарии литературоведческого характера, сославшись на издания учебников

по античной литературе, повторно вычитать греческий текст с особым вниманием к диакритическим знакам.

В заключение я хочу еще раз отметить, что Валентина Петровна к такому, казалось бы, незначительному делу, как обычная внутренняя рецензия, подходила очень ответственно и совсем не формально. Она всячески старалась помочь автору улучшить представленный текст, увидеть в нем новые аспекты, сама включалась в общую работу. Поэтому и появилось у нее в первой рецензии собственное мини-исследование употребления гомеровских эпитетов в послегомеровском малом эпосе, а во второй – программа составления хрестоматии древнегреческих авторов на будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Завьялова В. П. Каллимах // Античная литература / под ред. А. А. Тахо Годи. М.: Просвещение, 1980. С. 234–243; переиздания: 1986, 1997, 2001, 2005.
2. Завьялова В. П. Каллимах. Гимн к Артемиде. М.: ГЛК, 2002.
3. Завьялова В. П. Каллимах и его гимны. М.: ГЛК, 2009.
4. Завьялова В. П. Основные направления в изучении поэтики Каллимаха // Тезисы докладов всесоюзной научной конференции «Проблемы античной истории и классической филологии». Харьков, 1980.
5. Завьялова В. П. Поэтические особенности новооткрытого фрагмента Каллимаха // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985.
6. Завьялова В. П. Ученый поэт в контексте культуры эллинизма // Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988.
7. Завьялова В. П. Функционально-стилистическое значение антономасии в гимнах Каллимаха // Слово и образ: Вопросы классической филологии VII. М.: МГУ, 1980.
8. Завьялова В. П. Функция традиционного сравнения в раннеэллинистической поэзии // *Colloquia classica et indo-europeica*. II. СПб.: Алетейя. 2000.
9. Малинаускене Н. К. «Золотой» и «светловолосый»/«златокудрый» у Гомера // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. № 1, 2012.
10. Малинаускене Н. К. Сборник текстов на древнегреческом языке для студентов-филологов (с переводами и комментариями). М.: Прометей, 1990.
11. Malinauskene N. Iš Homero sinonimikos (būdvardžiai χρύσεος ir ξανθός) // *Kalbotyra* (Языкознание). Сборник научных трудов высших учебных заведений Лит. ССР. XXXVII (3). Вильнюс: Мокслас, 1987.

АННОТАЦИЯ

В начале статьи освещаются личные научные контакты, сложившиеся у автора с Валентиной Петровной в области исследования языка греческого эпоса, преподавания дисциплин античного цикла, изучения наследия А. Ф. Лосева. Далее главное внимание уделяется сохранившимся в архиве автора рецензиям, написанным Валентиной Петровной: 1) на статью «Из гомеровской синонимики», в которую было включено собственное мини-исследование В. П. Завьяловой из области употребления гомеровских эпитетов в

послегомеровском малом эпосе; 2) на сборник текстов для спецсеминара по древнегреческому языку для русистов, в которой Валентина Петровна изложила свою предварительную программу составления хрестоматии текстов древнегреческих авторов.

Ключевые слова: древнегреческий язык, Гомер, малый эпос, сборник текстов

ABSTRACT

Malinauskene N. K.

Two reviews of V. P. Zavyalova

The beginning of the article highlights the personal scholarly contacts between the author and Valentina Petrovna Zavyalova in the sphere of the language of Greek epic, the teaching of disciplines of the ‘antiquity cycle’, the studying of the heritage of A. F. Losev. Next, the focus is shifted to the reviews written by Valentina Petrovna which are preserved in the archive of the author: 1) a review of the article “From Homer’s synonymy”, which included V. P. Zavyalova’s own mini-research from the field of the use of Homeric epithets in small epic; 2) a review of the collection of texts for seminars on ancient Greek for teachers of Russian, in which Valentina Petrovna presented her preliminary programme of the compilation of the anthology of texts by ancient Greek authors.

Keywords: ancient Greek, Homer, small epic, collection of texts

Савельева О.М.

О «ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРАВДЕ» ГРЕЧЕСКОГО МИФА У ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

В. Я. Брюсов, обращаясь к проблемам мифологии и, в частности, греческой, писал: «Несколько странно искать в мифе психологической мотивировки событий... Однако в эллинском пересказе предания о богах и героях прошли через творчество народа-художника, придавшего каждому образу художественную правду, в том числе и психологическую». Из всех мифов В. Я. Брюсов особо выделял сюжет о Тесее и Ариадне, и он сам высказал основания проявить к этому сюжету в его лирике специальное внимание. Он написал это в подробных примечаниях, выполненных в духе эссе об Эгеиде и Крите при издании двух стихотворений на тему этого мифа: «Жалоба Фессея», 1917 г. (Брюсов предпочитает эту, плохо объяснимую транслитерацию имени греческого героя) и «Ариадна», 1918 г. В. Я. Брюсов обращается к наиболее известной части мифа о Тесее, о путешествии героя на Крит¹: он сам просит отца отпустить его (по другой версии, таково было требование Миноса), чтобы избавить родной город от дани и сограждан от гибели. В нарратив включается: помощь Ариадны, ее бегство с Тесеем после его победы в лабиринте над Минотавром, Наксос, отъезд Тесея на родину вплоть до смерти Эгея из-за забывчивости сына заменить черные паруса белыми. Подробно изложив сюжет, Брюсов резюмирует в примечаниях: «Таков миф, один из изящнейших и самых логичных во всей эллинской мифологии, почему он так и соблазняет на новые обработки».² Далее Брюсов, хотя и предлагает оставить в стороне психологические моменты мифа, не следует этому намерению и рассуждает как раз об одном из таких моментов.

¹ Как это часто и происходит при изложении этого сюжета в его наиболее популярном виде, ничего не говорится о причинах, по которым афиняне платили Криту такую дань по мифологическому счету каждые 9 лет (эта – уже 3я), – т.е. об убийстве Андрогее, сына Миноса, который на панафинеиском празднике выиграл все призы, чем вызвал зависть царя Эгея, был отправлен им на поединок с марафонским быком и убит. Марафон же был одним из четырех аттических городов, подведомственных Афинам, которые, соответственно, и понесли наказание за смерть гостя. Одно-временно в изложении событий мифа нельзя не видеть отголосков талассократии Крита..

² Брюсов В.Я. СС. в 7т. М., 1973–1975. Т. 3, 1975. С. 553.

Для такой художественной интенции у Брюсова тоже есть своя аргументация¹. Поэт задается вопросами об эмоциональном состоянии героя в момент прибытия в Афины: что произошло с Тесеем? «не простая забывчивость, бессмысленная случайность, которой, – утверждает Брюсов, – не может быть места в художественном рассказе!». (Отметим столь ригористичное понимание Брюсовым фактора случайности в художественном произведении – О. С.), «или состояние полного угнетения...»². Брюсов склоняется к последнему объяснению, т. е. Тесей был в отчаянии после разлуки с Ариадной. Илья Эренбург во второй части книги «Люди, годы, жизнь» рассказывает о своей встрече с Брюсовым в августе 1917 г. «Он прочитал мне, – пишет Эренбург, – недавно написанное им стихотворение об Ариадне, и мы поспорили. Если сформулировать эту часть беседы, то она будет выглядеть...неожиданной для августа 1917 года:... Нужно ли современному поэту писать о Тезее? (Я говорил, что не нужно). Можно подумать, – продолжает Эренбург, – что Брюсов был эстетом, ... решившим противопоставить свой мир действительности. Это неверно... Если он говорил...о Тезее, то потому, что верил в живучесть поэзии...»³. Нельзя не оценить умную и деликатную позицию И. Эренбурга, когда он, имея против античной темы возражения, столь понятные летом 1917 г., все же не уступил им, равно как и соблазну решать «узурпаторский» вопрос «почему и когда поэт занимается той или иной темой?». Именно в этот период Брюсов не просто увлечен мифологическими образами, а он глубоко интересуется историей древнего мира и сменой культур. Он всегда занимался этим как историк⁴, как знаток древних цивилизаций и, что особенно важно, превосходно владеющий данными современных ему археологических и исторических открытий. Не будем забывать, что по своей специальности В. Я. Брюсов историк, и он начинал в журнале П. И. Бартенева «Русский архив». Брюсов откликнулся на сюжет о Тесее, о Крите и лабиринте и как историк, и как поэт.

В известном очерке «Учители учителей (1917г.)» теме Крита, Минойской культуре, открытию не дешифрованных в то время микенских знаков-писмен, Артуру Эвансу, раскопкам Спиридона Маринатоса уделено значительное место: Введение – Наука и традиция, где освещается цивилизация Крита и пять глав – Лабиринт. Хозяева Лабиринта. Эгейское искусство. История Эгейцев и Эгейя и Египет; особое внимание уделяется Кносскому лабиринту, «модной» для науки того времени проблеме⁵. Далее Брюсов от Египта переходит к своей любимой теме Атлантиды.

¹ «Несколько странно искать в мифе, – пишет Брюсов, – психологической мотивировки событий; они развиваются по иным законам, в зависимости от элементов, из которых сложился миф... Однако, – уточняет он дальше, – в эллинском пересказе предания о богах и героях прошли через творчество народа-художника, придавшего каждому образу художественную правду, в том числе и психологическую». Там же. С. 553.

² Там же. С. 553.

³ Эренбург И. Собр. соч.. в 9 тт., т. 8. М.: 1966. С. 224.

⁴ Не будем забывать, что специальность В. Я. Брюсова – история, и он начинал в журнале П. И. Бартенева «Русский архив».

⁵ Из русских исследователей Брюсов выделяет Р. Виппера, В. Бузескула, Б. Фармаковского.

В сюжете о Тесее лабиринт, как архитектурное и художественное явление, становится отдельной темой, и исторической, и поэтической. Известно, что лабиринт – это архитектурная форма египетского происхождения с определенной геометрической спецификой (была пословица «лабиринт можно узнать с птичьего полета»); в широком понимании это – минойско-микенский культурный концепт; в метафорическом смысле это – апория, логически безвыходная позиция¹. Какое же из значений лабиринта важно для Брюсова-поэта?

Брюсов представил свой материал в виде публичных лекций, и Горький попросил их для журнала «Летопись» (1917 г.). Первая лекция состоялась в январе 1917 г. в Баку, она была, по словам рецензента Бакинской газеты, «ошеломляюще интересна», потом в Тифлисе, и весной 1917 г. с успехом прошли четыре лекции в Народном Университете имени А. Л. Шанявского. Свое впечатление в письме высказал Н. И. Вавилов: «И содержание, и форма на пять... Эгейская культура вся, как живая»². Высоко оценил этот цикл А. И. Белецкий: «Брюсов... дает читателю впечатление несомненной научной доброкачественности»³.

Однако, ученость и любовь к древности отнюдь не сковывали Брюсова в его художественном восприятии мифологического сюжета. В предлагаемой статье рассматривается поэтическая интерпретация В. Я. Брюсова мифа о Тесее и Ариадне на основе пяти его стихотворений, связанных с этими образами⁴. Брюсов возвращался к этому мифу практически на протяжении всего своего творчества: с 1894 г. по 1920 г. Стихи этого цикла четко распределяются хронологически: ранние принадлежат 1894, 1902 и 1904 гг., вторая группа – стихи 1917–1918 гг. Художественный смысл всех пяти стихотворений ориентирован на фигуру Тесея, Ариадна же везде представлена опосредованно, только через его рассказ. Для всех стихов главной оказывается тема воспоминаний Тесея о своем прошлом, о встрече и разлуке с Ариадной и раскаяния в том, что он предал ее. Примечательно, что только однажды («Тесей Ариадне», 1904 г.) говорится о наиболее существенной для эллинского мирообъяснения причине: о божественной предестинации в судьбе героев. Возможно, для поэта-модерниста, даже если он и проникновенный знаток древней эпохи и предельно точен при описании ее во всех деталях (однако были и обмолвки: «Каллипсо прекрасный сын» – о Телегоне), мотив предестинации весьма наивен.

Общим для всех пяти стихотворений является не только ностальгическое настроение героя, их объединяет и сходная тональность, монологичность, поэтика горестного повествования. Однако, отмечая общие черты этих стихов, нельзя не видеть и своеобразия каждого. Сначала хотелось бы кратко рассмотреть вещи более позднего периода 1917–1918 гг.: цикл «Ариадна» из

¹ Labyrinth // Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World. Leiden-Boston, vol. 7. P. 139–142.

² Резник С. Николай Вавилов. ЖЗЛ. М. 1968. С. 95.

³ Белецкий А. Брюсов, как ученый // Фронт науки и техники. 1934. № 12. С. 94, 95.; Аишукин Н, Щербаков Р. Брюсов. ЖЗЛ. М. 2006. С. 526.

⁴ Здесь не рассматриваются стихи Брюсова, где фигурируют другие персонажи, связанные с критской темой: «Пасифая», «Дедал» и др.

двух стихотворений, одно из которых имеет подзаголовок «Жалоба Фессея», 1917 г., второе же названо «Ариадна», 1918 г. (сб. Эпоха 1918 г.).

Первое, «Жалоба...», представляет собой обращение Тесея к Ариадне через много лет с воспоминаниями о событиях, их связавших и разлучивших. В интонацию перечисления всех событий мифа Брюсов вводит сменяющие друг друга восклицательные и вопросительные строфы, начиная с призыва «Ариадна! Ариадна!» и переходя к целой цепочке вопросов «Где ты? С кем ты?». В целом такой прием создает прочувствованный тон и передает тревогу Тесея. Главной здесь стала тема предательства, которое совершил Тесей, «бросив Ариадну В бездне беспощадной моря», что он сам и признает: «предал – плата за услуги! Обманул твой мирный сон». В стихотворении есть моменты, которые можно расценить как несколько странные, можно сказать, нелогичные, что видно уже из лексического ряда. Такое впечатление оставляет, к примеру, весьма деловое слово «услуги», не вполне органичное по смыслу и стилю, если речь идет о спасении жизни. Я. Э. Голосовкеру принадлежат глубокие наблюдения о природе чудесного в мифе и в сказке.

Затем следует ряд тоже достаточно нелогичных вопросов, которые задает Тесей Ариадне о ее судьбе, словно забыв все, что ему самому, как герою этой истории, прекрасно известно. Например: «Стала ль ты добычей зверя иль змеей уязвлена?...Или, – горькая удача! – Принял бог лесной тебя? Ах! Ждала ль тебя могила?..» Тесей знает волю богов и судьбу Ариадны: она должна стать женой бога Диониса, и с ней не может случиться ничего иного, как только свадьба с ним, приобщение к сонму богов и получение в дар от них венца (созвездие Северной Корона). Такие привнесения можно понять как стремление поэта за счет подобных новаций нюансировать психологическое состояние героя своей лирики, пусть даже его характер восходит к мифу и, вследствие этого, не психологичен по определению. Однако, герой Брюсова страдает, осознает свою вину, сожалеет о потере возлюбленной (но, повторимся, ничего не объясняет божественной волей), и, спустя годы, «Готов отдать Афины, эту власть за твой единый поцелуй иль нежный взгляд!».

Одновременно, если все-таки опираться на сюжетику и характерологию мифа, а этого не избежать, нельзя не отметить столь же непонятное искажение в словах Тесея о своей жене Федре: «Я с подругой нелюбимой дни влачу». Согласно известному сюжету, начиная хотя бы с Еврипида, Федра (сестра Ариадны) была любима Тесеем. Он женился на ней по любви, согласно одной из версий, убив амазонку Ипполиту /Антиопу, мать его сына Ипполита. В финале, в коммесе трагедии Еврипида «Ипполит» Тесей после смерти Федры в отчаянии говорит о своей любви к ней: «О лучшая в ярких лучах, О лучшая в лунном мерцанье», и царь Афин после смерти жены сам готов сойти в могилу и – «Без солнца лежать, потому что ты больше меня не обнимешь» (пер. И. Анненского). Возникает вопрос: зачем столь тонкий, ученый и знающий все детали древнего сюжета и предсюжета поэт вводит новации, явно не входящие в фабулу? и, так сказать, придумывает лишнее, хотя и известно,

что Брюсов часто обращался с мифом именно так: брал основное и привносил то, что ему казалось нужным. Остается предположить, что поэту тесно в мифологической наррации. С одной стороны, Брюсов глубоко прав, призывая не искать в сюжете мифа психологическую сторону, но анализ его стихов показывает, что для современного поэта следовать этому тезису практически невозможно, и к тому же, вспомним, что, с точки зрения Брюсова, именно греческому мифологическому сознанию присущ психологизм.

В своем поэтическом видении Брюсов точен в деталях, но не стремится буквалистски следовать мифу, и, когда он превращает персонажей мифа в поэтические образы, он показывает их общечеловеческую сущность. Словно пользуясь поводом, он прибавляет и к событийной канве, и к страстям древних героев такие факты и душевные движения, которые возможны в жизни каждого человека: ошибки молодости, их осмысление в зрелые годы, раскаяние.

Во втором стихотворении этого цикла «Ариадна» вновь дано повествование о тех же самых событиях, но на этот раз переданных как сон Тесея. Афинский царь, «скорбно мрачен», видит во сне свою молодость, свою царевну и, как лейтмотив, следует постоянная, мучительная для героя сцена, преследующая его во всех стихах. В этом случае она утяжелена через прием навязчивого сновидения: «А над ней, прекрасен, светел – свежий хмель меж кудрей – юный Дионис». То же самое и ранее (1904 г.): «А над спящей Ариадной... Бог в короне виноградной клонит страстные уста». Нет необходимости говорить, что Брюсов абсолютно точно вводит во всех деталях атрибуты божества – фавны, нимфы, виноград, тирс, тигриные шкуры, хмель, виноделы etc.

Однако, следуя своему художественному замыслу, поэт не ставит точку там, где закончились события мифа, а развивает именно эмоциональную, психологическую сторону: «Бог с девой слит. Полна Ночь их славой. – Горькое возмездье Пьет Фессей во сне, и молит сна!». В этих словах есть обновление древнего сюжета: герой «молит сна» забвения и не получает его, есть нагнетание эмоций, драматичности на фоне развития темы, которая стала у Брюсова основной: темы горестного понимания ошибок молодости и ощущения неполноты последующей жизни. Именно такой психологический акцент позволяет дать важную для поэта иллюстрацию, отнесенную уже не столько к мифологическому персонажу, сколько к человеку вообще. Если картина и выходит за рамки архаики, то, возможно, она, архаика, и была выбрана поэтом ради такого расширения.

Однако первое поэтическое преломление истории о Тесее и Ариадне мы находим в стихотворении 1894 г.: «У друга на груди забылася она В каюте, убранной коврами и цветами...». Так описан эпизод с покинутой Ариадной, завершается этот ряд повторяемым визуальным акцентированным изображением Диониса: «юный бог..., он, очарованный, стоит над Ариадной». Здесь в первый раз дана зарисовка «Дионис, склоненный над Ариадной», ставшая, как это было отмечено выше, лейтмотивом для брюсовских стихов, навязчивым и мучительным для Тесея. Достоверно передавая античный колорит, молодой

двадцатилетний поэт смело сочетает его в этой ранней миниатюре с «коврами и цветами в каюте», и греческая триера микенского периода заменяется комфортабельным кораблем с любимыми атрибутами belle époque, когда эти строки и были написаны. Описание вызывает ассоциации с живописью того времени, с ощущением античности в «живых картинах» Генриха Семирадского, в знаменитых, проникновенных греческих сюжетах Валентина Серова¹ который, по известному признанию Брюсова, «...безошибочно видел тайную правду мира», и не хотелось бы лишать античность этого видения.

Лирический герой стихотворения «Нить Ариадны» (1902 г.)² Тесей вспоминает свою юношескую дерзость (на счету этого сына Посейдона, героя «Посейдонова круга» и, следовательно, имеющего чрезвычайно смелый, даже конфликтный характер, в разных мифах имело место много подвигов-«дерзостей»), и самой главной из них оказывается отнюдь не то, что он, к примеру, участвовал в похищении Елены или пытался похитить Персефону и, наконец, убил Минотавра, а то, что «Вступил, я, дерзкий, в лабиринт». Он живо помнит бег по странным чертогам, радость, что «жар полдневный в подземной тьме могу избыть». Вдруг нить кончилась, и герой остается «один в беззвучном зале... / В бездонном мраке нет дорог».

И, наконец, главное: «Мстит лабиринт! святые тайны не выдает пришельцам он». У Брюсова лабиринт становится новым образом, важным и в развитии сюжета, и вполне самостоятельным с художественной позиции. Брюсовское поэтическое понимание лабиринта можно сблизить с «апорией», и расценить восприятие его как сакрального, загадочного и безвыходного места. Выход из него сопряжен с чудом, и таким чудом стала любовь Ариадны. Брюсов неоднократно акцентирует важную образную роль лабиринта. Он, естественно, не изменяет наррацию, как это было в случае с Федрой, но предпринимает небольшую и существенную перемену смысловых акцентов, связанных с образами Тесея, Ариадны, Миноса. В стихотворении «Тезей Ариадне» (1904 г.)³ поэт вновь отдает основное место и слово Тесею, для которого оказывается важным осознание «Твоею нитью путеводною я кознь Дедала превозмог», и в этом случае, опять, пусть косвенно, «по умолчанию», возникает не только Ариадна, но и, через его создателя, образ лабиринта.

В художественном мире стихов Брюсова Тесей предстает как лирический герой, история которого дописана поэтом. Как именно дописана: это зрелый человек, проживший жизнь и осознавший все происшедшее с ним. Свой самый тяжелый поступок он все-таки предпочитает объяснить (здесь впервые)

¹ Семирадский: «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» 1889, Праздник Вакха 1890, Суд Париса 1892 («Давно я мечтал о сюжете из жизни греков, дающем возможность вложить как можно больше классической красоты... Солнце, море, ...женская красота»). Серов: «Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая» 1910.

² Впервые опубликовано в журнале «Беседа» 1905 г., потом в сб. «Стефанос» (1906 г.), как все стихи 1903–1905 гг.

³ Вышло в журнале «Беседа» в 1905 г., в рукописи зачеркнуто первое название «Ариадна». «Вот по-чему автор, — пишет Брюсов о своей трактовке, — считает себя вправе представить Фесей мучимым неотступными воспоминаниями об Ариадне»; Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7 тт., 1973–1975. Т. 3, 1975. С. 553.

высшей волей: «Нам всем судило Неизбежное, Как высший долг – быть пала-чом», такова его собственная оценка поступка с Ариадной. Герой восстанавливает события своей жизни, говорит о своей страсти к Ариадне и о своем отказе от этой страсти: «Довольно страсть путями правила, Я в дар богам несу ее», и вывод: «Нам, как маяк, давно поставила Афина строгая – копье!». Так поэт передает решение Тесея: им был выбран героический путь. Сам Брюсов писал, что такое предпочтение было первой, порывистой реакцией юного героя на Наксосу, иными словами, поэт опять вникает в «психологический момент» и не только видит характер и темперамент Тесея, но и их динамику.

Поэт высказывается вместо своего героя: «Но страсть оказывается сильнее, чем все доводы рассудка, – пишет Брюсов в уже указанных примечаниях, – Копье Афины преклоняется перед поясом Афродиты»¹, однако, из ткани всех стихотворений ощутима как раз победа Афины. Афродита же не снискала почтения в истории на Наксосу, в истории с ее жрицей и любимицей Ариадной (как позже и с Федрой), и Тесей был наказан несчастьями в любви именно за непочтение к богине. А может быть, «копье Афины» вообще ближе брюсовскому герою, как соответствующий его характеру жизненный выбор? Нельзя не заметить, что все воспоминания Тесея, особенно в ранних стихах, ближе к рассуждениям без отчаяния и аффекта, которые ощущаются в стихах 17–18 гг. Если Тесей ранних стихов выше всего ценит свою победу на Крите и видит себя героем, то в позднем цикле более сильным, безусловно, оказывается осознание им своего несчастья – потери Ариадны.

Однако хотелось бы разделить отношение к мифу Брюсова-историка и Брюсова-поэта. Наибольшую увлеченность Критской темой, исследовательскую точность Брюсов проявляет в уже упомянутом очерке «Учители учителей», где он исследует крито-микенскую цивилизацию, минойскую культуру, источники о династии Миносов, роль Тесея в греческой героике, искусство геометрического стиля, критскую символику, особенно культ быка в эгейском искусстве. Описывая фрески из Тиринфа и Орхомена, вазы и геммы, поэт опирается на современные ему труды по классической истории. Нельзя не признать правоту М. Л. Гаспарова со всей точностью заметившего, что «Мифологическую картину мира Брюсов заменяет научной картиной мира...».

В своей лирике Брюсов отстраняется от учености и обращает героический строй мифа в общечеловеческий мир. Изящество, стройность и эмоции мифа об Ариадне и Тесее «соблазнили» поэта дать свою «обработку» и понять его как сюжет о несостоявшейся любви, о юношеском предательстве, которое не забывается с годами, оценить поступок, а миф как основа позволяет поэту говорить об этом, как о чем-то, отдаленном веками. Поэтическая форма, как известно, обладает собственной значимостью, и именно она показывает, что в стихах Брюсова говорится о настроениях более близких поэту и любому другому человеку, чем события на Крите в минойскую эпоху. М. Л. Гаспаров в статье «Поэтика «Серебряного века» пишет, что «...уход от повседневной

¹ Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7 тт., т. 3. С. 553.

действительности толкает модернистов на поиски экзотики»... и что Брюсов ищет экзотику в истории, «из книги в книгу посвящая стихи героям античной истории и мифологии...». Можно заметить, что в лирике Брюсов не вполне стремится к экзотике (если она и присутствует, то в деталях), а скорее приближает архаику к человеку своего времени и «психологическая правда» выражается в «домысливании» характера древнего героя и в его своеобразном поэтическом развитии, в сближении событий мифа с настроениями лирического героя Брюсова. Если сравнить подход В. Брюсова к мифу, например, с трансформацией мифа у М. Цветаевой, то видно, что Цветаева в своих «античных» драматических и лирических произведениях вмешивается в сюжетную сторону, снимает некоторые факты и вводит новые, даже можно сказать, развивает обновленную версию сюжета. Так, в драме «Федра» введено, что у героини нет детей, и это соответствует стремлению поэта «обелить» свою героиню в ее страсти к пасынку; Ипполит и Федра встречаются впервые, не зная друг о друге, кто есть кто; в трагедии «Ариадна» М. Цветаева обновляет образ Миноса, который у нее, как любящий отец, не исключает возможности видеть Тесея своим зятем; Тесей отказывается принять от Ариадны дары (нить и меч), чтобы не нарушить закон гостеприимства etc. Если для Брюсова главной оказывается мысль об отношении героя к своему прошлому, то для Цветаевой любимой была линия «разминовения» достойных друг друга героя и его возлюбленной: «Не суждено, чтобы сильный с сильным соединились в мире сем...». Сопоставление цветаевского взгляда с подходом Брюсова не предполагает противопоставления их поэтической эстетики, но помогает увидеть различие в их программах психологизации мифа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. «Вопросы литературы». М. 1970. № 3.
2. *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений в 7 т. М. Художественная литература. 1973–1975.
3. *Гаспаров М. Л.* Брюсов и буквализм. Поэтика перевода. М., 1988.
4. *Гаспаров М. Л.* Поэтика «серебряного века»// Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. – М.: Наука, 1998.
5. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.
6. *Захаров. А.* К легенде о Миносе и Минотавре // «Гермес». Научный журнал по истории и культуре Древнего мира. № 19 (105), СПб. 1912.
7. *Малеин А. И.* «Валерий Яковлевич Брюсов и античный мир. К 5-летней годовщине кончины Брюсова (1924)» («Известия Ленинградского государственного университета». Т. 2. Л., 1930).
8. *Цветаева М.* Сочинения в 2-х т. М. 1980.
9. *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь. В 3-х т. М. Текст. 2005.
10. *Юнг К.-Г.* Психология и поэтическое творчество. 1947// Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XXв. М. 1979.
11. Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World. Leiden-Boston. 22 Vol. with Index. 2002–2011.

АННОТАЦИЯ

В. Я. Брюсов справедливо подчеркивал, что в мифологических сюжетах не стоит обращаться к поискам психологической стороны и мотивации поступков героев. Однако он делал исключение для греческой мифологии и, в частности, для сюжета о Тесее и Ариадне. В статье рассматривается, как тезис В. Я. Брюсова о психологической правде мифологических образов (психологизация мифа) преломляется в его поэтике через прием сближения событий, произошедших с Тесеем, и жизни лирического героя, в осознании им своих поступков.

Ключевые слова: Валерий Брюсов, миф, Тесей, Ариадна, «психологическая правда»

ABSTRACT

Saveljeva O. M.

«Psychological truth» of the Greek myth by Valery Bryusov

The article explores a version of the myth about Theseus and Ariadne in interpretation by Valery Bryusov. Bryusov remarked that mythological plots are lacking any psychological aspect or motivation. However he is less categorical when it comes to the Greek mythology and particularly the myth of Theseus and Ariadne. In Bryusov's lyrics the myth acquires psychological truth when it comes to the foreknowledge of events and their assessment by Theseus and the contemporary lyrical hero.

Keywords: Valery Bryusov, Myth, Theseus, Ariadne, «psychological truth».

Федорова Е. С.

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОСТИ
В ТЕАТРАЛЬНЫХ ЖАНРАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
(драма и опера в творчестве братьев Г. и М. Альбрехтов)**

Мой учитель акад. Н. И. Толстой любил повторять, что в докладах и публикациях всегда полезно упомянуть общеизвестные вещи, освежить в памяти, поскольку каждый углубленно занимается своим конкретным кругом проблем, а общее, за редким исключением, остается ничьей территорией. Поэтому, прежде всего, отмечаем: когда культура приходит к закату, она, как старый человек, начинает жить своими воспоминаниями и вновь переживает ушедшие эпохи. Большинство художников «Прекрасной эпохи» ощущали скорый культурный «обрыв». Это доказывается многочисленными художественными свидетельствами: «бездна, увитая розами» в определении поэтов-символистов и просвечивающая сквозь бледные маски ужаса у художника Сомова, философско-публицистический сборник «Грядущий хам» Мережковского, благодаря названию которого как будто нет нужды читать произведение, концепция гибели культуры в нем и заключена. Гениальный роман Андрея Белого «Серебряный голубь», прозревавший, как темные воды «низовой культуры» подточат ограды традиционной и хлынут, сметая все на своем пути. Ужасные письма Клюева к Блоку как к представителю интеллигенции: «О, как неистово страдание от «вашего» присутствия». И трезво-безнадежная прозрачность видения будущего в комментарии Блока: «*пропасть*, недоступная черта между интеллигенцией и народом *есть*... вы не признаетесь в этом только потому, что это *слишком страшно*. Если *есть* эта черта... – значит – многие осуждены на гибель» [10, 224]. Наконец, Владимир Соловьев: «Что современное человечество есть больной старик и что всемирная история внутренне кончилась – это была любимая мысль моего отца, и когда я, по молодости лет, ее оспаривал, говоря о новых исторических силах, которые могут еще выступить на всемирную сцену, то отец обыкновенно с жаром подхватывал: «Да в этом-то и дело, говорят тебе: когда умирал древний мир, было кому его сменить, было

кому продолжать делать историю: германцы, славяне, а теперь где ты новые народы отыщешь? Те, островитяне, что ли, которые Кука съели?..» Историческая драма сыграна», – говорит Соловьев, – «и остался еще один *эпилог, который, впрочем, как у Ибсена, может сам растянуться на пять актов*» [9].

В ощущении грядущего обрыва творчески перерабатывались и переживались ушедшие эпохи. Средневековое рыцарство в творчестве Блока и Гумилева, барокко у Бенуа и Алексея Толстого, Лубок у Кузьмина, Цветаевой и Городецкого. Труднее найти художника того времени, который не выбрал бы для себя полем творческой деятельности ушедшую эпоху, включая ее стиль и эстетику.

Античностью же, пожалуй, увлечены всего интенсивнее: Вячеслав Иванов, Иннокентий Анненский, Валерий Брюсов, Михаил Кузьмин, Осип Мандельштам. Переживание ушедших эпох внутри новой – не специфическая черта Серебряного века. А специфична интенсивность этого направления и желание не созерцать, а войти внутрь ушедших времен, переписать их по-своему, фантазийно, а также серьезно внедрять в свою личную жизнь и общественную чужеродные компоненты, всерьез жить в одной и другой реальности и всерьез воображать, что можно выстроить на этом иллюзорном фундаменте третью. Уместно привести рассуждения нашего старейшего университетского профессора Н. И. Либана: «...обратить жизнь в литературную игру. Это преступление... против человека. Жизнь с искусством нельзя сблизить. Это разные миры. Они существуют совершенно самостоятельно... Это не грех, это не то слово. Это падение. Это аморально. Когда человеку не хватает внутренних сил, внутренних идей, он цепляется за что-то извне. Если ему не удастся уцепиться за религию, он цепляется за литературу. В этом случае человек питает литературу, а не литература питает человека» [6].

Самые тяжеловесные эксперименты случились в области религиозной культуры, осуществляемые Мережковскими и Философовым. И здесь, конечно темная сторона Серебряного века, область ее крахов и провалов, почти «безумие при свете ясного дня». Они чаяли, прозревали и призывали грядущую религию «Третьего Завета». Ветхий Завет был религией Отца, Новый – религией Сына, Третий должен был стать, по их мнению, религией Святого духа, синтезом «правды о земле», язычества и «правды о небе», христианства.

С практическими попытками материализовать нематериальное, выразить дух через земной жест, через пластику, метафизику связать с материальным миром через тело человека, таким путем преобразовать реальность, – связаны опыты Рудольфа Штейнера в Гетеануме, где жили и воплощали его замыслы и многие русские деятели Серебряного века. С тем же сопряжен путь А. Н. Скрябина к его «Мистерии», исполнение которой в «сферическом храме», внутри «текучей архитектуры», под «колоннами из фимиама», отчаянно верилось ему, способно преобразовать мир. Из области подобных дерзаний – «восстановление пластики древнегреческого танца», предпринятое Айседорой Дункан. Да и школа «биомеханики» Вс. Мейерхольда, по случайности

перекочевавшая в новую советскую культуру. В этом же русле – не созерцать культуру, а проглотить, вобрать в себя, переформировать и предложить себе и другим жить ею в настоящем лежат интеллектуальные мечтания и опыты Вячеслава Иванова. Недаром статью «Эллинская религия страдающего бога» 1904 г. он начинает с физически осязаемого описания гробниц античных божеств: боги реально жили очень долгий век, а потом умерли и похоронены в конкретных местах. «В эпоху христианских апологетов и умирающего язычества, мистика местных храмовых преданий, в устах путеводителей по святым местам, установила как факт священной легенды существование гробниц богов, предполагавшихся умершими. Не только гроб Зевса показывался на Крите и гроб Диониса в Дельфах, .. но также гроб Ареса во Фракии, Афродиты на Кипре, Гермеса в Ливийском Гермополисе, Асклепия в Эпидавре» [3а]. Он говорил о «скрытом присутствии в христианстве дионисийских начал, которые делали его непосредственно-понятным и бессознательно близким издавна воспитанной для его приятия Дионисовым откровением души языческой» [3б]. Иванов грезил о некоем единении и возрождении русского народа в собраниях наподобие древнегреческих. Он видел в Античности «подлинный» символизм, «органическую» культуру, которую будет противостоять культуре буржуазной.

Один из самых глубоких, художественно интересных петербургских журналов «Аполлон» всей своей программой был призван утверждать в культуре и искусстве «аполлоническое» (духовно-гармоническое), что восходило к идеям Ф. Ницше, обозначившего два начала бытия и культуры, в противоположность «аполлоническому» – «дионисийское» (иррационально-мистическое). Хотя Маковский и замечал: «Курьезно то, что оба старших моих помощника в создании журнала – и Вячеслав Иванович, и Иннокентий Федорович – по самому строю души были ревностными приверженцами не Аполлона, а его антипода Диониса (в современном понимании, с «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше. Дионис Иванова противопоставлен аполлонической гармонии» [7, 174–175]. Вячеслав Иванов писал:

Земных обетов и законов
Дерзните преступить порог, –
И в муке нег, и в пире стонов,
Воскреснет исступленный бог!..

Но был и чистый, серьезный аполлоновец, Аким Волынский, грозившийся всех дионисийцев изгнать и сам изгнанный за это из журнала. Копья ломались нешуточные, ломавшие и жизни. Волынский работал в журнале, посвященном богу солнца. В конце жизни пришел к своему учению о религии как религии света, к солнечной экуменической.

Жена Вяч. Иванова, Лидия Зиновьева-Аннибал, на знаменитых вечерах в «башне» встречала гостей в красном хитоне, на особых женских собраниях бывала в темно-фиолетовых. Михаил Кузьмин: «И платья, и цветы, и сиде-

ные на полу, и полукруглое окно в глубине, и свечи снизу – все располагало к какой-то свободе слова, жестов, чувств. Как платье, непривычное имя, «ты» меняют отношения!» [5]. Играли флейты, пахло розовым маслом. Аннибал носила имя Диотима, Кузьмин – Антиной и пр. К вечерам подключилась желание Ивановых воплотить в реальность их идею о новой общности, семье нового типа – триединой семье, включившей бы и Маргариту Сабашникову. Все это было под эгидой нового разума, нового духа, новой морали, на самом деле – по ту сторону и разума и морали. Эти опыты всегда заканчивались плохо. В конечном итоге «игрища на башне» разбили сердце Волошина, да и самую Сабашникову не сделали счастливой. И так далее...

Были и более глубокие чистые опыты, как «Фамира Кифаред» Иннокентия Анненского, пьеса, прославленная благодаря постановке Таирова, в декорациях Александры Экстер, и с красавцем Н. Церетели в главной роли. Или роман «Алтарь победы» Валерия Брюсова о поздней Античности IV века н. эры, посвященный полемике с христианством. Кстати, ученый автор в стремлении к аутентичности, как правило, и имена дает в классическом, а не средневековом произношении. Все это, помимо прочего, демонстрировано глубокую ученость авторов, знание древних языков. Статью о романе написал М. Л. Гаспаров еще в советские времена, в 1975 году. Ф. Ф. Зелинский [4] и Гаспаров посвятили исследования переводам Еврипида, сделанным Анненским, превосходным по качеству, однако имеющим такую особенность: «разницу между классической поэтикой подлинника и неоромантической поэтикой перевода», – говорит Гаспаров. И отмечает модернизацию по всем направлениям, психологическую, эстетическую: «Анненский смотрит на трагических персонажей как на живых людей, современных людей, «вечных» людей – и строит свои статьи как серии психологических характеристик. Комментарий эстетический – это, по сути, часть комментария психологического: как развились и усложнились человеческие чувства вообще, так и эстетические вкусы в частности – мы видим красоту и в том, в чем античный человек еще не видел» [2]. Число «античных артефактов эпохи Серебряного века» можно продолжать бесконечно...

При всем творческом подходе к реалиям Античности, братьев Альбрехтов отличает ясный, светлый, и в тоже время «рациональный и гуманистический», лишенный налета метафизического безумия, взгляд на нее. В целом, младший из братьев, композитор Георг фон Альбрехт не разделял пессимизма той эпохи (и брата), и всегда считал, что искусство должно быть доступным всем (ему не нравилась вычурность и элитарность многих современников).

Братья Альбрехты отлично учились древним языкам в юном возрасте, то есть в классической гимназии. Старший Михаил, в будущем драматург, закончил петербургскую восьмую классическую гимназию, что располагалась на 9-ой линии Васильевского Острова, где преподавали и греческий. Младший, Георгий, будущий композитор, выпускник Николаевской гимназии в Царском

Селе. Там изучали латынь, а греческий ко времени гимназических лет младшего Альбрехта отменили. Таким образом, Георгий Давыдович, человек блестящей и всесторонней эрудиции, древнегреческую грамматику систематически не изучал. Забегая вперед, скажем, что любовь к греческой мелодической системе заставила его выучить наизусть древнегреческий текст Литургии Иоанна Златоуста, на который он написал музыку. Всю жизнь он помнил текст и понимал его содержание отлично.

Оба были золотыми медалистами, получили большой запас сведений из Античности и хорошее знание классических языков.

Это подкреплялось привычкой к постоянному чтению, столь свойственной в интеллигентной российской среде того времени. Между братьями существовала особая душевная и духовная связь, которая в раннем возрасте сказалась в обмене мнениями и сведениями о прочитанных книгах. Старший тут, конечно, вел первую скрипку: «Учась в гимназии, он [Михаил] увлекался мифологией и историей. Как часто он, возвратясь из гимназии, сажал меня на колени – я до сих пор помню шершавую шерсть его черных шевиотовых брюк – и рассказывал мне легенды о греческих и германских героях или описывал важные исторические и современные события! ... Его симпатии всегда были на стороне героической борьбы побежденных... Единственным героем-победителем, которого он мне красочно живописал, был Александр Македонский, но даже здесь он ставил ударение на неустойчивости его обширной империи и ее распаде при Диодомах. Рассказы Михаила, возможно, заложили основу моего позднейшего интереса к Александрийской культуре, ее влиянию на поздний Рим и Византию» [1, 36].

Внутренняя связь братьев сохранялась до конца жизни младшего Георга, прожившего долгий век. Судьба Михаила коротка и таинственна: «Кому назначен темный жребий, / над тем не властен хоровод/ Он как звезда утонет в небе, / и новая звезда взойдет» (А. Блок). Достигнув больших высот в карьере инженера-путейца, он писал «в стол» сочинения под псевдонимом Мищенко-Атэ. Сочинения на сто лет были забыты, ибо их автор расстрелян в возрасте 40 лет.

Иногда Михаил приходил к младшему в снах, и всякий раз такой сон означал: спасение, освобождение! ««Скрипичная соната» (Соч. 33) и «Фортепианная соната» (Соч. 34). Выразительная сила (пафос) этих произведений – победа над печалью. Медленные части двух сонат посвящены памяти брата Михаила, который был мне особенно близок. Они должны рассказать о нашей дружбе и о том, какие печальные тени легли на нее. В этих сочинениях, состоящих из нескольких частей, медленная часть для меня оказывалась центральной...», – через много лет напишет младший [1, 129].

ДРАМА И ДРАМАТУРГИЯ СТАРШЕГО

Художник и его жертва

Античные мотивы, пропущенные сквозь призму ницшеанства, мы встречаем в пьесе «День испытания». Скульптор задумывает создать прекраснейшую фигуру из мрамора. Подобно античному герою он должен все сложить к подножию своего произведения. Для этой цели «все материальное», но и «все человеческое», должно отойти на второй план, он – один, без людей, на ледяной вершине. Вершине ли? Как будто подкрепляя мысль В. Розанова «декадентство есть прежде всего беспросветный эгоизм». Герой говорит: «Воля должна быть направлена к одной цели. Внешние впечатления жизни как-то дробят настроение. Присутствие другого человека, даже чуткого друга, насилует волю, убивает подъем, не дает уверенности удару – словом, подрезает крылья творчеству» [8, 146].

Герой пьесы уже и не Пигмалион, потому что и модель для шедевра – «только часть моей идеи. Сама по себе со своими мыслями, суждениями она для меня совсем не существует. Я с ней делюсь моими соображениями, стараюсь ее увлечь моей работой, чтобы она сама поняла, как ей держаться, но ее мнений я не знаю и не чувствую» [8, 147]. Скульптор создает статую Победы. Но сам терпит поражение. Фоном, вложенный в уста второстепенного персонажа, проходит рассказ о несравненной статуе Победы, которую можно было создать только в эпоху гармоничной Античности, когда человек не был разорван на высокое и низкое, на творческое и человеческое: «Так вот, в далеком прошлом, в изображении великого мастера запечатлен несравненный образ. Господа, вы наверное знаете... Нет? никто не знает? Это, господа, Победа Лисиппа или, может быть, одного из его учеников... Он был современником Александра Македонского, значит, статуе более двух тысяч лет. Я ее видел в Лувре. Разбитая, – безрукая, безголовая, с остатками крыльев, – она производит такое впечатление, что перед ней можно стоять часами». Современный человек «из общества» пренебрежительно относится и к классическому образованию. Реплика на рассказ о шедевре Лисиппа: «А я где-то уже видел этот снимок. *(смеется)* В комментариях к Овидию, должно быть... Эх, вы, классики!» [8, 166]

В своем пластическом искусстве современный художник должен придерживаться вечных канонов Античности. Так думает герой пьесы. Его спрашивают: «Что же это? – поворот к чистому классицизму? Или, может быть, искание новых форм? Как вы относитесь теперь к новым течениям? Одно время, кажется, вы их не чуждались». И он отвечает так: «... я не понимаю, почему теперь так все беспокоятся о новых формах в искусстве. Может быть, в литературе эти искания имеют смысл: язык слаб, часто затемняет мысль, загромождает ее лишним, или наоборот, оставляет слишком многое недоговоренным, даже неотмеченным. Конечно, язык должен совершенствоваться... пусть язык совершенствуется в изображении малейших оттенков мысли. Но в

пластике есть одна только заповедь: совершенная красота! Это единственное вечное. Малейшее нарушение этого требования делает произведение слабым. Посмотрите, как некоторые художники теперь ломают нагое тело в погоне за эффектом. Получаются безобразные фигуры, даже у талантливых» [8, 168].

И мы слышим один из привычных, многочисленных в эпоху Серебряного века разговоров в гостиной, замешанных на привычном для всех классическом образовании. «Люди не хотят чуда, требуют, чтобы им все доказали, рассчитали по пальцам, а между тем в красоте заключается великая тайна, и разгадать эту тайну можно только чудом», – восклицает герой. А ему отвечают собеседники: «- Вы сейчас говорили «люди» так, как в доброе старое время поэты говорили слово «толпа». Вы тоже втихомолку повторяете древний стишок: *Odi profanum vulgus et arceo*. – Господи! у вас уже до латыни дошло!.. – Я могу перевести. Это Гораций говорит, – прихлебатель Мецената, – «Я ненавижу непосвященную чернь и мучу ее». Но не долго вы ее еще будете мучить и издеваться, что она непосвященная в какие-то там ваши выдуманные тайны...» [8, 166]. В другой пьесе, «Развал», есть реплика на этот разговор. За десять лет до революции автор предскажет бунт этой «толпы» и невозвратную гибель старой русской культуры. «Комедией» пьеса названа в чеховском понимании термина, примененного им к «Вишневому саду». «Нищета, тьма, невежество! Что может сказать народ? Нет таких слов. Слезами и кровью он говорит... Так, как мы здесь говорим, так, как мы думаем, такими словами он не говорит... У меня и у него разная душа, и говорит он со мной только кровью и слезами... Религиозные идеи его самые варварские, а люди, мало-мальски хватившие образования, – полные и обнаженные атеисты... – Потому что нельзя проектировать на массу народную свои собственные интеллигентские фантазии» [8, 76–77]

В пьесе «День испытания» художник терпит крах, потому что в нем нет любви. В данном случае к своей модели, девушке, растворившейся в нем ради его таланта. «У моей Победы тело богини, а лицо земной женщины. Понимаете ли вы, какой это для меня ужас? Я бессилён сделать то, что задумал». [8, 177]

Проблема человека эпохи модерна, играющего с жизнью и в жизнь – проблема «недолюбви», которая начинает разъедать и искусство. Проницательно сформулированная в художественной форме, эта идея подтвердилась, как кажется, всем движением искусства XX века.

«Художник и его жертва». Мы употребили это выражение в двух смыслах. Художник здесь и субъект и объект жертвоприношения. «Жертва, приносимая самим художником ради своего искусства», и «жертва, в которую превращает художник человека ради своего искусства». На первом плане пьесы решаются проблемы, до каких пределов творец, наделенный талантом, имеет право быть эгоистичным ради своего искусства, жертвовать чужой жизнью для «прекрасного», использовать чужую жизнь и чувства к себе «в высоких целях». Но подлинная тема произведения: недостаточность естественного чувства любви, неполнота жизненных ощущений – вот та болезнь, которой

поражены все герои драмы. Тут есть большой простор для современного театрального искусства – показать изломанный, двоящийся психологический рисунок то ли влюбленной, то ли не влюбленной в художника девушки, самого художника, то ли любящего беззаветно свое искусство, то ли – более искусства – свою одаренность, и потому холодно экспериментирующего с искусством, и со своей влюбленностью. Ситуацию всеобщей ленивой, враждебной и недоброй «полулюбви» взрывает искреннее чувство бывшей «модели» художника. Бессловесная модель, лишь материал для художника, отказывается играть предназначенную ей роль, берет на себя смелость полюбить и действительно пожелать жертвовать собой для художника, всерьез, до глубины и до уничтожения. Но и здесь автор однозначно не склоняется к тому, чтобы видеть в ней «положительную героиню». Сама ее безоглядная жертвенность, быть может, тоже эгоистична, удобна ей и таит в себе грядущее уничтожение личности. В героях нет гармонии.

Разлад с жизнью, мужественно проанализированный и художественно отображенный в творчестве, писатель не разменял на мелкие утешения. Он останется в истории литературы честным художником и мыслителем, – «страдающим разумом», как он сам некогда написал в одном из своих произведений.

Три правды

Драма-сказка «Три победителя» – наиболее удачное произведение Михаила Альбрехта. По-своему драматург подходит к античной теме Атлантиды, где разворачивается действие пьесы «Три победителя». У Платона – главный интерес мифа заключается в изображенном в нем общественном строе. Мищенко-Атэ этому подходу противопоставляет в лице главного героя – «посвященного» – возможность осуществления индивидуальной свободы, частной любви и личного счастья. Правда личности здесь не единственная. Каждый из трех главных персонажей имеет право на свою правду (увы, они несовместимы): «посвященный», воплощающий правду индивидуальности, «жрец», воплощающий правду большинства, правду «населения», и рыбак, несущий небесную правду.

Драма рассказывает о поклонении древнему религиозному языческому культу – Богу Дождя, об избранном Посвященном, воспринимаемом людьми как воплощение Бога на земле. Ему предоставляются все возможные житейские блага и сокровища, а за это в нужный день и час он должен погибнуть как жертвоприношение Божеству. У Посвященного семь красавиц жен, готовых дарить ему наслаждение. Все чувственные радости земли ему открыты. Роли распределены, все должно идти и идет по раз и навсегда заведенному порядку.

И тут возникает важное ощущение, которое обнаруживается и во всех остальных произведениях Мищенко. Жены не жены – а исполняют роль жен, жрец не жрец, а исполняет роль жреца, и сам Посвященный осознает себя носителем «картонной маски». Вокруг холод, недостаток жизни – а жизни,

истинной, полнокровной нет, а потому нет полноценной смерти, нет ужаса ее. Зато есть опасное восприятие легковесности смерти (мы бы сейчас сказали, совсем как в мультфильмах). Есть лживый ритуал, заместивший собою полнотой жизнь. Достаточно вспомнить блоковский «Балаганчик».

Лукавый Жрец – древний, но и актуальный психологический тип. Он – представитель власти, «отвечающий за веру» или даже можно рискнуть сказать шире – «отвечающий за идеологию». За этим образом мы можем «подставить» нескончаемую вереницу вполне конкретных исторических лиц (от Победоносцева до Суслова). Кризис веры в современном обществе – и то, что подается вместо нее народу: «безопасный» суррогат, кисло-сладкая «Сказка» (так и обозначен жанр пьесы), успокаивающая иллюзия пищи духовной, убаюкивающая и одновременно держащая в узде, но главное – не позволяет развиваться индивидуальному общению человек-Божество.

Писателю понадобились «исторические одежды», сказка из подчеркнуто несуществующего царства – погибшей Атлантиды. В конце XX века прямо говорить о кризисе подлинного христианского мировоззрения у народа-богоносца было бы затруднительно. Эта «Атлантида» уходит на дно. Автор прозревает последовавшую всего лишь через десятилетие эпоху «великого атеизма». В его комедии «Развал» появится «реплика в лоб», перекликающаяся с идеей «Трех победителей»: «нет на свете другого такого атеиста, как русский народ. Церковь ему нужна, чтобы венчать, крестить и хоронить» [8, 76].

Есть еще один, может быть, самый важный персонаж – рыбак, пророк. Проповедь его, бесспорно, проповедь христианская... Он не может спастись в житейском смысле и обречен на гибель в земном существовании. Это принципиально, его доля – погибнуть, но передать смысл своей бескорыстной жертвы человечеству. Тем в дальнейшем оно может защититься от плоской житейской правды Жреца. Его победа в том, что он дает надежду – вырваться когда-нибудь из круга личностной несвободы, рабства духа в угоду благополучного устройства общества, где не задыхается тот, кто не помышляет о личной свободе. Пророк нигде не назван по имени («этот жалкий нищий, этот безумный рыбак, .. не хочешь ли ты сказать, что это Бог пришел к народу?» [8, 105]). Литературный намек ли это на Самого Христа, на Предтечу ли его, автор тут сознательно все оставляет в тумане. Проповедь рыбака никак не напоминает канонические тексты, тут есть лишь *первозданное настроение* новой нравственной проповеди.

Посвященный преодолел только земную ложь, но не приблизился к истине божественной. Он устраняется от участия в судьбе рыбака-Пророка, которого жаждет уничтожить Жрец. В сущности, Посвященный «*умывает руки*» («Люди! Ваш пророк служит храму!»), – обращается он к народу, но... «быстро уходит» [8, 128]).

Пророк остается на растерзание Жрецу. Нет нужды говорить, что разговор Пророка с Посвященным прямо апеллирует к беседе Иешуа с Понтием Пилатом. Однако здесь фантастические имена беседующих лишь заостряют основ-

ной смысл – освобождение от *ветхой* правды еще не встреча с нестерпимым пока для Посвященного светом *новой*. Таким образом три Победителя – три правды: правда толпы (Жрец), правда индивидуальности (Посвященный), небесная правда (рыбак-Пророк), первая торжествует неизменно, вторая прорывается иногда и с великим усилием, третья почти отвержена, лишь смутно прозревается, смутно влечет – не символическая ли это картина духовных умонастроений в начале XX века?

Бесспорно, в драме «Три победителя» есть потребность переосмысления библейских фактов. Отчего же автор применяет такой прием переодевания героев в одежды жителей Атлантиды? Оттого же, что и М. А. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита». Нужно дать свежесть восприятия великой трагедии Спасителя неожиданными художественными средствами. Ни для Булгакова, ни для Миценко здесь нет ничего кощунственного. В невиданных, новых для зрителя, читателя образных обстоятельствах борьба житейской правды с небесной сильнее «ударит» по эмоциональному восприятию, оглушит вечной новизной христианской мысли. Для того требуется снять все привычные, «узнаваемые» исторические пласты, которые давно «замылили» современному человеку и слух, и зрение, и чувства.

Это теперь, когда мы смотрим на творчество Миценко-Атэ из нашего времени, когда этот прием так полно и художественно-совершенно выразился в гениальном романе, в драме он не поражает, не кажется новым. Мы же видим в «Трех победителях» – «свернутый бутон», предтечу «Мастера и Маргариты». Забытую драму уже давно заслонили громады булгаковского романа. А идеи, наверное, на самом деле «носятся в воздухе».

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ МЛАДШЕГО

Музыкальный язык

Георгий Давыдович, такой же композитор-ученый, как и его учитель Танеев, сознательно изучал древнегреческое теоретическое музыкальное наследие. Благодаря творческой интуиции, поддержанной знаниями, он сумел уловить в живых мелодиях Крыма мелодические ходы, описанные Эратосфеном, учеником Каллимаха, о ладовых звукорядах, интервалах, консонансе и диссонансе в Платонике, сочинении, как известно, дошедшем до нас фрагментарно. Ведь в математическую науку музыка входила как один из разделов.

«Несколько лет назад, в Крыму, я имел случай познакомиться с живым музыкальным языком греческого народа, с их гимнами и сельскими народными песнями... Греческая гимническая музыка гораздо более интересна... Вы поразитесь тому, насколько древнее происхождение имеют некоторые из мелодий, их структура восходит к древнегреческому тетрахорду... Мы находим здесь рисунок, известный грекам в III веке до Р. Х. (Эратосфен) и бытующий в византийской церковной музыке, но который остался совершенно чужд западноевропейской музыке» [1, 214–215]. Известно, какое значение Танеев прида-

вал многонациональной народной основе русской музыки, из которой как из подземных ключей она до сих пор питается, какие грандиозные этнографические экспедиции организовывал, и какие труды по изданию найденных устных музыкальных текстов предпринимал. Г. фон Альбрехт следовал практической деятельности своего учителя не менее, чем его теоретическому направлению. Он изучал народную музыку в ее злободневном бытовании. Как творцу ему была дорога, как бы мы сейчас сказали, мультикультурная составляющая музыки. Поэтому он органично включал древние античные мотивы, слышанные им в живом исполнении, в ткань своего музыкального повествования. При этом предлагал их развитие в византийском облике, то есть включал в свои музыкально-церковные разработки в опере «Отче наш». Разумеется, античная компонента определенным образом окрашена в общей палитре оперы и идейно нагружена. Напомним кратко, что композитор предлагает панораму русской жизни в момент тяжелого и острого конфликта разнонаправленных сил, живущих в русском человеке. Фактура произведения подспудно содержит все богатство русских корней. Античный элемент тут играет свою роль.

В опере – несколько музыкальных «кругов», выраженных индивидуальным музыкальным языком. Первый – личная музыкальная биография автора. Второй – прошлое и современность России. Третий круг – всемирный. Вводя в качестве реплик греческие тетрахорды, описанные Эратосфеном и уловленные композитором «в воздухе современности», Альбрехт музыкально обозначает греческое культурное присутствие в России. За музыкальными репликами стоят и древнегреческие философские идеи, к которым тяготеет автор: энергия в космосе не иссякает – вопреки популярным в его время теориям об ее постепенном оскудении. Так же Альбрехту важно сделать акцент на том, что творческая сила человека – одно из открытий неоплатонизма. Человек в творческих силах и скрытых резервах подобен Творцу. Эта идея преемственности проводится и на музыкальном языке, и на вербальном – в либретто, написанном автором. Важно, что в уста праведного священника Михаила автор вкладывает такие слова:

Михаил: Да, мы – славяне, но и греки мы.

Дала нам чувство красоты Эллада.

И в душах отпечаток христианский.

(Картина IV) (пер. М. фон Альбрехт)

Мироощущение

Георг фон Альбрехт был человеком солнечного мировоззрения, что, думается, не слишком характерно для российского творца. Это не означает, что нет трагизма в его произведениях. Светлый настрой, ясный взгляд на жизнь и все окружающее стал основой особой любви к греческой культуре и особого почитания греческого наследия внутри славянского этноса.

С горьким чувством покидая Россию, Георг фон Альбрехт взял с собой только четыре любимых книги, с которыми в эмиграции не расставался: «у

меня сохранилась до сих пор «Древнегреческая религия» Зелинского: в годы юности я сам купил эту книгу. Пятнадцати лет я нарисовал генеалогическое древо греческих богов. То обстоятельство, что в Санкт-Петербурге существовало множество копий знаменитых древних статуй, тоже питало мой интерес к этому предмету. Светлый взгляд на жизнь, обнаруженный мной в греческой мифологии, принес некоторое облегчение возникшему из-за утраты сестры чувству пустоты. Да и Миша поддерживал мой интерес к греческой культуре, рассказывая великое множество греческих мифов, которые он помнил наизусть» [1, 54].

Зелинский был университетским учителем Альбрехта, и таковым остался на всю жизнь: из академических курсов «меня привлекали только лекции вдохновенного эллиниста Зелинского».

Теперь потомки могут оценить, Георг фон Альбрехт выковал столь устойчивое мировоззрение, которое защитило его личность от разрушения во времена адовых котлов, куда ему суждено было попасть и во времена русской революции, во времена немецкого Третьего Рейха. Вера далась ему нелегким интеллектуальным подвигом, завоевала его не сразу, причиняя юному, ищущему и искреннему молодому человеку подлинные страдания. Вера его устоялась, как только он нашел ей светлую интерпретацию. «Созерцательная сторона умонастроения древнегреческой религии и древнегреческой философии непосредственно продолжается в России. Русский платонизм продолжает позднеантичный и древнегреческий платонизм» [1, 255] Главным тут была преемственная линия: эллины-христиане: «Интерес к греческой религии сослужил мне службу в восстановлении во мне веры, недостаточность которой я ощущал, и побуждал видеть мир бесконечно прекрасным и приятным. Теперь книга Зелинского неожиданно расчистила для меня путь к пониманию христианства, ведь христианство во многих отношениях наследует эллинизму» [1, 71]. Подобный элемент лучезарной радости в религиозном чувстве сродни другому творцу эпохи модерна – Антонио Гауди, по-детски гениально выразившего его в башнях *Sagrada familia*, наполненных фруктами.

С греческой культурой у Альбрехта связано и «человечное» в человеке: «Различие между Западом и Востоком были темой моей первой лекции. искусству Востока, парящему в высотах надчеловеческого и, в соответствии с преимущественно религиозным мировосприятием, говорящему о божественных силах, которые управляют жизнью, я противопоставлял греческое искусство и искусство Запада, в которых человек – главная тема».

Навек связалась эллино-христианская традиция с жизненным мировоззрением Альбрехта и лучшими моментами бытия, закрепилась удивительными событиями, которые в таких случаях услужливо предоставляет судьба: «Нужно было только видеть наш романтический союз: мы обвенчались в царском парке в Массандре в маленькой часовне, походившей на древнегреческий храм» [1, 88]. В эмиграции судьба привела к руководству русским церковным хором, частично исполнявшем православную литургию на греческом, что

побудило Георгия Давыдовича сочинить многоголосную Литургию Иоанна Златоуста на основе греческих напевов. Глава его творческой автобиографии, повествующая об опытах управления церковным хором, названа «Греческая литургия». «..Начало Литургии и Отче наш пелись на церковнославянском, а Пресуществление святых даров, Евхаристия и Разрешительная молитва – на греческом... В «Аминь» («Приидите и ядите ...») в чистом виде проявляется древнегреческий Дорийский тетрахорд. В хроматических распевах Александрийский тетрахорд, описанный Эратосфеном» [1, 117–118]. Здесь музыкальный язык у Альбрехта счастливо сочетался с вербальным.

На протяжении жизни разные случайности пробуждали в композиторе музыкальную память о греческих тетрахордах – и они появлялись в его произведениях. «я сочинил еще несколько новых пьес. Ведь Гельдерлин много говорит о Греции, – так и случилось, что снова во мне прозвучали греческие тетрахорды. Я написал ряд вариаций» [1, 132].

Наконец, Альбрехт выписал на музыкальном языке историю всемирной музыки, как он ее понимал, включая и древнегреческую: интересно, что в некоторых пьесах музыкальная эволюция отражает историческое развитие человеческого слуха.

Древнегреческую историю он воспроизвел почти через два десятилетия в новом цикле сочинений. «В ноябре 1938 я написал четыре романса... Фортепианный аккомпанемент «Колыбельной» был сочинен еще в 1920 году в Ялте для ритмодекламации шутивного стихотворения Козьмы Прутова «Философ в бане». Я не хотел, чтобы пьеса, которая для знатоков представляла обобщенную историю древнегреческой музыки, была забыта вместе с поводом, ее породившим» [1, 157].

Подойдя к этапу зрелости, времени воспоминаний и обобщений, опыта профессионального и жизненного, Альбрехт опять берется за крупную форму – оперу «Отче наш». «Когда в 1938 я вновь обратился к этому тексту... я решил перенести действие в Россию... Таким образом, я мог в качестве музыкальной основы использовать русские народные песни и греческую литургию» [1, 160].

Эллинизм внутри культуры России – одно из важных побуждений к творчеству Георга фон Альбрехта. Серебряный век осенили своим присутствием несколько блестящих классиков-профессионалов: Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Иннокентий Анненский. Теперь к этому сонму великих мы видим причастными еще две фигуры: Мищенко-Атэ и Георга фон Альбрехта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альбрехт Георг фон*. От народной песни к додекафонии. М, Аграф, 2006.
2. *Гаспаров М. Л.* Еврипид Иннокентия Анненского. / Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1. Литературные памятники. М.: Наука; Ладомир, 1999.
- 3а. *Иванов В. И.* Эллинская религия страдающего бога. 1904. См. интернет-ресурс <http://www.v-ivanov.it/>

- 3б. Иванов В. И. Религия Диониса. 1905. См. интернет-ресурс <http://www.v-ivanov.it/>
4. Зелинский Ф. Ф. Еврипид в переводе И. Ф. Анненского. Алкеста и Медея. СПб, 1907. См. интернет-ресурс http://dugward.ru/library/zelinskiy/zelinskiy_evripid_v_perevode.html
5. Кузьмин М. А. Дневник 1905–1907. См. интернет-ресурс <http://profilib.com/chtenie/150511/mikhail-kuzmin-dnevnik-1905-1907-lib-36.php>
6. Либан Н. И. / Е. С. Федорова. Пять разговоров с Либаном. / Русский журнал. См. интернет-источник: <http://www.russ.ru/pole/Pyat-razgovorov-s-N. I. Libanom>
7. Маковский С. К. Портреты современников; На Парнасе «Серебряного века»; Художественная критика; Стихи. М.: Аграф, 2000.
8. Мищенко-Атэ (Михаил Давидович Альбрехт). День испытания. М.: Лабиринт, 2009.
9. Соловьев В. С. По поводу последних событий. Письмо в редакцию. / Соловьев В. С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. См. интернет-ресурс http://az.lib.ru/s/solowxew_wladimir_sergeewich/text_1900_po_povodu.shtml
10. Топоров В. Н. «О «блоковском» слое в романе А. Белого «Серебряный голубь» / «Москва и Москва Андрея Белого». М, 1999.

АННОТАЦИЯ

В эпоху модерна в России, включавшей почти как необходимую компоненту творчества переосмысление исторических культурных периодов, художники разных жанров были особенно увлечены Античностью. В предреволюционный период традиционные формы классического образования позволяли выпускникам классических гимназий, тем более всех гуманитарных факультетов университетов, с детства получить знание одного или двух древних языков и довольно обширные сведения об античной культуре. Модерн демонстрирует многообразие подходов к ней, от строгого научно-исследовательского до безмерно фантазийного. Часто доминантой воплощения Античности в произведениях того времени были мрачность, безысходность, трагизм. Особое, рационально-историческое осмысление Античности в ее связи с современностью отмечено в драматургии Михаила Альбрехта (Мищенко-Атэ) и светлое восприятие эллинского наследия в греческой культуре наблюдаем в музыкальных жанрах его брата, русско-немецкого композитора Георга фон Альбрехта.

Ключевые слова: рецепция античности, Серебряный век, драматургия, древнегреческое музыкальное наследие

ABSTRACT

Fedorova E. S.

The Interpretation of Antiquity in the Theatrical Genres of Modern Style in Russia
(Drama and Opera in the Works of G. and M. Albrecht)

In the era of Art Nouveau («modernism»), Russian artists of different genres were attracted to Classical Antiquity. Before the revolution, traditional forms of classical education had allowed graduates both of classical schools and of university faculties of humanities to master one or two ancient languages from an early age and to gain extensive information about the ancient culture. In Russia's «modernist» («Silver Age») art and literature we find a broad variety of approaches to Antiquity, from strict research up to free fancy. For many artists of that period, the interpretation of Antiquity is dominated by gloominess, despair, and tragedy. A rational and historical approach to Antiquity and to its connection with modernity can be found in the dramas of Michael Albrecht (Mishchenko-Ate: 1880–1920). A radiant and innovative perception of the musical and philosophical heritage of Greece appears in the oeuvre of the Russian-German composer Georg von Albrecht (1891–1976), both in vocal and instrumental genres.

Key words: Reception of Antiquity, Modern style, drama, ancient Greek musical heritage

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА
ЭЛЛИНИЗМА

Сборник статей по материалам конференции
памяти В.П. Завьяловой
(Москва 14–15 ноября 2016 года)

Составители:
Я.Л. Забудская, В.В. Муханова

Компьютерная верстка:
А.М. Егоров

Электронное издание сетевого распространения

Сборник доступен на сайте филологического факультета:
<http://www.philol.msu.ru/publishing/publications/>
и на электронном ресурсе elibrary.ru

Издательство Московского университета.

119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15
(ул. Академика Хохлова, 11)

Тел. (495) 939-32-91, e-mail: zakaz@msupress.com

Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>