

АРИСТЕЙ

ARISTEAS • VOL. I • MMX • MOSQVAE

КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ И АНТИЧНАЯ ИСТОРИЯ

Классическая филология

Латынь сегодня

Цветаевские чтения

Критика и библиография

Хроника

Классические языки в России



1

Том I 2010

Университет Дмитрия Пожарского

❧ VOL. I ❧

PHILOLOGIA CLASSICA ET HISTORIA ANTIQVA

ARISTEAS



Universitas studiorum Dmitrij Požarskij

MOSQVAE

❧ MMX ❧

ТОМ I

КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ И АНТИЧНАЯ ИСТОРИЯ

АРИСТЕЙ



Университет Дмитрия Пожарского

МОСКВА

2010

Журнал издается Университетом Дмитрия Пожарского

Редакционный совет:

Н. В. Брагинская (Москва), А. Ю. Виноградов (Москва), А. В. Коптев
(Хельсинки), А. Е. Кузнецов (Москва), К. Г. Красухин (Москва),
В. Ф. Новодранова (Москва), С. Ю. Сапрыкин (Москва),
О. В. Сидорович (Москва), Ю. А. Шичалин (Москва),
Michael von Albrecht (Heidelberg), Jennifer Berenson (Salem)

Редакционная коллегия:

А. В. Подосинов (главный редактор), А. С. Егоров (заместитель главного
редактора), С. А. Степанцов (заместитель главного редактора),
И. А. Макаров, А. В. Мосолкин, В. В. Файер, Д. О. Торшилов,
А. В. Белоусов (ответственный секретарь)

Editorial Board:

A. V. Podossinov (Editor-in-Chief)
A. S. Yegorov, S. A. Stepantsov, A. V. Belousov,
I. A. Makarov, A. V. Mosolkin,
V. V. Fayer, D. O. Torshilov

Корректор: И. В. Подосинова

Дизайн и верстка: А. В. Белоусова

Сайт: www.s-end-e.ru

E-mail: aristeas.classics@gmail.com

Информационная поддержка: www.librarius.narod.ru



LECTORI BENEVOLO SALVTEM!

Настоящим номером мы начинаем издание нового журнала, посвященного классической филологии и античной истории – тому, что называется «антиковедением» (и что немцы называли *Alttertumswissenschaft*). Журнал финансируется «Русским фондом содействия образованию и науке», который развивает ряд образовательных проектов, в том числе издание антиковедческой литературы и создание Университета имени Дмитрия Пожарского. Уже в названии журнала («Вестник классической филологии и античной истории») мы хотели подчеркнуть единство этих двух специальностей, их нерасторжимую связь, что мы и намерены продемонстрировать в публикуемых материалах. Мы уверены, что немногие существующие журналы по антиковедению не закрывают полностью потребности отечественной науки и наш журнал найдет своего читателя. Оформление журнала и его рубрики предполагают, как нам кажется, нацеленность на более широкий круг читателей, чем, например, у «Вестника древней истории». Кроме того, мы приглашаем печататься на страницах журнала не только маститых антиковедов, но и молодых ученых, которым есть что сказать своим коллегам, но возможности публикации которых пока ограничены. Вместе с тем мы будем стараться сохранять высокий академический уровень публикуемых статей и материалов. Для поддержания этого уровня созданы редколлегия журнала и редакционный совет, в который вошли не только отечественные, но и зарубежные антиковеды.

Несколько слов следует сказать о названии журнала – «Аристей». Это имя носил греческий поэт VII или VI века до н. э., происходивший из города Проконнеса, который находился на одноименном острове в Мраморном море. Как свидетельствовали многие античные авторы, и, прежде всего, Геродот, Аристей первым посетил северо-восточную окраину известного тогда мира, т. е. побывал на территории совр. Восточной Европы, и написал поэму под названием «Аримаспея», в которой рассказал о живущих там народах. Именно Аристей заложил историографическую традицию помещать севернее Понта Эвксинского (Черного моря) реальных и легендарных скифов и киммерийцев, затем исседонов, аримаспов, грифов и гипербореев, живущих уже на берегу Северного океана. На протяжении многих веков вплоть до Нового времени эти этногеографические представления о Восточной Европе, происходящие от Аристея, оставались доминирующими. Имя легендарного поэта наш журнал носит еще и потому, что история Северного Причерноморья в античности будет составлять одну из важнейших тем публикаций.

Подробнее об Аристее, его поэме и вопросах, связанных с датировкой «Аримаспей», рассказывается в первой статье этого номера, которую специально для нашего журнала написал петербургский антиковед Дмитрий Алексеевич Щеглов. Я приношу ему глубокую благодарность за эту интересную работу.

Как читатель может видеть из содержания, в первом номере журнала представлены материалы, посвященные различным аспектам античной – греческой и римской – истории, филологии, мифологии и искусства.

Кроме статей, написанных специально для нашего журнала, мы открыли рубрику, в которой намерены в ближайших номерах публиковать материалы I научных чтений памяти И. В. Цветаева «Изображение и слово в античной культуре». Чтения прошли в декабре 2008 года в РГГУ и были задуманы как площадка для встречи искусствоведов, филологов и историков, занимающихся античностью. Эта идея прекрасно вписывается в концепцию нашего журнала, предполагающую творческое соединение различных направлений антиковедения в едином научном пространстве.

Имея в виду ту роль, которую играет латинский язык в возрождении элементов классического образования в среднем и высшем гуманитарном образовании России, мы намерены сделать постоянной рубрику «Латынь сегодня», в которой будут публиковаться статьи отечественных и зарубежных антиковедов, написанные на латинском языке.

Постоянными рубриками станут также Критика и библиография антиковедческих исследований и Хроника событий, связанных с развитием классической филологии в нашей стране.

Мы надеемся, что журнал будет полезен всем, кто занимается античностью профессионально или просто интересуется ею. Мы ждем новых интересных статей и предложений по улучшению содержания и формы нашего журнала.

Москва, май 2010 года

А. В. Подосинов

Главный редактор журнала

СОДЕРЖАНИЕ



От главного редактора	5
-----------------------------	---

Д. А. Шеглов

Аристей из Проконнеса: факты и интерпретации	9
---	----------

ЛАТЫНЬ СЕГОДНЯ

A. V. Podosinov

De nonnullis locis communibus in barbaris septentrionalibus describendis apud scriptores Latinos	35
---	-----------

СТАТЬИ

А. А. Евдокимова

Системы акцентуации греческих папирусов и парфений Алкмана	41
---	-----------

М. И. Касьянова

Кто такие «трехтелесные Тифоны»? О возможной интерпретации Eur. Herc. 1271-1273	53
--	-----------

Н. Е. Самохвалова

Концепция «колоссального» произведения: Страбон и Помпоний Мела	70
--	-----------

М. В. Шумилин

Метрические argumenta Лукана: по следам грамматических традиций (Часть I. Argumenta Barthiana)	78
---	-----------

ЦВЕТАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

А. В. Агафонов

О первых научных чтениях памяти И. В. Цветаева «Изображение и слово в античной культуре»	106
---	------------

Д. О. Торшилов

Возможные объяснения аллегорических толкований Гомера Метродором из Лампсака	110
---	------------

Н. М. Никулина

Греческая монументальная живопись. Мифология. Театр	118
--	------------

Н. А. Налимова

Фигалийский фриз и «троянские» драмы Еврипида. К вопросу о влиянии театра на пластические искусства Древней Греции 131

А. А. Рагулина

Сочетание кругового (зеркального) прочтения рельефов римских саркофагов (на примере рельефа Уваровского саркофага из ГМИИ им. А. С. Пушкина) и поэмы Нонна Панополитанского «Деяния Диониса» 143

Л. А. Самуткина

Античная скульптура в ранневизантийской «Хронографии» Иоанна Малалы 154

О. Ю. Самар

Аттическая чёрнофигурная вазопись и рождение аттической трагедии. Герои и «зрители» в вазовых композициях этого времени. 164

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

✓ *А. В. Подосинов*

К выходу в свет нового собрания античных источников по истории Северного Причерноморья 172

ХРОНИКА

Классическая филология в России в 2009-2010 гг 178

✓ *В. В. Файер*

О Первой летней школе по древним языкам и античной культуре (август 2009 г.) 185

ПРИЛОЖЕНИЕ: КЛАССИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ В РОССИИ

И. В. Кувшинская

Coronae species templum exhibit. Латинские надписи храма Знамения Пресвятой Богородицы в Дубровицах 189

СОКРАЩЕНИЯ 210

НАШИ АВТОРЫ 212

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ ПРИСЫЛАЕМЫХ СТАТЕЙ 213



Д. А. Щеглов

АРИСТЕЙ ИЗ ПРОКОННЕСА: ФАКТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

По мере становления новых центров изучения античности в странах, далёких от очага изучаемой цивилизации, популярность приобретают такие названия для местных научных изданий, которые подчёркивают особенность своей *alma mater*. Так, журнал, издаваемый Санкт-Петербургским Античным кабинетом, назван “Hyperboreus” (где же ещё жить блаженным гипербореям, как не в Северной столице?), Екатеринбургский антиковедческий журнал – “Исседон” (именно на Урале исседонов обычно локализуют историки), польский – “Eos”, финский – “Arctos”, австралийский – “Antichthon”, южноафриканский – “Ak-goterion” (намёк на мыс Доброй Надежды). Выбор Аристея в качестве эпонима российского антиковедческого журнала глубоко символичен. Отечественная научная традиция уже давно сформировала свой особый образ Аристея, видя его, прежде всего, в роли коммуникатора – человека, который впервые установил контакт между Элладой и народами, населявшими в древности территорию России, вписав их тем самым в античную картину мира¹.

Аристей, автор эпической поэмы «Аримаспея», – фигура уникальная и загадочная². Уникальная – потому что с именем Аристея связано появление

¹ См. Мачинский 1993: 8-10.

² Основополагающий труд об Аристее, издание свидетельств о нём и фрагментов «Аримаспеи»: Bolton 1962; наиболее убедительная реконструкция путешествия Аристея: Пьянков 2005; филологический анализ фрагментов «Аримаспеи» и рассмотрение вопроса о её датировке: Иванчик 1989; Ivantchik 1993; ср. также Bowra 1956; альтернативный предложенному Болтоном взгляд на Аристея: West 2004; недавние публикации не добавляют ничего нового: Alemany i Vilamajó 1999; Mercier 2006.

древнейших в античной традиции сведений о севере ойкумены. Загадочная – потому что по всем ключевым вопросам исследователи высказывают диаметрально противоположные мнения. Кем был Аристей: античным Марко Поло – выдающимся путешественником, который открыл для эллинской цивилизации просторы Евразии, или чудотворцем, который совершал астральные путешествия подобно дону Хуану Кастанеды? О чём говорилось в его поэме, и какова её роль в формировании географических представлений античности? В каком веке он жил? Именно этим трём вопросам и посвящена данная статья.

Ситуация с Аристеем типична для антиковедения: с одной стороны, – крайне узкий круг известных фактов, с другой – широкий простор для интерпретаций, зачастую настолько же радикальных в своих выводах, насколько и спекулятивных в способах их обоснования. Поэтому задача данной работы будет заключаться не в том, чтобы сказать об Аристее новое слово, а в том, чтобы, избегая соблазна далеко идущих выводов и отбрасывая рискованные интерпретации, постараться выявить наиболее надёжное основание наших знаний об Аристее и его поэме «Аримаспея».

Коль скоро в этой задаче на равных правах присутствуют два «неизвестных» – сам Аристей и его поэма, то, соответственно, возможны два направления поиска решения: (1) анализ свидетельств о самом Аристее и (2) реконструкция содержания «Аримаспеи» и поиск возможных заимствований из неё. Как мы увидим далее, эти направления расходятся диаметрально и в итоге приводят к совершенно разным представлениям об Аристее. Соответственно, статья строится следующим образом: в первой части мы рассмотрим свидетельства о самом Аристее, во второй – о содержании «Аримаспеи», а в третьей обратимся к вопросу о датировке жизни Аристея.

I. ПУТЕШЕСТВЕННИК ИЛИ ЧУДОТВОРЕЦ?

Вопрос о том, кем был Аристей, до сих пор остаётся наиболее спорным. С одной стороны, большинство исследователей начиная с XIX века относились к фигуре Аристея с недоверием. Его рассматривали сначала как одного из легендарных чудотворцев наряду с Абарисом, Залмоксисом, Гермотимом и Ономакритом³, затем – как греческого «шамана»⁴, наконец, – как мистико-религиозного поэта⁵. С другой стороны, Дж. Д. П. Болтон, автор единственной

³ Bethe 1896; Rohde 1925: 300; Bremmer 1983: 27-38; история вопроса: Bolton 1962: 124-125.

⁴ Meuli 1935; Dodds 1951: 141; Phillips 1955: 175-177; Bowra 1956: 2; против термина «шаманизм» применительно к Аристее: Bremmer 1983: 35-38; West 2004: 58-61.

⁵ Dowden 1980; West 2004.

капитальной монографии об Аристее, представляет его в качестве реального путешественника и заслуживающего доверия информатора⁶. Кто же прав?

Как будет показано далее, вопрос об оценке личности Аристея, по сути, сводится к вопросу о том, кому мы больше верим – Геродоту или Максиму Тирскому?

Геродот, так или иначе, остаётся главным источником сведений об Аристее и отправной точкой для любых гипотез и интерпретаций. Его рассказ (IV, 13-16) состоит из трёх частей: сведения, почерпнутые из поэмы самого Аристея (IV, 13, 16 = F. 1, 2 Bolton), а затем две истории, рассказанные Геродоту в Проконнесе и Кизике (IV, 14) и в Метапонтe (IV, 15).

(1) Первый из этих текстов мы приведём полностью, поскольку именно он служит основой наших знаний как об Аристее, так и о его поэме⁷ (пер. по: Доватур, Каллистов, Шишова 1982: 109):

(13 = F. 1) Аристей, сын Каистробия, муж [родом] из Проконнеса, сказал в своих стихах, что, одержимый Фебом, он дошёл до исседонов, а что выше исседонов живут одноглазые мужи – аримаспы. Над ними живут стерегущие золото грифы, а выше этих – гипербореи, достигающие моря. Кроме гипербореев, все эти племена, начиная с аримаспов, всегда нападали на соседей. И как аримаспами вытесняются из страны исседоны, так исседонами – скифы. Киммерийцы же, обитающие у южного моря, под натиском скифов покинули страну ... (16 = F. 2) Никто точно не знает, что находится выше страны, о которой начато повествование (т. е. страны скифов. – Д.Щ.)... И даже Аристей, о котором я упомянул незадолго перед этим, даже он в своих стихах утверждал, что дошёл не дальше исседонов, но о том, что находится выше, он рассказывал по слухам, говоря, что это рассказывают исседоны.

Другие два рассказа касаются уже только личности Аристея и не связаны ни с его поэмой, ни с путешествием:

(2) История, рассказанная в Проконнесе и в Кизике (IV, 14). Однажды, зайдя в сукновальню, Аристей умер. Сукновал запер мастерскую и поспешил за его родственниками, однако, придя назад, они не нашли там Аристея ни живого, ни мёртвого. Между тем некий кизикенец, только что прибывший в Проконнес из Артаки, сообщил, что встретил Аристея, идущего в Кизик⁸. На

⁶ Bolton 1962; ср. Alemany i Vilamajy 1999; Пьянков 2005.

⁷ Ср. Bolton 1962: 41.

⁸ Считается, что Проконнес находился на небольшом острове Мармара в Мраморном море, Артака – ближайший к нему город на материке, а Кизик располагался восточнее

седьмой год после этих событий Аристей вернулся в Проконнес и написал поэму «Аримаспея», после чего исчез вторично.

(3) История, рассказанная в Метапонте в Италии (IV, 15). Через 240 лет после своего второго исчезновения Аристей объявился в Метапонте и приказал жителям воздвигнуть алтарь Аполлона и свою собственную статую перед ним, поскольку, по словам Аристея, Аполлон приходил в Метапонт, и Аристей сопровождал его в облике ворона. Сообщив это, Аристей исчез в третий раз.

Необходимо сразу отметить, поскольку в дальнейшем это наблюдение сыграет в наших рассуждениях важную роль, что последовательность сообщений у Геродота демонстрирует явную тенденцию. Рассказ, основанный на словах самого Аристея, не содержит никакой мистики⁹. Напротив, две детали говорят в пользу его достоверности: исторически точное описание механизма переселения кочевых народов¹⁰ и ссылка на личный опыт путешественника¹¹. Необычно здесь только то, что Аристей назван φοιβάλαμπτος – «одержимый Фебом»¹². Второй рассказ уже содержит значительный элемент чудесного (но в принципе объяснимого). Третий же рассказ фантастичен от начала до конца¹³.

Остальные источники, упоминающие Аристея, в большинстве своём не добавляют к сказанному Геродотом ничего нового. Они либо повторяют содержание его проконнесского и метапонтийского рассказов¹⁴, либо просто от-

Артаки: Mercier 2006: 2. Высказывалось также предположение, что древний Проконнес находился на соседнем с Мармара острове Галонэ: Huxley 1986.

⁹ Учитывая, что грифы и одноглазые люди упомянуты здесь только со слов исседонов. Как будет показано в разделе II, пассаж Геродота IV, 25.2-27 отражает сведения Аристея и также не содержит никакой мистики, зато приводит этнографически правдоподобное описание обычаев исседонов.

¹⁰ «Основной закон степей», как удачно выразился Мачинский 1993: 9.

¹¹ Здесь Геродот явно рассматривает Аристея в качестве своего единомышленника в том, что касается метода исследования: West 2004: 44. Геродот неоднократно подчёркивает, что самые надёжные сведения – это те, которые опираются на личный опыт, а следующая за ними по степени надёжности категория – это сведения, основанные на рассказах очевидцев: Schepens 1980.

¹² Этот термин в зависимости от обстоятельств используется для описания разных состояний – от поэтического вдохновения до пророческой одержимости и душевного расстройства: LSJ; Bolton 1962: 134-135; West 2004: 53. Надо сказать, когда речь идёт о греке VII-VI вв. до н. э., который в одиночку отправился в многолетнее путешествие вглубь Скифии, а потом сочинил об этом поэму, все эти значения в отношении него представляются вполне уместными. Нет никакой необходимости трактовать этот термин как указание на астральный характер путешествия, как это делают Rohde 1925: 328; Dowden 1982: 491.

¹³ Предполагается, что в образе Метапонтийского Аристея произошло смешение представлений об Аристее из Проконнеса и о почитавшемся во многих полисах героеоикисте Аристае (Ἀρισταῖος): Иванчик 1989: 46-47.

¹⁴ *Apollonius*. *Mirabilia*, 2; *Plin.* N.H., VII, 174; *Plut.* *Romul.*, 28; *Origen*. *Contra Celsum*,

носят Аристея к числу известных чудотворцев¹⁵. Только четыре сообщения, в целом оставаясь в рамках сюжетов, рассказанных Геродотом, отличаются от них в отдельных деталях. Так, у Плутарха (*Romulus*, 28) из сукновальни Аристей чудесным образом перемещается не в Кизик, а в Кротон. У Аполлония (*Mirabilia*, 2) он уже перемещается из сукновальни на Сицилию, после чего его исчезновения и чудесные возвращения много лет спустя, а также появления в разных местах повторяются многократно, за что сицилийцы почитают его как героя. У Плиния (N.H., VII, 174) душа Аристея уже в Проконнесе покидает тело через рот в облике ворона¹⁶. В словаре «Суда» (А 3900) душа Аристея покидает тело и возвращается обратно, когда захочет. Нетрудно заметить, что во всех этих сообщениях сюжеты, описанные Геродотом, претерпевают дальнейшее развитие в сторону большей фантастичности. Обобщая, можно констатировать, что все перечисленные свидетельства так или иначе вторичны по отношению к рассказам Геродота и поэтому не представляют для нас интереса в качестве самостоятельных источников об Аристее.

Иной случай представляет собой рассказ Максима Тирского (X, 2; XXXVIII, 3). В отличие от перечисленных свидетельств, этот рассказ даёт нам новый взгляд на Аристея – альтернативный сведениям Геродота и так же претендующий на статус нашего главного источника об Аристее¹⁷:

(X, 2) У одного человека из Проконнеса тело лежало, ещё дыша, но только едва заметно и находясь почти при смерти. Душа же, выскользнув из тела, блуждала в эфире словно птица, наблюдая все внизу – земли, моря, реки, города, народы, события и природные явления всевозможные; а снова войдя в тело и пробудившись, она, используя его точно инструмент, рассказывала, что видела и слышала в каждом из мест.

(XXXVIII, 3) В Проконнесе был философ по имени Аристей. В его мудрость сперва не верили, потому что он не мог указать для

III, 26; *Procl.* In *Platoni rem publicam*, II, 113; *Tzetz.* *Chil.*, II, 723-735.

¹⁵ *Strab.*, XIII, 1, 16 C589; *Clem. Alex.* *Stromata*, I, 21; *Iamb.* *Vita Pyth.*, 138; *Greg. Naz.*, *Oratio*, IV, 59.

¹⁶ Согласно Геродоту, в облике ворона Аристей появлялся только в Метапонте, но не в Проконнесе, и это превращение никак не связывалось с выходом души за пределы тела. Напротив, слова Геродота *ὁ γὰρ ἐὼν Ἀριστεύης τότε δὲ ... εἶναι κόραξ* скорее можно истолковать в том смысле, что в ворона превращался *сам* Аристей, а не только его душа. Отсутствие чёткого разделения тела и души является особенностью более древних представлений, чем те, что отражены в рассказах Плиния и Максима Тирского (XXXVIII, 3): Bolton 1962: 134-140; Burkert 1972: 149.

¹⁷ Издание текста: Maximus Tyrius 1994.

неё никакого учителя. Наконец, против людского неверия он придумал [следующее] объяснение. Он стал говорить, что его душа, покинув тело и взлетев прямо к эфиру, обходила кругом земли как эллинов, так и варваров, и все острова, реки и горы; что пределом этого путешествия была земля гипербореев; что его душа наблюдала по порядку все законы, политические обычаи, природу областей, перемены климата, морские приливы и разливы рек; и что картины небес, которые явились ей, были намного яснее тех, что [видны] снизу.

Коль скоро все остальные свидетельства об Аристее оказались вторичными по отношению к Геродоту, рассказ Максима, по сути, является единственным основанием для того, чтобы рассматривать Аристея в качестве мистика, который совершал свои путешествия исключительно астрально.

В разное время Карл Мёйли, Кен Дауден и Стефани Уэст пытались доказать, что рассказ Максима более точно и полно отражает содержание поэмы Аристея (и даже, что пассаж XXXVIII, 3 является пересказом её проэпия)¹⁸, тогда как Геродот рационализирует её, выбрасывая всю мистику, подобно тому, как логографы часто рационализировали мифы¹⁹. Особенность этой гипотезы в том, что, строго говоря, источники не позволяют ни опровергнуть её, ни подтвердить²⁰. В любом случае она сохраняет правдоподобие и право на существование.

Тем не менее, два обстоятельства подрывают доверие к рассказу Максима. С одной стороны, он игнорирует все те конкретные реалии, которые упоминает Геродот: киммерийцев, скифов, исседонов, аримаспов и грифов. Между тем, именно эти реалии являются наиболее надёжной частью наших знаний о содержании «Аримаспеи» (см. часть II), и только их упоминание могло бы свидетельствовать о достоверности сведений Максима. С другой стороны, рассказ Максима (особенно – X, 2), проконнесский и метапонтский рассказы Геродота (IV, 14-15), а также сообщения Плутарха, Плиния и Аполлония (см.

¹⁸ Dowden 1980: 491; West 2004: 57.

¹⁹ Meuli 1935: 157-159; West 2004: 48-52, 58, 62, 64.

²⁰ Все аргументы Дауден и Уэст являются всего лишь произвольными интерпретациями: (1) что термин *φοῖβόλαμπτος* у Геродота говорит о том, что Аристей совершал астральные путешествия: Rohde 1925: 300; Dowden 1980: 491; (2) что проконнесский рассказ Геродота (IV, 14) в действительности был почерпнут им из самой поэмы Аристея, чья мнимая смерть в валяльной мастерской была аллегорией его духовного очищения: West 2004: 52-53; ср. Ashery, Lloyd, Corcella 2007: 583; (3) что замечание Геродота о том, что Аристей добрался только до исседонов, а о том, что находится дальше, узнал только с их слов, вполне согласуется с идеей о том, что своё путешествие он совершал астрально, а исседоны существовали только в его воображении: West 2004: 60-62.

выше) явно близки по содержанию и могут рассматриваться как единая традиция, ядром которой выступал сюжет о мнимой смерти Аристея и его чудесных перемещениях на большие расстояния²¹. В таком случае рассказ Максима было бы удобно трактовать в качестве следующего после сообщений Плутарха, Плиния и Аполлония этапа в развитии этой традиции – этапа, на котором данный сюжет обрастает наибольшим числом фантастических подробностей²². Всё сказанное можно обобщить следующим образом: сведения Максима можно вывести и объяснить из рассказа Геродота, а сведения Геродота из рассказа Максима – нельзя²³.

В итоге мы приходим к следующему результату: за исключением пассажа Геродота IV, 13, отражающего сведения «Аримаспей», все имеющиеся свидетельства об Аристее, которые представляют его в качестве чудотворца, – от рассказов Геродота и до Максима Тирского – не опирались на надёжные источники и поэтому не заслуживают доверия.

II. «АРИМАСПЕЯ»: СОДЕРЖАНИЕ И ВЛИЯНИЕ

Анализ содержания «Аримаспей» следует вести в два этапа: (1) выявить сведения, которые связываются с ней наиболее надёжно и могут служить основой для реконструкции её содержания, (2) на этой основе искать возможные заимствования из «Аримаспей» в источниках, которые на Аристея прямо не ссылаются, и тем самым расширять круг тем, которые могли затрагиваться в его поэме.

Единственной более или менее надёжной отправной точкой здесь вновь может стать приведённый выше текст Геродота (IV, 13, 16.2 = F. 1, 2 Bolton), где говорится, что Аристей добрался до исседонов, с чьих слов ему стало из-

²¹ Об основе этого сюжета ср. Bolton 1962: 120.

²² Bolton 1962: 142-175 предполагает, что образ Аристея-чудотворца обязан своим появлением влиянию пифагорейцев IV в. до н. э., а конкретнее – Гераклиду Понтийскому. Эта гипотеза в целом представляется правдоподобной, но нуждается в специальном рассмотрении.

²³ Кроме того, между рассказами Геродота и Максима есть и принципиальное различие. У Геродота (а также у Плутарха и Аполлония) речь идёт о реальной смерти, воскресении и чудесном перемещении Аристея «во плоти», а у Максима (а также Плиния и Суды) – о странствованиях его души вне тела. Meuli 1935: 157-158 полагал, что версия Максима является изначальной, а Геродот её по-своему рационализирует. Bolton 1962: 134-140, наоборот, считает, что представления о воскресении и перемещениях «во плоти», отражённые в рассказе Геродота, являются более древними, чем представления об отделении души от тела, лежащие в основе рассказа Максима. Rohde 1925: 328 и Bremmer 1983: 34 допускают, что обе версии сосуществовали изначальное. Трудно сказать, чьё мнение ближе к истине.

вестно, что дальше живут аримаспы и грифы²⁴. С этим текстом тесно связаны ещё два пассажа Геродота, источник которых скрывается под неопределёнными λέγεται/λέγονται: в первом сообщается о том, что на севере Европы много золота, которое одноглазые аримаспы похищают у грифов (III, 116.1-2); во втором описываются обычаи исседонов (IV, 25.2-26), далее повторяется сообщение о том, что выше них обитают одноглазые аримаспы и стерегущие золото грифы (ср. IV, 13), и дополнительно объясняется, что ἄρις у скифов значит «один», а οφθαλμός – «глаз» (IV, 27)²⁵. Этнографически правдоподобное описание обычаев исседонов²⁶, а также лингвистическое объяснение этнонима и ссылка на скифов и исседонов указывают на хорошо информированный источник в основе этих сообщений. Что особенно важно, оба пассажа отражают те же представления о разном уровне достоверности сведений об исседонах и об аримаспах, что и отрывок IV, 13.1, основанный на данных Аристея: Геродот подчёркивает, что сам не верит рассказам об аримаспах (III, 116.2), о которых известно только со слов исседонов (IV, 25.2, 27), тогда как о самих исседонах «известно точно» (γινώσκειται ἀτράκτως: IV, 25.2). Таким образом, с достаточной уверенностью можно предполагать, что пассажи III, 116.1-2 и IV, 25.2-27 также опираются на сведения «Аримаспей» и для её реконструкции могут служить следующим по степени надёжности свидетельством после IV, 13 = F. 1 Bolton.

Таким образом, данные Геродота позволяют уверенно связывать с «Аримаспеей» только две темы: (1) сведения об исседонах; (2) рассказ об аримаспах и грифах, который, судя по названию поэмы, стал её центральным сюжетом²⁷.

²⁴ Так же рассуждает Bolton 1962: 39.

²⁵ Последнее сообщение об аримаспах и грифах сопровождается пояснением (IV, 27), что о них рассказывают исседоны, от которых этот рассказ переняли скифы, «а у скифов позаимствовали мы, другие» (ἡμεῖς οἱ ἄλλοι, т. е. греки и все остальные). Ссылку на скифов здесь можно истолковать как намёк на то, что это сообщение не зависит от Аристея. Однако это слишком слабое основание для того, чтобы строить на нём далеко идущие выводы. Вполне можно предположить, что Аристей в своём рассказе об аримаспах ссылался и на исседонов, и на скифов. Кроме того, анализ того, как Геродот ссылается на свои источники, показывает, что его ссылки на рассказы тех или иных народов – египтян, персов, вавилонян и т. д. – совершенно не обязательно подразумевают, что ему на самом деле их сообщали некие «египтяне, персы, вавилоняне и т. д.». В большинстве случаев есть веские основания полагать, что в действительности такие рассказы заимствовались им из греческих источников, возможно, даже письменных: Fehling 1989.

²⁶ How, Wells 1928: 311-312; Bolton 1962: 76-79; Пьянков 2005; Ashery, Lloyd, Corcella 2007: 600-601.

²⁷ Аристей говорил также о киммерийцах, скифах и гипербореях (*Hdt.*, IV, 13), однако, с одной стороны, нам не известно никаких подробностей о том, что именно он сообщал об этих народах, а с другой стороны, о них писали и многие другие авторы, явно не зависящие от Аристея.

Показательно, что один из двух дошедших до нас отрывков из «Аримаспеи» рассказывает именно об исседонах и аримаспах (*Tzetz.*, *Chil.*, VII, 678-684; пер. А. В. Лебедева, ФРГФ. С. 96)²⁸:

Исседы власами своими длинными горды
И говорят, что над ними живут человеки – соседи
С севера, многи числом и воители храбрые очень,
Многоягнисты они, многобычливы, конебогаты,
Каждый на лепом челе имеет единое око,
Густоволосые, всех превосходят могучею силой.

Соответственно, именно упоминания об исседонах, аримаспах и грифах следует рассматривать в качестве маркеров сведений, которые могли быть заимствованы из «Аримаспеи»²⁹. Но прежде чем обратиться к поиску таких заимствований, необходимо рассмотреть следующий вопрос: был ли Аристей единственным источником сведений об исседонах и аримаспах?

Ответ на этот вопрос не лежит на поверхности. Прежде всего, сомнения в том, что Аристей был единственным источником, вызывает то обстоятельство, что Геродот дважды упоминает об исседонах в контексте не-аристеевских географических описаний³⁰. Первый раз он отмечает (I, 201), что массагеты обитают «к востоку, в направлении восхода солнца, по ту сторону реки Аракс (здесь – Волга)³¹, напротив (ἀντίον) исседонов», то есть, как сказали бы мы – на одном меридиане с ними (ср. *Hdt.* II, 34)³². Второй раз он помещает исседонов к востоку от аргиппеев (IV, 25.2), таким образом замыкая описание пути, ведущего на восток от Танаиса (IV, 20-25). При этом у нас нет оснований думать, что какие-то сведения о массагетах или о пути к аргиппеям могут восходить к Аристее³³. Тем не менее, против предположения, что Геродот использует

²⁸ Второй дошедший отрывок «Аримаспеи» (*Ps.-Long.*, *De sublim.*, X, 4) сложен для интерпретации и поэтому не будет нами рассматриваться. См. Bowra 1956; Bolton 1962: 9-12; West 1965: 194, n.1; перевод: Пьянков 1978: 188; ФРГФ 1989: 96.

²⁹ Так же рассуждает Bolton 1962: 39.

³⁰ Пьянков 1967: 175 предполагает, что Геродот здесь опирается на новые источники, а не на Аристея.

³¹ Пьянков 1975.

³² Доватур, Каллистов, Шишова 1984: 185.

³³ Поэтому, когда некоторые исследователи приписывают эти сведения Аристее, например, Bolton 1962, это является чистой фантазией; это же отмечает Пьянков 1967: 175, приводя литературу вопроса. Описание массагетов Геродот, скорее всего, получил из отдельного источника: Пьянков 1975, а о пути к аргиппеям, по его же собственным словам (IV, 24), рассказывают некоторые скифы, которые добираются до них, а также эллины из гавани Борисфен и других гаваней; подробнее см. Пьянков 1969; Пьянков 1998.

здесь новые, не-аристеевские сведения об исседонах, говорит то обстоятельство, что он не сообщает о них никаких подробностей, которые бы отличались от данных Аристея. В первом случае Геродот не говорит об исседонах вообще ничего, а во втором его сведения о них, как отмечалось выше, хорошо согласуются с пассажем IV, 13. Кроме того, Геродот подчёркивает, что скифы, рассказывавшие о пути к аргиппеям, добирались только до этого народа, а о том, что находится дальше, было известно лишь со слов аргиппеев: что там живут козлоногие люди и спящие по полгода (IV, 24-25.1). Из этих слов следует, что ни скифы, ни аргиппеи об исседонах не сообщали. В таком случае остаётся неясным, откуда же Геродоту стало «точно известно» (IV, 25.2), что за аргиппеями обитают исседоны? Напрашивается предположение, что появление исседонов в не-аристеевском контексте является результатом компиляции. Иными словами, изначально ни в рассказе о массагетах, ни в описании пути к аргиппеям исседоны не упоминались. Однако, поскольку Геродот доверял сведениям Аристея и хотел найти для них место в общей географической картине, он поместил исседонов за границами территорий, описанных другими источниками, то есть – севернее массагетов и восточнее аргиппеев. Во всяком случае, сведения Геродота не позволяют утверждать, что об исседонах ему было известно из каких-либо иных источников, кроме Аристея. Тем не менее, даже такой вывод не может исключить возможность того, что исседоны и аримаспы быть известны грекам и помимо Аристея, и даже до него, и что сам Аристей мог находиться под влиянием этих не дошедших до нас известий. Однако такая возможность остаётся в области непроверяемого и недоказуемого³⁴.

Далее мы рассмотрим свидетельства других источников, в которых могли отразиться сведения «Аримаспей». При этом мы ограничимся только теми случаями, где влияние «Аримаспей» представляется наиболее вероятным³⁵.

До Геродота об исседонах или аримаспах упоминали только три автора: Алкман, Гекатей и Эсхил. Относительно Алкмана (PMG. F. 156) и Гекатея (FGH. 1. F. 193) нам известно лишь то, что они упоминали исседонов (Steph. Byz. s.v. Ἰσσηδόνες). Фрагмент Алкмана вызывает диаметрально противоположные трактовки: одни исследователи предполагают, что он был знаком с «Аримаспеей»³⁶, поскольку иных источников сведений об исседонах нам не известно, другие же отрицают это, так как он использует не-аристеевскую

³⁴ Так же: Jacoby 1957: 552-553, Anm. 5.

³⁵ Прочие свидетельства, связь которых с Аристеем менее вероятна, см. Bolton 1962: 39-73; Пьянков 2005: 15-35.

³⁶ Bowra 1956: 1, n.2; West 1965: 193-194; Bolton 1962: 5, 40, 43-44.

форму этнонима Ἑσσηδῶνας или Ἀσσηδῶνας³⁷. Эсхил в «Прометее прикованном» (803-806) упоминает грифов и аримаспов, явно опираясь на Аристея. По сюжету трагедии Прометей встречает обращённую в корову Ио и рассказывает о предстоящих ей скитаниях, в числе прочего говоря следующее (пер. А. И. Пиотровского в книге: Эсхил 1937: 210):

Острокогтистых бойся грифов, Зевсовых
Собак безмолвных! Войска одноглазого
Остерегайся Аримаспов-конников,
У золототечучего кочующих
Плутонова потока!

Эти строки позволяют предполагать, что рассказ Эсхила о скитаниях Ио может отражать и другие сведения «Аримаспеи». На этом основании Дж. Д. П. Болтон и И. В. Пьянков пытаются более детально реконструировать маршрут путешествия Аристея³⁸. Однако таким попыткам препятствует то, что рассказ Эсхила, как отмечают большинство исследователей, представляет собой причудливую смесь разнородных элементов³⁹. Поэтому любые подобные реконструкции представляются весьма ненадёжными.

Для того, чтобы сделать следующий шаг в поиске возможных заимствований из «Аримаспеи», необходимо учесть, что текст Геродота (IV, 13), взятый нами за отправную точку, не просто сообщает об исседонах и аримасах, но описывает целую диафесу (то есть схему расселения народов и расположения географических объектов), ориентированную в направлении север-юг:

Море
Гипербореи
Аримаспы и грифы
Исседоны
Скифы (а до них – киммерийцы)
Понт Эвксинский

³⁷ Meuli 1935: 154; Burkert 1963: 235-236; Пьянков 1967: 175; Иванчик 1989: 38-39; Ivantchik 1993: 51-55. На мой взгляд, так же, как само по себе упоминание эсседонов ещё не доказывает, что Алкман был знаком с поэмой Аристея, тот факт, что он использовал не-аристеевскую форму этнонима, ещё не опровергает этого. Расхождение в первой гласной может объясняться, например, тем, что поэма Аристея была известна Алкману только в устной форме.

³⁸ Bolton 1962: 45-63; Пьянков 1978: 185; Пьянков 2005: 16-30.

³⁹ Bunbury 1959: 149-151; Griffith 1983: 89-80, 213-214; подробный анализ географического раздела «Прометее прикованного» с попыткой доказать, что он является вставкой, отражающей представления IV в. до н. э. – Finkelberg 1998.

Известны ещё три версии подобной диафесы: у Дамаста Сигейского, у Павсания, а также у Помпония Мелы и Плиния Старшего. Рассмотрим подробнее каждую из них.

(1) Дамаст (FGrH. 5. F. 1 = *Steph. Byz.*, s.v. Ὑπερβόρειοι): выше скифов живут исседоны, ещё выше этих – аримаспы, а выше аримаспов – Рипейские горы, с которых дует Борей, а снег никогда не сходит; а выше гор гипербореи обитают до другого моря.

У Дамаста (а также у Мелы/Плиния, см. ниже) присутствует важный элемент, которого нет у Геродота: между аримаспами и гипербореями появляются Рипейские горы. Значит ли это, что о них говорил уже Аристей⁴⁰? Мне кажется, на настоящем этапе ответить на этот вопрос невозможно. С одной стороны, сведения о том, что где-то на крайнем севере находятся Рипейские горы, за которыми живут гипербореи, относятся к числу наиболее широко распространённых географических представлений античности⁴¹. Соответственно, разумно предположить, что они были известны и Аристее. С другой стороны, мы ничего не знаем о том, когда и в каком контексте эти представления появились впервые. Поэтому остаётся только гадать: были ли Рипейские горы изначально связаны с мифом о гипербореях или нет⁴²? были ли сведения о них заимствованы из культуры иранских народов⁴³ или они принадлежали к пласту более древних представлений, общих для многих индоевропейцев⁴⁴? были ли они известны грекам до Аристее⁴⁵? а если нет, то не мог ли сам Аристей быть тем, кто первый упомянул о них? Все эти вопросы, на мой взгляд, остаются открытыми.

(2) Павсаний (I, 31.2; перевод С. П. Кондратьева): В Прасиях есть храм Аполлона. Рассказывается, что сюда приходят жертвенные начатки от гипербореев, что гипербореи передают их аримаспам, аримаспы – исседонам; от этих последних скифы доставляют их в Синоп, а затем через земли эллинов они доставляются в Прасии, а затем уже афиняне везут их на Делос.

⁴⁰ Bolton 1962 предполагает, что Аристей говорил об этих горах, но называл их Кавказом.

⁴¹ Kiessling 1914.

⁴² Например, Пиндар (Pyth., X, 29-46; Olymp., III, 13-16; 25-35; 47; Isthm., VI, 23; Pean., VIII, 63) говорит о гипербореях, помещая их у истоков Истра, но о Рипейских горах не упоминает.

⁴³ Бонгард-Левин, Грантовский 1983.

⁴⁴ Иванчик 1989: 39.

⁴⁵ Впервые Рипейские горы упоминаются у Софокла (Oedip. Colon., 1248), Гелланика (FGrH. 4. F. 187 a, b) и в гиппократовом трактате «О воздухах, водах, местностях» (19 Littré II 70).

В пользу того, что это сообщение восходит к Аристею⁴⁶, говорит как полное совпадение в последовательности народов, так и косвенным образом тот факт, что Геродот (IV, 33) тоже рассказывает о пути, по которому на Делос передавали дары гипербореев (но при этом ничего не говорит о том, как они попадали от гипербореев к скифам, и не связывает этот рассказ с Аристеем). Однако есть и доводы против такого предположения. Во-первых, упоминание об особой роли Афин для VII-VI вв. до н. э. представляется явным анахронизмом⁴⁷. Во-вторых, нельзя исключить того, что Павсаний мог опираться на простую контаминацию сведений Геродота о путешествии Аристея (IV, 13) и о пути гиперборейских даров (IV, 33). На такую возможность косвенно указывает то, что другое сообщение Павсания (I, 24, б), где говорится об исседонах, аримаспах и грифах, представляет собой, скорее всего, именно такую контаминацию двух пассажей Геродота: III, 116.1-2 и IV, 13⁴⁸.

(3) Мела и Плиний явно описывают одну и ту же географическую картину.

Мела (II, 1-2; пер. В. В. Латышева с небольшими изменениями; SC): Ближайшие к Рифейским горам – они ведь простираются и сюда – местности постоянно падающие снега делают до такой степени непроходимыми, что пришедшим они не позволяют дальше ничего видеть. Затем лежит страна с весьма богатой почвой, но необитаемая, потому что грифы, свирепые и упрямые животные, очень любят и ревностно стерегут извлечённое из глубины земли золото и угрожают тем, кто до него дотронется. Из людей первые – скифы, а из скифов – аримаспы, у которых, говорят, по одному глазу, за ними эсседоны (Essedones) вплоть до Меотиды. Её изгиб пересекает река Букес, вокруг живут агафирсы и савроматы.

Плиний (IV, 88-89; пер. В. В. Латышева; SC): от Бука выше Меотиды – савроматы и эсседоны ... а последние позади них – аримаспы. Затем горы Рипеи и страна, названная Птерофором вследствие того, что там постоянно падает похожий на перья снег; эта часть обездолена самой природой, окутана густым мраком и подвержена действию страшного холода и леденящему веянию Аквилона. Позади этих гор и за областью Аквилона, если верить слухам, живёт счастливый народ, называемый гипербореями...

⁴⁶ Пьянков 1978: 185; Пьянков 2005: 19-20.

⁴⁷ Пьянков 2005: 20.

⁴⁸ Bolton 1962: 32-33.

Иными словами, у Мелы и Плиния получается следующая диафеса⁴⁹:

Море
Гипербореи
Рипейские горы
Птерофор
Аримаспы и грифы
Эсседоны
Савроматы (и агафирсы)
Меотида

Здесь мы видим три отличия от сведений Геродота, Дамаста и Павсания: (1) место скифов заняли савроматы, что, очевидно, является поздним исправлением, связанным с возросшей активностью последних⁵⁰; (2) используется вариант этнонима *Essedones*, что соответствует Ἐσσηδόνας Алкмана (см. часть III); (3) появляется страна падающего снега, или Птерофор.

Страна падающих перьев (или снега) к северу от Скифии дважды упоминается Геродотом (IV, 7.3, 31), однако он не связывает её с аристеевской диафесой, более того – оба упоминания выделяются в общей структуре текста как изолированные дополнения⁵¹. Болтон возводит эти сведения к Аристее, основываясь на двух фразах Геродота. Во-первых, – о том, что «Аристей не соглашается со скифами» относительно того, жили ли они в своей стране всегда, как это утверждается в скифской легенде, которую Геродот рассказывает чуть выше (IV, 7), или же они переселились из других мест (IV, 13.2). Во-вторых, – о том, что про область падающих перьев «рассказывают скифы и их соседи» (IV, 31.2)⁵². Первую фразу Болтон считает намёком на то, что к Аристее восходит вся скифская легенда; а упоминание о стране падающих перьев непосредственно примыкает к ней (IV, 7.3). Вторую фразу Болтон трактует как ссылку на скифов и исседонов, поскольку именно исседоны считались самыми северными соседями скифов. На мой взгляд, эти аргументы неубедительны, хотя это и не означает, что сведения Геродота о стране падающих перьев не могли восходить к Аристее.

С другой стороны, также сомнительным представляется то, что к Аристее восходят сведения Мелы и Плиния о Птерофоре и эсседонах. В обоих случаях

⁴⁹ Эти сведения Мелы и Плиния, скорее всего, восходят к Гелланику: Пьянков 1994: 192; Щеглов 2001: 8-11.

⁵⁰ Пьянков 1994: 192.

⁵¹ Их даже иногда рассматривают как интерполяции: Bravo 2000: 78-79.

⁵² Bolton 1962: 42-45, 177-178.

Мела и Плиний только повторяют сказанное Геродотом⁵³. Между тем, Геродот подчёркивает (IV, 31), что отождествление перьев с падающим снегом является его собственным объяснением, которое, надо полагать, в первоначальном рассказе об этой стране отсутствовало. Поэтому логичнее было бы считать, что источником Мелы и Плиния был именно Геродот, а не Аристей⁵⁴. В итоге мы не можем быть уверены, что упоминания о Рипейских горах, стране Птерофор и эсседонах у Мелы и Плиния не были таким же поздним дополнением к аристеевской диафесе, каким является замена скифов на савроматов.

Основные выводы можно сформулировать следующим образом. Самым надёжным источником сведений об «Аримаспее» остаётся Геродот. К сведениям, которые могут быть уверенно связаны с «Аримаспеей», относятся упоминания об исседонах, аримаспах и грифах. Ряд авторов (Алкман, Эсхил, Дамаст, Павсаний, Мела и Плиний) также могли заимствовать из «Аримаспеи», и некоторые их сведения могут рассматриваться как такие заимствования (о пути Ио, о пути гиперборейских даров, о Рипейских горах и стране Птерофор). Однако доказать аристеевское происхождение этих сведений не удаётся ни разу.

III. ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ

Исследователи рассматривают две возможные датировки жизни Аристея – (округлённо) VII или VI в. до н. э.⁵⁵ Основой для этих датировок служат как

⁵³ Ср. об эсседонах *Mela*, II, 9; 13 и *Hdt.*, IV, 26; 65. Плиний, говоря об аримаспах (VII, 10), прямо ссылается на Геродота.

⁵⁴ Впрочем, Bravo 2000: 78-79 доказывает, что их сведения не могут восходить к Геродоту.

⁵⁵ Соображения общего характера позволяют установить только самые широкие временные рамки: *termini post quos* – основание Проконнеса в 690 г. до н. э. и появление в Малой Азии киммерийцев в 680-670 гг. (однако первое упоминание о них в ассирийских текстах относится к 714 г.: Иванчик 1996: 25-28, 57); *terminus ante quem* – первое надёжно засвидетельствованное упоминание об Аристее у Геродота в V веке. Часто на основании свидетельства Оригена (F. 271 Snell-Mähler = *Orig. Contra Cels.* III, 23) самым ранним автором, упоминавшим об Аристее, называют Пиндара: Bethe 1896: 877; Rohde 1925: 300; Burkert 1972: 148, n. 147; Иванчик 1989: 30; Тохтасьев 1993: 25; West 2004: 48. Однако надёжность этого свидетельства вызывает сомнения. Строго говоря, из сказанного Оригеном вообще не следует, что Пиндар писал об Аристее. Сначала Ориген со слов Цельса передаёт содержание метапонтийского рассказа Геродота (IV, 15), а потом уже от себя добавляет, что похожие истории рассказывали Пиндар и Геродот. Таким образом, остаётся неясным, что же именно говорил Пиндар (невероятно, чтобы его сообщение полностью совпадало с рассказом Геродота), и почему Ориген не подкрепляет эту ссылку никакими подробностями? Может быть, он не знал никаких подробностей? Или он упомянул Пиндара вместе с Геродотом не потому, что тот тоже писал об Аристее, а по каким-то иным причинам? Например, Пиндар мог описывать историю, которая лишь отчасти напоминала рассказ Геродота. Похожая оценка свидетельства Оригена: Jacoby 1957: 552, Anm. 5; Bolton 1962: 130.

- Зайков А. В. 1998: Скифский конь в спартанской ритуальной поэзии // Античная древность и средние века. Екатеринбург. С. 29-44.
- Иванчик А. И. 1989: О датировке поэмы «Аримаспея» Аристея Проконнесского // ВДИ. № 2. С. 29-49.
- Иванчик А. И. 1996: Киммерийцы. Древневосточные цивилизации и степные кочевники в VIII-VII веках до н. э. М.
- Мачинский Д. А. 1993: Скифия и Боспор. От Аристея до Волошина (Развернутые тезисы концепции) // Скифия и Боспор. Материалы конференции памяти академика М. И. Ростовцева. Новочеркасск. С. 6-27, 173.
- Пьянков И. В. 1967: Рец. на: Bolton J. D. P. *Aristeas of Proconnesus*. Oxford, 1962 // ВДИ. № 4. С. 172-179.
- Пьянков И. В. 1969: Аргиппей (Источники) // Античная древность и средние века. Вып. 6. Свердловск. С. 104-115.
- Пьянков И. В. 1975: Массагеты Геродота // ВДИ. № 2. С. 46-70.
- Пьянков И. В. 1978: Кочевники Казахстана и античная литературная традиция // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М. С. 184-190.
- Пьянков И. В. 1994: Античные авторы о Средней Азии и Скифии (Критический обзор работ Дж. Р. Гардинер-Гардена) // ВДИ. № 4. С. 191-207.
- Пьянков И. В. 1998: Путь к аргиппеям (Древние пути на Урал) // Вестник Новгородского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». № 9. С. 48-55.
- Пьянков И. В. 2005: Аристей: путешествие к исседонам // Исседон: Альманах по древней истории и культуре. 3. С. 15-35.
- Раевский Д. С. 2006: Мир скифской культуры. М.
- Скржинская М. В. 1991: Древнегреческий фольклор и литература о Северном Причерноморье. Киев.
- Тохтасьев С. Р. 1993: Античная литературная традиция о киммерийцах // Алексеев А. Ю., Качалова Н. К., Тохтасьев С. Р. Киммерийцы: этнокультурная принадлежность. СПб. С. 9-50.
- Щеглов Д. А. 2001: Путешествие Аристея Проконнесского: проблема датировки // Боспорский феномен. Материалы международной конференции. Ч. 1. СПб. С. 5-17.
- Alemaný i Vilamajy A. 1999: Els «Cants arimaspeus» d'Aristeas de Proconnes : la sanguda dels Zhou occidentals // Faventia. 21.2. P. 45-55. <http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/21708>.
- Ashery D., Lloyd A. B., Corcella A. 2007: *A Commentary on Herodotus. Books I-IV*. Oxford.
- Bethe E. 1896: *Aristeas* // RE. 2.1. Sp. 876-878.
- Bolton J. D. P. 1962: *Aristeas of Proconnesus*. Oxford.
- Bowra C. M. 1956: A Fragment of *Arimaspea* // CQ. 49. P. 1-10.
- Bravo B. 2000: Pseudo-Herodotus and Pseudo-Thucydides on Scythia. Thrace and the Regions "Beyond" // ASNP. 5.1/4. P. 21-112.

прямые свидетельства (соответственно, Геродота и лексикона «Суда»)⁵⁶, так и косвенные: поиск ранних заимствований из «Аримаспеи» и филологический анализ её фрагментов.

Надёжность обеих датировок, которые приводят источники, на мой взгляд, вызывает серьёзные сомнения. По словам Геродота (IV, 14–15.1), Аристей появился в Метапонте через 240 лет после возвращения в Проконнес. Таким образом, путешествие Аристея в Скифию следует отнести к VII в. до н. э., если считать, что его появление в Метапонте имело место при жизни Геродота⁵⁷. Следует с самого начала подчеркнуть, что Геродот известен крайней небрежностью в своих хронологических изысканиях⁵⁸, а любые объяснения того, откуда и как он получил число «240 лет», остаются всего лишь гадательными предположениями. Как принято считать, это число опиралось не на летописный счёт времени по годам, а на условные хронологические построения, основанные на счёте по поколениям: так, основой для этого числа могла послужить формула «8 поколений по 30 лет»⁵⁹. Нет надобности специально доказывать, что подобный способ датировки не мог отличаться надёжностью, что мы и наблюдаем в данном случае: если число «240 лет» принять буквально, то Аристея придётся отнести, в лучшем случае, к началу VII века, что представляется невероятным⁶⁰. Однако даже если допустить, что это число отражает точное число поколений, остаётся ещё одно важное обстоятельство, подрывающее доверие к сообщению Геродота. По его словам, число «240 лет» возникло из сопоставления рассказов проконнесцев и метапонтийцев. Между тем, рассказ метапонтийцев полностью фантастичен (см. часть I), и поэтому далеко не очевидно, что представления метапонтийцев об Аристее, почитавшемся в их полисе во времена Геродота, могут служить надёжной основой для определения времени жизни исторического Аристея из Проконнеса.

Словарь «Суда» (А 3900) относит время жизни Аристея ко времени Кира и Креза, точнее, – к 58 олимпиаде, то есть – 548–545 гг. до н. э.: *ὑέρονε δὲ κατὰ*

⁵⁶ Замечание Страбона (XIV, 1, 18) о том, что Аристей был учителем Гомера, едва ли можно принимать всерьёз как основание для датировки.

⁵⁷ За точку отсчёта для 240 лет часто принимается 443 г. до н. э., когда Геродот участвовал в основании Фурий и мог побывать в Метапонте: Иванчик 1989: 43–44; Ivantchik 1993: 59; Тохтасьев 1993: 28. Однако ни обосновать это предположение, ни определить точнее дату появления Аристея в Метапонте, на мой взгляд, не представляется возможным. В любом случае эта дата мало что даёт для определения времени жизни исторического Аристея.

⁵⁸ Drews 1967; Иванчик 1989: 45.

⁵⁹ Иванчик 1989: 44–45; или 6 по 40 лет: Forrest 1964: 209; или 7 по 33 1/3: West 2004: 52; Ashery, Lloyd, Corcella 2007: 583.

⁶⁰ Burkert 1972: 148, n.150; Иванчик 1989: 43–44; Fehling 1989: 92; Тохтасьев 1993: 28; Ashery, Lloyd, Corcella 2007: 583.

«Κρόϊον καὶ Κῦρον, Ὀλυμπίαδι ν<η>» (γέγονε обычно выступает в «Суде» в значении ἤκμαζε)⁶¹. Иными словами, деятельность Аристея связывается с событиями персидского завоевания Лидии. Такая датировка, на первый взгляд, подкупает своей конкретностью⁶², но вместе с тем даёт основания для сомнений в своей надёжности. Дело в том, что в античной традиции были широко распространены сюжеты, в которых в контекст событий, связанных с завоеванием Лидии, помещались истории из жизни разных деятелей, имеющих репутацию мудрецов: Калеса (*Hdt.*, I, 74-75), Бианта (*Hdt.*, I, 27; *Diog. Laert.*, I, 82-88), Периандра (*Hdt.*, III, 48; 94-95), Питтака (*Hdt.*, I, 27; 74-81; *Diog. Laert.*, I, 94-100; 101-105), Экмеона (*Hdt.*, VI, 125), Солона (*Hdt.*, I, 29-34; 87; *Diog. Laert.*, I, 2, 50-51; *Plut.*, Sol. 27-28; etc.), Абариса (*Pind.*, F. 270 Snell) и даже всех семи мудрецов, которые якобы собрались при дворе Креза (FGrH. 70. F. 181 = *Diog. Laert.* I, 40)⁶³. В большинстве случаев эти истории являются откровенно вымышленными, а фигурирующие в них лица на самом деле никак не были связаны с завоеванием Лидии и жили задолго до него⁶⁴. Появление подобных историй, вероятно, в конечном счёте связано с тем колоссальным впечатлением, которое произвело на греков неожиданное падение Лидии. На этом фоне сообщение словаря «Суда» отнюдь не кажется надёжным основанием для датировки Аристея. Другой причиной для недоверия «Суде» является то, что он называет два патронимика Аристея (сын Демохарида или Каистробия) и приписывает ему, наряду с «Аримаспеей», прозаическое сочинение «Теогония» и ещё ряд поэм (*Sud.* s. Πείσανδρος). Возможно, в сообщении «Суды» оказались объединены сведения о двух разных Аристеях, и в таком случае датировка временем Кира и Креза вполне могла относиться к некоему Аристее – сыну Демохарида и автору «Теогонии»⁶⁵.

Кроме прямых свидетельств, основой для определения времени жизни Аристея служат фрагменты его поэмы. Здесь возможны два подхода: поиск ранних заимствований из «Аримаспеи» и филологический анализ дошедших фрагментов. Эти два подхода, как и свидетельства Геродота и «Суды», дают противоположные результаты – VII или VI в. до н. э., соответственно, и точно так же в обоих случаях следует признать, что эти результаты оказываются далеко не бесспорными.

⁶¹ Rohde 1878: 177; Bolton 1962: 126.

⁶² В поддержку этой датировки высказывается Иванчик 1989: 41-42; также Bethe 1896: 877; Meuli 1935: 154, 159; Jacoby 1957: 554-555; Тохтасьев 1993: 28-29.

⁶³ Геродот (I, 29) прямо говорит об этом: «После того, как Крез покорил все эти народности и присоединил их к лидийскому царству, в богатые и могущественные Сарды стали стекаться все жившие тогда в Элладě мудрецы, каждый из них – по самым различным побуждениям».

⁶⁴ Грантовский 1998: 214-225.

⁶⁵ Ср. Bolton 1962: 172; Пьянков 2005: 17-18.

Самым ранним автором, у которого улавливаются следы возможного знакомства с «Аримаспеей», считается знаменитый поэт Алкман, чья деятельность приходится на вторую половину VII века⁶⁶. Интерес для нас представляют всего три кратких фрагмента Алкмана⁶⁷: (1) упоминание Рипейских гор – «гора Рипы сплошь покрытая лесом, чёрной ночи грудь», Ῥίπας ὄρος ἄνθεόν ὕλα, νυκτὸς μελαίνιας στέρνον (PMG. F. 90 = Schol. Soph. O.C. 1248)⁶⁸; (2) упоминание исседонов в нетипичной форме Ἑσσηδόνας или Ἀσσηδόνας (PMG. F. 156); (3) упоминание «Колаксаева коня», ἵπλος Κολαξαῖος в одной из строк Луврского «Парфения» (PMG. F. 1.59).

С одной стороны, эти факты ещё не доказывают, что Алкман был знаком с «Аримаспеей», поскольку ни одно из трёх упомянутых им наименований в надёжных фрагментах «Аримаспеи» не фигурирует. С другой стороны, все эти три наименования связаны с аристеевской диафесой в версии Мелы/Плиния (см. часть II). Таким образом, вопрос о том, свидетельствуют ли фрагменты Алкмана о его знакомстве с «Аримаспеей» или нет, непосредственно зависит от того, как будет трактоваться соотношение между сведениями Аристея и Мелы/Плиния и ещё шире – от оценки роли «Аримаспеи» в формировании античных представлений о скифском севере.

В диафесе Мелы/Плиния присутствуют Рипейские горы и Essedones. Ситуация с Колаксаевым конём более сложна. Имя Колаксай встречается в источниках всего два раза: (1) в рассказанной Геродотом (IV, 5-7.2) скифской этногонической легенде царя скифов зовут Κολάξαῖς; (2) в «Аргонавтике» Валерия Флакка (VI, 48-59, 621-656) упоминается скифский царь Colaxes, сын

⁶⁶ Надёжных сведений о времени жизни Алкмана у нас нет, однако в любом случае его относят к VII в. до н. э.: Page 1951: 164-166; West 1965: 188-194; Schneider 1985; Miller 2007: 6-11. Источники приводят для Алкмана три датировки: Словарь «Суда» (A 1289) относит его к 27-й олимпиаде (672-669) и правлению лидийского царя Ардиса, Евсевий по разным данным – к третьему году 30-й олимпиады (658/657) или ко второму году 42-й олимпиады (609/608). Все три датировки, несомненно, являются результатом хронологических построений эпохи эллинизма: Mosshammer 1979. Однако, как показал Rohde 1878: 199-200, первая и вторая из указанных дат соответствуют седьмому году правления Ардиса в разных хронологических системах, так что, возможно, первоначально традиция связывала Алкмана именно с этой датой, которая в действительности приходилась на 638/637 г.: Spalinger 1978. Кроме того, датирующим является фрагмент Алкмана Par. Оху. XXIV 2390 = PMG. F. 5, где упоминается спартанский царь Леотихид, что позволяет отнести этот текст к последней четверти VII в. или даже к началу VI в. до н. э.: West 1965: 192-194; Harvay 1967; Schneider 1985: 465-466; West 1992: 6-7.

⁶⁷ Bolton 1960: 5, 40, 43-44.

⁶⁸ Позднее нормативной становится форма τὰ Ῥίπαῖα ὄρη, но в ранних упоминаниях используется двусловная форма Ῥίπαι (Soph. O. C., 1248; Arist. Meteor. I, 13, 350b): Bolton 1962: 40-42.

Юпитера и нимфы. В основе сведений Флакка, вероятно, лежит легенда, подобная рассказанной Геродотом⁶⁹. С учётом этих фактов, упоминание Колакса у Алкмана свидетельствует о том, что аналогичная легенда была известна и ему⁷⁰. Между тем, именно после изложения скифской легенды Геродот добавляет (IV, 7.3), что севернее этой страны (судя по контексту – страны скифов Колаксия) находится область падающих перьев. Таким образом, связь между Колаксом и этой областью у Геродота (хотя в его изложении смысл этой связи остаётся не вполне ясен) позволяет установить ещё одно совпадение между сведениями Алкмана и диафесой Мелы/Плиния.

Наличие сразу трёх таких совпадений едва ли может быть случайным. Если исходить из того, что Рипейские горы были известны античной традицией только в связке с гиперборейями, исседоны – только в контексте аристеевской диафесы⁷¹, а упоминание о Колаксе предполагает знание и о стране Птерофор, то присутствие всех этих трёх наименований у Алкмана может свидетельствовать о том, что ему была известна диафеса, аналогичная описанной Мелой и Плинием. В таком случае источником подобных знаний для Алкмана, скорее всего, мог быть именно Аристей. Преимуществом этой гипотезы, на мой взгляд, является её простота и логичность. Однако её слабость заключается в том, что она допускает слишком много «если». В действительности мы не можем быть уверены ни в том, что Аристей упоминал о Рипейских горах, стране Птерофор и Колаксе⁷², ни в том, что он был единственным источником сведений об исседонах (см. часть II).

Филологический анализ фрагментов «Аримаспеи», напротив, свидетельствует в пользу её поздней датировки⁷³. На этом выводе настаивает А. И. Иванчик, резюмируя, что многие слова, фигурирующие во фрагментах «Аримаспеи», не соответствуют словоупотреблению, принятому у Гомера и Гесиода, но вписываются в узус, сложившийся в VI вв. до н. э. В частности, во фрагментах присутствуют ряд слов и выражений, которые появляются только в ионийской историко-географической прозе VI-V вв. до н. э., а также реминисценции из гесиодического «Каталога женщин», созданного в первой половине VI в. до н. э.⁷⁴

⁶⁹ Раевский 2006: 39-40, 61, 146-147.

⁷⁰ Подробнее: Bolton 1962: 43-44; Зайков 1998; Ivantchik 2002.

⁷¹ Разумеется, и Рипейские горы, и исседоны упоминаются в источниках и вне определённого географического контекста. Однако такие упоминания – это именно реминисценции широко известных географических представлений, которые в своей полной форме отражены у таких авторов, как Геродот, Дамаст, Мела и Плиний. В качестве таких же реминисценций можно рассматривать и фрагменты Алкмана.

⁷² Мнение о независимости сведений Алкмана о Колаксе от Аристеев: Скржинская 1991: 56; Ivantchik 2002.

⁷³ Это отмечали уже Bowra 1956: 8-10; Bolton 1962: 13-19.

⁷⁴ Иванчик 1989: 37; Ivantchik 1993.

Не оспаривая филологическую обоснованность сделанных наблюдений, следует подчеркнуть, что опирающийся на них метод датировки текста страдает тем же недостатком, что и подход, основанный на поиске ранних заимствований. В обоих случаях слишком радикальные выводы делаются на недостаточной для такого радикализма фактической основе, которая в действительности допускает множество альтернативных интерпретаций. Метод, при котором датировка произведения изменяется на пару столетий в зависимости от толкования нескольких слов, едва ли может считаться надёжным.

Против правомочности такого метода возникают следующие возражения. (1) Все выводы о языке «Аримаспеи» строятся на основании лишь двух отрывков по шесть строк, аутентичность которых всегда вызывала сомнение⁷⁵. (2) Вывод о том, что «Аримаспея» не могла быть сочинена в VII в. до н. э., делается на основании её сопоставления лишь с поэмами Гомера и Гесиода, тогда как очевидно, что греческая словесность того времени к Гомеру и Гесиоду не сводилась. С тем же успехом филолог далёкого будущего мог бы оспаривать принадлежность к литературе XIX века какого-нибудь рассказа Тургенева лишь на том основании, что в нём есть слова, отсутствующие в тексте «Войны и мира». (3) Вывод о несоответствии языка «Аримаспеи» словоупотреблению Гомера и Гесиода делается на основании всего четырёх слов⁷⁶. (4) Присутствие в «Аримаспее» выражений,

⁷⁵ Bolton 1962: 18-19. В любом случае остаётся загадкой, каким образом строки Аристея могли попасть к Иоанну Цецу в XII веке, в то время как текст «Аримаспеи», скорее всего, был утрачен уже к началу эллинистической эпохи (Bolton 1962: 20-38), а знания самого Цеца об Аристее ограничиваются только тем, что о нём писал Геродот (Chil., II, 723-735). Сомнение в подлинности отрывка, приведённого у Цеца, вызывает также то, что в нём, по сути, не содержится ничего такого, что не мог бы написать об исседонах и аримаспах эллинистический поэт, вооружённый только лишь рассказом Геродота, общими представлениями о кочевниках, знанием Гомера и некоторой долей фантазии. Отрывок, который приводит Пс.-Лонгин, напротив, вызывает некоторое подозрение тем, что он совершенно не вписывается в наши знания о содержании «Аримаспеи»: непонятным остаётся, о ком здесь идёт речь, от чьего имени и в каком контексте; ср. Bowra 1956; Bolton 1962: 9-16.

⁷⁶ Вкратце повторим здесь основные аргументы, сформулированные в работе А. И. Иванчика. (1) Слово *ταναός* во фразе *χαίτησιν ταναάσι* у Аристея (F. 3 Bolton) используется в значении «длинный», которое фиксируется только у Пиндара, тогда как его первичное гомеровское значение – «тонкий». (2) Слово *κάρτα* («очень, весьма») из F. 4.3 неизвестно раннему эпосу, но распространено в ионийской прозе. (3) Для гомеровского эпоса несвойственно сопоставление *χθών* и *πέλαγος* в одной фразе, а также употребление множественного числа от *πέλαγος* без определения, что мы наблюдаем у Аристея: *ἀπὸ χθωνὸς ἐν πελάγεσσι* (F. 7.2). (4) Сочетание слов *πονήρᾱ* и *ἔρρα* в значении «тяжёлые страдания» встречается только с VI в. до н. э. Кроме того, А. И. Иванчик приводит ещё один аргумент: слова *λάσιος*, «лохматый» и *στίβαρος*, «крепкий, мощный» у Гомера и Гесиода употребляются только по отношению к животным, а не к людям, как у Аристея (F. 5.2). Однако этот аргумент не имеет должной силы, поскольку *λάσιος* и

неизвестных Гомеру и Гесиоду, но характерных для ионийских логографов, может объясняться не столько её хронологической близостью к последним, сколько тематическим родством⁷⁷. Вывод о том, могла ли «Аримаспея» быть сочинена в VII в. до н.э. или нет, был бы убедителен только в том случае, если бы мы могли сравнить её не с поэмами Гомера и Гесиода, а с аналогичными ей по содержанию рассказами о путешествиях и географическими описаниями. К сожалению, для такого сравнения у нас нет материала, который бы относился к VII в. до н.э. На мой взгляд, близость языка «Аримаспеи» к текстам VI в. до н.э. должна быть в первую очередь связана именно с этим фактом. (5) Ключевой для аргументации А.И. Иванчика вывод о том, что Аристей был знаком с «Каталогом женщин» (F. 240 M-W), опирается на сопоставление всего двух гомеровских по своему происхождению фраз в обеих поэмах, где вариант «Каталога» оказывается ближе к гомеровскому оригиналу, чем вариант Аристеев⁷⁸. Против этого опять же следует возразить, что сравнение нескольких вырванных из контекста словосочетаний едва ли может служить надёжной основой для датировки литературного произведения⁷⁹. Никакие сопоставления фраз не могут опровергнуть предположение, что по своему словоупотреблению «Аримаспея» могла быть дальше от «Илиады», чем «Каталог», но при этом хронологически ближе к ней.

Подводя итог, приходится констатировать, что у нас нет надёжных оснований для датировки жизни Аристеев и сочинения «Аримаспеи». Однако не стоит придавать этому результату слишком большое значение. Следует отметить, что наши представления о самом Аристее, его поэме, путешествии и роли в истории, по большому счёту, никак не изменятся от того, станем ли мы относить его к VII или к VI в. до н.э.

τῆ φάρος у Аристеев отнесены к аримаспам, возможно, именно для того, чтобы подчеркнуть их не вполне человеческую природу: Bowra 1956: 8; Bolton 1962: 12-13.

⁷⁷ Иванчик 1989: 31-32 подчёркивает, что такое сочетание трёх географических терминов подряд, какое использует Аристей – καθύπερθεν ὁμοῦρος πρὸς βορέω (F. 4.1-2), было чуждо эпосу (правда, по отдельности выражения καθύπερθεν и πρὸς βορέω у Гомера встречаются), но характерно для историко-географической прозы. Против этого можно возразить, что, с одной стороны, отсутствие данной конструкции в текстах Гомера и Гесиода ещё не означает, что она вообще не была известна в VII в. до н.э.; с другой стороны, даже если такая конструкция была в ходу в VII в. до н.э., контекст поэмы Гомера и Гесиода, возможно, просто не давал повода её использовать, в отличие от контекста «Аримаспеи», стержневой темой которой служил рассказ о путешествии и расселении народов.

⁷⁸ Иванчик 1989: 33-34.

⁷⁹ Так же скептическая настроен Тохтасьев 1993: 29, п. 48.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение мы можем вернуться к тезису, высказанному в начале статьи, о том, что сведения о самом Аристее и о его поэме дают нам принципиально разные представления о его личности. Действительно, свидетельства о самом Аристее (см. часть I) изображают его мистиком и чудотворцем, но ничего не говорят о его путешествии и том, что было с ним связано. Фрагменты «Аримаспеи» и опирающиеся на неё источники (см. часть II), напротив, сообщают интересные сведения о географии, этнографии и фольклоре народов Скифии, но ничего не говорят о самом Аристее и не дают оснований считать его поэму описанием чудес или изложением мистического опыта. Отсюда можно сделать общий вывод, что именно сведения, восходящие к «Аримаспее», и создаваемый ими образ Аристея как наблюдательного путешественника заслуживают нашего доверия.

Достоверность сведений о путешествии Аристея иногда ставят под сомнение на том основании, что VII и даже VI век до н. э. – это неправдоподобно раннее время для такого рискованного предприятия⁸⁰. На это можно возразить, что именно благодаря своей ранней дате путешествие Аристея и вписывается в картину развития античной географии, а имя Аристея находит своё место в ряду других греческих путешественников. По сути, для Скифии Аристей сыграл ту же роль, что Скилак – для Средиземноморья, пуниец Ганнон – для Африки, Пифей – для Европы за Гибралтаром, а Мегасфен – для Индии. Всех их объединяет то, что они оказались первооткрывателями своих стран и именно поэтому остались в памяти. Скилак жил в эпоху, когда географическая проза только зарождалась (конец VI в.), и, тем не менее, перипл, составленный почти два столетия спустя, подписывают его именем. Наивно думать, что после Ганнона и Пифея никто больше не совершал подобных плаваний по Атлантике и не делал об этом записей, однако имена этих людей остались неизвестны. Пифей, как и Аристей, совершил невозможное для своего времени (вторая половина IV в.). Большинство античных авторов не верили Пифею так же, как не верят Аристее современные исследователи, однако именно Пифей заслужил славу античного Колумба. Мегасфен прибыл в Индию вскоре после похода Александра, тогда как период наиболее интенсивных греко-индийских связей пришёлся уже на римское время. Разумно было бы ожидать, что новые, более точные сведения потеснят авторитет Мегасфена, однако ничего подобного не наблюдается. Точно так же трудно представить, что за тысячелетие, отделяющее Аристея от посольства Земарха (596 г. н. э.), никто больше не пытался

⁸⁰ West 2004: 54-55.

совершить путешествие в глубь причерноморских степей. Однако нам остался известен только Аристей, потому что он был первым. Античность вообще уважала приоритеты.

РЕЗЮМЕ

Задача статьи заключается в том, чтобы выявить наиболее надёжную основу наших знаний об Аристее из Проконнеса и его поэме «Аримаспея». Рассматриваются три вопроса: (1) кем был Аристей – наблюдательным путешественником или мистиком-чудотворцем? (2) о чём говорилось в его поэме? (3) в каком веке он жил – в VII или VI до н. э.? Результатом становятся следующие выводы: (1) свидетельства, представляющие Аристея мистиком-чудотворцем, не заслуживают доверия; (2) для реконструкции содержания «Аримаспеи» главным источником остаётся Геродот, расширить наши знания о её содержании за счёт сведений других авторов не удаётся; (3) с уверенностью определить время жизни Аристея также не удаётся.

ARISTEAS OF PROCONNESUS: FACTS AND INTERPRETATIONS

D. A. Shcheglov

The article seeks to single out the most reliable basis of our knowledge about Aristeas of Proconnesus and his poem, the *Arimaspea*. Three questions are considered: (1) who was Aristeas – an observant traveler or a mystic miracle-worker? (2) what was the content of the poem? (3) when did he live – in the 7th or the 6th cent. B.C.? The main conclusions are the following: (1) the sources presenting Aristeas as a mystic are not trustworthy; (2) Herodotus remains the main source for the *Arimaspea*, all attempts to expand our knowledge of its content through other sources failed; (3) attempts to date Aristeas failed as well.

Источники

Лавсаный 1996: Описание Эллады. Т. 1-2 / Пер. С. П. Кондратьева. СПб.
Эсхил 1937: Трагедии / Перевод и комментарии А. И. Пиотровского. М.-Л.
Maximus Tyrius 1994: Dissertations / Edidit M. B. Trapp. Stuttgart, Leipzig.

ЛИТЕРАТУРА

Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А. 1983: От Скифии до Индии. М.
Грантовский Э. А. 1998: Иран и иранцы до Ахеменидов. Основные проблемы. Вопросы хронологии. М.
Доватур А. И., Каллистов Д. П., Шишова И. А. 1982: Народы нашей страны в «Истории» Геродота. Тексты, перевод, комментарий. М.

- Зайков А. В. 1998: Скифский конь в спартанской ритуальной поэзии // Античная древность и средние века. Екатеринбург. С. 29-44.
- Иванчик А. И. 1989: О датировке поэмы «Аримаспея» Аристея Проконнесского // ВДИ. № 2. С. 29-49.
- Иванчик А. И. 1996: Киммерийцы. Древневосточные цивилизации и степные кочевники в VIII-VII веках до н. э. М.
- Мачинский Д. А. 1993: Скифия и Боспор. От Аристея до Волошина (Развернутые тезисы концепции) // Скифия и Боспор. Материалы конференции памяти академика М. И. Ростовцева. Новочеркасск. С. 6-27, 173.
- Пьянков И. В. 1967: Рец. на: Bolton J. D. P. Aristes of Proconnesus. Oxford, 1962 // ВДИ. № 4. С. 172-179.
- Пьянков И. В. 1969: Аргиппей (Источники) // Античная древность и средние века. Вып. 6. Свердловск. С. 104-115.
- Пьянков И. В. 1975: Массагеты Геродота // ВДИ. № 2. С. 46-70.
- Пьянков И. В. 1978: Кочевники Казахстана и античная литературная традиция // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М. С. 184-190.
- Пьянков И. В. 1994: Античные авторы о Средней Азии и Скифии (Критический обзор работ Дж. Р. Гардинер-Гардена) // ВДИ. № 4. С. 191-207.
- Пьянков И. В. 1998: Путь к аргиппеям (Древние пути на Урал) // Вестник Новгородского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». № 9. С. 48-55.
- Пьянков И. В. 2005: Аристей: путешествие к исседонам // Исседон: Альманах по древней истории и культуре. 3. С. 15-35.
- Раевский Д. С. 2006: Мир скифской культуры. М.
- Скржинская М. В. 1991: Древнегреческий фольклор и литература о Северном Причерноморье. Киев.
- Тохтасьев С. Р. 1993: Античная литературная традиция о киммерийцах // Алексеев А. Ю., Качалова Н. К., Тохтасьев С. Р. Киммерийцы: этнокультурная принадлежность. СПб. С. 9-50.
- Щеглов Д. А. 2001: Путешествие Аристея Проконнесского: проблема датировки // Боспорский феномен. Материалы международной конференции. Ч. 1. СПб. С. 5-17.
- Alemaný i Vilamajý A. 1999: Els «Cants arimaspeus» d'Aristes de Proconnès i la caiguda dels Zhou occidentals // Faventia. 21.2. P. 45-55. <http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/21708>.
- Ashery D., Lloyd A. B., Corcella A. 2007: A Commentary on Herodotus. Books I-IV. Oxford.
- Bethe E. 1896: Aristes // RE. 2.1. Sp. 876-878.
- Bolton J. D. P. 1962: Aristes of Proconnesus. Oxford.
- Bowra C. M. 1956: A Fragment of Arimaspea // CQ. 49. P. 1-10.
- Bravo B. 2000: Pseudo-Herodotus and Pseudo-Thucydides on Scythia, Thrace and the Regions "Beyond" // ASNP. 5.1/4. P. 21-112.

- Bremmer J. N.* 1983: The Early Greek Concept of the Soul. Princeton.
- Bunbury E. H.* 1959: A History of Ancient Geography among the Greeks and Romans. From the Earliest Ages till the Fall of the Roman Empire. Vol. I. 2nd edit. New York.
- Burkert W.* 1963: Rev.: Bolton J. D. P. Aristeas of Proconnesus. Oxford, 1962 // *Gnomon*. 35. P. 235-240.
- Burkert W.* 1972: Lore and Science in Ancient Pythagoreanism. Cambridge (Mass).
- Dodds E. R.* 1951: The Greeks and the Irrational. Berkeley; Los Angeles.
- Dowden K.* 1980: Deux notes sur les Scythes et les Arimapes // *RÉG.* 93. P. 486-492.
- Drews R.* 1967: The Fall of Astyages and Herodotus' Chronology of the Eastern Kingdom // *Historia*. 18. P. 1-11.
- Fehling D.* 1989: Herodotus and his 'Sources'. Citation, Invention and Narrative Art. Leeds.
- Finkelberg M.* 1998: The Geography of the Prometheus Vincit // *RhM*. 141. P. 119-141.
- Forrest W. G.* 1964: Rev.: Bolton J. D. P. Aristeas of Proconnesus. Oxford, 1962 // *JHS*. 84. P. 208-209.
- Griffith M.* 1983: Aeschylus. Prometheus Bound. Cambridge.
- Harvay F. D.* 1967: Oxyrhynchus Papyrus 2390 and Early Spartan History // *JHS*. 87. P. 62-73.
- How W. W., Wells J. A.* 1928: Commentary on Herodotus. Vol. I. Oxford.
- Huxley G.* 1986: Aristeas and the Cyzicene // *GRBS*. 27.2. P. 151-155.
- Ivantchik A.* 1993: La Datation du poème l'Arimasée d'Aristéas de Proconnée // *AC*. 62. P. 35-67.
- Ivantchik A.* 2002: Un Fragment de l'épopée scythe: 'le cheval de Colaxaïs' dans un parthéneion d'Alcman // *Ktema*. 27. P. 257-264.
- Jacoby F.* 1957: Die Fragmente der griechischen Historiker. IA. Leiden.
- Kiessling M.* 1914: Ῥίπατα ὄρη // *RE*. Bd. IA. Sp. 846-916.
- Mercier S.* 2006: Par-delà les Scythes et au sud des Hyperboréens: Aristéas de Proconnée et les Arimasées, entre mythe et réalité // *Folia Electronica Classica*. 11. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/11/Aristeas.pdf>.
- Meuli K.* 1935: Scythica // *Hermes*. 70.1. S. 121-176.
- Miller P. J.* 2007: Alcman's Partheneion and the Near East. M.A. Thesis. Toronto. [https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/1828/1550/1/thesis%20final%20prelim%20app roved%2008-15.pdf](https://dspace.library.uvic.ca:8443/bitstream/1828/1550/1/thesis%20final%20prelim%20app%20roved%2008-15.pdf).
- Moshammer A. A.* 1979: The Chronicle of Eusebius and Greek Chronographic Tradition. Lewisburg.
- Page D. L.* 1951: Alcman. The Partheneion. Oxford, 1951.
- Phillips E. D.* 1955: The Legend of Aristeas: Fact and Fancy in Early Greek Notions of East Russia, Siberia, and Inner Asia // *Artibus Asiae*. 18.2. P. 161-177.
- Rohde E.* 1878: Γέγρονε in den Biographica des Suidas // *RhM*. 33. S. 161-220.
- Rohde E.* 1925: Psyche. The Cult of Souls and the Belief in Immortality Among the Greeks. London.

- Schepens G.* 1980: L'autopsie dans la méthode des historiens grecs du Ve siècle avant J.C. Bruxelles.
- Schneider J.* 1985: La chronologie d'Alcman // RÉG. 98. P. 31-47.
- Spalinger A. I.* 1978: The Date of the Death of Gyges and Its Historical Implications // JAOS. 98.4. P. 400-409.
- West M. L.* 1965: Alcmanica // CQ. 15. P. 188-202.
- West M. L.* 1992: Alcman and the Spartan Royalty // ZPE. 91. S. 1-7. [http: www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1992/091pdf/091001.pdf](http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1992/091pdf/091001.pdf).
- West S.* 2004: Herodotus on Aristaeas // Pontus and the Outside World (Colloquia Pontica 9) / Ed. C. J. Tuplin. Leiden. P. 43-68.





A. V. Podosinov

DE NONNULLIS LOCIS COMMUNIBUS IN BARBARIS SEPTENTRIONALIBUS DESCRIBENDIS APUD SCRIPTORES LATINOS

(Typis primum datum est: Acta omnium gentium ac nationum conventus quinti latinis litteris linguaeque fovendis. De Roma et provinciis septentrionalibus ad occidentem vergentibus. (Acta Treverica 1981). Leichlingae, 1984, 63-67)

Magistro meo Nicolao Fedorov s.

Non mirum est Ovidium initio aetatis nostrae ad oram occidentalem Ponti Euxini relegatum magni pretii testem ac scriptorem rerum gestarum populorum ad Danubium inferiorem habitantium a multis viris doctis existimari. multae enim et variae descriptiones vitae cultusque, morum atque habitus gentium Ponticarum in carminibus eius in exilio scriptis scilicet, in *Tristibus* et *Epistulis ex Ponto*, continentur.

Inveniuntur viri docti, qui credant omnia fere, quae Ovidius de his rebus enarraverit, vera esse et sine ulla dubitatione amplissimas conclusiones ad historiam, ethnographiam, instituta civitatis nec non cultus ac mores populorum Ponticorum pertinentes faciant.

Saepeissime, exempli gratia, verba ac litteras poetae sequentes fidem dant Ovidio narranti Getas – gentem illam barbaricam – in oppido Tomis Graecis praevalere et maiorem partem domorum inhabitare; magnas turbas Getarum per medias oppidi vias armatos equitare; paucos tantum Tomitanos vestigia linguae Graecae conservare, ipsam autem linguam Graecam ‚Getico sono victam‘ barbaramque factam esse aliaque huius generis.

Sed illi doctissimi viri obliti sunt Ovidium imprimis poetam fuisse non autem scriptorem rerum gestarum vel morum, – ut ita dicam – ethnographum doctum;

Musamque eius in exilio minime ut *index nimium quoque vera malorum et testis incorruptus* (Ex Ponto 3.9.49-50) intellegi posse. nam quomodo poeta *sine ira et studio* res narrare potuerit, cum omnia carmina eius unum paene propositum sequantur: misericordiam Augusti appropinquantiumque eius evocare, iram principis placare, poenam gravissimam levare, attamen, ut Ovidianis verbis utar, *tutius exilium pauloque quietius* (Tr. 2.577), si quidem non reditum Romam, impetrare.

Quid nisi de vitio scribam regionis amarae? – exclamat poeta in Epistulis ex Ponto (3.9.37). has omnes res iam suo tempore Eugenius Lozovan vere tractabat in opere suo *Réalités pontiques et nécessités littéraires chez Ovide* (in: Atti del Convegno Internazionale Ovidiano, Sulmona 1958, v. 2 p. 355 sqq.).

Nobis descriptiones Ovidii ethnographicas tractantibus hae duae res ad eius artem poeticam pertinentes respiciendae sunt, primum, propinquitas Ovidianae artis ad artem rhetoricam, quod multis commentationibus doctis iam demonstratum est. deinde facile observari potest Ovidium fabulas, formas, colores ipsaque verba ab aliis auctoribus inventa persaepe et magna cum levitate in carminibus suis usurpatum esse et exempla ac sententias iam paratas suscepisse, quae res Musae Ovidianae maxime propria est.

Omnes illas quaestiones in mea brevi relatione examinare non ausus unum tantum locum Ovidianum tractare hodie velim, qui multis viris doctis magni momenti esse in testimoniis Ovidii de Getis aestimandis videtur.

In carmine enim tertio decimo libri quarti Epistolarum ex Ponto poeta narrat se in concilio Getarum poema recitavisse Getico sermone scriptum et Augusto familiaeque eius consecratum.

Primo obtutu vera ac ad ipsam vitam spectare videtur illa Getarum descriptio recitatione poetica prolata. hoc enim modo Ovidius de Getis poema approbantibus scribit:

*Haec ubi non patria perlegi scripta Camena
Venit et ad digitos ultima charta meos,
Et caput et plenas omnes movere pharetras,
Et longum Getico murmur in ore fuit.*

(Ex Ponto 4.13.33-36)

Sc. Lambrino primus, ni fallor, fuit, qui descriptionem hanc cum similibus in historiis Ab urbe condita Titi Livii (21.20.1) et Taciti Germania (11.2) occurrentibus comparavit, similitudo descriptionum trium auctorum Latinorum, qui eadem paene de Getis (Ovidius), Gallis (Livius) et Germanis (Tacitus) tradiderunt (Galli enim et Germani quoque armati in concilium venire et orationem approbantes armis concutere solebant), Lambrino grave documentum veritatis narrationis Ovidianae videtur, nam haec consuetudo plerisque barbaris populis Europae septentrionalis communis est.

Quae cum ita sint, vir ille doctus conclusiones ampliores de moribus ac institutis civitatis Tomitanae atque adeo de vita communi Getarum ac Graecorum facit.

Equidem tamen censeo verba Nasonis de Getis in oppido Tomis dominantibus, de lingua Graeca tamquam victa Getico sermone, de carmine Ovidii Getica lingua scripto, etc. fictiones modo poeticas ac rhetoricas esse, quae opportunitatem poetae praeberint *vitia regionis amarae* depingere. haec suadet nos cum observatio textuum Ovidii ipsius, tum eorum comparatio cum rebus archaeologicis ac epigraphicis, in regione Tomitana inventis. de his omnibus rebus in dissertatione mea testimoniis Ovidii historicis consecrata nuper tractavi (Proisvedenia Ovidia kak istocnic po istorii Severnogo i Severo-Sapadnogo Pricernomia, Mosquae 1979); inspicere quoque opiniones similes N. V. Vulich, VDI, 1, 1974, p. 64-79 et R. Syme, History in Ovid, Oxonii, 1978, p. 16-18.

Non difficile est monstrare multas descriptiones Ovidii naturam terrae Ponticae ac ethnographiam regionis huius tractantes potius litterarum memoriam a prioribus scriptoribus traditam quam experientiam poetae in exilium relegati secutas esse, quae res artis poeticae Ovidianae semper propria fuit.

Mihi persuasum est et in hac quaestione non aliter res se habere, descriptio Getarum orationem clamore approbantium et arma concutientium non potest recte intellegi nisi comparatione cum aliis locis communibus (τόποι), qui in libris antiquis de moribus populorum inveniuntur.

Recte enim iam Eduardus Norden in opere suo doctissimo *Die Germanische Urgeschichte in Tacitus' Germania* (Lipsiae et Berolini 1920) scripsit (p. 56): *Das von einem Beobachter über ein bestimmtes Volk Ausgesagte wurde von einem anderen auf ein anderes Volk übertragen...* (p. 139): *Man könnte von ethnographischen Wandermotiven sprechen...* multa huius modi exempla locorum communium in barbaris populis describendis apud scriptores antiquos vir doctus Germanicus Alfred Schroeder in dissertatione *De ethnographiae antiquae locis quibusdam communibus observationes* (Diss. Halis Saxonum 1921) collegit et comparavit.

Notum est consuetudinem multorum populorum barbaricorum in concilium cum armis venire et omnino in vita publica quotidiana armatos versari unum e talibus locis communibus a pluribus scriptoribus antiquis traditum fuisse.

Multo enim ante Livium et Tacitum, quibus Sc. Lambrino locum Ovidianum comparavit, haec opinio de barbaris vel de priscis Graecis antiquitus quoque more barbarico usis apud scriptores Graecos inveniri potest.

Iam Thucydides haec de Graecis priscis tradidit: πᾶσα ἡ Ἑλλὰς ἐσιδηροφόρει... καὶ ξυνήθη τὴν δίαίταν μεθ' ὅπλων ἐποιήσαντο ὥσπερ οἱ βάρβαροι (1.6.1). Aristoteles quoque hunc antiquitatis morem Graecorum barbaricum esse putat: τοὺς γὰρ ἀρχαίους νόμους λίαν ἀπλοῦς εἶναι καὶ βαρβαρικοὺς. ἐσιδηροφοροῦντό τε γὰρ οἱ Ἕλληνες (Pol. B 8.1268b 39). apud Posidonium (FHG III 24 M) et Nicolaum Damascenum (ibidem, 105 M = Ephorus?) eadem, sed de Celtis, legimus.

Inter auctores Latinos, qui τόπον hunc susceperunt. Caesar (BG 5.56.2; 7.21.1) et Livius (21.20.1) de Gallis, Tacitus (Germ. 11.2; 13.1; 21.1; Hist. 5.17.13) de Germanis et Ammianus Marcellinus (23.6.75) de Persis commemorandi sunt.

Multi viri docti, qui descriptiones illas ethnographicas Caesaris, Livii et Taciti tractabant, non dubitant, quin testimonia eorum magna ex parte e fontibus Graecis orta et ea de causa fide vix digna sint (cf. opera, quae A. Klotz, K. Trüdinger, E. Norden, A. Schroeder, H. Drexler, F. Hampl, G. Walzer, R. Syme et alii scripserunt).

Haec e.g. A. Schroeder scribit: *Cum hoc modo posterior quisque scriptor priorum describendi rationem simpliciter susciperet, saepe fieri non potest, quin descriptionis veritas detrimentum caperet. hoc periculum praecipue tum impendebat, cum non modo depingendi color, sed res ipsa ab alio populo ad alium transferebatur* (op. cit. p. 48).

Haec de scriptoribus rerum gestarum. quid autem a poeta expectare debemus? hoc enim *periculum veritatis detrimenti* apud Ovidium multis in rebus etiam maius fuisse apparet.

Inter omnes e.g. constat Ovidii descriptionem *hiemis Tomitanae* (Tr. 3.10) non solum structuram ac argumenta, sed etiam multos depingendi colores Vergilianae imaginis *hiemis Scythicae* (Georg. III 349-383) suscepisse (cf. R. Martin, S. Besselich, H.B. Evans, N. V. Vulich et al.).

Quae cum ita sint, non nimium absurdum est conicere partes coloresque gravissimos in Ovidii descriptione Getarum concilii quoque de aliquo litterarum fonte ortos esse.

Quem autem Ovidius imitari potuit?

Livius, cuius opera poetae sine dubio optime nota fuere (cf. E. Söfer. Livius als Quelle von Ovids Fasten, Vindob. 1905-6), vix Ovidii fons directus considerari potest. haec enim de Gallis scripsit: *in iis nova terribilisque species visa est. quod armati – ita mos gentis erat – in concilium venerum* (Ab urbe condita. 21.20.1). hoc in testimonio unam saltem rem descriptioni Ovidianae similem invenimus (armati in conventu adsunt), quod per se vix sufficiebat, ut materia imitationis poetae nostri fieret.

Quae ad Taciti Germaniam pertinent, multas iam res inter se consentire videntur. in Germania enim legimus (11.2): *ut turbae placuit, considunt armati. . . ; si displicuit sententia, fremitu aspernantur, sin placuit, frameas concutiunt: honoratissimum adsensus genus est armis laudare*. simili modo Tacitus de Batavis, gente Germanica, scripsit: *sono armorum tripudiisque – ita illis mos – adprobata sunt dicta* (Hist. 5.17.13).

Duae hoc in loco res iam cum Ovidii verbis comparari possunt: primum, quod barbari armati considunt, deinde, quod armis concutiendis oratorem laudant. discrepant autem inter se, quae Tacitus et Ovidius de orationis approbatione vocibus

expressa narrant. cum Ovidius *longo murmure* Getas maximam laudationem recitationis suae exprimere affirmat, videt Tacitus in fremitu Germanorum Signum oratoris aspernandi (cf. in eiusdem Hist. 3.10.3 de militibus Romanis in concilio: *fremitu et clamore ceteros* [sc. oratores – A. P.] *aspernantur*).

Quae cum ita sint, difficile est suspicari Ovidium eodem fonte quo Tacitus (qui multo post Nasonis aetate vixit) usum esse.

Quantum equidem iudicare possum, optimam Ovidio opportunitatem imitandi locus unus e Caesaris Bello Gallico praebere poterat, qui textus cum a Schroeder, tum a Lambrino silentio praetermissus est.

Caesar enim Gallos, qui orationem Vercingetorigis ducis sui exaudiebant, his verbis describit: *Conclamat omnis multitudo et suo more armis concrepat, quod facere in eo consuerunt, cuius orationem approbant* (BG 7.21.1).

Comparatio textuum utriusque auctoris monstrat omnes partes descriptionum similes esse: primum, quod et Galli Caesaris et Getae Ovidii armati in concilium veniunt, deinde quod arma concutiunt (aut pharetras movent), et postremo quod vocibus (clamore aut murmure) approbationem suam exprimunt.

Non est dubium, quin Caesaris opera Ovidio (ut ceterum et omnibus Romanis eruditis) iam ab adulescentia bene nota fuerint. itaque tristem vitam suam in oppido Tomis Caesarianis coloribus depingens fidem lectorum Romanorum auctoritate scriptoris celeberrimi excitare speravit. recte enim Ronaldus Syme in libro suo de Tacito (Tacitus, Oxonii, 1958, p. 125) scripsit: *A man's own experience might seem less attractive and convincing than what stood in literary tradition, quaranted by time and famous names.*

Haec res quoque Ovidio magni momenti videri poterat: verbis claris Caesar esse commemorat consuetudinem eam Romanis inusitatam ideoque barbaricam visam (cf. *suo more, consuerunt*). eo modo dolores poetae *inter barbaros, in mediis barbaris, in terra barbara*, quas Ovidius veras esse demonstrare cupit, confirmationem validiorem fidemque maiorem accipere poterant.

Enarrationem Romanis bene notam adhibens Ovidius, cuius arti poeticae id maxime inerat, ut fabulam formasque paratas paulum modo mutaret, aliquos colores “locales” ad picturam addere debebat, ut pro Caesarianis Gallis Getae apparerent; incerta *arma*, quibus apud Caesarem *concrepatur*, in Ovidii descriptione iam *pharetrae motae* factae sunt (poeta saepe Getas sagittarios esse commemorat); non nimium cultus *clamor* in leve ac reverens *murmur* permutatur.

Bene ceterum intellego multas res ethnographicas ita iam longe lateque inter Romanos eruditos diffundi potuisse, ut phraseologiae vulgaris pars non unius auctoris inventio vel possessio fieret. quamobrem Ovidius hoc loco communi uti quoque potuit sine directa notione descriptionis a Caesare editae.

Quaestionem ergo difficiliorem esse quam videatur, clarum est. nostrum vero propositum erat non solum unum e fontibus probabilibus loci Ovidiani monstrare,

sed arguere fontem hunc potius in litterarum memoria investigari debere quam in propria poetae experientia vitae.

Itaque haec impositio veritatis, quae ingenio poetae clarissimi efficitur et ad nimium credulam interpretationem eius testimoniorum tendit, magna ex parte deminuitur, ne dicam plane tollitur.





А. А. Евдокимова

СИСТЕМЫ АКЦЕНТУАЦИИ ГРЕЧЕСКИХ ПАПИРУСОВ И ПАРФЕНИЙ АЛКМАНА*

В трактате “Περὶ τῆς τῶν τόνων εὐρέσεως καὶ τῶν σχημάτων αὐτῶν”, написанном, по всей вероятности, Феодосием Александрийским (около 400 г. н. э.) и сохранившемся в Parisinus 2102 (так называемая эпитома Аркадия) и в Parisinus 2608 (грамматика Феодосия)¹, автор сообщает, что изобретение надстрочных знаков ударения, придыхания, количества принадлежит Аристофану Византийскому (около 257-180 гг. до н. э.). Последующие грамматики на практике использовали надстрочные знаки в папирусах не систематически: чаще всего они ставились лишь там, где могли возникнуть сомнения в правильности чтения текста, чтобы не допустить иного его членения², как показывает пример из папируса ἐἰδήμοι (Harris Σ 120). В теории же помимо отдельных акцентологических замечаний к издаваемым авторам³, существовали специальные акцентологические исследования эллинистических грамматиков (Трифона, Птолемея Аскалонского и др.), к сожалению, до нас не дошедшие. Приведение в систему всей акцентологической традиции относится к первому веку нашей эры, когда Гераклид Милетский составил свою «Всеобщую просодию»; также упоминалась более полная, состоящая из 20 книг, обобщающая работа Геродиана (II в. н. э.).

* Статья выполнена при финансовой поддержке гранта президента Российской Федерации МК-4741.2009.6.

¹ Galland 1882: 18.

² В папирусах не было словоразделов, и текст писался слитно.

³ Lehrs 1882.

Вопрос об историческом развитии акцентуации греческих текстов впервые был поставлен в начале XX века, благодаря росту папирусных находок. В 1909 году по инициативе Виламовица Берлинской академией наук была назначена премия за работу по акцентуации литературных папирусов. Весьма обстоятельное исследование, основанное на гомеровских папирусах, представил Лаум⁴, однако в его работе недостаточно учтены лирические тексты, которые позже разобрал Гислер⁵ в своей диссертации, посвященной этому вопросу. И. М. Тронский⁶ указывает, что особенностью александрийской системы акцентуации был частотная постановка акцентного знака на неударном слоге, что для греческого музыкального ударения было маркированием слогов с «низкой тональностью». Подобное маркирование было естественным, родственная система акцентуации предударного и заударного слогов встречается и в Ведах. Бывали случаи, когда обозначали и ударный слог, и безударный: Тронский в своей работе⁷ ссылается на парфений Алкмана (col. II, 1 (35)).

В 1855 г. в захоронении у второй пирамиды в Саккаре был найден папирус, содержащий подлинный текст Алкмана. На папирусе (который хранится в Лувре) сохранилось ок. 100 строк парфения — «девичьей песни», предназначенной для исполнения хором девушек (семь строф по 14 стихов, 30 из которых серьезно повреждены). Парфений был написан к чествованию Артемиды Орфии. Первое издание папируса было осуществлено Эмилем Еггером⁸ в 1863 г. В 1960-е годы в Оксирихе в раскопках скоплений древнего мусора были найдены новые папирусы с подлинными текстами Алкмана; почти все они являются также отрывками парфениев.

Приведем ниже текст Парфения из издания Пэйджа⁹, с нашей маркировкой, выделяющей те ударения, которые отличаются от общепринятой сейчас византийской системы:

1. [] Πῶλυδευκης
2. [οὐκ ἐγὼ]ν Λῦκαισον εὐ καμῶσιν ἄλέγω
3. [] 'Ενα]ρσφόρον τε καὶ Σεβρον ποδωκῆ
4. []ν τε τον βιᾶτᾶν
5. [] τε τον κῶρῶστᾶν

⁴ Книга Лаума (1928) вышла с большим опозданием, лишь в 1928 году, и автор опубликовал результаты своей работы в статье “Alexandrinisches und byzantinisches Akzentuationssystem” (RhM. LXXIII. 1920. S. 1-34).

⁵ Giessler 1923.

⁶ Тронский 1962: 16-17.

⁷ Там же.

⁸ Egger, Émile 1863: 159-175.

⁹ Page 1951.

6. [Εὐτείχη] τε ράνακτά τ' Ἀρήιον
7. [=] α τ' ἐξοχὸν ημισίων
8. [] ν τον αγροταν
9. [] μεγαν εύρυτον τε
10. [] πώρω κλόνον
11. [] τε τὼς αριστῶς
12. [] παρήσομες
13. [] αρ ᾄισα πάντων
14. [] γεραῖτάτοι
15. [] ἀπ]έδειλος αλκ
16. [μή τις ἀνθ]ρωπων ες ωρανον ποτήσθω
17. [μηδὲ πη]ρητω γάμεν ταν Αφροδ οἴ; ταν
18. [Ϝ]άν[α]σσαν ἥ ετιν'
19. [] η πᾶιδα Πόρκῶ
20. [Χά]ριτες δε Διος δ[ό]μον
21. [=] σιν ἐρογλεφᾶροι
22. [] τάτοι []
23. τα δαιμων
24. [] ι φίλοις
25. [] ωκε δωρα
26. [] γαρέον
27. [] ὠλεσ' ἦβα
28. [] ρονον
29. [] τᾶιᾱς
30. [] ἐβᾶ τῶν δ' ἄλλος ιῶι
31. [] μαρμαρωι μυλάκρωι
32. [] εν αἰδᾶς
33. [] αυτοι
34. [] πον ἄλαστα δε
35. Ϝεργα πάσον κακὰ μῆσᾶμένοι
36. εστῖ τις σιῶν τ οἴ; σις
37. ὃ δ' ὀλβῖος, ὅστις εὖφρων
38. ἀμέραν [δι]απλέκει
39. ἀκλαυτος ἐγὼν δ' αἰδω
40. ᾄγιδως τὸ φῶς ὀρω
41. Ϝ' ὦτ' οᾶ; λιον, ονπερ ᾄμιν
42. αἰδω μαρτ οὔ; Ϝεται
43. φᾶινην ἐμέ δ' οὔτ' επαῖνεν
44. ουτε μῶμέσθαι νιν οᾶ; κλενν οᾶ χοραγός

45. ουδ' ἀμῶς ἐῆι· δοκεει γαρ εἶμεν αὐτα

46. εκπρεπης τῷ ὥπερ αἵτις

47. ἐν βοτῶσι σταῖσειεν ἵππον

48. παῖγον αεθλοφόρον κἀνἀχαποδα

49. =τῶν υποπετριδίων ονείρων

50. ἡ οὐχ ὀρης; ὁ μὲν κέλης

51. Ἐνῆτικός· ἀ δὲ χαίτα

52. τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς

53. Ἀγησιχόρας ἐπανθῆι

54. χρυσος [ὥς] ἀκήρατος

55. το τ' ἀργυριον πρόσωπον,

56. διαφρ οἶ· δαν τι τοι λεγω;

57. Ἀγησιχόρα μὲν ἄντα

58. οἶ· δὲ δευτερα πέδ' ἀγλῶ το φειδος

59. ἵππος εἰβῆνωι Κολαξαῖος δραμεῖται

60. ται Πεληάδες γὰρ ἄμιν

61. ὀρθρίαι φᾶρος φέρουσαις

62. νυκτα δι' ἀμβροσιαν ἀτε σεριον

63. =αστρον ἀνδρομένην μαχονται

64. οὐτε γὰρ τι πορφύρεας

65. τοσσοι κοροι ὥστ' ἀμύναι,

66. οὐτε ποικίλοι δρακῶν

67. παγχρύσιος, οὐδὲ μιτρά

68. Λυδία, νεανίδων

Col.III

69. ἰανογ[λ]εφαρων ἀγαλμα,

70. οὐδὲ ται Ναννῶς κόμαι,

71. ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτῃ σιείδης,

72. οὐδὲ Σὺλακίς τε καὶ Κλεῆσισηρά,

73. οὐδ' ἐς ἀῖνησιμβρ[ό]τας ἐνθῶσα φάσκει

74. ἄστῶφις [τ]έ μοι γενοιτο

75. καὶ ποτιγλεποι Φοῖ· λυλλᾶ

76. δᾶμαρ[έ]τα τ' ἐρατ οἶ· τε φανυεμῖς

77. =ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τειρεῖ.

78. οὐ γὰρ οἶ· κ[α]λλισφυρος

79. ἀγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' αὐτέι,

80. ἀγλῶι ... ἀρμένει

81. θῶστήρ[ι]α τ' ἄμ' ἐπαῖνεϊ.

82. ἀλλὰ τᾶν [-]· σῶι

83. δεξασθε· [σι]ων γαρ οᾱ; νᾱ
 84. και τελος· [χο]ρῶστάτις,
 85. φειποιμί δ', [ἐ]γων μεν ἀϋτᾱ
 86. παρσενος μᾱτᾱν ἀπ[ο θ]ρ οᾱ; νῶ λελακα
 87. γλᾱυξ· εγω[ν] δε τᾱι μεν ᾱώτῑ μαλιστα
 88. φάνδ οᾱ; νην ερω· πονων γαρ
 89. ᾱ'μιν ἱάτωρ [ἐγ]εντο
 90. εξ Αγησιχορ[ας] δε νεάνιδες
 91. =ῖρ]ηνας ερατ[ᾱ]ς επεβαν
 92. τῶ]ι τε γαρ σηραφόρωι
 93. -]τῶς εδ·.....
 94. τ[ῶι] κυβερναται δε χρη
 95. κ[ῆ]ν ν'ᾱ'ι μαλιστ' [ακῶ]υεν
 96. ᾱ δε τᾱν Σηρην[ῑ]δων
 97. αοιδοτερᾱ μ[έν οὐχί,
 98. σιαῖ γαρ, αντ[ῑ] δ' ἔνδεκα
 99. παιδων δεκ[ᾱς ᾱδ' ἀείδ]ει
 100. φθεγγεται δ' [ᾱρ'] ω[τ' ἐπῑ] Ξάνθω ροαισι
 101. κυκνος· οᾱδ' [ἐπ]ιμερωι ξανθᾱι κῶμισκαι

1. Примеры александрийской системы акцентуации:

1) гравис дальше третьего слога от конца, маркировка безударного слога:

Πῶλυδευκης (1), κᾱνᾱχαποδα (48), ᾱῖνησιμβρ[ό]τας (73);

2) ударение на предударном слоге, гравис:

ᾱγιδως (40), αἰλῶ (42), π ᾱγον (48), εἰβῆνωι (59), ᾱστᾱφῑς (74),
 κῶμισκαι (101);

3) ударение на заударном слоге, гравис:

αριστῶς (11), ᾱμῶς (45);

4) два ударения в слове и маркирование безударного слога грависом:

βῑτᾱν (4), πᾱντῶν ·(13), επᾱνέν (43), ἐῆῑ (45), κᾱνᾱχαποδα (48),
 σῑελῑδης (71), επᾱῖνεῖ (81), σῑοῖ (82).

Если проанализировать указанные примеры на соотношение ударения и краткости/долготы, окажется, что существуют две схемы: два долгих в соседних слогах и краткий долгий, если один из слогов открытый, а следующий за ним начинается с гласного. Исключением станет κᾱνᾱχαποδα (48), оба слога

краткие, но они также и оба безударные, в то время как в остальных случаях один из слогов ударный;

5) три ударения в слове, первые два грависа маркируют безударный слог:

- гравис, гравис, акут: μῆσαμένοι (35), Σοῦλακίς Κλῆσισήρα (72),
- гравис, гравис, гравис (в византийском употреблении): κορυστάν (5),

αγιδω (58),

- гравис, гравис, циркумфлекс: αγιδοι (80);

6) маркировка безударности клитики грависом:

α (51), πεδ' (58), ουδ' ες (73), αυτι (79);

7) ударение на первой части дифтонга:

καμουσιν (2), ευρυτον (9), αισα (13), παιδα (19), ερογλεφαροι (21),

[ταια (29), αειδω (39), φαινην (43), αιτις (46), βοτοις (47), ονειρων (49), επανθει (53), Κολαξαιος δραμειται (59), ενθοισα φασεις (73), γλαυξ ται (87), ναι μαλιστ' [ακουεν (95), ξανθαι (101).

Исключения:

- маркирование предударного слога акутом: [χο]ροστάτις (84);
- ударение на заударном слоге, акут: ποδωκη (3).

Любопытное явление интонационного перехода или особого мелодизма ударения складывается при постановке грависа на безударный слог и сохранения акута на ударном: γεραιτάτοι (14), μωμέσθαι (44) φεροισαις (61), θωστήρ (81), αυτοα; (85), λάτωρ (89). Для сравнения с разбираемыми примерами перехода ударения от грависа к акуту рассмотрим представленные в работе Фурне цитаты из папирусов с текстами Гомера: [κα]ματώι (X 399) μαχήι (XI 736) Ασινήν (II 560)¹⁰, причем первые из них показывают интонационный ход внутри дифтонга, в то время, как последний, как и в наших примерах, – между соседними слогами.

Также наблюдается и обратный переход, от акута к гравису: Πορκω (19), ερογλεφαροι (21), ολβιος (37), Αρέτα (71). При этом отсутствует какая бы то ни было закономерность между долгой/краткостью и сменой ударения.

II. Примеры византийской системы ударения:

1) маркировка ударного слога (также встречается и в александрийской системе, но не является характеризующим признаком):

Λν ημισιων (7), [πώρω κλόνον (10), παρήσομες (12), παντων (13), γεραιτάτοι (14), [απεδειλος (15), ποτήσθω (16), Αφροδοις (36), δ δ' ολβιος, οστις ευφρων (37), αμέραν [δι]απλέκει (38), ακλαυτος (39), φώς ορω (40), φ' ώτ' λιον, ονπερ αμιν (41), μαρτρεται (42), ουτ' (43), μωμέσθαι (44), αμως εηι· είμεν (45), εν στσειεν ιππον (46), ωπερ αιτις (47), εθλοφόρον (48), =των υποπετριδίων (49), η (50), κέλης (50), Εντικός (51), χαίτα (51), τας εμας ανεψιας (52), Αγησιχόρας (53), ακήρατος (54),

¹⁰ Fournet 1999: 22.

πρόσωπον (55), διαφδαν (56), Αγησιχόρα ἄυτα (57), Πεληάδες ἄμιν (60), ορθρίαι φᾶρος (61), αυειρομένοι (63), πορφύρας (64), ὥστ' αμύναι (65), ποικίλος (66), παγχρύσιος (67), Λυδιά, νεανίδων (68), Ναννώς κόμαι (70), Αρέτᾱ (71), Σολυλλᾱ (75), ερατ τε φανυεμῖς (76), Αγησιχόρα (77), (78), ἀγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' (79), αρμένει (80), θῶστήρ[ιᾱ τ'] ἄμ' επαῖνεῖ (81), τᾶν (82), νᾱ (83), [χο]ρδστάτις (84), φειποιμί δ' ἄυτ (85), θ]ρνω (86), ᾠτῖ (87), φᾶνδνην ερῶ (88), ἄμιν ἰάτωρ (89), νεάνιδες (90), σπραφόρωι (92), -]τῶς (93), ν'ᾱῖ (95), ἃ δε τᾶν (96), Ξάνθω (100);

2) употребление грависа в конце синтагмы:

βιᾶτᾶν (4), κῶρῶστᾶν (5), τῶς (11), αλκ (15), κακᾱ (35), ἐγῶν (39), τὸ (40), ἐμέ (43), επαῖνέν (43), κλενν χοραγός (44), τῶς (47), ᾱ δὲ (51), ᾱγλῶ (58), γάρ (60), [-]σ]οῖ (82), σιαῖ (98), δ' (101)

III. Маркеры поэтического размера:

1) краткий гласный

вариативные возможности в размере: Λ ο

σις (36), διαφρ οᾱ; δαν (56), Φ οῖ; λυλλᾱ (75), φάνδ οᾱ; νην (88);

маркировка противоречит размеру, но отражает изначальную краткость: οᾱ; ¹¹ (44), Σοῦλᾱκίς (72), ἄστᾱφίς (74);

2) долгий гласный

маркировка противоречит размеру, но соответствует изначальной долготе: ἔξοχ οο; ν (7), ᾱ¹²ῖδᾱς (32);

соответствие размеру: ἄλκ οᾱ; Ἴ (15), Ἀφροδ οῖ; ταν (17), []τᾱῖς (29), []έβᾱ (30), ᾱῖδᾱς (32), ᾱγιδως (40), κλενν οᾱ; Ἴ (44), Ἐν οε; τικός (51), οᾱ; (58), Λυδιά (68), οᾱ; (78), μάτᾶν (86), θρ οᾱ; νω (86), ᾠτῖ (87), ἀοιδοτέρᾱ (97), οᾱ; Ἴ (101);

изменение изначальной краткости/долготы в угоду размеру: μαρτ οῦ; ρεται (42), πᾱγον (48), δᾱμαρ[έ]τα (76), τ' ἐρατ οᾱ; (76), οᾱ; νᾱ (83), ἄυτ οᾱ; (85), ᾠτῖ (87);

смыслоразличительный: οᾱ; λιον (41);

вариативные возможности в размере: στ οᾱ; σειεν (47), πορφύρας (64), μιτρᾱ (67).

Нетрадиционное ни для одной из разбираемых систем использование акута скорее всего в функции смыслового ударения, при базовом циркумфлексе: ἄμιν (89). Подобное явление позже наблюдается в целом ряде надписей, в том числе на территории Грузии.

Также смыслоразличительным можно считать два случая ударения на кли-тике: [φ]άν[α]σαν ῖ (18), εστῖ (36). Это подтверждается мнением Тронского,

¹¹ Долгота согласно размеру получается позиционная, так как далее следует слово «κλενν οᾱ; Ἴ».

¹² Первая альфа по размеру краткая, см. схему Page 1951: 23.

что первые ударения в папирусах ставились только в случае сложности членения текста или возможности другого его толкования, для уточнения смысла.

Рассмотрим современный взгляд на акцентуацию в папирусах, представленный в работе Фурне¹³. По мнению Фурне¹⁴, анализ папирусов с текстами Гомера показал, что акут представлен также и в горизонтальном варианте, чаще всего со смещением вправо с того гласного, который ударяет. В большинстве случаев в папирусах опускается, за исключением ударений в энклизе.

Гравис опускается в случаях, если¹⁵:

- 1) слово имеет придыхание на том же слоге, что и ударение;
- 2) в очень коротких словах: частицах, союзах, артиклях, предлогах и, в целом, в проклитиках.

Любопытная ситуация сложилась с предлогом ἀμφί¹⁶ (II 499), который переносит ударение при сокращении гласного на первый слог. Если посмотреть на другие предлоги, которые просто теряют свое ударение при элизии, можно было бы решить, что в данном примере ошибка, однако существуют и другие случаи подобного переноса именно для указанного предлога.

По наблюдениям Лаума, со II-III вв. н. э. появляется более систематическая акцентуация литературных текстов, которая требовала от писцов большей сноровки, а при общем увеличении объема работ привела к тому, что в дифтонгах и придыхание, и ударение сместились на второй элемент. При этом вправо сдвинулся и гравис, традиционно в александрийской системе обозначавший безударный слог, и стал попадать, в том числе, и на ударные слоги, что, по мнению Лаума, привело к орфографической реформе, проведенной около 400 г. н. э. Феодосием Александрийским: за грависом установлено было место на конечном ударном слоге связного текста, а другие случаи употребления грависа были устранены. Существовала также тенденция сдвига грависа влево, которую Лаум считал рефлексом старой александрийской системы акцентуации, характеризующейся тем, что гравис в ней ставился на все безударные слоги. Анализ общего употребления грависа, а также вопроса его переноса, позволил Фурне¹⁷ сделать вывод, что тот гравис, который многие ученые привыкли трактовать как гравис византийской системы акцентуации в случае двусложного слова с ударением на последний слог, является простым переносом александрийского грависа вправо, а не заменой акута на гравис.

¹³ Fournet 1999.

¹⁴ Там же: 22.

¹⁵ Там же: 24.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же: 26-27.

В некоторых папирусах циркумфлекс¹⁸ немного свисает вправо, иногда он принимает вид сломанной с правого конца линии. Возможно написание как на первом слоге дифтонга, так и на втором, первое является чертой александрийской системы. В двух третях случаев он опускается, особенно когда: слог с ударением содержит еще и придыхание; в формах артикля; в некоторых двусложных формах глаголов; в некоторых двусложных существительных. Однако все эти выявленные пропуски имеют и свои контрпримеры, что позволяет говорить лишь о некоторых тенденциях.

Фурне были также выявлены случаи постановки грависа или акута на место циркумфлекса, и обратные замены.

Исходя из этих выводов Фурне, некоторые примеры акцентуации данного папируса, особенно случаи с грависом на безударных слогах и наличие нескольких ударений на слове, могут быть рассмотрены как относящиеся к александрийской системе акцентуации, однако те 18 случаев с грависом в конце синтагмы, представленные нами выше, указывают на византийскую традицию.

Рассмотрим возможность трактовки акцентуации разбираемого текста в рамках акцентуации диалекта, на котором он был написан. Павсаний пишет, что, хотя Алкман писал на дорийском диалекте, который отличался известной неблагозвучностью, диалект ни в коем случае не портит прелести его песен¹⁹. Аполлоний Дискол упоминает, что Алкман писал только на эолийском диалекте²⁰. Утверждения Аполлония основано на факте употребления Алкманом дигаммы, а также таких недорийских элементов как $\sigma\delta = \zeta$, $-\omicron\iota\sigma\alpha = -\omicron\upsilon\sigma\alpha$; и если первый аргумент достоин внимания, так как дигамма использовалась и в дорийском диалекте, то второй не убеждает современных критиков, ибо подобные элементы были известны у многих постгомеровских лириков.

В то же время один из издателей памятника, Денис Пейдж²¹ сделал следующие выводы о языке Алкмана: 1) подлинным диалектом сохранившихся фрагментов Алкмана преобладающе является лаконское просторечье, 2) очевидных элементов других диалектов нет, 3) из чужих, нелаконских особенностей присутствуют только эпические элементы; они представлены бессистемно и встречаются главным образом в фрагментах, где метр и тема заимствованы из эпической традиции. Однако подробного анализа акцентуации папируса Пейдж в своей работе не предлагает.

¹⁸ Fournet 1999: 29.

¹⁹ Paus 3 15: 2-3.

²⁰ Ap. Dysc., Pron. 1

²¹ Page 1951.

Джордж Хиндж, напротив, предложил в своей статье²² разбор акцентуации папируса Алкмана, но в рамках дорийской системы акцентуации. Также он обозначил возможность закономерности ударения от метрической системы стихотворного текста, указывая, прежде всего, на изменение в результате позиции долготы и краткости гласного, однако не разобрал возможные закономерности на примере того же Алкмана.

Целый ряд примеров: «Nom. Plur. auf -αι, -οι : Alkm. 1.14 γεραϊτάτοι „die ältesten“, .21 ερογλεφάροι „liebe“, .22]τάτοι „die...-sten“, .35 μῆσάμενοι „ausgedacht habende“, .63 αειρομέναι „sich erhebende“; Stes. S21.2 εχόισαι „habend“, S22.7 δι]απρυσίοι „durchbohrend“, S26.2 ἀρίστοι „die besten“, 222 Kol. I.2 οψιγόνοι „spätgeborene“, ασπασί[οι „willkommene“; Ibyk. S151.17 κόιλα[ι „gewulbte“, .18 πολυγόμφοι „mit vielen Nödeln“, .23 Μοῖσαι „Musen“, σεσοφι[σ]μέναι „kunstvolle“, S166.18 ἀντιθέοι „gottgleiche“, S192(b).14 ἀγερῶχοι „stolze“.

Med. auf -(v)ται, -σθαι : Alkm. 1.44 μῶμέσθαι „tadeln“, .59 δραμέται „wird rennen“.

Aor. Inf. auf -(σ)αι : Alkm. 1.65 ἀμύναι „wehren“, 3.3 ακούσαι „huren“²³ - трактуется автором как реализация правила дорийской системы акцентуации о долготе конечных дифтонгов.

Разбирая старинный спор вокруг восстановления «αῖς» как «παῖς»²⁴, а также предпочтения в этом слове того или иного способа ударения, πᾶῖς или πᾶῖς (ионическо-аттических), или παῖς (койне), или παῖς (дорического), Хиндж приводит следующие примеры в качестве схожих случаев, где не только два ударения реализуются, главное и побочное, но и оба отображаются на письме: «Alkm. 1.4 βιάτᾱν, .5 κὸρυστᾱν, .13 πάντῳν, .14 γεραϊτάτοι, .32 Ἀῖδᾱς, .35 μῆσάμενοι, .43 επαῖνέν, .44 μῶμέσθαι, .45 ἐῆι, .58 πὲδ Ἀγίδῳι, .61 φέροῖσαις, .72 Σὺλάκῖς τε, Κλέησισηρά, .73 Ἀῖνησιμβρότας, φᾶσεις, .79 αὐτοῖ, .80 Ἀγίδοῖ, .81 θῶστήρ[ια, επαῖνεῖ, .82 σοῖοι, .85 αὐτά, .89 ἰάτωρ, 3.73 Ἀ[στ]ὺμέλοισα; Stes. 222(a) Fr. 2.6 ἰοχέαιρα, .7 ἀγρέσ[ι]θήρα; Ibyk. S151.42-3 ὀρεῖ|χάλκωι, S166.12 ἐδῶκ[αν, .18 ἀντιθέοι, S192(a).5 νὸδον, .14 ἀγερῶχοι, S205.3 τε]τρᾶπέτα[λ-, S257(a) Fr. 1 Kol. I.12 θεάι. Fallender Ton: Alkm. 1.19 Πόρκῳ, .21 ερογλεφάροι, .37 ὀλβῖος, .71 ἀρέτᾱ, 3.80 ᾄσ]σὸν, 3 Fr. 4.7 αἰῖσεν».

И также другие примеры: Alkm. 1.1 Πῶλυδευκης, .40 Ἀγίδῳ, .42 Ἀγίδῳ, .48 παγον, κᾱνάχαποδα, .51 ἄ δε, .59 Εἰβήνωι, .71 σῖειδης, .74 Αστᾱφῖς, .101 ἄ δε, κόμισκai. 3.76 διαῖπετης, .100 ἄλλα; Stes. S15 Kol. II.10 ἀντικρυς, οἱ[σ]τος, S20 Kol. II.6 πευ[|]κάλιμο[ισιν, 222(a) Fr. 39.11 τέρπνον; Ibyk. S179.2 οῖστος. Fallender Ton: Alkm. 1.11 ἀριστῶς. Ударение на ударном слоге не стоит, а на безударном сохраняется.

²² Hinge 2001-2006: 1 – (разделы внутренней нумерации автора).

²³ Hinge 2001-2006: 2.

²⁴ Hinge 2001-2006: 4.

Как отмечает Хиндж²⁵, в именительном и винительном падежах множественного числа третьего склонения античные грамматики требуют для дорической акцентуационной системы постановку акута: «Alkm. 1.90 *veávideç*».

В конце своей статьи, ссылаясь на Веста²⁶, Вальштрёма²⁷, Раастеда²⁸ и свою диссертацию, Хиндж приходит к выводу, что однозначно отнести систему акцентуации в Парфении Алкмана к дорическому диалекту не представляется возможным, однако атрибуции некоторых случаев к ней вполне удовлетворительны. В целом, Хиндж считает, что Алкман писал на дорийском диалекте, но, так как песни предназначались для исполнения спартанцами, были переписаны в соответствии с нормами лаконской акцентуации и орфографии в III в. до н. э.

Таким образом, анализ папируса Алкмана показал, что в нем соединяются черты дорийской и александрийской систем акцентуации, реализуется смысловоразличительная функция ударения, в то же время можно выявить некоторые закономерности употребления ударения в зависимости от метрической структуры и наметить некоторые интонационные и мелодические повторяющиеся элементы. Возможно, таковые элементы встречаются и в других поэтических папирусах, что требует отдельного исследования, которое, возможно, поможет нам выявить еще одну систему акцентуации, связанную с поэтическим характером текста.

РЕЗЮМЕ

Проведенный анализ папируса Алкмана показал, что в нем соединяются черты дорийской и александрийской систем акцентуации, реализуется смысловоразличительная функция ударения, в то же время можно выявить некоторые закономерности употребления ударения в зависимости от метрической структуры и наметить некоторые интонационные и мелодические повторяющиеся элементы. Возможно, таковые элементы встречаются и в других поэтических папирусах, что требует отдельного исследования, которое поможет нам выявить еще одну систему акцентуации, связанную с поэтическим характером текста.

THE SYSTEMS OF ACCENTUATION IN THE GREEK PAPYRI AND THE PARTHENEION OF ALCMAN

A. A. Evdokimova

This analysis of Alkman's papyrus reveals traits of both Dorian and Alexandrian accentuation systems that serve the function of semantic disambiguation; it also displays some

²⁵ Hinge 2001-2006: 6.

²⁶ West 1989.

²⁷ Wahlström 1970: 1-22.

²⁸ Raasted 1976: 3-17.

regularities in the ways in which accent usage depends on the metrical structure and outlines some repeating intonation and melodic elements. It is not unlikely that such elements occur in other poetical papyri as well; the hypothesis demands further research, which will possibly help us unveil an accentuation system connected with the poetic nature of the text.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Egger, Émile* 1863: Un fragment inédit du poète Alcman. In: Mémoires d'histoire ancienne et de philologie. Paris. P. 159-175.
- Fournet Jean-Luc* 1999: Hellénisme dans l'Égypte du VI^e siècle. La bibliothèque et l'oeuvre de Dioscore d'Aphrodité // MIFAO. 115/1. Caire.
- Galland C.* 1882: De Arcadii qui fertur libro. Diss. Philolog. Argentoratenses. 7.
- Giessler J.* 1923: Prosodische Zeichen in den antiken Handschriften griechischer Lyriker. Diss. Giessen.
- Hinge G.* 2001-2006: Der dorische Akzent in den hellenistischen Korpora der archaischen Meliker (<http://alkman.glossa.dk/akzent.html>).
- Laum B.* 1920: Alexandrinisches und byzantinisches Akzentuationssystem // RhM. LXXIII. S. 1-34.
- Laum B.* 1928: Das alexandrinische Akzentuationssystem unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischen Verwendung in den Papyri // Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, 4. Ergänzungsband. Paderborn.
- Lehrs K.* 1882: De Aristarchi studiis Homericis. 3 ed. Lipsiae.
- Page D.* 1951: Alcman. The Partheneion. Oxford.
- Raasted J.* 1976: Nogle overvejelser om musikken til antik græsk strofisk poesi // Museum Tusculanum. 28-29; S. 3-17.
- Wahlström E.* 1970: Accentual responsion in Greek strophic poetry // Commentationes Humanarum Literarum. Societas Scientiarum Fennica 47. S. 1-22.
- West, Anc. Gr. Mus.*, 1989.
- Тронский И. М.* 1962: Древнегреческое ударение. М.; Л.





М. И. Касьянова

КТО ТАКИЕ «ТРЕХТЕЛЕСНЫЕ ТИФОНЫ»? О ВОЗМОЖНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Eur. Herc. 1271-1273.

В настоящей работе пойдет речь о возможном варианте понимания того, что написано Еврипидом в строках 1271-1273 трагедии «Геракл». По сюжету трагедии, главный герой, пришедший в себя после совершенных им убийств, рассказывает Тесею историю своей жизни, и, перечисляя подвиги, которые пришлось ему совершить, называет среди них следующие:

ποίους ποτ' ἢ λέοντας ἢ τρισωμάτων
Τυφῶνας ἢ Γίγαντας ἢ τετρασκελῆ
κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐξήνυσα;
(1271-1273)

«Не убил ли я львов, трехтелесных Тифонов, Гигантов, полчища четвероногих кентавров?»¹.

Форма множественного числа в списке противников Геракла вполне объяснима: риторическое обобщение позволяет употреблять множественное число даже в том случае, если речь идет заведомо об одном персонаже², так что слова

¹ Πόλεμον ἐξήνυσα + Асс. – анаколуп, в котором πόλεμον ἐξήνυσα грамматически употребляется так же, как глагол κατεπόλεμησα (см. Wilamowitz-Moellendorff U. von 1895: 264) и Prinz & Wecklein 1899: 70 о предлагавшейся конъектуре κενταυρόμιλον στόλον [Herwerden] на месте πόλεμον).

² См., например, у Еврипида: Ἑκτορές τε καὶ Σαρπήδονες μὴ κτεῖνε, «не убивай Гекторов и Сарпедонов» (*Alex.* fr. 65); или у Платона: καὶ ὁρῶν αὖ Φαῖδρου, Ἀγάθωνα, Ἐρυξιμάχου, Πausανίας, Ἀριστοδήμου τε καὶ Ἀριστοφάνος, «и, видя Федров, Агафонов, Эриксимахов, Павсаниев, Аристодемов и Аристофанов» (*Symp.* 218b; Byrde 1914: 97); у Аристофа-

Геракла необязательно должны быть поняты, как «множество» львов и Тифонов, но, скорее как «все эти»³ львы, Тифоны и Гиганты, с которыми он сражался. Однако среди названных Гераклом подвигов есть один, который вынуждает всех комментаторов Еврипида посвящать ему специальные замечания – речь идет о противостоянии Геракла и трехтелесного Тифона. Вопросы в замечании Геракла о τρισωμάτους Τυφῶνας вызывают оба слова. В собственно греческой традиции этот текст Еврипида, за некоторыми важными оговорками, о которых пойдет речь ниже, является единственным прямым упоминанием победы Геракла над Тифоном. Вторая неясность связана с прилагательным τρισωμάτος – нигде больше среди сохранившихся греческих и латинских текстов Тифон «трехтелесным» не называется.

Древних комментариев к этому месту трагедии не сохранилось, в новое же время объяснить, какое именно противостояние имел в виду Еврипид, пытались несколькими способами.

Первый из них связан с попытками скорректировать текст трагедии так, чтобы смысл строк с внесенной правкой согласовывался с известными данными. При этом необходимо отметить, что рукописная традиция «Геракла», вообще довольно скудная⁴, не содержит никаких вариантов, предлагающих любое другое чтение вместо неясного Тифона. Главные аргументы для исправления текста Еврипида основываются на том, что прилагательное τρισωμάτος в сохранившихся греческих текстах по отношению к соперникам Геракла упоминается, главным образом⁵, в качестве характеристики Гериона: в этой же трагедии Еврипид называет Гериона «трехтелесным пастухом Эрифей», τὸν τρισωμάτων ... βοτῆρ' Ἐρυθείας (423-424); у Эсхила об Агамемноне в одноименной трагедии говорится, что тот был бы «трехтелесным, вторым Герионом», если бы действительно умирал столько раз, сколько об этом объявляли (Agam. 870); наконец, еще раз трехтелым Герион называется у Диодора Сицилийского (IV, 8, 4). «Трехсоставная» природа Гериона может определяться и иначе – прилагательным τρικέφαλος, «трехглавый»⁶ – есть изображения, на которых Герион представлен как в виде трех

на о богах, которые сходились с «Алкменами, Алопами, Семелами»: μοιχεύσοντες τὰς Ἀλκμήνας κατέβαινον καὶ τὰς Ἀλόπας καὶ τὰς Σεμέλας (Aves, 559; Gray & Hutchinson 1886²: 96).

³ Fontenrose 1966: 81.

⁴ Текст Геракла зависит, главным образом, от двух рукописей, cod. Laurentianus 32, нач. XIV в. (с исправлениями, сделанными до появления Conv. sorpr. 172, и с исправлениями после) и Conv. sorpr. 172 конца XIV в. (также с исправлениями).

⁵ Кроме Гериона, еще один противник Геракла называется «трехтелесным» – Кербер (Eur. Herc. 24).

⁶ Hes. Theog. 287, Lucian. Tox., 62, 23.

воинов, соединенных вместе, так и в виде одного трехглавого воина⁷, однако по отношению к Тифону не употребляется ни первое, ни второе прилагательное, как нет и изображений трехтелесного Тифона⁸. Трехтелесность, по всей видимости, была одной из важнейших характеристик Гериона: в тех случаях, когда он назывался иначе (*Aristoph. Acharn.* 1081 – τετραπῑλος, «четыреперый»), древние комментаторы отмечали это специально, говоря, что «вместо того, чтобы сказать “трехглавый”, герой говорит “четыреперый”»⁹. При этом Герион – традиционный соперник Геракла уже у Гесиода (*Hes. Theog.* 287-291; 982-983) и Стесихора (SLG 15, SLG 17), Афиней упоминает, что первым автором, рассказавшим о плавании Геракла к Гериону, был автор Титаномахии (XI, 39). Все это дает возможность Эльмсли предложить конъектуру Γηρυόνας на месте Τυφῶνας¹⁰. Чтение «Герионы» было поддержано А. Науком в издании 1854 г., Т. Пейджем и В. Роузом в издании 1912 г. (и в редактированном Дж. Гулдом издании того же текста 1988)¹¹. Б. Килерих в статье об интерпретации скульптуры т. н. «Синей бороды», расположенной, по всей вероятности, на одном из фронтонов Гекатомпедона афинского Акрополя и датируемой примерно 560-550 гг. до н. э.¹², также поддерживает чтение «Γηρυόνας», аргументируя это, главным образом, тем, что в архаическую и классическую эпоху неизвестен ни трехтелесный Тифон, ни Тифон – противник Геракла, в то время как Герион встречается многократно и его имя в ряду подвигов здесь гораздо более понятно, чем упоминание Тифона¹³.

Издатели, не поддерживающие конъектуру Эльмсли¹⁴, одним из главных аргументов, возможно, свидетельствующим о том, что в первоначальном тексте Еврипида речь шла о Тифоне, называют фрагмент «Моралий» Плутарха (*De Alex. magni fort. aut virt.* 341E). Плутарх сравнивает Александра Великого с Гераклом, говоря, что их роднит тяжелая судьба: к Александру она была так же несправедлива, «как и к Гераклу. Каких только Тифонов и огромных гигантов она не дала ему в соперники»¹⁵. Г. Бонд, хотя и признает, что ко-

⁷ Brize 1988: 186-190.

⁸ Кроме одного ненадежного изображения: Touchefeu-Meynier 1997: 150.

⁹ Ἀντὶ τοῦ εἰπεῖν Γηρυόνῃ τρισωμάτων <«τετραπῑλῶ»> εἶπεν (Schol. in Acharn. (vet.) 1082a, 6).

¹⁰ Elmsley 1813: 199-202.

¹¹ Nauck 1854; Page & Rouse 1912; Goold 1988.

¹² Touchefeu-Meynier 1997: 150 (№ 28) – о том, что интерпретация остается гипотетической.

¹³ Kiilerich 1988: 125. Саму скульптуру Килерих также интерпретирует как Гериона.

¹⁴ Prinz & Wecklein 1899: 56, 70 – относят конъектуру Эльмсли к категории *minus probabiles*; Wilamowitz-Moellendorff 1895; Parmentier & Grégoire 1923; Bond 1981; Diggle 1981; Kovacs 1998.

¹⁵ ...ᾧσπερ πρὸς τὸν Ἡρακλέα. ποῖους γὰρ Τυφῶνας ἢ πελωρίους γίγαντας οὐκ ἀνέστησεν ἀνταγωνιστὰς ἐπ' αὐτόν.

нъектура Эльмсли заманчива, не считает возможным ее принять, исходя как из рукописных чтений, так и учитывая этот контекст Плутарха, видя в нем возможную цитату¹⁶. Под влиянием текста Плутарха У. Виламовиц в первом издании «Геракла» меняет прилагательное τρισωμάτους на πελώριους¹⁷, однако во втором издании возвращается к рукописному чтению¹⁸. Главным аргументом, свидетельствующим, по мнению Виламовица, о том, что Еврипид имеет в виду противостояние Геракла и трехтелесного Тифона – найденная в промежутке между первым и вторым изданиями «Геракла» упомянутая выше скульптура т. н. «Синей бороды», которую Виламовиц интерпретирует как Тифона¹⁹. Позже Виламовиц считал возможным, что трехтелесная скульптура Гекатомпедона – один из морских богов²⁰, но к этому контексту уже не возвращался. В настоящее время единой интерпретации этой скульптуры нет²¹ – кроме Тифона²² (которого считать таковым неоспоримых оснований нет), ее считали и Тритопавтором²³, и Эгионом-Бриареем²⁴, Нереем или другим морским божеством²⁵, Зевсом Геркейским²⁶, аллегорией Океана, Понта и Эфира²⁷, а также называли интерпретацией политических событий (борьбы Писистрата и Алкмеонидов, или примирения трех партий времен Писистрата)²⁸. Наконец, Б. Килерих интерпретирует скульптуру как Гериона, и во многом ее аргументы представляются убедительными²⁹. Однако даже в том случае, если Килерих

¹⁶ Bond 1981: 384-385, также Й. Шмидт в статье «Тифон» называет текст Плутарха «свободной цитатой Еврипида» (Schmidt 1924: 1440-1441); Prinz & Wecklein 1899: 50.

¹⁷ Wilamowitz-Moellendorff 1889.

¹⁸ Wilamowitz-Moellendorff 1895.

¹⁹ Wilamowitz-Moellendorff 1895: 258-264; мысль о том, что скульптура изображает Тифона и потому необходимости в конъектуре нет, поддерживает и О. Бёрд: Byrde 1914: 46.

²⁰ Wilamowitz-Moellendorff 1931: 220.

²¹ Подробный обзор литературы, связанный с возможными интерпретациями скульптуры, см. в статье В. Килерих 1988: 125-126; см. также Touchefeu-Meynier 1997: 150. № 28.

²² Brueckner 1889: 67-87; Ridgway 1977: 200.

²³ Furtwängler 1905: 433-457.

²⁴ Petersen 1907: 31-33.

²⁵ Buschor 1922: 53-60; Wilamowitz-Moellendorff 1931: 220.

²⁶ Howe 1955: 287-301.

²⁷ Doerig 1984: 89-95.

²⁸ Boardman 1972: 57-72.

²⁹ Kiilerich 1988: 123-136. Основные выводы Килерих в пользу версии о Герионе таковы: змеинный хвост и многоглавость скульптуры с большой долей вероятности свидетельствуют о враждебной природе существа. Враги в виде змеи, равно как и трехглавое чудовище, с которыми должен сражаться герой, хорошо известны в огромном ряду мифологий. Герион – единственный известный трехглавый/трехтелый «человек» греческой мифологии, важнейший соперник Геракла, одного из самых популярных

права, и скульптуры Гекатомпедона действительно изображали битву Геракла и Гериона, это является дополнительным свидетельством в пользу и без того известной истории о трехтелесном Герионе – сопернике Геракла, и не проясняет чтение «Тифоны» у Еврипида.

Другой путь объяснения этого места трагедии – согласиться с рукописным чтением и в этом случае попытаться понять, что именно имел в виду Еврипид: если битву между Тифоном, традиционным соперником Зевса, и Гераклом, то есть ли какие-либо объяснения как этому уникальному упоминанию Еврипида, так и тому факту, что Тифон здесь назван редким эпитетом, который, судя и по сохранившимся текстам, и по изображениям, не являлся обычной характеристикой Тифона.

Уже говорилось о том, что, судя по сохранившимся текстам, миф о битве Геракла и Тифона в греческой традиции известен не был. Однако побочная, для греков, традиция, содержит прямое указание на битву Геракла и Тифона. Евдокс Книдский в первой книге «Описания земли», фрагменты которой цитирует Афиней (IX, 47), рассказывает следующее: «Финикийцы жертвуют Гераклу перепелов по той причине, что Геракл, сын Зевса и Астерии, находясь на пути в Ливию, был убит Тифоном; когда же Иолай поднес ему перепела и дал вдохнуть его запах, он ожил» (Fr. 284a)³⁰. Однако неоднократно отмечалось, что здесь идет речь о финикийском Мелькарте³¹, так что свидетельство Евдокса относится не к традиционной греческой мифологии, где обычный соперник Тифона – Зевс, но, скорее всего, передает историю, испытавшую на себе вли-

героев архаического Акрополя. Традиционная иконография, представляющая Гериона тремя воинами, известна с VII в. до н. э., но в Афинах такой тип изображений Гериона появляется не раньше 550 гг., то есть спустя поколение после изготовления скульптуры. Есть и практическая причина изображения Гериона со змеиным хвостом: его необходимо было уместить в тесном пространстве угла фронтона, в виде змеи же он, кроме того, соответствует фигуре тритона, изображенного в противоположном углу. Главной чертой Гериона являются три его тела, от пояса, в то время как остальная часть тела не является определяющей характеристикой (число его ног в известных изображениях варьируется от двух до десяти). Разные иконографические решения при изображении одного и того же существа в архаической Греции были допустимы (вне всякого сомнения, Борея изображали змееногим; Кекропс и Эрихтоний известны как в териоморфном, так и в антропоморфном виде). Мифологическое объяснение змеиной формы Гериона – в его хтонической природе, эта же змеиная природа видна и в индо-европейском змее-похитителе скота. Наконец, в руках у Гериона – атрибуты, содержащие аллюзии на его родителей (текущая вода связывается с Каллироей, пламя указывает на отца Гериона Хрисаора; птица – хтонический символ).

³⁰ Εὐδόξος δ' ὁ Κνίδιος ἐν πρώτῳ ἤϊς Περίοδου τοὺς Φοίνικας λέγει θύειν τῷ Ἡρακλεῖ ὄρνυγας διὰ τὸ τὸν Ἡρακλέα τὸν Ἀστερίας καὶ Διὸς πορευόμενον εἰς Λιβύην ἀναιρεθῆναι μὲν ὑπὸ Τυφώνος, Ἰολαίου δ' αὐτῷ προσενέγκαντος ὄρνυγα καὶ προσαγαγόντος ὁσφρανθέντα ἀναβῖναι.

³¹ Preisendanz 1935: 295; о культе Мелькарта-Геракла подробно также: Bonnet 1988.

ание мифа об Осирисе, и Тифон здесь – *interpretatio graeca* египетского Сета³². Это отождествление произошло, по меньшей мере, уже к V в. до н. э., о чем можно сделать вывод по упоминаниям Геродота об отождествлении Осириса с Дионисом, и о его гибели от Тифона (II, 144, 156). Однако никаких оснований утверждать, что Еврипид обращается здесь к финикийской традиции, нет, а значит и использовать упоминание Евдокса в качестве доказательства того, что Еврипид действительно имел в виду противостояние греческого Тифона и Геракла, нельзя.

Наконец, есть еще несколько упоминаний о соперничестве Геракла и Тифона – в римской литературе³³. Первое из них прямо называет Геракла и Тифона: в VIII книге «Энеиды» Эней и его спутники в гостях у Эвандра становятся свидетелями отправления культа Геркулеса и слышат, как Салии поют о его подвигах, называют кентавров, критского быка, немейского льва, спуск в Аид за Кербером, и, наконец, говорят, что Геракла не испугал «ничей облик (*facies*), даже сам Тифон, устремившийся ввысь, с оружием в руках» (VIII, 298-299)³⁴. Контекст позволяет понять это место и как встречу Гераклом тени Тифона в Аиде, или же как прямое указание на битву Геракла и Тифона «в действительности», то есть «на земле», однако такое понимание текста кажется убедительным в том случае, если основанием для него служит позднее восприятие Гигантомахии и Тифономехии в эллинистической и особенно римской литературе³⁵, когда Тифон считается Гигантом (*Pind.*,

³² Bonnet 1987: 142-143.

³³ Schmidt J. 1924: 1440.

³⁴ *Nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus // arduus arma tenens.*

³⁵ А. Лойен приводит следующие аргументы в пользу последнего понимания: 1) Выражение «*arduous arma tenens*» скорее относится к воину, осаждающему Олимп, чем к тени в Аиде. Правда, буйный нрав Тифона в заточении авторами подчеркивался неоднократно (*Aesch. Sept. contr. Th.* 497-498). 2) В другом месте «Энеиды» (IX, 716) Тифон заключен под остров Инариму, а не в Тартар – хотя, в общем, смешение нескольких версий даже в рамках одного сочинения, как отмечает Лойен, является вполне обычным. 3) Ни одно упоминание описания спуска Геракла в Аид не связывает Геракла с Тифоном. 4) Наконец, учитывая, что Салии рассказывают о встрече Геракла с Тифоном в славящем его гимне, кажется странным, что они хвалят Геракла за победу над *тенью* Тифона или *тенью* Гидры (она называется сразу за Тифоном), в то время как тот лицом к лицу встречался с последней в лернейском болоте. Поэтому Лойен обращает внимание на те сюжеты постгесиодовской традиции, где и Геракл, и Тифон если и не являются прямыми соперниками, то подразумеваются «главными представителями» враждующих сторон. Таким мифологическим сюжетом является Гигантомахия, и ко времени Вергилия Тифон уже точно считается Гигантом. Возможно, что и сообщение Павсания о троне в Амиклах, где был изображен Геракл, сражающийся с неким Гигантом Фурием (Ἡρακλέους μάχην πρὸς Θούριον τῶν γιγάντων (III, 18, 11)) можно понять как сообщение о противостоянии Геракла и Тифона, так как Гиганта Фурия, судя по многочисленным сохранившимся текстам, греки не знали, в то время

Pyth., VIII, 12-18, *Call.* In Delum, 140-145, *Hor.*, Carm. 3, 4, 53-54, *Ovid.* Met. V, 348-349 и др.). Возможно, что есть еще некоторое количество упоминаний Геракла и Тифона – поздних и не вполне надежных, потому как в одном из таких упоминаний из двух соперников прямо называется только Тифон, в другом – только Геракл. Так, во вступлении к панегирику императору Ави-ту Сидония Аполлинария Орфей славит Афины, в частности, за ее участие в Гигантомахии, и говорит, что «Энкелад был повержен отцом, и братом – Тифон; один несет на себе тяжесть эвбейской скалы, другой – сицилийской» (VI, 27-28)³⁶. Братом Афины, победившим Тифона, комментаторы этих строк Сидония считали Аполлона³⁷ или Геракла³⁸: Аполлон как победитель Тифона называется Пиндаром (Pyth. VIII, 18)³⁹, а в случае с Гераклом главным аргументом вновь является участие Геракла в Гигантомахии. С другой стороны, в IX поэме Сидония «К Феликсу» списком перечисляются подвиги Геракла, среди которых названы «вепрь, лань, лев, Гигант (Gigas), амазонка, чужестранец [вероятно, Бусирис]⁴⁰, бык, Эрик, птицы, Лик, вор [возможно, Какий], Несс, ливиец [т. е. Антей], горы [т. е. Кальпа и Абила], плоды, дева [Гесиона], змея, Эта, фракийские кони, быки Иберии, поток-борец, трехоб-разный пес и тот, кто поддерживает свод» (IX, 94-100)⁴¹. Гигант, который

как Тифон иногда (например, у Эсхила [Prom. 354]) называется *Θοῖρος*. Наконец, в пользу существования представлений о соперничестве Геракла и Тифона говорят, по мысли Лойена, и фрагменты Сидония Аполлинария (см. ниже) (Loyen 1940: 237-245). Представляется, что предположение Лойена о понимании Фурия как Тифона требует некоторой осторожности: чуть выше Павсаний говорит, что на троне есть изображение Тифона и Ехидны (III, 18, 10). Возможно, если бы Павсаний точно был уверен, что сцена с Фурием описывает Геракла и Тифона, он не прибегал бы к неясной метафоре «Неистового» вместо Тифона. Поэтому можно предположить, что даже если и в первом, и во втором сообщениях Павсания имеется в виду Тифон, то эти изображения отличались друг от друга. Известно, когда даже в рамках одного памятника Гиганты изображались разными способами (ярким примером этому служит Пергамский алтарь, где Гиганты показаны как с полностью человеческим обликом, так и со змеиными ногами), однако для второй половины VI в., как и для начала V в. до н. э. (предполагаемая датировка трона) изображения Гигантов со змеиными ногами неизвестны (Vian (1952)); Тифон же в полностью человеческом облике (то есть так, какими показывались Гиганты) не изображался.

³⁶ Enceladus patri iacuit fratrique Typhoeus: // Euboicam hic rupem sustinet, hic Siculam.

³⁷ Mayer 1887: 218.

³⁸ Schmidt 1924: 1440; Ilberg 1890:1643; Loyen 1940: 242-243.

³⁹ Fontenrose 1959: 91; Ф. Виан (с которым Дж. Фонтенроуз согласен) предполагает, что на самом деле победителем и Тифона, и Пифона у Пиндара считается Зевс: Vian 1952: 197.

⁴⁰ Здесь и далее примечания к этому тексту: Anderson 1936: 179.

⁴¹ Non hic Herculis excolam labores,
cui sus, cerva, leo, Gigas, Amazon,
hospes, taurus, Eryx, aves, Lycus, fur,

называется здесь, не может быть Антеем или Атласом, так как они уже названы «ливийцем» и «тем, кто поддерживает свод». Вполне возможно, что А. Лойен прав⁴², когда считает Гиганта здесь – Тифоном, которого еще Гигин называет «acerimum giganta» (Astr. II, 28), «жесточайшим Гигантом», а еще более поздние авторы – едва ли не предводителем Гигантов⁴³. То есть даже в том случае, если предположить, что Сидоний имеет в виду Тифона, и Тифон для Сидония, вне всяких сомнений – Гигант, в этом случае противостояние Геракла и Тифона, скорее всего, мыслилось как эпизод Гигантомахии, участие в которой Геракла упоминалось многократно авторами, начиная, по меньшей мере, с Пиндара (например, *Pind. Nem. VII, 90*). Однако объяснить этими поздними свидетельствами текст Еврипида нельзя: во-первых, Тифон у Еврипида упоминается в ряду других подвигов, среди которых отдельно называются Гиганты, так что едва ли Еврипид считает битву с Тифоном и Гигантами общим событием (в отличие от того же Сидония, который в своем подробном списке вообще не упоминает участие Геракла в Гигантомахии, кроме сражения с единственным «Гигантом»); во-вторых, как будет показано ниже, во второй половине V в. до н. э. еще нельзя говорить о «традиции» включения Тифона в число Гигантов так, чтобы можно было использовать имеющиеся данные в качестве надежного доказательства того, что Еврипид показывает здесь Тифона в качестве Гиганта.

Ф. Виан полагал, что трехтелесный Тифон имеет индоевропейское происхождение, сравнивая его с такими трехтелыми героями Авесты и Ригведы, как Аши Дахака, Вишварупа и Вритра; во времена Гесиода Тифон, однако, по мысли Виана, испытывает сильное влияние хурритской теогонии через финикийское посредство и вытесняется героем, подобным Улликумми⁴⁴. Виан называет три свидетельства существования представлений у греков о трехтелесном Тифоне: анализируемый текст Еврипида, трудно идентифицируемая, как отмечает сам Виан, скульптура афинского Акрополя и чернофигурный килик

Nessus, Libs, iuga, poma, virgo, serpens,
Oete, Thraces equi, boves Hiberæ,
luctator fluuius, canis triformis
portatusque polus polum dederunt.

Этот список еще раз почти без изменений повторяется в эпитафии XV, 141 (Гигант называется словом «Gigans»); и, в более коротком виде с некоторыми добавлениями, в Панегирике императору Майориану (XIII, 10-14, Гигант называется «Gigas»).

⁴² Loyen 1940: 243.

⁴³ Как, например, и в греческой, и в латинской «Гигантомахиях» Клавдиана, где Тифону отведена самая активная роль в разрушении порядка на небе и именно ему Гея прочит высшую власть, скипетр (*Gig. 9-11, 14-34*, Греческий текст см.: Livrea 2000: 426-428); cf. Schmidt 1924: 1440 о Тифоне как «предводителе» Гигантов у Клавдиана.

⁴⁴ Vian 1960: 34-36.

из Флоренции⁴⁵, датируемый серединой VI в. до н. э.⁴⁶. На сосуде изображено существо, Тифон, как предполагает Виан⁴⁷, с тремя мужскими головами, человеческим телом и шестью змеиными ногами; в руках у предполагаемого Тифона две молнии и факел⁴⁸. Сосуд сохранился довольно плохо и подвергался реставрации; то, что Виан называет «шестью змеиными ногами», автор статьи об изображении Тифона в лексиконе LIMC интерпретирует как «два рыбьих хвоста» и отмечает «очевидную рыбью форму тела» изображенного существа, указывая на «напрасную реставрацию» фрагментов сосуда и призывая к осторожной интерпретации⁴⁹.

С теорией Виана о греческом трехтелесном Тифоне, испытывавшем влияние малоазийских мифологий и потерявшем свои первоначальные черты, был категорически не согласен Дж. Фонтенроуз, указывая, с одной стороны, на ненадежность свидетельств, приводимых Вианом (на что указывалось выше и здесь), а с другой – на тот факт, что если предположить, что Еврипид сообщает оригинальную греческую традицию, то именно Геракл был истинным соперником Тифона (свидетельств чему в греческой мифологии, как видно, нет)⁵⁰.

Итак, можно заключить, что прямых и надежных указаний на существование во времена Еврипида в греческой мифологической традиции представлений о соперничестве Геракла и Тифона нет. С осторожностью, учитывая как побочную традицию, так и сложные в интерпретации иконографические памятники, можно предположить, что, возможно, если такое представление существовало, то было едва известным – по крайней мере, точно непопулярным. Поздние латинские упоминания Тифона и Геракла, вероятнее всего, основываются на представлениях о Тифономахии как этапе Гигантомахии, и в этом случае не проясняют текст Еврипида.

В комментарии к «Гераклу» Еврипида А. Грея и Дж. Т. Хатчинсона⁵¹ к анализируемым строкам трагедии сделано замечание, которое представляется самым очевидным при прочтении текста, если пытаться понять его, основываясь на тех данных, что известны сейчас, и исходить из самого контекста упо-

⁴⁵ Впервые опубликовано: Wiegand 1904: 77, fig. 84; см. также Beazley 1956: 65.42; описание: Touchefeu-Meynier 1997: 150 (№ 25).

⁴⁶ Автор статьи в лексиконе LIMC указывает датировкой килика 575-550 гг. до н. э. (Touchefeu-Meynier 1997: 150), Ф. Виан опирается на более позднюю датировку, 550-530 гг. до н. э., Vian 1960: 34.

⁴⁷ Такую интерпретацию ранее поддерживал и Cook 1940: 140, п. 4.

⁴⁸ Vian 1960: 34.

⁴⁹ Touchefeu-Meynier 1997: 150.

⁵⁰ Fontenrose 1966: 81.

⁵¹ Gray & Hutchinson 1886²: 96.

минания здесь Тифона: комментаторы пишут, что «хотя эпитет τρισωμάτους, без сомнения, характерен для Гериона, а не для Тифона, Еврипид имеет в виду не одного гиганта, но всех чудищ подобного типа»⁵². Мысль эта кажется естественной, но сама по себе она ничего не объясняет: чудищ какого типа? почему они характеризуются эпитетом «трехтелесный», обычным для Гериона, но названы «Тифонами»?

Итак, сложность понимания возникает в том случае, если следовать за рукописным чтением, но предположить, что Еврипиду не была известна история о столкновении Геракла и Тифона (оснований для такого предположения, как было показано выше, достаточно) и хорошо известно противостояние трехтелесного Гериона и Геракла. В этом случае возможную пользу для понимания текста Еврипида может принести поиск причин, по которым Тифон и Герион называются самим Еврипидом даже в рамках одной трагедии общим эпитетом (ср. уже упоминавшийся контекст «τὸν τρισωμάτον ... βοτῆρ' Ἐρυθείας» о Герионе (Herc. 423-424)).

Возможно, что один и тот же эпитет, сам по себе довольно редкий и очень конкретный, указывает на то, что и Герион, и Тифон мыслились (вероятно, в исчезающей традиции) героями, имеющими сходные черты, может быть, – общее происхождение. Такому понимаю, по крайней мере, не противоречит тот факт, что все известные «трехтелесные», «τρισωμάτοι», существа в греческой мифологии (кроме Гекаты и Гермеса, трехтелесность которых, судя по всему, была признаком их хтонической природы (см. прим. 62)) являются родственниками между собой: прилагательное τρισωμάτος употреблялось по отношению к Керберу (*Eur.* Herc. 24) и Химере (*Eur.* Ion 204), оба из которых – порождение Тифона и Ехидны, и, хотя никакого решающего значения этот аргумент не имеет, называются так именно Еврипидом (и более никем в известных текстах). Если связь Тифона с Кербером и Химерой вполне понятна, то есть ли связь между Тифоном и Герионом, которую можно предположить, исходя из общего эпитета?

Основания для такой связи есть. Давно отмечено, что греческий миф о похищении Гераклом коров у трехтелого пастуха Гериона типологически является мифом о победе героя над змеем и похищении скота. В настоящей работе нет специальной возможности и большой необходимости подробного изложения этого самого известного и чрезвычайно сложного, представленного в целом ряду конкретных вариантов индоевропейского мифа, который имеет давнюю и долгую историю его изучения⁵³, поэтому для задач этой статьи достаточно ука-

⁵² См., например, также: Fontenrose 1966: 81.

⁵³ Подробную библиографию см., например, в книге Watkins 1995: 550-576.

зять его главные, хорошо изученные черты и основные параллели. Так, Герой (или бог, ассоциировавшийся с главным богом⁵⁴) (индийский Трита (в поздней версии – Индра), иранский Траетаона) побеждают трехглавого змея (индийский Вишварупа, иранский Аши Дахака) и уводят у него скот (у индийцев) или его эквивалент⁵⁵ (воду или облака, запертые змеем⁵⁶, женщин, у иранцев)⁵⁷. При этом та часть этого мифа, которая относится к поражению змея героем, в греческой мифологии имеет целый ряд параллелей: кроме Геракла и Гериона, это Геракл и Гидра, Аполлон и Пифон, Персей и Горгона, и, безусловно, Зевс и Тифон⁵⁸. То есть главное, что необходимо подчеркнуть, приводя здесь индоевропейские параллели, – это то, что греческий Герион, с большой долей вероятности, мог мыслиться существом изначально змеиной природы⁵⁹. В связи с этим кажется обоснованным обратить внимание на змеиные черты Гериона, следы которых действительно находятся.

Гесиод говорит о рождении Гериона так: матерью его была Каллироя, а отцом – Хрисаор. Мать Хрисаора – Медуза, убитая Персеем (Theog. 276-294), известная своим змеиным обликом (см., например, Aesch. Prom. vinct., 799, где горгоны названы *δρακοντόμαλλοι*, «змееволосые»). То есть Горгона Медуза – бабка Гериона. Родители горгон – Форк и Кето (Theog. 270-274). Они же породили Ехидну (Theog. 295-299), половина которой – *πέλωρον ὄφιν δεινόν τε μέγαν τε*, «огромный змей, ужасный, громадный» (299). Наконец, Орф⁶⁰, собака Гериона⁶¹, изображался обычно со змеиным хвостом.

⁵⁴ Как, например, Трита: см. West 2007: 464.

⁵⁵ West 2007: 468.

⁵⁶ West 2007: 260, Lincoln 1976: 51-52.

⁵⁷ Rigveda 2.11.19; 10.48.2; 10.99.6 и др.; Yt. 5.34; 9.145; 15.23; и др. Переводы излагаются по Watkins 1995: 464 ff, West 2007: 259 ff.

⁵⁸ Watkins 1995: 298.

⁵⁹ Подробнее о сходстве Гериона с индоевропейскими змеями см.: West 2007: 259-262, Watkins 1995: 466-468 (о том, что *ἕξ πόδας*, «шесть ног», с которыми Стесихор изобразил Гериона по сообщению автора схолий к Еврипиду [Sch. vet. 287], в действительности могли быть «шестью глазами», так что Герион Стесихора – трехглавый и шестиглазый, что, в этом случае, является общей «поэтической и мифографической формулой индо-иранцев и греков»).

⁶⁰ Орф также считался потомком Тифона и Ехидны, рожденным еще раньше, чем Кербер и Гидра (Th. 306-309); его имя (*Ὀρφος*, *Ὀρθρος*) иногда сопоставляют со сходным санскритским *VRtra-*, авестийским *vərəθra-*, если сделать необходимые оговорки, о которых говорит М. Вест, что этим формам в греческом языке соответствовала бы форма **Artros* (West 2007: 261).

⁶¹ Б. Линкольн (Lincoln 1976: 55-56) делает предположение, что текст «Теогонии» Гесиода о похищении Гераклом коров у Гериона еще в эпоху античности (в частности, в «Библиотеке» Аполлодора (II, 5, 10)) был понят неверно. В «Теогонии» говорится следующее: *Χρυσάωρ δ' ἔτεκε τρικέφαλον Γηρυονῆα //...// τὸν μὲν ἄρ' ἐξενάρισε βίῃ Ἡρακλεΐῃ // βοῦσι πάρ' εἰλιπόδεσσι περιρρύτῳ εἰν Ἐρυθείῃ // ἡματι τῷ, ὅτε περ βοῦς*

Итак, надо отметить, что змеиные черты у Гериона выражены только опосредованно, в персонажах, сюжетно связанных с ним или ассоциировавшихся с ним (как Орф), но в целом следы традиции все же прослеживаются. Чем это замечание может быть полезным для понимания текста Еврипида?

Ко времени Еврипида среди противников Геракла можно выделить тех, кто обладает двумя главными характерными признаками, хотя и выраженными не в равной степени одинаково и явно. Речь идет о «многотелости»/«многоглавости» и «змеиности»⁶². В первую очередь, это Кербер, во-вторых – Орф, обычно изображавшийся с двумя телами и змеиным хвостом, в-третьих – Гидра, змея, с головами со всех сторон (ἀμφίκρανος, *Eur. Негс.* 1274). Все они ассоциировались с Тифоном как его порождение и, возможно, в обобщающем контексте именно они, метафорически, называются «Тифонами» по главному признаку, который их объединяет. С другой стороны, есть трехтелесный Герион, у которого главный характерный признак – три тела. При этом, как было показано, и он, в исчезающей, но, тем не менее, все еще заметной по известным текстам традиции связывался своим происхождением со змеиными

ἦλασεν εὐρυμετώπους // Τίρυνθ' εἰς ἱερήν, διαβὰς πόρον Ὠκεανοῖο, // Ὀρθόν τε κτείνας καὶ βουκόλον Εὐρυτίωνα // σταθμῶ ἐν ἡρόεντι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο (287-294). Т. е. «Хрисаор породил трехглавого Гериона. ... Его убила Гераклова сила рядом с медленными коровами на окруженной со всех сторон водой Эрифее в тот самый день, когда он угнал широколобых коров в священный Тиринф, перейдя поток Океана и убив и Орфа, и пастуха Евритиона в мрачном логове по ту сторону славного Океана». Линкольн обращает внимание на то, что подлежащим при глаголе ἦλασεν грамматически может выступать как Геракл (βίη Ἠρακληεῖν), так и Герион, упомянутый выше в вин. падеже (τόν). Второе грамматически Линкольну кажется более предпочтительным (правда, Линкольн никак не объясняет, что Гесиод указывает конечным пунктом следования Гериона Тиринф, который связывался с Гераклом). Особенно убедительным кажется Линкольну указание на «тот самый день», ἥματι τῷ, ὅτε, так что Гесиод этим указанием подчеркивает, что в один день произошло два события: сначала Герион убивает Орфа и Евритиона, и в тот же самый день самого Гериона убивает Геракл. Таким образом, именно Орф, по мысли Линкольна, первый владелец коров, Герион – второй, а Геракл – третий. Это предположение, как отмечает автор статьи, находит подтверждение и в иранской версии этого мифа, когда Аши Дахака похищает женщин у Йимы, пока их не освобождает Траетаона. То есть главная идея Линкольна, таким образом, в том, что первоначальным победителем Гериона был герой, имя которого так или иначе связано со словом «третий», и возможно, греческий Геракл воспринял, в том числе, и функцию этого героя.

⁶² В данном случае можно оставить вне специального рассмотрения тот факт, что оба эти признака указывают на хтоническую природу этих существ (такими были, помимо указанных выше, и трехглавая Геката (*Orph. Argon.* 975, *Lycophr.* 1174), и трехглавый Гермес (напр., *Eustath.*, *Schol. ad Odyss.*, 1, 176); у каждого из них можно указать на связь с подземным миром, даже если в целом они ассоциировались не с ним (см. по этому поводу, например, о плавании Геракла к Гериону как плаванию в потусторонний мир (*Burkert* 1979: 85-88, также *Kiilerich* 1988: 128).

существами и имел при себе Орфа, змеиные черты которого явно выражены. Поэтому возможно, что в числе тех, кого Еврипид называет словом «Тифоны», имеется в виду и Герион, у которого, в отличие от названных выше соперников Геракла, именно змеиные черты затушеваны, а трехтелесность подчеркнута.

Таким образом, возможна следующая интерпретация этого неясного места трагедии: форма «Τυφῶνας» здесь, в обобщающем контексте, вполне может быть употреблена для обозначения действительно некоторого количества подобных существ, а не единственного Тифона (в пользу этого говорит и форма слова «Гиганты», Γίγαντας, следующая сразу за «Тифонами», которых, очевидно, подразумевается некоторое множество). Тифоны употреблены здесь Еврипидом в качестве метафоры чудища, монстра, имеющего змеиные признаки (каким и представляли Тифона (*Hes. Theog.* 825-835)) – этим описаниям соответствуют и Кербер, и Орф, и Герион, и, с некоторыми оговорками, Гидра (так как она действительно, в первую очередь, змея). Наиболее близким по смыслу русским словом для передачи такой метафоры было бы слово «гады» как в зоологическом, прежде всего, смысле, так и с учетом некоторой негативной окраски этого слова, соответствующей вредоносности существ, названных здесь «Тифонами». То, что дальше и Гидра, и Кербер называются отдельно – такому обобщению не противоречит. Общее перечисление заканчивается кентаврами, а дальше начинается новая мысль, с другим ее синтаксическим построением и более подробным описанием конкретных подвигов.

Наконец, хотелось бы сделать еще одно предположение, также свидетельствующее в пользу первоначального чтения «Тифоны» в тексте Еврипида. Сразу за «Тифонами» Еврипид называет Гигантов. Возможно, что никакого специального замысла в этом у Еврипида не было, однако есть вероятность, что соседство это значимое и потому требует некоторого комментария. Давно отмечено, что Тифономахия, первоначально самостоятельный эпизод борьбы Зевса за власть, построенный по образцам Титаномахии (*Theog.* 629-868)⁶³, постепенно теряет связь с последней и ассоциируется с битвой Зевса и Гигантов⁶⁴ или хронологически, как месть за их избиение (*Apoll. I*, 6, 3), или сюжетно включается в Гигантомахию, главным образом в римской литературе⁶⁵, например, у Горация: «Но что могли сделать Тифон <...>, Мимант <...>»,

⁶³ West 1966: 381 ff.

⁶⁴ Vian 2003: 191-207.

⁶⁵ Здесь можно заметить, что у Сенеки в трагедии «Геракл безумный» безумство Геракла представлено как битва с Гигантами, а сам Геракл при этом ведет себя как Тифон в изображении латинских авторов: он рвется нарушать привычный порядок на небе, хочет повести в бой титанов и отобрать власть у Юпитера, он видит среди дня звезды, а созвездия – готовыми напасть друг на друга (*Herc. Fur.* 939 ff). Устремление Тифона

Порфирион <...>, Рет <...>, Энкелад <...> против эгиды Паллады?» (Ног., Carm. 3, 4, 53-54)⁶⁶; у греков – возможно, один из Гигантов Пергамского алтаря изображает Тифона⁶⁷. Уже Пиндар включает Тифона в число Гигантов (Pyth., VIII, 12-18), но в известных текстах впервые Каллимах говорит, что под Этной, традиционным местом заточения Тифона, начиная, может быть, с Гесиода (Theog. 860⁶⁸) и уже точно с Пиндара (Pyth. I, 20) и Эсхила (Prom. 365), лежит не Тифон, а гигант Бриарей (In Delum, 140-145); у Ликофрона Сицилия, под которой лежит Тифон, называется «островом Гигантов» (688). Тем не менее, во второй половине V в. до н. э. об устойчивой традиции втягивания Тифона в число Гигантов говорить еще нельзя, да и текст Еврипида это не подразумевает – Тифоны и Гиганты перечисляются в общем списке подвигов и скорее следует ожидать, что это разные события, а не одно. Однако, возможно, что Тифон, как противник Зевса, и Гиганты, соперники Зевса в борьбе за власть и побежденные при участии Геракла (о чем, как говорилось выше, упоминалось задолго до Еврипида), уже связывались между собой как враги одного порядка, то есть враги, в первую очередь, Зевса и наносящие вред примерно одинаковым способом (см., например, *Apoll.* I, 6, 1 – I, 6, 3, где Тифоно- и Гигантомахии построены по сходному образцу – так что в конечном итоге (по крайней мере, вне всяких сомнений, в римской литературе) Тифономахия и Гигантомахия воспринимались как события или тесно связанные, или вообще считались одним событием, а Тифоны и Гиганты – существами сходной природы)⁶⁹. То есть, несмотря на возможную метафору, можно осторожно предположить, что появление Гигантов обусловлено, в некоторой степени, ассоциативной связью между похожими событиями, – связью, которая будет явно видна у Каллимаха, не говоря уже о сборнике Псевдо-Аполлодора. Может быть, для Плутарха, если считать его *Τυφῶνας ἢ πελώριους γίγαντας* вольной цитатой Еврипида, а не совпадением, именно этот смысл, то есть «Тифоны и Гиганты» как «метафора губительных существ»⁷⁰, был наиболее

на небо, битва с созвездиями – мотив, свойственный поздним изображениям Гигантомахий (ср. *Apoll.* I, 6, 3; *Ovid.* Met. V, 348-349; *Claud.* Gig. 1-39; *Nonn.* Dionys. I-II).

⁶⁶ Sed quid Typhoeus et validus Mimas // aut quid minaci Porphyron statu, // quid Rhoetus evolsisque truncis // Enceladus iaculator audax // contra sonantem Palladis aegida // possent ruentes?

⁶⁷ Fontenrose 1966: 81-82.

⁶⁸ Большинство рукописей содержат чтение αἰδνῆς, то есть «мрачный». Две из них предлагают чтение Αἴτνης, возникшее, как полагает М. Вест, под влиянием Эсхила и Пиндара, где о заточении Тифона говорится прямо, что оно было под Этной (West 1966: 143, 393).

⁶⁹ Об этом свидетельствуют и изображения Гигантов и Тифона, когда Гиганты, в архаическую эпоху никогда не изображавшиеся со змеиными ногами, начиная, по меньшей мере с эпохи эллинизма, могут изображаться и змееногими (Vian 2003: 202-204).

⁷⁰ Так их понимает и Loeyen 1940: 242, считая, что в этом упоминании никакого прямо-

важным, так что он меняет не очень понятное и совсем ему ненужное (и, возможно, давно не связывавшееся со змеиностью) прилагательное «трехтелесные» на нейтральное «громадные», и именно в таком, метафорическом смысле говорит о Тифонах и Гигантах в «Моралиях», сравнивая беды Александра с бедами Геракла и используя эту метафору уже без всякой связи с Гераклом еще несколько раз (Pelop. 21, 5, 4; De superst. 171D).

РЕЗЮМЕ

Борьба Геракла с «трехтелесными Тифонами» нигде, кроме одного места у Еврипида, не упоминается (Herc. 1271-1272). Автор присоединяется к противникам конъектуры Γηρυόνας, предлагая понимать рукописное чтение Τυφῶνας не как указание на конкретный поединок Геракла, но как обобщенную характеристику побежденных им змеообразных чудовищ (в числе которых Еврипид, возможно, мыслил и Гериона). Рукописное чтение подтверждается и упоминанием «Гигантов» в одном ряду с «Тифонами»: представление об их близости было распространено, особенно в поздней античности.

WHO ARE THE "THREE-BODIED TYPHONES"?

POSSIBLE INTERPRETATION OF EUR. HERC. 1271-1273

M. I. Kasyanova

The only evidence of the "three-bodied Typhones" as an enemy of Heracles in Greek mythology is the passage of the Euripides Herc. 1271-1273. Though the conjecture "Geryones" was proposed, it seems more probable that the original text of the tragedy contained "Typhones", as is preserved by the manuscripts. The meaning of the text however is far from the report of a real combat between Heracles and Typhon, as there are no reliable sources for the demonstration of such events. The likely meaning is metaphorical and generalizing; Typhones, with several bodies and serpentine appearance, functions as a sign of all Heracles's enemies, including Geryon. The other probable reading for "Typhones" is "Gigantes", as these creatures were associated even in the time of Euripides and were eventually united in late Greek and Roman literature.

го противостояния Геракла и Тифона не подразумевается. Других употреблений «Тифонов и Гигантов» в подобном смысле в известных текстах нет, но схожие метафорические упоминания мифологических персонажей встречаются часто: у Платона, например, о Сократе говорится, что тот, будто Антей, заставляет всех помериться с ним искусством ἐν τοῖς λόγοις, «рассуждений» (пер. Т. В. Васильевой) – на что Сократ отвечает, что ему встречались «тысячи Гераклов и Тесеев, сильных в умении рассуждать», μυριοὶ γὰρ ἤδη μοι Ἡρακλέες τε καὶ Θησέες ἐντυχόντες καρτεροὶ πρὸς τὸ λέγειν (Theaet. 169b); или у Флавия Филострата – подвиги Геракла перечисляются как метафоры испытаний, которые должен избрать всякий достойный человек: πολλοὺς μὲν ἤρηναι φήσεις λέοντας, πολλὰς δὲ ὕδρας ἐκτετριῆσθαι σοὶ Γηρυόνας τε καὶ Νέσσοις, ты скажешь, что многих львов ты одолел, и многих гидр, и Герионов, и Нессов убил (Vita Apoll. VI, 10).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Anderson W. B.* 1936: Sidonius. Poems and Letters // With an English translation, introduction, and notes by W. B. Anderson. Cambridge, Massachusetts; London.
- Beazley J. D.* 1956: Attic Black-Figure Vase-Painters. Oxford.
- Boardman J.* 1972: Herakles, Peisistratos and sons // RA. Vol.1. P. 57-72.
- Bond G.W.* 1981: Euripides, Heracles // With introduction and commentary by Godfrey W. Bond. Oxford.
- Bonnet C.* 1987: Typhon et Baal Saphon // Studia Phoenicia. V. Leuven. P. 101-143.
- Bonnet C.* 1988: Melqart. Cultes et mythes de l'Héracles tyrien en Méditerranée // Studia Phoenicia. VIII. Leuven. P. 136-143.
- Brize Ph.* 1988: Geryoneus // LIMC IV.
- Brueckner A.* 1889: Porosskulpturen auf der Akropolis // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. 14. Athen. S. 67-87.
- Burkert W.* 1979: Structure and history in Greek mythology. Stuttgart.
- Buschor E.* 1922: Der Dreileibige // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. 47. Athen. S. 53-60.
- Byrde O. R. A.* 1914: Euripides, Heracles / With introduction and notes by O. R. A. Byrde. Oxford.
- Cook A. S.* 1940: Zeus. A study of Greek Religion. Vol. III. Cambridge.
- Diggle J.* 1981: Euripidis fabulae / Ed. J. Diggle. Vol. II. Oxford.
- Doerig J.* 1984: Der Dreileibige // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung. 99. Athen. S. 89-95.
- Elmsley P.* 1813: Review of Euripides Herakles / Ed. G. Hermann. Leipzig 1810 // Classical Journal. 8. P. 199-202.
- Fontenrose J.* 1959: Python. A Study of Delphic Myth and its Origin. Berkeley; Los Angeles.
- Fontenrose J.* 1966: Typhon among the Arimoi // The Classical Tradition. Studies in Honor of Harry Caplan. Ithaca; New York. P. 64-82.
- Furtwängler A.* 1905: Die Giebelgruppen des alten Hekatompedon auf der Akropolis zu Athen // SB Bayern. S. 433-457.
- Goold G. P.* 1988: Euripides, Hercules / Ed. by G.P. Goold. London.
- Gray A. & Hutchinson J. T.* 1886²: Euripidou Herakles mainomenos / With introduction and notes by A. Gray and J. T. Hutchinson. Cambridge.
- Howe T. P.* 1955: Zeus Herkeios. Thematical unity in the Hekatompedon sculpture // AJA. 59. P. 287-301.
- Kiilerich B.* 1988: Bluebeard – a snake-tailed Geryon? // Opuscula Atheniensia XVII: 8. Lund. P. 123-136.
- Ilberg J.* 1890: Giganten // Roscher W. H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig Band I. S. 1639-1653.

- Kovacs D.* 1998: Suppliant women. Electra. Heracles // Euripides / Edited and translated by David Kovacs. Cambridge.
- Lincoln B.* 1976: The Indo-European Cattle-raiding Myth // History of Religions. Vol. 16. No. 1. Chicago. P. 42-65.
- Livrea E.* 2000: La Gigantomachia greca di Claudiano. Tradizione manoscritta e critica testuale // Maia. 52. P. 426-428.
- Loyen A.* 1940: Hercule et Typhée: A propos de Virgile, Énéide VIII, 298 // Melanges Ernout Paris. P. 237-245.
- Mayer A. M.* 1887: Die Giganten und die Titanen in der antiken Sage und Kunst. Berlin.
- Nauck T. E.* 1854: Euripides, Hercules / Ed. A. Nauck. Leipzig.
- Page T. E. & Rouse W. H. D.* 1912: Euripides. Suppliant women. Electra. Heracles / With introduction and commentary by T. E. Page and W. H. D. Rouse. Cambridge.
- Parmentier L. & Grégoire H.* 1923: Euripide / Ed. L. Parmentier and H. Grégoire. Vol. III. Paris.
- Petersen E.* 1907: Die Burgtempel der Athenaia. Berlin.
- Preisendanz K.* 1935: Melkart // RE. Supplementband VI. Sp. 293-297.
- Prinz R. & Wecklein N.* 1899: Euripidis Fabulae / Ed. R. Prinz et N. Wecklein. Leipzig.
- Ridgway B. S.* 1977: The archaic style in Greek sculpture. Princeton.
- Schmidt J.* 1924: Typhoeus, Typhon // Roscher W. H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig. Bd. V. S. 1426-1454.
- Touchefeu-Meynier O.* 1997: Typhon // LIMC VIII-1. P. 147-152.
- Vian F.* 1960: Le mythe de Typhée et le probleme de ses origines orientales // Elements orientaux dans la religion grecque ancienne. Paris. P. 17-37.
- Vian F.* 2003: Le syncrétisme et l'évolution de la Gigantomachie // Des Géants a Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts a Francis Vian / Ed. Domenico Accorinti et Pierre Chuvin. Alessandria. P. 191-207.
- Vian F.* 1952: La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique. Paris.
- Watkins C.* 1995: How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics. New York.
- West M. L.* 1966: Hesiod Theogony / Ed. M. L. West. Oxford.
- West M. L.* 2007: Indo-European Poetry and Myth. Oxford.
- Wiegand Th.* 1904: Archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen. Kassel; Leipzig.
- Wilamowitz-Moellendorff U. von* 1889: Euripides, Herakles / Erkl. von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Band II. Berlin.
- Wilamowitz-Moellendorff U. von* 1895: Euripides, Herakles / Erkl. von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Band I. Berlin.
- Wilamowitz-Moellendorff U. von* 1931: Der Glaube der Hellenen. Band I. Berlin.





Н. Е. Самохвалова

КОНЦЕПЦИЯ «КОЛОССАЛЬНОГО» ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СТРАБОН И ПОМПОНИЙ МЕЛА

«Подобно тому, как в суждении о достоинстве колоссальных статуй мы тщательно не исследуем каждую отдельную часть, а скорее оцениваем общее впечатление и стараемся увидеть, хороша ли статуя в целом, так же следует судить и мою книгу, ибо она является некоторым образом трудом о колоссальном («*κολοσσουρύγία γάρ τις καὶ αὕτη*»), который затрагивает явления огромной важности и весь мир, за исключением тех случаев, когда незначительные предметы могут вызвать интерес в человеке любознательном или в практическом деятеле» (пер. Г. А. Стратановского).

Процитированный отрывок из «Географии» Страбона (I. 1. 23) представляет интерес с различных точек зрения. Во-первых, в издании фрагментов Цецилия из Калакты данный отрывок трактуется как цитата из этого автора¹, что позволяет сопоставлять его с высказыванием на сходную тему из «О возвышенном» Псевдо-Лонгина, которое также приписывается Цецилию из Калакты². Во-вторых, возникает вопрос, почему Страбон сопоставляет свое произведение именно с колоссом (а также в целом почему литературное произведение сопоставляется со скульптурой), какова, по его мнению, роль колоссов в культуре и какова роль описания колоссов в его собственном произведении. Анализ этих аспектов посвящена статья американской исследовательницы Сары Позекери³. Однако, помимо обозначенных проблем, в связи с приведенным

¹ Ofenloch 1907.

² Russell 1964: 58–59.

³ Pothecary 2005: 5–26.

выше высказыванием Страбона возникают еще некоторые вопросы, а именно: какое намерение относительно принципов отбора и организации материала в «Географии» здесь декларируется и насколько оно соответствует конечному результату, а также в какой мере выраженные здесь взгляды на литературное произведение можно обнаружить в дальнейшей традиции.

Сара Позекери отмечает, что в современном английском слова «колосс» и «колоссальный» ассоциируются прежде всего с огромным размером⁴, тогда как античное значение шире. Страбон употребляет слово «колоссальный» еще не в переносном, а в первоначальном смысле – это прилагательное выражает отношение предмета к жанру монументальной скульптуры, колоссам. Таким образом, Страбон, назвав свое произведение *κολοσσοῦργία*, сопоставляет его с определенным родом скульптуры; для него слово «колоссальный» также ассоциируется с огромными размерами, но лишь в той мере, в которой с ними ассоциируются сами колоссы.

На первый взгляд может показаться, что Страбон сопоставляет свой труд с колоссом именно на основе огромного размера обоих. Однако на самом деле это не так. Колоссальную скульптуру, по Страбону, следует оценивать, не исследуя тщательно «каждую отдельную часть», а оценивать «общее впечатление». Огромный размер колосса важен, таким образом, прежде всего потому, что именно он производит то самое «общее впечатление», которое заставляет пренебречь мелкими деталями. Для литературного произведения же такой источник «общего впечатления» – в величии самого предмета описания, недаром Страбон объясняет «колоссальность» своего произведения величию избранной им тематики: «*κολοσσοῦργία γάρ τις καὶ αὕτη, τὰ μεγέλα φράζουσα πῶς ἔχει καὶ τὰ ὅλα*». Того же принципа Страбон придерживался, по его словам, и в «Исторических записках»: «Как в моих ‘Исторических записках’ упомянуты только события из жизни выдающихся людей, а мелкие и бесславные деяния опущены, так и в настоящем сочинении я не должен касаться маловажных и незаметных явлений, а заняться предметами славными и великими» (I. 1. 23).

Из приведенных цитат очевидно, что основой «колоссальности» для литературного произведения служит именно тематика, предмет изображения, величие которого не должно затемняться мелкими и незначительными деталями. Таким образом, анализируемый отрывок является органичной частью

⁴ То же в русском языке. Ср., например, определение в словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой (Толковый словарь русского языка: 1992) слова «колоссальный» как «очень большой, огромный», а в словаре Ушакова (Толковый словарь русского языка: 1935–1940) значения этого слова «громадный, огромный» и «очень большой, сильный» подтверждаются такими примерами: «колоссальные богатства», «колоссальные запасы нефти»; «колоссальная усталость».

вступления ко всей «Географии», в котором Страбон обосновывает важность и величие избранной им темы. Первое же предложение первой главы – это декларация автора, определяющая место и роль географии среди других наук: «Я считаю, что география <...> входит в круг занятий философа» (I. 1. 1), и это утверждение в дальнейшем подкрепляется разнообразнейшими доказательствами. Страбон утверждает значимость географической науки, во-первых, находя ее элементы у древних авторов, самый авторитетный из которых, Гомер, по его мнению, был первым географом (I. 1. 11); во-вторых, подчеркивая необходимость для занятий географией всесторонней образованности⁵, и эта мысль проходит лейтмотивом через первую часть первой главы⁶; в-третьих, обозначая как главного адресата своего произведения государственного деятеля⁷. Процитированный в начале статьи отрывок замыкает собой первую часть первой книги, как бы подытоживая рассуждения о природе географической науки, и все предшествующее развернутое обоснование важности географии, ее авторитетности, значимости для всех остальных наук, сходной по масштабам со значимостью колосса для греческой культуры, становится основой для сопоставления создания географического произведения и создания колосса.

Однако, как уже отмечалось выше, «общее впечатление» достигается в скульптуре и литературе разными способами. В случае с колоссом тонкость и изящество деталей не важно, поскольку на «общее впечатление» не влияет. Роль деталей в литературном произведении иная. Во-первых, детали по определению касаются «маленьких и незаметных явлений», а ведь, как мы вы-

⁵ «Уже многие утверждали, однако, что для занятия географией необходимо широкое образование» (I. 1. 12).

⁶ Например: «Все, кто принимается за описание своеобразных особенностей стран, специально занимается астрономией и геометрией» (I. 1. 13); «Далее, к этому разнообразному знанию прибавим еще собственно историю земли, то есть историю животных и растений и всего полезного или вредного, что производит земля или море <...>». Действительно, все такие занятия важны как подготовительные к совершенному пониманию» (I. 1. 16); «Изучение географии включает немаловажную теорию – теорию искусств, математики и естественных наук и теорию, лежащую в основе истории и мифов» (I. 1. 19); «Как мы сказали выше, для такого предмета, как география, более всего необходимы геометрия и астрономия» (I. 1. 20).

⁷ Хотя Страбон и заявляет, что «эта книга должна быть полезной вообще – одинаково полезной и для государственного деятеля, и для широкой публики» (I. 1. 22), однако в большинстве мест, где упоминается потенциальный читатель «Географии», речь идет именно о государственном деятеле, поскольку «бульшая часть географии <...> имеет отношение к жизни и нуждам правителей» (I. 1. 18). Даже те немногочисленные примеры, которыми Страбон доказывает «пользу географии в малозначительных делах» (I. 1. 17), относятся к жизни людей высших классов (см. Dueck 2000: 162). См. об этом, например: Грацианская 1988: 95, 138; Грацианская 2008: 278–291, 279; Dueck 2000: 161–164.

яснили, именно глобальность тематики делает произведение колоссальным, поэтому «снижение» темы влияет на характер всего произведения. Во-вторых, если статуя воспринимается вся целиком одновременно, то процесс восприятия литературного произведения растянут во времени, и если статую можно осмотреть с такого расстояния, что детали, будь они изящными или грубыми, не видны, то при чтении избежать деталей невозможно, они рассеивают внимание читателя, отвлекая его от общего плана, мешая целостности восприятия главного предмета описания – ойкумены⁸.

Сообщая, что собирается жертвовать незначительными деталями, Страбон в том числе отчасти предупреждает возможные упреки в том, что он не коснулся тех или иных аспектов в своем описании⁹.

Тем не менее даже при беглом прочтении «Географии» становится несомненным, что количество деталей никак нельзя назвать незначительным, их обилие заставляет читателя смещать внимание от общей картины к частностям и препятствует такому восприятию произведения, которое было бы приближено к единовременному восприятию монументальной скульптуры. Очевидно, что Страбон не выполнил заявленных в процитированном в начале статьи отрывке намерений, однако что же послужило причиной этому? Ответов на этот вопрос может быть два, в зависимости от того, какой концепции относительно процесса написания «Географии» придерживаться¹⁰.

С одной стороны, если считать, что Страбон не возвращался к ранним книгам и не редактировал весь труд целиком, то такое несоответствие легко объясняется тем, что Страбон включил в «Географию» гораздо больше деталей, чем собирался изначально, и именно это первоначальное намерение отражено во вступлении. С другой стороны, придерживаясь более популярной в настоящее время точки зрения, что труд Страбона был сильно им пересмотрен, этому факту все равно можно найти объяснение. Дело в том, что теоретические декларации Страбона часто не находят соответствующего воплощения в его тексте. Так, например, при описании Индии Страбон характеризует Онесикри-

⁸ В рассуждении о том, что создание колоссального произведения требует пренебрежения к деталям, можно усмотреть также отчасти предупреждение Страбоном упреков в том, что он выпустил какие-то детали. Такое предположение высказывает Сара Позекери (Pothecary 2005: 9)

⁹ Сара Позекери считает, что эти оправдания Страбона актуальны и по сей день и являются ответом не только античной критике, но и современной (Pothecary 2005: 9).

¹⁰ Полемика относительно времени и обстоятельств написания «Географии» велась на протяжении всей истории изучения этого произведения. Можно выделить две основные концепции: 1) Страбон, написав «Географию», не возвращался к тексту и не редактировал его; 2) Страбон позднее отредактировал и дополнил более раннюю версию своего труда. Обзор дискуссии на эту тему см.: Dueck 1999: 467-478.

та как ненадежный источник (он, по мнению Страбона, «превзошёл всех их [спутников Александра] по части басен» (XV. I. 28), тем не менее часто пользуется его сведениями, соглашаясь с ними (см., например, XV. I. 24).

Страбон, увлекшись деталями и далеко выйдя в их количестве и тематике за пределы, обозначенные им во вступлении, мог тем не менее оставить в тексте «Географии» и рассуждения о том, каким должно быть произведение, посвященное описанию ойкумены, тем более, что эти рассуждения, как было сказано выше, являются органичной частью всех теоретических положений, изложенных в первой части первой главы. Какие бы объяснения несоответствию начального плана и результата мы ни находили, во всяком случае следует отметить тот факт, что «География» была задумана как «колоссальное» произведение в первоначальном смысле этого слова, произведение, которое можно сопоставить с колоссом и в котором за редким исключением нет незначительных деталей, а закончена - как произведение «колоссальное» в современном смысле, приближающееся по объему и разнородности сведений, скорее, к энциклопедической «Естественной истории» Плиния Старшего.

Страбон, будучи греком по происхождению и воспевая в «Географии» греческую культуру, тем не менее провел много времени в Риме и, несомненно, находился также в контексте и римской культуры, и события эпохи Августа оказали глубокое влияние на его мировоззрение¹¹. Страбон восхваляет деяния Августа, который тем более симпатичен ему, что окружал себя греческими учеными, с некоторыми из которых Страбон был знаком и даже дружил¹², и одной из тем «Географии» становится рассказ о римском завоевании как несущем мир и культуру покоренным народам.

Те же идеи прослеживаются в *De chorographia* Помпония Мелы, древнейшем географическом произведении на латинском языке, дошедшем до наших времен, написанном ок. 43-44 гг. до Р. Х. Оба они, и Страбон и Мела, будучи вместе с Плинием Старшим основными географами ранней Империи, изображали в своих трудах ойкумену, освоенную и объединенную под властью Римской Империи¹³.

Помпоний Мела в своем произведении не излагал своих взглядов на литературное творчество, и невозможно сказать не только, был ли он знаком с кон-

¹¹ См.: Dueck 1999: 85–144; Грацианская 2008: 15–17; Грацианская 1983: 274–279.

¹² Dueck 1999: 99. Л. И. Грацианская отмечает: «<...> все антиримские выпады Страбона, взятые в широком контексте духовной атмосферы того времени, не выходят за пределы антиримских выпадов образованной и широко мыслящей части римского общества (Катулл, Вергилий, Гораций, Овидий, Тит Ливий и т.д.)» (Грацианская 2008: 275); «сочинение Страбона пронизано мыслью о цивилизующем воздействии римского мира на покоренные области» (Грацианская 2008: 278).

¹³ Romm 1992:121–122; Silberman 1988: 25–29; Самохвалова 2009.

цепцией Страбона о «колоссальном» произведении, но и был ли он знаком в целом со спорами вокруг оценки монументальной скульптуры и о возможности применения тех же критериев к литературным произведениям, хотя, как демонстрирует Сара Позекери, этот спор был весьма злободневен в то время¹⁴.

Тем не менее его произведение, на мой взгляд, больше отвечает представлениям Страбона о «колоссальном» труде. Предмет описания у Мелы тот же – ойкумена, то есть *De chorographia* «затрагивает явления огромной важности и весь мир», и в этом описании Мела в основном не отвлекается на мелкие детали. Мела пишет, что землеописание состоит «почти исключительно из названий племен и местностей и их довольно запутанного порядка перечисления»¹⁵ (I. 1), и это утверждение относится прежде всего к его собственному труду: расположенное во вступлении, оно сообщает читателю о том, что последует в дальнейшем, к тому же Мела был знаком с землеописаниями предшественников, которые далеко не всегда соответствовали такой характеристике. Заявив, что землеописание это «дело утомительное и совсем не располагающее к красноречию» (I. 1), Мела добавляет: «тем не менее дело это весьма достойное изучения и уразумения, и для тех, кто его прилежно изучает, оно, если уж не благодаря таланту рассказчика, то благодаря самому рассмотрению предмета вполне оправдывает их усилия» (I. 2). В этом утверждении подчеркивается важность и достоинство самого предмета описания, что перекликается с идеями Страбона об исключительной важности географии¹⁶.

Страбон допускает отступление от главной темы повествования в тех случаях, «когда незначительные предметы могут вызвать интерес в человеке любознательном или в практическом деятеле», и отступления в произведении Мелы соответствуют этому принципу. Они появляются при описании далеко не каждого региона и представляют собой краткие мифологические, исторические и этнографические экскурсы, каждый из которых играет свою роль в общем контексте¹⁷. Научные вопросы Мела также затрагивает лишь в нескольких местах, и они касаются значительных природных явлений: разливов Нила (I. 52–53), приливов и отливов Океана (III. 1–2).

Даже при описании местностей Мела довольно часто подчеркивает, что он называет лишь те города и народы, которые достойны упоминания, то есть не отвлекается на мелочи: «самые известные среди малозначительных горо-

¹⁴ Potheary 2005: 21 ff.

¹⁵ В статье использован перевод *De chorographia*, ставший результатом работы семинара «Античная литературная традиция о Восточной Европе» под руководством А. В. Подосинова в 2004–2008 гг.

¹⁶ Ср. Silberman 1988: XIX.

¹⁷ См. о роли некоторых этнографических экскурсов: Самохвалова 2010: 191.

дов» (I. 34), «некоторые города, известнейшие из которых» (II. 92); «на пространстве между названными городами и началом Бетики поистине нет ничего, достойного упоминания, кроме Карфагена» (II. 94); «самые крупные из болот – Суэсия, Метия и Мельсиаг, из лесов – Герцинский и еще несколько, у которых есть свои названия, но этот [Герцинский], занимая путь в шестьдесят дней, и больше прочих и известнее» (III. 29) и т.п.¹⁸

Четко структурированная композиция произведения Мелы¹⁹ и его небольшие размеры способствуют созданию общего впечатления и облегчают восприятие предмета описания в целом, к чему стремился Страбон.

Страбон, изложив свои взгляды на принципы построения географического произведения, отходит от них в собственной «Географии» и, желая создать «колоссальный» труд, создает его колоссальным в современном смысле слова, Мела же, с его маленьким текстом, больше приблизился к колоссальности в античном, страбоновском, смысле, описав весь мир, не отвлекаясь на детали.

РЕЗЮМЕ

В I. 1. 23 “Географии” Страбон сопоставляет свое произведение с колоссом. В статье это сравнение рассматривается как декларация о принципах отбора и организации материала в “Географии” и выдвигается предположение, что в основу сравнения легли не размеры скульптуры и текста, а средства, при помощи которых оба произведения искусства оказывают воздействие на воспринимающего их человека. В том и другом случае это создание общего впечатления за счет пренебрежения незначительными деталями. В скульптуре это впечатление достигается огромным размером, в литературном произведении, по мнению Страбона, за счет величия тематики.

A CONCEPTION OF “COLOSSAL” WORK: STRABO AND MELA

N.E. Samokhvalova

In his Geography I.1.23 Strabo compares his work with a colossus. The author of the article considers this comparison as a declaration of principles for selection and organisation of material in Geography. She maintains that the comparison was based not on dimensions of the sculpture and the text, but on the means by which both works make an impact upon the perceptive reader. Both works aim at producing a general impression at the expense of insignificant details. In sculpture this impression is created by huge size and in the literary work, in Strabo’s opinion, by the scope of the subject.

¹⁸ См. полный их список: Gisinger F. RE XXI. Col. 2390.

¹⁹ Ср. высказывание Зильбермана о композиции *De chorographia*: «Elle est claire et simple» (Silberman 1988: P. XV).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Грацианская Л. И.* 1983: Синкретизм греческого и римского начал в историко-географической мысли рубежа нашей эры (на примере «Географии» Страбона) // Proceedings of 16th Intern. Eirene Conference Prague, 31. 8 – 4. 9. 1982. Prague. Vol. I. P. 274–279.
- Грацианская Л. И.* 1988: «География» Страбона. Проблемы источниковедения // Древнейшие государства на территории СССР. М. С. 6–175.
- Грацианская Л. И.* 2008: Причерноморье в представлениях Страбона // Discipuli magistro. Orientalia et Classica XV. М. С. 278–291.
- Самохвалова Н. Е.* 2009: Путь к окраинам ойкумены: об одном мотиве в De chorographia Помпония Мелы // Восточная Европа в древности и средневековье. XX Чтения памяти члена-корр. АН СССР В. Т. Пашуто. М. С. 191–194.
- Самохвалова Н. Е.* 2010: Путь к окраинам ойкумены: о крайностях в характере варварских племен в De chorographia Помпония Мелы // Древнейшие государства Восточной Европы, 2009 г. М. С. 405–411.
- Толковый словарь русского языка 1992 / Под ред. С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. М.
- Толковый словарь русского языка 1935-1940 / Под ред. Д. Н. Ушакова. М.
- Dueck D.* 1999: The date and Method of Composition of Strabo's 'Geography' // Hermes. Vol. 127. № 4. P. 467-478.
- Dueck D.* 2000: Strabo of Amasia. A Greek Man of Letters in Augustian Rome. London; NY.
- Ofenloch E.* 1907: Caecilii Calactini Fragmenta. Leipzig.
- Pothecary S.* 2005: Kolossourgia. 'A colossal statue of a work' // Strabo's Cultural Geography. The Making of a Kolossourgia / Dueck D. Ed., H. Lindsay, S. Pothecary Cambridge. P. 5–26.
- Romm J. S.* 1992: The Edges of the Earth in Ancient Thought. NY; New Jersey.
- Russell D. A.* 1964: Longinus. On the Sublime. Oxford. P. 58–59.
- Silberman A.* 1988: Introduction // Pomponius Mela. Chorographie Texte établi, traduit et annoté par A. Silberman. Paris. P. XXV–XXIX.





М. В. Шумилин

МЕТРИЧЕСКИЕ ARGUMENTA ЛУКАНА:
ПО СЛЕДАМ ГРАММАТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ*
(Часть I. Argumenta Barthiana)

Когда Александр Ризе включил метрические argumenta (краткие изложения книг, summaries) Лукана в первое издание своей «Латинской антологии», он тем самым ввел их в интригующий корпус текстов, которые могут быть античными, но о которых сложно сказать что-то конкретнее. Он руководствовался, по-видимому, двумя критериями: во-первых, тем, что этот текст был опубликован Каспаром фон Бартом среди других потенциально древних дикувинок; во-вторых, тем, что мы достоверно знаем о существовании традиции метрических argumenta в античности. Гекзаметрические argumenta Вергилия, с которых начинается «Антология», сохранились в «Римской рукописи» Вергилия V века. Гекзаметрические argumenta Светония есть в корпусе текстов Авсония (22 Prete)¹. Ямбические перии Теренция, дошедшие до нас в «кодексе Бембо» IV–V вв. и почему-то не включенные Ризе в его собрание, приписываются в рукописи Гаю Сульпицию Аполлинарию, которого К. Р. Опитц отождествляет с упоминающимся у Авла Геллия грамматиком².

Однако argumenta – это жанр, по своей природе отличающийся от большинства текстов, вошедших в «Антологию». Обычно они существуют не как

* Автор особенно благодарит за помощь в получении необходимых материалов и за обсуждение работы Б. А. Каячева, Е. В. Илюшечкину и Д. О. Торшилова.

¹ «О двенадцати Цезарях по сочинению Светония» переведены на русский М. Л. Гаспаровым и В. Я. Брюсовым (полностью в: Гаспаров 1993: 70–5).

² Opitz 1883: 195–196. На русский язык перии Сульпиция Аполлинария переводились А. В. Артюшковым: Артюшков 1934.

отдельные стихотворения, а в виде приложений к соответствующим текстам. При этом они часто воспринимаются как атрибут книги, наравне со схолиями или accessus («вводной информацией» для чтения произведения), и, если готовые argumenta не удавалось найти или удавалось найти в неполном виде, переписчики не смущались доделывать их самостоятельно. Хотя идея о необходимости сохранять в авторском виде основной текст (особенно если он был поэтическим) у писцов вообще была, к таким «паратекстам» она применялась в очень малой степени. Поэтому с argumenta на самом деле неправильно работать по отдельности. Комплекты поэтических «изложений» обычно существуют не в единственном числе, у Лукана их, например, в разных рукописях не менее восьми. Чтобы определить, принадлежит ли какой-нибудь из них к той же грамматической традиции, что и, скажем, argumenta «Римской рукописи» Вергилия, следует рассмотреть их все и по мере возможности соотнести с комментаторскими традициями разного времени. Первое пытался сделать в своей статье 1883 г. Курт Опитц³, достигший достаточно удачных результатов; второе, насколько нам известно, не делалось.

В настоящей работе мы намерены рассмотреть все доступные нам корпусы метрических изложений Лукана, сохранившиеся в рукописях IX–XIV вв.⁴. Поскольку почти все они изданы отнюдь не удовлетворительно (а один комплект вообще не опубликован), мы также опубликуем тексты. Эта часть рабо-

³ Oritz 1883.

⁴ Argumenta, сохранившиеся в отдельных рукописях XV в., по умолчанию имеют мало шансов оказаться античными и в большинстве своем не доступны нам полностью. Перечислим те, о которых нам известно:

– римская рукопись Biblioteca Corsiniana 43 G 24, fol. 142r–143v, изложение в эгических дистихах. Incipit: [s]eparat elatos regni coniunctio. regna / indivisa solent dispariare gradus, «общность царской власти разделяет вознесшихся. Неподделанная царская власть обычно (вносит разноречие в шаг?)». Explicit: Corduba quem genuit nec preconserperat. ausa / mors semiplenum stare coegit opus, «которого родила (и родила не раньше времени?) Кордуба. Смерть, осмелившись, прервала не доведенный до завершения труд» (Badali 1973: 16–17);

– римская рукопись Vaticano, Biblioteca Apostolica, Ottobonianus lat. 2007, fol. 120r–121v. Incipit: impia Pompeius cum Caesare bella peregit, «Помпей устроил нечестивую войну с Цезарем». Explicit: dapnato Farios it munere Caesar Achille, «Цезарь идет войной на фаросцев, осудив подношение Ахиллы» (Badali 1974: 16–18);

– вольфенбюттельская рукопись Herzog August Bibliothek 178 Gudianus lat. (1472 года). Incipit: nascitur in primo victo Rubicone tumultus, «в первой книге после победы над Рубиконом начинается переполох» (Milchsack 1913: 180).

В печатных изданиях Лукана все остальные argumenta были вытеснены двумя комплектами, написанными Джованни Сульпицио Веролано и опубликованными в 1493 г.: одностопными (primum bella movens expellit ab Urbe senatum, «первая книга начинается войну и изгоняет из Рима сенат») и восьмистопными (primum habet belli causas, utque actus ab ira..., «первая книга излагает причины войны и как движимый гневом...»).

ты будет посвящена самому распространенному из комплектов (тот факт, что Ризе включил в первое издание антологии именно его, конечно, не случаен, хотя Ризе и не знал об этом).

I. ARGUMENTA BARTHIANA

Первым изданием комплекта, о котором пойдет речь далее (AL 930 Riese¹ = 806 Riese²), долго считалось издание Каспара фон Барта⁵. Недавно, однако, было показано, что первые 52 стиха были напечатаны уже в 1492 г. в римском издании Лукана⁶. Это издание долго оставалось незамеченным по той причине, что в нем был напечатан не латинский текст «Фарсалии», а итальянское поэтическое переложение Луки (Мандзуоли?), кардинала (?) Монтичелло⁷, и ученые-классики не рассчитывали найти там какую-то полезную информацию.

Так или иначе, из забвения текст был извлечен фон Бартом в 1624 г. Барт пояснял решение опубликовать текст такими словами: «Я понимаю, что утонченные люди без жалоб обошлись бы без этих стихов; и все же я решил их переписать, поскольку знаю, что экземпляр, к которому они прилагаются (*сui adfixi sunt*), написан 600 лет назад»⁸. Текст, таким образом, воспроизводится по какой-то рукописи (обозначим ее В), которую Барт датировал XI в. Поскольку текст приведен без всяких пояснений, нельзя исключать, что в каких-то местах он ввел собственные поправки, не отметив этого; можно быть уверенным, что воспроизводится именно рукописный текст разве что в тех местах, которые Барт отметил астериском как откровенно испорченные.

В 1728 г. Франц Удендорп включил текст Барта в свое издание Лукана вместе с изложением Сульпиция Веролано, традиционно сопровождавших текст поэмы⁹. Удендорп использовал еще две рукописи, характеризуя их как «поздние»: «Амстердамскую», *codex Amstelaedamensis* (т. е., по-видимому, Amsterdam, Universiteitsbibliotheek I N 31, вторая половина XIV века, написана в Италии¹⁰; мы будем обозначать ее как А) и еще одну собственную, *codex meus* (вероятно, Utrecht, Universiteitsbibliotheek 815, середина XV века, написана в Италии¹¹; мы будем обозначать ее как U). Достаточно гибко используя то их, то рукопись

⁵ Barth 1624: 1685–1686.

⁶ Farenga 2005: 20–22.

⁷ См. о нем Banchi 1863: XLVII–XLVIII.

⁸ Barth 1624: 1686.

⁹ Oudendorp 1728.

¹⁰ О других амстердамских рукописях Лукана мы не находим упоминаний ни у старых издателей, включая Удендорпа, ни в современных каталогах.

¹¹ Отождествление на основе совпадения титулов (*Lucani Cordubensis liber primus feliciter incipit*); других рукописей-кандидатов на то, чтобы быть отождествленными с экземпляром Удендорпа, не находится.

Барта, Удендорп создал в целом аккуратный, пусть и содержащий несколько не вполне удачных решений, текст; к конъектуральной правке он вынужден был прибегнуть только один раз (Magnus вместо multis в 45 стихе).

Текст Удендорпа был перепечатан в нескольких изданиях Лукана. Но на этом, однако, благосклонность судьбы к этому комплекту argumenta закончилась. Это было связано с тем, что он попал в руки немецких последователей Лахмана. На работе с нашим текстом сказались, пожалуй, худшие стороны их метода. И прежде всего чудовищное презрение ко всему, в чем можно видеть поздние конъектуры, и ко всей предшествующей научной традиции, не дотягивающейся до планки немецкой методичности, а также стремление подставить на смену всем этим отвергаемым хорошим чтениям прошлого, если они не вписываются в издательские представления о лучших рукописях, собственный «зуд, побуждающий править все вокруг, даже если оно совершенно здоровое»¹².

Первое издание второго тома «Латинской антологии» Александра Ризе вышло в 1870 г.¹³ Издание Удендорпа Ризе совершенно упустил из виду и использовал вместо него перепечатку того же текста без пояснений в издании Бурмана Старшего¹⁴, а также публикацию Барта. В результате из аппарата следует, что текст основывается только на одной рукописи (В) и все исправления, на самом деле внесенные Удендорпом по рукописям, – это конъектуры Бурмана. Действительно ли немецкие издатели так думали или исходили из того, что, раз рукопись Барта датируется XI в., то найти какую-то другую рукопись более или менее равного авторитета практически наверняка не удастся, – в любом случае, ситуация эта (наличие всего одной рукописи, да и той попорченной) открывала простор для творчества. Сотрудничавший с Ризе Франц Бюхелер, а позже также Эмиль Бэрэнс¹⁵, без всякой проверки использовавший сведения из аппарата Ризе, вволю поупражнялись на нашем тексте в придумывании конъектур. В других случаях немецкие издатели отвергают хороший текст и печатают явно испорченный вариант потому, что он сохранился в выбранной ими рукописи: подразумевается, что все остальные варианты все равно придуманы только как конъектуры для поправки этого текста.

Курт Опитц в упомянутой статье 1883 г.¹⁶ указал Ризе на его ошибки, а также усомнился в датировке В¹⁷. Ризе, прочитавший эту статью, отреагировал

¹² Corrigendi... omnia etiam sanissima prurigo: фраза Питера Бурмана Младшего, цитируемая применительно к Бэрэнсу в Hall 1969: 91.

¹³ Riese 1870.

¹⁴ Burman 1740.

¹⁵ Baehrens 1883: 413–414.

¹⁶ Opitz 1883: 308–309.

¹⁷ «Наоборот, утверждая, что эта рукопись написана 600 лет назад, этот известный завирала (notissimus ille nebulo, т. е. Барт. – М. Ш.), может быть, даже намеренно подтасовывает данные».

во втором издании «Антологии»¹⁸ довольно неожиданным образом. Он отказался от использования В (теперь чтения В стали обозначаться как конъектуры Барта), но и рукописи Удендорпа использовать не стал (похоже, что он так и не видел издания Удендорпа, поскольку несколько удендорповских исправлений остались приписаны Бурману). Это была такая форма недоверия к добросовестности старых издателей в целом: «*Я опустил сведения о поздних рукописях Удендорпа и о рукописи Барта, ... "написанной 600 лет назад"*». Вместо того Ризе использовал две рукописи, для которых у него был свежие колляции, предоставленные ему Густавом Лёве: Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo G III 6, рукописи XIV в., в которой текст обрывается на 30 строке (E), и Toledo, Biblioteca del Cabildo 101.31, 1449 г. (T). Как он, интересно, представлял себе картину: что рукописи Удендорпа еще более «поздние», чем XV век? Или что они вымышлены? Но как тогда могут там появляться чтения, отсутствующие в рукописи Барта и обнаруженные Лёве в его рукописях (напр., 4 narrat AUT: questus BE)? Указанное место Ризе описывает следующим образом: questus] narrat E, Barth, – как будто Барт предложил конъектуру (бессмысленную, надо добавить), которая совпала с чтением одной из рукописей. В результате у Ризе получился не самый ужасный текст (все-таки на самом деле Ризе знал, хотя бы опосредованно, о чтениях пяти рукописей, и старался быть достаточно консервативным издателем), но периодически он испорчен произвольным принятием индивидуальных чтений E или T вопреки всей остальной традиции, как будто сохранились только две рукописи.

Следующим эпизодом в жизни нашего текста стала работа Д. Р. Шейклтона-Бейли. Шейклтон-Бейли как раз не принадлежит к немецкой школе и ориентируется скорее на метод А. Э. Хаусмена, весьма презрительно относившегося к немецкой текстологии. Однако суть подхода Хаусмена (например, в его издании Лукана)¹⁹ заключалась в том, чтобы взять у немцев готовое описание рукописной традиции, интерпретировать его в анархическом духе (так, чтобы оно позволяло обращаться с рукописными данными достаточно свободно, без присяги на верность лучшим рукописям) и дальше улучшать текст за счет аккуратного и взвешенного суждения, iudicium. Это дало весьма удачный результат в случае с Луканом (поскольку рукописная традиция была действительно уже хорошо описана, и поскольку iudicium Хаусмена действительно значительно превосходил iudicium немецких издателей), но в нашем случае последствия его применения оказались весьма вредоносными, ведь традиция, как мы видели, не была описана даже с приблизительной корректнос-

¹⁸ Riese 1906: 278–281.

¹⁹ Housman 1926.

тью. Шейклтон-Бейли же²⁰ использует текст второго издания Ризе. Поскольку этот текст производит впечатление достаточно попорченного, основанного на двух неполных рукописях и в какой-то степени восстановленного конъектурально, английский издатель (вероятно, не заглянув в издания, которые считал устаревшими) видит в нашем стихотворении удобный объект для упражнения в придумывании конъектур. В результате он делает примерно то же самое, что Бюхелер или Бэрэнс. В 1996 г. в ответ на конъектуры Шейклтона-Бейли новую серию конъектур, основывающихся на совершенно том же подходе к тексту, выпустил У. С. Уотт²¹.

Уже упомянутая нами метафора «лечения здорового тела», любимая в раннее Новое время критиками конъектуральной текстологии²², неизбежно приходит на ум вновь и вновь. Но «болен» ли вообще наш текст? Мы полагаем, что, если посмотреть на сообщения о рукописях без излишнего недоверия, то мы увидим, что на самом-то деле у нашего текста вполне хорошая традиция. Если брать рукописи по отдельности, то во многих местах текст будет попорчен, но ошибки чаще всего будут представлены только в отдельных рукописях или в части рукописей, обычно меньшей; во всяком случае, вменяемое чтение практически всегда присутствует в традиции, причем всегда больше чем в одной рукописи²³. Можно говорить о «вульгате», которую нам дает восстановить сопоставление пяти рукописей, к которым также следует добавить издание 1492 г. (мы будем обозначать его R, его текст не выглядит как зависимый от какой-то из описанных рукописей)²⁴. При этом сгруппировать рукописи по чтениям никак не удастся: как бы мы ни провели границу, всегда найдутся контрпримеры. Это должно значить, что традиция текста контаминированная, и можно предположить на этом основании, что она должна быть

²⁰ Shackleton Bailey 1982: 131–132.

²¹ Watt 1996: 277.

²² Цитированный Бурман Младший, в частности, заимствует образ у дяди (Burman 1740 **3г: *libido omnia novandi et prurigo etiam sana loca vitiandi*, «страсть все переиначивать и зуд, побуждающий портить даже здоровые места»). У Бурмана Старшего речь идет о Ричарде Бентли, с которым он как раз поссорился из-за издания Лукана.

²³ Только в одном месте приходится, вероятно, предпочесть чтение одной рукописи чтению большинства (16 fecit B: fuerit AEUTR). Еще одно чтение B заманчиво, но принимать его необязательно (54 flendo B: ferre AUT). Нельзя исключать, что речь идет о конъектурах самого фон Барта. См. также далее комментарий к 53 стиху.

²⁴ Правда, следует быть осторожными с теми случаями, когда издатель, по-видимому, дописывает стершиеся части текста самостоятельно: так, в 27 стихе вместо *cecidit qui strage suorum*, «который пал, принеся разгром своему войску», текст R выглядит как: *cecidit et gens sua tandem*, «пал, и род его наконец тоже», а 17 стих (*quid Magnus fecit, audax quo Curio missus*, «что сделал Помпей, куда был послан дерзкий Курион») полностью заменен в R на другой (*Sextus iusso patris per mundum querit amicos*, «Секст по указанию отца ищет по всему миру союзников»).

большой²⁵, т. е. что должны быть и другие рукописи. И библиотечные каталоги подтверждают нашу гипотезу. У нас нет коляций этих рукописей, но мы знаем, что наш комплект *argumenta* полностью или частично сохранился еще по крайней мере в римских рукописях *Biblioteca Corsiniana* 43 G 24 (первая половина XV в.), *Vaticano*, *Biblioteca Apostolica*, *Barberinus lat.* 66 (XIV в., содержит также запись на каком-то романском диалекте), *Chis. lat.* R V g (XIV в.)²⁶, *Vaticani lat.* 2797 (XV в.), 2798 (XIV в.), 2803 (XIV в.), 2804 (XIV/XV в.)²⁷ и в краковской рукописи *Biblioteka Jagiellońska* 524 (начало XIV в., Неаполь?)²⁸. В идеале для издания текста следовало бы, конечно, собрать коляции всех этих рукописей. Но уже и на основании наших рукописей текст можно восстановить во вполне вменяемом виде, и поправки потребуются разве что в паре мест.

Далее мы печатаем свой вариант текста и разбираем несколько пассажей. Но прежде чем перейти к этому разбору, нужно оговорить еще один момент: что мы скептически относимся к любой возможности ранней датировки для нашего текста²⁹. По ходу разбора мы столкнемся еще с некоторыми дополнительными указаниями на его позднее происхождение, но главный аргумент основывается на первых строках текста, *proponit (preponit pars codd.) primus liber, invehit, invocat atque / causas exponit... / ... hinc narrat*, «первая книга заявляет предмет, нападает, призывает и излагает причины... затем повествует». Дело в том, что эти строки отражают литературно-теоретические споры, зафиксированные в схолиях и *accessus* к Лукану, насколько нам известно, не ранее XII в.³⁰

Сервий (*Serv. in Aen.* 1.8) обвинял Лукана, что тот неправильно начинает поэму: *in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt invocant narrant. plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent invocationi... Lucanus tamen ipsum ordinem invertit: primo enim proposuit, inde narravit, postea invocavit, ut est 'nec si te pectore vates accipio', — «поэты делят свои поэмы на три части: заявляют предмет, призывают божество и повествуют. Чаще всего, однако, они делают две вещи сразу и смешивают само заявление предмета с инвокацией... Лукан же нарушил сам порядок: он сначала заявил предмет, затем вставил повествование, а потом уже призвал божество, как когда он говорит *nec si te pectore vates accipio* [Лук. 1.63–4]». Подразумевается, что после заявления темы (1.1–7) Лукан вставляет экскаламацию о граждан-*

²⁵ См., напр., Hall 1969: 62–63.

²⁶ Badali 1973: 16–17, 27–28, 32–33.

²⁷ Badali 1975: 38–41, 44–47.

²⁸ Kowalczyk 1984: 524.

²⁹ Opitz 1883: 309 писал, что «отнесены к древности эти изложения быть не могут», но не приводил аргументов (вероятно, он имел в виду корявый язык).

³⁰ Вкратце это развитие разобрано в Rossi 1991: 202–203, n. 18.

ской войне (1.8–32), и только затем следует обращение к Нерону, которого Лукан призывает заменить Аполлона (1.33–66).

Грамматики XII–XIII в. (раньше этот сюжет не фиксируется в комментариях к Лукану) стали защищать Лукана от Сервия. Так, автор большого анонимного комментария рукописи Berlin, Staatsbibliothek lat. 35 (XIII в.)³¹ пишет (и примерно тот же текст мы находим в accessus к флорентийской рукописи Biblioteca Medicea Laurenziana Pl. 35.8, XIII в., fol. 1v, местами мы исправляем по нему берлинский текст)³²:

solent poetae tria ponere: solent enim proponere invocare narrare. quod iste facit, et dicitur ibi incepisse: 'quis furor, o cives' etc.; et quia exclamatio non videbatur congrua principio, ideo Seneca dicitur apposuisse hos VII versus, in quibus patentius notatur propositum. et sive iste proposuisset sive non, tamen dicitur proponere usque illuc: 'sed mihi iam numen' etc.

tria ponere] ita facere Laur. (cf. Serv.) solent enim om. Laur. preponere Laur. ante correctionem proponere et invocare et narrare Berol. (cf. Serv.) etc. utrumque om. Laur. et quia] sed quia Laur. principio] incepto Laur. dicitur apposuisse] apposuit (post versus) Laur. notatur propositum] proponere notat Berol. et sive iste proposuisset sive non] et sive sint appositi sive non Laur. tamen dicitur proponere] propositum dicitur Laur.

«Поэты обычно делают три вещи: в частности, они обычно заявляют предмет, призывают божество и повествуют. И этот тоже так делает, и говорят, что он начал от этого места: *quis furor, o cives* и т. д. [Luc. 1.8] А поскольку восклицание не казалось подходящим для начала, поэтому Сенека, как рассказывают, добавил эти 7 строк, в которых предмет заявляется более отчетливо. И он ли написал заявление предмета или нет, но говорят, что заявление предмета продолжается до этого места: *sed mihi iam numen* и т. д. [Luc. 1.63]».

С сервиевскими сомнениями в правильности начала, таким образом, связывается сюжет о добавлении первых 7 строк Сенекой, зафиксированный уже в древнейших схолиях к Лукану³³, и в любом случае то, что Сервий считал narratio, теперь объявляется частью propositio, в итоге порядок оказывается нор-

³¹ Он опубликован под сиглой В в издании Weber 1831.

³² Для всех флорентийских рукописей мы используем собственные колляции.

³³ См. о нем: Malcovati 1951.

мальным. Accessus мюнхенской рукописи Лукана Bayerische Staatsbibliothek Clm 4593, fol. 146r (XII в.)³⁴ просто пишет: *more aliorum poetarum proponit invocat narrat*, «в соответствии с обыкновением других поэтов он заявляет предмет, призывает божество и повествует».

Однако эта концепция создавала новые трудности. В комментарии к Luc. 1.67 та же берлинская рукопись отмечает: *facta propositione et invocatione deberet statim narrare, ut res gesta est; sed prius ostendit quae fuerunt causae huius tanti belli... et quare hoc faciat, ipsemet ostendit, ubi dicit innatis (Weber: in natis cod.) causis 'aperiatur immensum opus', ac si dicat ut magis pateat ipsum effectum; et dicemus quod sit pars ipsius narrationis, cum ipsam maxime aperiatur, «заявив предмет и призвав божество, он должен бы был сразу переходить к повествованию; но он сначала показывает, каковы были **причины** этой столь ужасной войны... А почему он это делает, он показывает и сам, когда говорит, что, (когда рождаются?) причины, "открывается громадный труд" [Luc. 1.68], как если бы он говорил, чтобы яснее был виден сам результат; и мы скажем, что это часть самого повествования, поскольку в высшей степени "открывает" его*. Похожий текст мы находим в самом популярном комментарии XIII века, принадлежащем Арнульффу Орлеанскому³⁵: *facta invocatione et propositione... statim debet sequi narratio. sed ad maiorem narrationis evidentiam discordie causas assignat ut, causis assignatis, quasi verisimilius videatur quicquid de bello sequitur, «призвав божество и заявив предмет, он должен бы был сразу переходить к повествованию; но для большей наглядности повествования он **указывает причины** раздора, чтобы после указания причин весь следующий далее рассказ о войне казался словно бы правдоподобнее*. Во флорентийской рукописи Biblioteca Medicea Laurenziana Pl. 35.23 (та часть ее, которая нас интересует, написана в XIII в.), содержится очень близкий к комментарию Арнульффа текст; это место там поясняется так: *facta propositione et invocatione (scripsi: narratione cod.) statim sequi debet narratio; sed posset oriri questio quare factum est civile bellum, et ita posset interrumpi narratio; idcirco ad maiorem evidentiam causas premittit, «заявив предмет и призвав божество, он должен был сразу переходить к повествованию; но мог бы возникнуть вопрос, почему произошла гражданская война, и так повествование могло бы быть прервано; поэтому для большей наглядности он предваряет повествование **изложением причин***». Выражение *facta propositione et invocatione deberet statim narrare* встречается и в комментарии другой берлинской рукописи XII в., Staatsbibliothek lat. 1016³⁶ (Макс Манициус атрибутирует этот комментарий

³⁴ Он опубликован в Huysens 1970: 39–44.

³⁵ Он издан как Marti 1958.

³⁶ Комментарий, к сожалению, не опубликован; мы цитируем его по Marti 1941: 252. Возможно, остальные рассматриваемые нами идеи тоже встречаются уже в этом комментарии.

Ансельму Лаонскому)³⁷. Отсюда, очевидно, вставка «изложения причин» перед «повествованием» в нашем тексте.

Остается еще одна необъясненная деталь – *invehit*, «нападает». Можно было бы предположить, что речь идет об «инвокации» к Нерону, которую средневековые комментарии все время интерпретируют как скрытую инвективу³⁸, если бы мы не встречали в некоторых комментариях точно ту же формулировку, что и в нашем стихотворении. Так, флорентийский комментатор начала XIV в. Чоне (или Дзоно) де Ромео (?) да Маньяле (или де' Маньялис)³⁹ поясняет Luc. 1.67 следующим образом (текст публикуется впервые по трем флорентийским рукописям, Biblioteca Medicea Laurenziana Pl. 35.1, fol. 7v = A; 53.26, fol. 18v = B; 53.29, fol. 11v–12r = C)⁴⁰:

in precedentibus poeta Lucanus more aliorum poetarum proposuit et invocavit. in ista parte intendit narrare. et videte: sicut superius facta propositione in illis sex versibus: 'bella per Emathios', statim debuisset invocare, sed quia scelus tam nepharium et tanta admiratione dignum describere habebat, idcirco ab admiratione incipiens in Romanos cives **invehit** supra autor, et exclamat descendendo ad laudes Neronis, ut eum pro deo invocet, et deinde invocat eum, ibi, 'sed mihi iam numen es', – sic facta invocatione statim deberet sequi narratio, sed quia posset oriri questio, videlicet quare factum est civile bellum, et ita posset interrumpi narratio, idcirco ad maiorem evidentiam narrandorum causas belli civilis premitit, et deinde narrat.

preposuit BC⁴¹ modo in ista A et videte *om.* A prepositione BC illis] istis B ab admiratione] aliquid admirando BC invocat eum, secunda ibi A sic] sicut A facta invocatione] istam invocationem B: post istam

³⁷ Manitius 1931: 238–239.

³⁸ См. Beldon 1972: 132–154.

³⁹ См. о нем: Ziolkowski 2008; Rossi 1991: 186–187. Флорентийцем он сам себя называет в комментариях.

⁴⁰ Отношения рукописей нуждаются в дополнительном изучении. В и С ближе друг к другу, А дает экстравагантный текст, похоже, сильно правленный (в отличие от В и С, это не последовательная запись текста комментария, а выписки на полях тех мест, которые казались более важными составителю рукописи), но иногда он содержит лучшие чтения, чем ВС, хотя бывает и наоборот; поэтому мы иногда принимаем чтения А против согласия ВС, но в целом в спорных случаях скорее следуем за ВС.

⁴¹ Вариант *pr(a)epono* встречается и в нашем поэтическом тексте, и в *accessus* XIII века: возможно, на самом деле не следует исправлять его, такое искаженное написание могло стать общепринятым, и авторы наших текстов могли писать это слово так. Но проверить, верно ли это допущение, сложно.

invocationem C (cf. loca superius laudata) debet A videlicet] scilicet A ita] ideo C (cf. supra Laur. Pl. 35.23) et deinde] denide BC (cf. supra et deinde invocat eum)

«В предшествующем тексте поэт Лукан, следуя обыкновению других поэтов, заявил предмет и призвал божество. В этой части он намеревается повествовать. И обратите внимание: как и выше, заявив предмет в этих шести⁴² стихах, *bella per Emathios* [Luc. 1.1], он должен бы был сразу призывать божество, но, поскольку ему предстояло описать злодеяние столь нечестивое и достойное такого удивления, поэтому выше автор начинает с удивления и **нападает** на римских граждан, и восклицает, нисходя к похвалам Нерону, чтобы призвать его как бога, а затем уже призывает его в этом месте: *sed mihi iam nimen es* [Luc. 1.63], – так и после призвания божества должно бы было сразу следовать повествование, но, поскольку мог бы возникнуть вопрос, в частности, вопрос, почему произошла гражданская война, и так повествование могло бы быть прервано, – то поэтому для большей наглядности того, о чем собирается повествовать, он предваряет повествование изложением причин, а затем уже повествует».

Та же самая проблема, таким образом, решается другим способом: то, что Сервий считал неправильно поставленным «повествованием», теперь трактуется не как часть заявления предмета, а по аналогии с предваряющим повествование введением причин как вставленная дополнительно «инвектива». Похожую интерпретацию мы находим и в начале схолий краковской рукописи Biblioteka Jagiellońska 525 (середина XV в., написана в Кракове, большая часть схолий предположительно принадлежит Яну Иновроцлавскому, XV в.; вероятно, комментируется Luc. 1.8, точно из описания не ясно): *hic incipit Lucanus, et dividitur in tres partes liber hic, quia in prima invehit contra Romanos*, «здесь начинается Лукан, и делится эта книга на три части, потому что в первой он **нападает** на римлян...»⁴³. То же самое

⁴² Не очень понятно, почему шести, и вообще границы делений у Чоне указываются путано и, как кажется, не всегда последовательно: в комментарии к I книге он писал, что 1.1–7 – часть (вместе с эпитафией Corduba me genuit, «меня породила Кордуба», предваряющей текст во многих рукописях) проэмия, написанного Сенекой и вставленного Луканом, а propositio, «заявление предмета», начинается уже после него, и, в частности, цитировал Luc. 1.12 *bella geri placuit*, «захотелось вести войну», как propositio, но в то же время investiva, «инвектива», у него вроде бы начинается с Luc. 1.8.

⁴³ Kowalczyk 1984: 525.

разделение появляется также в комментарии Горо д'Ареццо (XIV в.)⁴⁴: *in prima par<te> invehit contra Romanos gerentes civilia bella, secundo... invocat numina, tertio narrat*, «в первой части он **нападает** на римлян, что они ведут гражданскую войну, вторым номером... призывает богов, третьим номером повествует»⁴⁵.

Итак, судя по используемым им комментариям, автор нашего текста вряд ли пишет ранее XII в., а скорее всего вообще датируется XIV в. Датировки рукописей и некоторые детали, которые мы отметим далее, указывают в том же самом направлении. Похоже, таким образом, что либо фраза Опитца о «знатном завирале» Барте верна, либо Барт имел в виду, что XI веком датируется сама рукопись, а *argumenta* к ней только приплетены (если так интерпретировать фразу *cui adfixa sunt*).

Итак, текст. Курсивом обозначаются введенные нами в текст конъектуры. Поскольку сообщения об орфографии рукописей не очень последовательны, мы восстанавливаем условную средневековую орфографию без опоры на рукописи (т. е. мы не имеем в виду, что авторская орфография выглядела в точности так, а просто следуем стандартным правилам латинской орфографии с поправкой на то, что дифтонги *ae* и *oe* обычно отображаются в XIV в. как *e*) и опускаем сведения о рукописной орфографии. В аппарате мы также пропускаем очевидные ошибки, кроме тех, которые теоретически могут быть следами какого-то альтернативного осмысленного текста. К тексту мы прилагаем комментарий, призванный прежде всего объяснить те из наших текстологических решений, которые существенно расходятся с решениями Шейклтона Бейли и Уотта.

I

Proponit primus liber, invehit, invocat atque
causas exponit, cursus properantis ad Urbem
Cesaris et nimios hinc narrat in Urbe timores.

⁴⁴ Этот комментарий также не опубликован, мы цитируем его по Rossi 1991: 203; мы исправляем опубликованный Росси рукописный текст *in prima pars*. Об идентификации этого Горо д'Ареццо см. Witt 2003: 196, п. 80.

⁴⁵ Отдаленно похожая формулировка появляется уже в комментарии Арнульфа (к Лус. 1.8), но без слова *inveho* (мы исправляем пунктуацию Б. Марти, относящую слова *ad...abominationem* к предшествующей фразе): *facta propositione, cum deberet sequi invocatio, ad maiorem sceleris abominationem utitur exclamazione*, «хотя после заявления предмета должно бы было следовать призывание божества, он прибегает к восклицанию, чтобы вызвать еще большую ненависть к злодеянию».

BAEUTR 1 preponit ER *Vat. lat.* 2797 2 exponit causas E (*Riese 1906*) | cursum *Vat. lat.* 2797 3 hinc] om. E: hic T (*Riese 1906*; cf. *versum 13*) | narrat] om. B: plebis *Buecheler*: ostendit *Baehrens* (*omisso hinc*) | timores] furores A

Первая книга заявляет предмет (1-7), нападает (8-32), призывает божество (33-66) и / излагает причины (67-182), затем повествует о марше стремительно несущегося к Риму / Цезаря (183-468) и о небывалых страхах, охвативших Рим (469-695).

II

- dat triplices questus libri pars prima secundi.*
 5 *continet eiusdem pars proxima verba Catonis*
- et Bruti, dicit, quo federe Marcia nupsit.*
hostis in occursum dicit pars tertia Magnum
opposuisse manus; notat et quod Cesaris ira
cuncta ruunt. arcesque capit, cedentibus instat.
 10 *ast uni vitam tribuit qui nuntius hosti*
exemplumque fuit; quo viso Magnus ad omnes
turmas ipse suas hortandas magna minatur.
hinc pars quarta notat Pompeium tunc properasse
Brundisium; tandemque videns maris ostia claudi
 15 *Hesperiam puppesque duas in morte relinquit.*

BAEUTR 4 *dat triplices scripsi* (vide infra): *quadruplices codd.*: at *triplices Shackleton Bailey* | *questus*] *narrat BE* (*Riese 1870 Baehrens*; fort. e *praecedenti versu irrepsit*) 6 *dicit]* *necnon Murgia* (*Shackleton Bailey*) 7 *dicit]* *ducit B* (*Riese 1870, 1906 Baehrens*) 8 *composuisse E* | *manum U* (*Oudendorp*) 9 *ruunt arcesque]* et *nunc cunctisque E* (sc. *nunc* = *-uunt*, *cunctis* fort. e *praecedenti sententia*) 10 *ast uni]* *Domitio R* (fort. e *glossemate*) 11 *exemplumque fuit quo viso]* *exemplum fuerit quo viso B*: *exemplumque sui sit victo Baehrens* 12 *turbas T* 13 *hic T* | *quinta B* 14 *tandem metuens B* (*Riese 1870 Baehrens*) 15 *Hesperiam]* *Hesperia B* (*Buecheler Riese 1870 Baehrens*): *Hesperias A* | *puppesque duas in morte UT*: *puppes geminus in mare B*: *puppesque duas in mare E*: *puppesque duas in monte A*: *petit puppes duasque R*: *puppes geminas in parte Buecheler* (*Riese 1870 Baehrens*) (*puppesque duas in parte Riese 1906*) | *relinquit E*

Первая часть второй книги сообщает о тройных жалобах (1-233), / следующая ее часть содержит речи Катона / и Брута (234-325), рассказывает,

каким брачным союзом женилась Марция (326-391). / Третья часть рассказывает, как Помпей выставил отряды, / чтобы те встретили натиск врага (392-438), отмечает и то, что гнев Цезаря / сокрушает все на своем пути (439-461); и Цезарь захватывает крепости и нападает на подающихся (462-477), / но одному оставил жизнь, ставшему для врага вестником / и примером (477-525). Увидев его⁴⁶, Помпей обращается ко всем / своим войскам и для воодушевления угрожает им страшными вещами (526-595). / Затем четвертая часть отмечает, что Помпей тогда стремительно ринулся / в Брундизий (596-627) и в конце концов, видя, как перекрывается выход в море, / оставил Гесперию и два корабля на погибель (650-736).

4. Пожалуй, самое трудное место в рукописном тексте: совершенно непонятно, что это за *quadruplices questus*, «четверные жалобы». В значении «изобильные» это слово не употребляется, а какое бы то ни было деление жалоб на 4 части не фиксируется ни в каких схолиях и не представляется логичным. Шейклтон-Бейли предлагает конъектуру *at triplices*, «а тройные жалобы»: он имеет в виду, что речей в этой части как раз три (одной из матерей, 2.38-42; солдат, 2.45-63; и старика, 2.68-232). Запятую он ставит не перед словом *continet*, а после него.

Но у нас, как кажется, есть для этой головоломки указание на отгадку. Недавно опубликованные по 4 рукописям XIV-XV вв. (в основном флорентийским) метрические *argumenta* Боэция (комплект с)⁴⁷ начинаются стихом, очень похожим на наш: *dat triplices questus libri pars prima prioris*, «первая часть первой книги излагает тройные жалобы» (что текст исправлен, подтверждает аналогичная формулировка во 2 строке: *inde Severini pars altera dat bene facta*, «затем вторая часть излагает заслуги Северина»). Вообще этот текст очень близок к нашему, и между ними явно существует какая-то зависимость: нам неизвестно о других *argumenta*, которые все время последовательно подчеркивали бы *divisio*, «внутреннее членение», книг; повторяются и другие фразы (например, плеонастическое *parsque secunda*, «а вторая часть», в начале стиха появляется в нашем тексте в строках 47 и 59 и в *argumenta* Боэция в строке 17). Аналогична и метрика: так, 8 строка *argumenta* Боэция (*ultima, non facere fortune dona beatum*), по-видимому, должна убедить нас в исправности 34 строки нашего текста (*ultima, quod posita mansit Cornelia Lesbo*)⁴⁸. Поэтому мы по-

⁴⁶ Единственное отступление от текста Лукана (2.526). Чтобы не было ошибки, Бэрнс заменил фразу коллажем из Лус. 2.514-5, почему-то кладя в основу конъектуры не текст В, а то, что Бэрнс считал конъектурами Бурмана.

⁴⁷ Black, Pomaro 2000: 13.

⁴⁸ Но в 10 строке *argumenta* Боэция мы бы, в отличие от издателей, предпочли на-

лагаем, что строка вполне могла быть заимствована целиком: палеографически конъектура *dat triplices* вместо *quadr(u)i plices* вполне вероятна, если буква *d* пишется как на рис. 1 (я использую для него рукопись XII в., но такое написание встречается и позже; с ним легко представить переход *tt>d* и *D>Q*). Глагол *continet* может относиться к следующей фразе. Конъектура Шейклтона-Бейли, не знавшего об *argumenta* Боэция, была, по-видимому, удачным прозрением.



Рис. 1. Начертание букв *D*, *d* и *t* в рукописи *London, British Library, Harley 1802*, XII в.

Остается выяснить, что значит текст, который у нас получается. Скорее всего имеется в виду какая-то традиция *divisio*, «внутреннего членения», книг. Подробное (в несколько ступеней) и последовательное *divisio* всех книг с нумерацией частей распространяется в комментаторской традиции Лукана, насколько нам известно, в основном в XIV в. На три части низшего порядка делит первую часть второй книги Лукана, например, автор еще одного неопубликованного комментария второй половины XIV в., знаменитый Бенвенуто да Имолла⁴⁹ (мы цитируем его по варианту рукописи *Biblioteca Medicea Laurenziana Pl. 35.6, 1412 г., fol. 24r*)⁵⁰: *demonstratis malis futuris superiori libro prodigiis, auguriis, astrologis et oraculis, nunc in libro presenti ponit investigationem, unde provenit, quod mala futura hominibus propalentur ante tempus. et dividitur in tres partes*, quia primo continuando facit ad deos deprecationem, ut mittant omnia futura subito et improvise, secundo ostendit

писать по одной из рукописей *quod cupiat sibi quisque bonum* вместо *quod cupiat sibi quisquis bonum*: иначе получится метрическая ошибка, аналогов для которой в двух текстах нет.

⁴⁹ *Accessus* и начало комментария опубликованы по рукописи Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea II 192 (1406 г.) вместе с хорошим разбором атрибуции и датировки в Rossi 1991; еще один небольшой фрагмент опубликован по той же рукописи в Gentili 2000: 36, n. 60.

⁵⁰ Текст этой рукописи идентифицирован как достаточно близкое (но все же, вероятно, несколько искаженное, как обычно бывает при маргинальной форме записи комментария) воспроизведение комментария Бенвенуто в Rossi 1991: 179. Далее в тех случаях, когда интересующий нас фрагмент опубликован Росси, мы кладем в основу текст феррарской рукописи (F), но приводим и чтения флорентийской рукописи (L): хотя больше вероятность, что к авторскому тексту ближе F, в отдельных случаях L в принципе может давать и более верный текст, как мы видели, в тексте Чоне А иногда дает лучший текст, чем ВС, хотя в А комментарий трансформирован в маргинальные глоссы и сокращен, а в ВС приведен подряд и полностью.

tacitam querimoniam dominarum per pulchram comparationem, tertio ponit querelam mulierum expressam dolentium de imminentibus, – «показав в предыдущей книге грядущие беды в прорицаниях, гаданиях, астрологах (?) и оракулах, теперь в настоящей книге он помещает разыскание, почему так получается, что грядущие беды открываются людям раньше срока. А делится (разыскание. – М. Ш.) на три части: ведь первым номером он, продолжая предыдущую книгу, упрекает богов, чтобы они посылали все грядущее вдруг и неожиданно; вторым номером он изображает молчаливые жалобы женщин при помощи красивого сравнения; третьим номером он помещает открытые жалобы женщин, горюющих о надвигающемся». У Бенвенуто можно найти и бульшую часть сюжетов, о которых мы говорили выше⁵¹, но, как кажется, он плохой кандидат на роль источника нашего текста: во-первых, его разделение охватывает не всю «первую часть», выделяемую нашими argumenta (у Бенвенуто I часть = 2.1–15, II = 2.16–28, III = 2.28–42, а в нашем тексте «тройные жалобы» должны заканчиваться только на 2.233); во-вторых, в терминологии Бенвенуто внутренние деления книг первого порядка (те, которые в основном перечисляются в нашем поэтическом тексте под названием partes, «частей», и которым Бенвенуто вообще обычно не уделяет особенного внимания) называются capitula, «главами», а словом partes, «части», он называет внутренние деления второго порядка (внутри «глав», причем главы часто делятся именно на три «части»)⁵².

Может ли быть источником Чоне да Маньяле? Его терминология divisio непоследовательна⁵³, во вторую книгу, в частности, он делит, в манере Бен-

⁵¹ Кроме разве что употребления слова inveho (но оно могло появляться в других версиях текста): ср. L, fol. 2v (к Luc. 1.8): facta propositione nunc restat facere invocationem secundum morem poetarum. sed antequam deveniat ad invocationem, intendit facere detestationem tam facinorosi tamque detestabilis belli civilis, et tria facit, quia primo arguit dementiam Romanorum, qui hec bella fecerunt studiose sine spe fructus laboris et aliquorum honorum... «Заявив предмет, теперь ему остается по обыкновению поэтов призвать божество. Но, прежде чем перейти к призыванию божества, он намеревается призвать к ненависти к столь преступной и столь ненавистной гражданской войне, и делает он три вещи: в частности, он первым номером ругает безумие римлян, устроивших эту войну с усердием без всякой надежды на выгоду от трудов и на какие-нибудь почести...»; L, fol. 6r (к Luc. 1.67): nunc author noster, qui deberet incipere narrare, quasi se iuridice movens, premitit causas bellorum civilium; et causa est, quia scire est rem per causam cognoscere, secundum Aristotelem in primo posteriorum, – «теперь наш автор, который должен бы был начинать повествование, словно бы ведя себя как в суде (?), предваряет повествование изложением причин гражданской войны; а причина в том, что знать – это познавать вещь через ее причину, согласно Аристотелю в первой книге «Второй аналитики»».

⁵² F, fol. 2ra = L, fol. 2r: liber (autem add. L) totus dividitur in X libros, (et add. L) liber per capitula, capitulum per partes, «вся книга делится на десять книг, а книги на главы, а главы на части».

⁵³ Ср. о Luc. 1.8 (A, fol. 4v = B, fol. 12v = C, fol. 8r): posito prohemio edito a Seneca (a Seneca edito A), nunc incipit seu (incipit seu om. A) ponit tractatum, in quo ibi poeta

венуто, на главы, хотя первые три главы как раз совпадают по покрываемому материалу с покрываемым в «тройных жалобах» нашего поэтического текста (A, fol. 23r = B, fol. 52v–53r = C, fol. 37v–38r):

iste est secundus liber Lucani, in quo continetur conquestio Romanorum cum persecutione Cesaris in Pompeianos et fuga Pompei de Roma et tota Ytalia. dividitur autem iste liber in X capitula. in quorum primo ponitur conquestio auctoris contra deos, eo quod hominibus futura providere permittunt. in secundo capitulo ponitur generalis omnium conquestio de civili bello, scilicet primo mulierum, que facilius moventur; deinde virorum; et ad ultimum senum, qui, quia multa videre, consueverunt, tardius moventur. in tertio capitulo ponuntur cuiusdam de plebe verba, exemplum huic malo querentis et ex omnibus preteritis malis unum solum huic bello vix conferentis (scilicet civile bellum quod factum fuit inter Sillam et Marium), dicentis, quod nunc peiora parantur, quam facta fuerint per illos. in quarto ponitur securitas Bruti omnibus aliis timentibus et mentis Catonis per ipsum investigatio... primum capitulum dividitur in duas partes...

conquestio] questio A et de tota A capitulo ponitur] continetur A scilicet] sed A moventur ad planctum A in tertio capitulo] in tertio A verba cuiusdam de plebe A exemplum] per exemplum A (cf. Luc. 2.67) bello] malo A vix in C additum s. l. per illos] apud illos BC illos, scilicet Marium et Sillam A primum capitulum dividitur] dividitur autem istud primum capitulum A

«Это вторая книга Лукана, в которой содержатся жалобы римлян вместе с гонениями Цезаря на сторонников Помпея и бегством Помпея из Рима и всей Италии. Делится же эта книга на 10 глав. Из них в первой помещена жалоба автора на богов, что они позволяют людям провидеть будущее [= Luc. 2.1–15]. Во вто-

Lucanus more aliorum poetarum tria facit: proponit, invocat et narrat ... idcirco dico quod (idcirco dico quod] ideo A) ista (hec A) **pars** dividitur in tres **partes** (partes om. A): quia primo proponit, secundo invocat, tertio narrat, – «вставив проэмий, написанный Сенекой, теперь он начинает, или вставляет, разработку темы; в ней поэт Лукан, согласно обыкновению других поэтов, делает три вещи: заявляет предмет, призывает божество и повествует. ... Поэтому я говорю, что эта **часть** делится на три **части**: потому что первым номером он заявляет предмет, вторым номером он призывает божество, а третьим номером повествует». Но первая книга вообще часто описывается в особой терминологии (ср. и наше стихотворение), возможно, это связано с тем, что традиция ее divisio, как мы видели, явно старше традиции divisio остальных книг.

рой содержатся общие жалобы всех о гражданской войне [= Лис. 2.16–66]: в частности, сначала женщин, которые более впечатлительны [= Лис. 2.16–42]; потом мужчин [= Лис. 2.43–64]; и в конце стариков, которые, поскольку многое повидали, пообвыкли, менее впечатлительны [= Лис. 2.64–6?]. В третьей главе помещены слова какого-то человека из простого народа, ищущего аналог для такой беды и из всех прежних бед только одну, и то с тяжёлой, ставящего на одну планку с этой войной (в частности, гражданскую войну, произошедшую между Суллой и Марием), и говорящего, что сейчас готовятся еще более ужасные вещи, чем те, что были сделаны теми [= Лис. 2.67–233]. В четвертой помещено спокойствие Брута среди всеобщего страха и то, как он выясняет мнение Катона [= Лис. 2.234 sqq.]... Первая глава делится на две части...»

Вообще деление второй главы Чоне воспроизводит предложенное Шейклтоном-Бейли, и наиболее велико, пожалуй, искушение увидеть в нашем тексте влияние именно этого деления (особенно учитывая явно не терминологические «тройные жалобы»). Правда, опять же, покрыта оказывается только часть текста, отведенного в argumenta под «жалобы». В принципе, иногда автор argumenta явно пропускает какие-то эпизоды (см. ниже, например, перевод IX argumentum). Но возможно, в конце концов, что он имел дело не с Чоне, а с чем-то еще. Например, комментарий рукописи Biblioteca Medicea Laurenziana Pl. 35.22 (XIV в.), fol. 13r, также делит первую главу второй книги на три части: *primum capitulum dividitur in tres partes, quarum in prima [prima] parte ponitur quedam deprecatio auctoris ad deos, in secunda parte mulierum conquestus, in tertia parte virorum lamentatio*, – «первая глава делится на три части, из которых в первой части помещены некие упреки автора в адрес богов [= Лис. 2.1–15], во второй части – жалобы женщин [= Лис. 2.16–42], в третьей части – жалобы мужчин [= Лис. 2.43 sqq.]». Выше в том же комментарии сказано, что *secundum incipit ibi: 'at non magnanimi'*, «вторая (глава. – М. Ш.) начинается здесь: *at non magnanimi* [Лис. 2.234]», т. е. первая глава охватывает ровно столько же, сколько в нашем тексте. Но терминология опять другая.

6. Зачем нужна конъектура *песноп*, нам совершенно непонятно.

7. Вариант одной рукописи *ducit*, единодушно принимаемый издателями после Ризе (с интерпункцией после слова *tertia*), дает весьма странный текст, означающий «вторая часть ведет навстречу врагу». Кого она ведет? Читателя? Но Помпей и Цезарь ему вроде не враги. Помпея или Цезаря? Помпея

вроде бы нет, а если Цезаря, то из чего это должно быть ясно? И ведь достаточно принять текст вульгаты и поменять пунктуацию, чтоб текст стал совершенно понятным.

III

- tertius exponit primo quid Iulia dixit,
 quid Magnus fecit, audax quo Curio missus.
 altera pars libri dicit, quod Cesar in Urbem
 ivit opesque dedit Rome nolente Metello
 20 militibus, Magnique notat qui signa sequuntur.
 ultima, quod tendens Hispanas Caesar ad oras
 Massilie stetit: hanc sed vicit in equore Brutus.

BAEUTR 17 R *versum alium substituit*: Sextus iusso patris per mundum querit amicos | fecit B (*vel Barth?*): fuerit *codd. cett.* 21 quod] quid A: que EU (*et postea intendens U*) | Cesar] cessit E | ad] in B (*Riese 1870 Baehrens*) 22 Massilieque U

Третья сперва рассказывает, что сказала Юлия (1-35), / что сделал Помпей (36-45), куда был послан дерзкий Курион (46-70). / Вторая часть книги рассказывает, что Цезарь прибыл в Рим (71-112) / и, вопреки воле Метелла, отдал богатства Рима / солдатам (112-168), и отмечает, кто последовал за знаменами Помпея (169-297). / Последняя – что Цезарь, направляясь к испанским краям, / остановился под Массилией (298-508), но Брут одолел ее на море (509-762).

IV

- at quarti libri narrat pars prima, quod ivit
 Cesar ad Hispanos, ad iussa ducesque reversos.
 25 mortem Vultei cum multis altera pars dat.
 ultima, quod Varum pepulit campoque fugavit
 Curio, fraude Iube cecidit qui strage suorum.

BAEUTR 23 at] sed AU | ivit] instat B 24 in Hispanos B (*Riese 1870, 1906 Baehrens*) 26 quod] -que ut U 27 cecidit qui strage suorum UT: cecidit quoque strage suorum B: cecidit cum strage suorum A: cecidit qui morte suorum E: cecidit et gens sua tandem R

А первая часть четвертой книги повествует о том, что Цезарь прибыл / в Испанию и полководцы обратились к послушанию (1-401). / Вторая часть

сообщает о смерти Вультея вместе со многими другими (402–581). / Последняя – что Курион побил и обратил в бегство с поля боя Вара, / а потом пал из-за хитрости Юбы, а войска его подверглись разгрому (581–824).

V

- in prima quinti Pompeio Roma regenda
est data; multa timens pro se responsa recepit
30 Appius. exponit pars proxima seditionem
sedatam pena; mare transiit Urbe relicta
Cesar, qui questus, quod non Antonius *ultra*
iverat, expertus fuit ipse pericula ponti.
ultima, quod posita mansit Cornelia Lesbo.

BAUTR E *usque ad* 30 29 per se BA 31 sedata U | penam BA | transiit] *om.* B:
transit TR 32 *ultra scripsi* (*vide infra*): *ultra codd.* 33 ipsa U | ponti] martis B 34 quod
posita] -que exposita U

В первой части пятой управление Римом поручается Помпею (1–64), / боящийся многого Анний получает пророчество о своей судьбе (64–236). / Следующая часть – как восстание / было усмирено наказанием (237–373); Цезарь, оставив Рим, пересек море (374–475); / он жаловался, что Антоний не прибыл сам, / и испытал опасности моря на себе (476–721). / Последняя – что Корнелия была помещена на Лесбосе и там и пребывала (722–815).

32. Здесь все издатели печатают текст рукописной вульгаты, но непонятно, почему никто не предложил исправить *ultra*, «по ту сторону (?)», на *ultra*, «сам». Смысл явно должен быть именно этот (см. Luc. 5.476–503).

VI

- 35 'postquam castra' notat, quod Cesar victus ab hoste
fugit in Emathiam, quamvis clausisset is ipsum.
hinc et Thessaliam que sit gentemque profanam
describit. damnat Sextum non digna petentem.

BAUTR 36 ipsam B 37 que sit] querit T | profanam] togatam U 38 signa T | potentem T Cracov. 524: parente B

Книга «После того как лагерями» отмечает, что Цезарь был осилён врагом / и бежал в Эмафию, хотя сам же этого самого врага взял в окру-

жение (1–332). / Затем она описывает и Фессалию, какова она (333–412), и нечестивый народ (413–568), / осуждает Секста, который добивался недостойного (569–830).

38. Здесь также все издатели печатают текст рукописной вульгаты и, вероятно, верно. Текст В («...недостойное родителя») создает определенное искушение, поскольку образует переключку с Luc. 6.420 Sextus... Magno proles **indigna parente**, «Секст, отпрыск, **недостойный родителя-Помпея**». Теоретически можно было бы допустить выпадение слова parente из-за созвучия с petentem, затем вставку damnat для метра, и затем обратное вползание слова parente в текст В из маргинальной поправки (т. е. восстановить вариант describit, Sextum non digna parente petentem «Описывает (Фессалию) и как Секст добивался того, что недостойно его родителя», describo употребляется так же в строках 41–42 proxima pars bellum describit, et ultima, Magnum / devictum cepisse fugam, «следующая часть описывает битву, а последняя – как побежденный Помпей обратился в бегство»). Но это слишком сложный процесс, если считать, что текст написан, скорее всего, в XIV в., а рукописи с текстом вульгаты фиксируются уже в первой половине того же самого столетия (так, в частности, датируется краковская рукопись). Проще предположить, что чтение parente появилось из ассоциации какого-то писца, помнившего текст Лукана.

VII

- ‘segnior Oceano’ casu quo bella geruntur
 40 ostendit primo, sic et quod dixit uterque.
 proxima pars bellum describit, et ultima, Magnum
 devictum cepisse fugam. sed Cesar habendas
 militibus monstravit opes castrisque resedit.

BAUTR 40 primo] populo B | sic et quod] sic esse quod B: sic et quae A: et quae sibi U 41 describit] discrimina A 43 recedit B (Riese 1870, 1906 Baehrens)

Книга «Более медлительно из океана» сперва показывает, какой случай привел к битве (?; 45–150), / а также что сказал каждый из вождей (235–384). / Следующая часть описывает сражение (460–646), а последняя – как побежденный Помпей / обратился в бегство (647–727), но Цезарь / указал солдатам грабить богатства и остался стоять лагерем там же (728–846).

VIII

- ‘iam super Herculeas’ quo fugit denotat, atque
 45 quid dixit *Magnus*, quid, quando querere Parthos
 consuluit: sed cassa fuit sententia Magni.
 parsque secunda notat Pompeium morte peremptum
 indigna Phariis, pars ultima datque sepulchrum.

BAUTR 45 quid dixit] qui dixit A | Magnus *Oudendorp*: multis *codd.*: om. B | quid U: quod T: quod mihi A: om. B: tum *Shackleton Bailey* (fort. accipi potest) | Parthos] portus B **post 46 addit versum** B: altera pars <notat add. *Riese 1870*> exitium tibi Magne paratum 48 Pharium *Shackleton Bailey*: a Phariis *Watt* | facta sepulchro B

Книга «Уж по Геркулесовым» отмечает, куда бежал (1–208) и / что сказал Помпей, что он предложил, когда предложил обратиться к парфянам (256–327): / но замысел Помпея не был одобрен (327–455). / А вторая часть отмечает, как фаросцы умертвили Помпея / недостойной смертью (456–711), и последняя часть сообщает о могиле (712–872).

45. Строка явно испорчена в рукописях. Возможно, конъектура Шейклтона Бейли и верна. Во всяком случае, если с (почти неизбежной, по-видимому) конъектурой Удендорпа принимать наиболее вразумительный вариант текста, который можно восстановить за текстом рукописей, quid, то фразу, видимо, следует понимать как гаплогогическую: sc. quid, quando quaerere Parthos / consuluit, <consuluit>.

48. Конъектура Pharium совершенно не нужна, если поставить запятую после Phariis; это увидел Уотт, но и его вставка <a> не является необходимой. Во фразе datque sepulchrum следует видеть, вероятно, обычное для нашего автора (и для автора *argumenta* Бозция) употребление do в значении «сообщать о» (кроме 2 строки, ср. в нашем тексте 25 и далее комментарий к 53, в *argumenta* Бозция строки 1, 2, 13, 28), но любопытно, что формулировка напоминает слова Стация по тому же самому поводу, *Silv.* 2.7.71–72 *Pharo cruenta / Pompeio dabis altius sepulchrum*, «ты дашь Помпею более высокую могилу, чем кровавый Фарос» (обращение к Лукану). Наш автор мог понять и здесь глагол do в значении «сообщать о (могиле для Помпея)», тем более рядом есть еще одно место, особенно провоцирующее увидеть в do именно этот смысл, *Silv.* 2.7.62–63 *hinc castae titulum decusque Pollae / iucunda dabis adlocutione*, «затем ты принесешь в приятном обращении славу и почет чистой Полле» (но можно понять и «опишешь славу и почет чистой Поллы»).

Где мог наш автор в XII–XIV в. читать *Silv.* 2.7? Количество вариантов невелико, и мы можем на их основании попытаться сделать, пусть и не безусловное, предположение о месте написания нашего стихотворения. До того, как Поджо в начале XV в. нашел в Санкт-Галлене рукопись Р, «Сильвы», по-видимому, можно было прочесть в Европе только в двух–трех копиях⁵⁴. Первая лежала в хранилищах Санкт-Галлена. Другая известная нам рукопись, содержащая только текст *Silv.* 2.7 (записанный как проза), *Biblioteca Medicea Laurenziana* Pl. 29.32 (L), была написана, согласно Б. Бишоффу, в IX в. в западной Германии⁵⁵. В конце XV в. ее нашел во Флоренции Анджело Полициано⁵⁶. Где она была между этими двумя моментами, неизвестно; очевидно, в какой-то момент она какими-то путями была переправлена во Флоренцию. Кроме того, какой-то текст *Silv.* 5.4 точно использовал Боккаччо во «Фьямметте»⁵⁷, хотя это необязательно должна была быть рукопись всех «Сильв», это мог быть какой-то флорилегий, куда попало только одно стихотворение. Существует предположение, что какой-то текст «Сильв» использовали также падуанские прегуманисты⁵⁸, но аргументы в пользу этой гипотезы достаточно двусмысленны⁵⁹. Таким образом, у нас есть два основных варианта: Германия (возможно, Швейцария) или Италия; происхождение рукописей *argumenta* скорее говорит за Италию, а в Италии наименее двусмысленный кандидат на то, чтобы быть источником знания нашего автора о Стации, – это, конечно, флорентийская рукопись, и мы уже видели несколько косвенных указаний, что Флоренция вполне могла быть местом написания нашего текста (рукописи *argumenta* Боэция, в основном, во Флоренции, из Флоренции был Чоне да Маньяле, комментарий которого, кажется, ближе всего к тому, что использовал наш автор). Правда, по флорентийской рукописи наш автор вряд ли понял бы, что *Silv.* 2.7 – стихи, но он мог все равно использовать этот текст потому, что там речь о Лукане.

IX

‘at non in Pharia’ dicit, quod bella Catoni

50 libertate placent, qui Sextum multa minantem

⁵⁴ Отметим, что, даже если отменить все остальные указания, цитирование Стация все равно не будет говорить о принадлежности наших *argumenta* к античной грамматической традиции: позднеантичные грамматики практически вообще не демонстрируют знания о «Сильвах» (Vollmer 1898: 33).

⁵⁵ Reeve 1983: 397.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Coulter 1959.

⁵⁸ Billanovich 1958: 239–243.

⁵⁹ Reeve 1983: 397, n. 1.

corripuit, postquam scivit de funere Magni.
 altera pars multos correptos voce Catonis
 dicit per Syrtes fore multa pericula passos.
 tertia, quod Caesar simulavit ferre dolorem
 55 nec doluit saevus generi cervice recisa.

BAUT R *usque ad 52* 52 correctos AU (*Oudendorp*) 53 dicit per Syrtes fore] Syrtibus in mediis dat B: dicit per Syrtes tum *Shackleton Bailey*: dicit per Syrtes fera *Watt* 54 ferre] flendo B (*Oudendorp Riese 1870 Baehrens*) 55 generi] Magni U (*forte glossemate*)

Книга «Но не в фаросской» рассказывает, что война привлекает Катона / свободой (1-30); он поставил на место Секста, который разошелся в своих угрозах, / узнав о смерти Помпея (117-166). / Вторая часть рассказывает, как многие солдаты, пристыженные словами Катона, / претерпели множество опасностей в Сиртах (253-949). / Третья – что Цезарь притворился, будто терпит горе, / а на самом деле, злодей, не горевал, видя отрубленную голову зятя (1004-1108).

53. «Девятая книга Лукана не содержит пророчеств», – пишет Шейклтон-Бейли⁶⁰ и исправляет fore (как вползшее в текст интерлинейное пояснение) на tum; Уотт соглашается, что текст испорчен, но предлагает свою конъектуру (fera, «дикие»), довольно корявую с точки зрения словоупотребления и синтаксиса, но, согласно Уотту, «получающаяся фраза достаточно хороша для нашего версификатора»⁶¹. Однако употребление fore в значении esse вполне нормально для средних веков: ср., напр., *Waltharius* 878-879 *Waltharius*, licet alonge, socium fore maestum / attendit, «Вальтарий, хоть и издалека, видит, что товарищ его опечален» (а не «будет опечален»). Британские ученые, конечно, имели в виду возможность того, что наши argumenta – античный текст. Но на самом деле, вероятно, даже в поздней античности употребление fore в значении esse следует считать возможным: ср., напр., *Prisc.* 1.420.14-6 Keil: sunt verba, quibus desunt et tempora et personae, ut 'fores foret forent fore' 'cedo' 'infir', cuius Varro in mensuris et primam ponit personam: infirio, – «есть глаголы, у которых нет времени и лица, как fores foret forent fore (пример глагола без времени. – М. III.), cedo (форма без времени и лица. – М. III.) infir (форма без времени (а также лица?). – М. III.); для последнего Варрон в «Измерениях» приводит также форму первого лица: infirio».

⁶⁰ Shackleton Bailey 1982: 132.

⁶¹ Watt 1996: 277.

В любом случае, если Шейклтону-Бейли и Уотту не нравился текст *dicīt per Syrtēs fore*, им достаточно было проверить добросовестность Ризе и заглянуть в оригинальное издание «Заметок» Барта, чтобы увидеть, что текст В вообще выглядит в этом месте как *Syrtibus in mediis dat*. Ризе пропустил его в своем аппарате, и с тех пор чтение так и было предано забвению. Это вполне исправный текст, и мы все-таки не принимаем его только потому, что он зафиксирован только в В.

X

‘ut primum’ primo notat ut perrexit in urbem
 Egypti Cesar et ut est Cleopatra locuta,
 et dapibus sumptis Nili disquiritur ortus.
 parsque secunda refert famulos qui fata parabant
 60 prava duci cesos adversa nefandaque passos.

BAUT 56 ad urbem T (*Riese 1906*) 58 et] mox B (*Oudendorp Riese 1870 Baehrens*) 59 parsque] parte AU *Vat. lat. 2797*: pars *Corsin. 43 G 24* | feret T | fata] facta B: prava *Vat. lat. 2797* | pararant *Watt 60* pravo BU *Barb. lat. 66*: prima *Corsin. 43 G 24*: fata *Vat. lat. 2797* (*fanta ante correctionem*) | duci] ducit *Corsin. 43 G 24*: duo *Vat. lat. 2797* | adversa nefandaque] simul adversandaque *Corsin. 43 G 24*: diversa nefandaque *Shackleton Bailey*.

Книга «Как только» сперва отмечает, как Цезарь отправился в египетский город / и как говорила Клеопатра (1–106), / и после поедания блюд (107–171) обсуждается вопрос, где находятся истоки Нила (172–331). / А вторая часть сообщает, что рабы, которые готовили подлую смерть для полководца, / претерпев беды и ужасы, были убиты (332–529).

59. Конъектура Уотта *pararant* – перфекционистское восстановление *consecutio temporum*, снова подразумевающее, что текст написан в античности.

60. Покушавшиеся на Цезаря Ахилла и Потин были убиты и «претерпели разные беды», полагает Шейклтон Бейли: он имеет в виду, что Потину отрубили голову (Luc. 10.515–9), а Ахиллу закололи (Luc. 10.523). Смысл изменения, очевидно, в том, чтобы не получилось бессознательного соединения *caesos* и *passos*. Но, возможно, это бессознательное соединение должно обозначать предшествование события, названного вторым: предшествующий опыт часто описывается причастиями от *patiō* и родственных глаголов, если основное событие выражено не причастием, а личной формой глагола, как Ov. Met. 12.38: *multaque perpressae Phrygia potiuntur harena*; ср. также (сказуемое выражено причастием)

Liv. 26.13.8: ipsi nobiscum ultima pericula et gravissimos labores perpassi, circa vallum ac fossas saepe trucidati ac prope ad extremum castris exuti; Hyg. 2.14: mala plurima perpassus, aliquando mortem adeptus, inter astra Cereris voluntate est constitutus. Наш поэт мог пытаться переделать эту конструкцию в Accusativus cum participio. Мы полагаем, таким образом, что рукописный текст вполне можно оставить⁶².

Итак, подведем итоги. Argumenta Barthiana практически наверняка не являются продуктом деятельности античных грамматиков; время их написания, скорее всего, – XII–XIV вв. (конкретнее, вероятно, первая половина XIV в.), место – скорее всего, Италия (конкретнее, вероятно, Флоренция).

РЕЗЮМЕ

В результате текстологического анализа argumenta Barthiana к Лукану автор отвергает некоторые чтения предшествующих издателей, а также приходит к выводу, что эта серия argumenta составлена, вероятнее всего, в XIV в. во Флоренции.

THE METRIC ARGUMENTA OF LUCAN: ON SEARCHING GRAMMATICAL TRADITIONS (PART I. ARGUMENTA BARTIANA)

M. V. Shumilin

This article deals with textual criticism of Lucan's argumenta Barthiana. The author rejects some decisions of the previous editors and concludes that these argumenta must have been written in the 14th century in Florence.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Артюшков А. В. 1934: Теренций. Комедии / Пер. А. В. Артюшкова; Ред. и комм. М. М. Покровского; Вступ. ст. П. Преображенского. М.; Л.
Гаспаров М. Л. 1993: Авсоний. Стихотворения / Изд. подг. М. Л. Гаспаров. М.
Badali R. 1973: I codici romani di Lucano // ВРЕС. Vol. 21. P. 3–47.
Badali R. 1974: I codici romani di Lucano (II) // ВРЕС. Vol. 22. P. 3–48.
Badali R. 1975: I codici romani di Lucano (III) // ВРЕС. Vol. 23. P. 15–89.
Baehrens E. 1883: Poetae Latini minores / Rec. et emend. A. Baehrens. Vol. V. Lipsiae.
Banchi L. 1863: I fatti di Cesare: Testo di lingua inedito del secolo XIV / Pub. a cura di L. Banchi. Bologna.

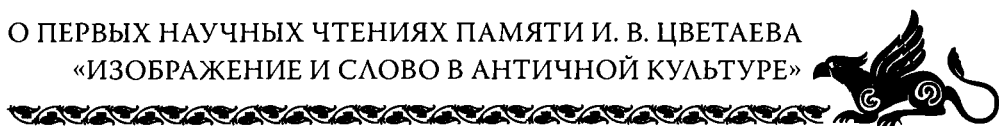
⁶² Watt 1996: 277 также отвергает конъектуру Шейклтона Бейли, видимо, из тех же соображений, что и мы, хотя не эксплицирует своей идеи до конца.

- Barth K. von* 1624: *Casp. Barthii Adversariorum commentariorum libri sexaginta...* Francofurti.
- Beldon G.* 1972: Lucanus "anceps" // *Rivista di cultura classica e medioevale*. Vol. XIV. P. 132–154.
- Billanovich G.* 1958: *Veterum vestigia vatum* // *Italia medioevale e umanistica*. Vol. 1. P. 155–243.
- Black R., Pomaro G.* 2000: *Boethius's Consolation of Philosophy in Italian Medieval and Renaissance Education: Schoolbooks and Their Glosses in Florentine Manuscripts*. Firenze.
- Burman P.* 1740: *Marci Annaei Lucani Pharsalia / Cum commentario Petri Burmanni*. Leidae.
- Coulter C. C.* 1959: Statius, *Silvae*, V, 4 and Fiammetta's Prayer to Sleep // *The American Journal of Philology*. Vol. 80. P. 390–395.
- Farenga P.* 2005: *Editori ed edizioni a Roma nel Rinascimento*. Roma.
- Gentili S.* 2000: La necromanzia di Eritone da Lucano a Dante // *Dante e il locus inferni: Creazione letteraria e tradizione interpretativa* / A cura di S. Foa e S. Gentili. Roma. P. 13–43.
- Hall J. B.* 1969: *Claudian. De raptu Proserpinae* / Ed. by J. B. Hall. Cambridge.
- Housman A. E.* 1926: *M. Annaei Lucani Belli civilis libri decem* / *Editorum in usum ed.* A. E. Housman. Oxonii.
- Huygens R. B. C.* 1970: *Accessus ad auctores; Bernard d'Utrecht; Conrad d'Hirsau. Dialogus super auctores* / Ed. crit. par R. B. C. Huygens. Leiden.
- Kowalczyk M. etc.* 1984 : *Catalogus codicum manuscriptorum medii aevi Latinorum, qui in Bibliotheca Jagellonica Cracoviae asservantur*. Vol. 3 / Compos. M. Kowalczyk, A. Kozłowska, M. Markowski, S. Włodek, G. Zathey, M. Zwiercan. Wratislaviae.
- Malcovati E.* 1951: Sul prologo della *Farsaglia* // *Athenaeum*. Vol. XXIX. P. 100–108.
- Manitius M.* 1931: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. Bd. 3. München.
- Marti B. M.* 1941: *Literary Criticism in the Medieval Commentaries on Lucan* // *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 72. P. 245–254.
- Marti B. M.* 1958: *Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum* / Ed. B. Marti. Rome.
- Milchsack G.* 1913: *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*. Abt. 4: *Die Gudischen Handschriften* / *Die griechischen Handschriften* bearb. von F. Köhler; *Die lateinischen Handschriften* bearb. von G. Milchsack. Wolfenbüttel.
- Opitz K. R.* 1883: *De argumentorum metricorum Latinorum arte et origine* // *Leipziger Studien zur Classischen Philologie*. Bd. 6. S. 195–311.
- Oudendorp F.* 1728: *M. Annaei Lucani Cordubensis Pharsalia, sive Belli civilis libri decem...* / Curante Francisco Oudendorpio... Lugduni Batavorum.
- Reeve M. D.* 1983: *Statius // Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics* / Ed. by L. D. Reynolds. Oxford. P. 394–399.

- Riese A.* 1870: *Anthologia Latina sive Poesis Latinae supplementum. Pars I* / Rec. A. Riese. Fasc. II. Lipsiae.
- Riese A.* 1906: *Anthologia Latina sive Poesis Latinae supplementum. Pars I* / Rec. A. Riese. Fasc. II. 2. Ausg. Lipsiae.
- Rossi L. C.* 1991: *Benvenuto da Imola lettore di Lucano // Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni: Atti del Convegno Internazionale Imola, 26 e 27 maggio 1989* / A cura di P. Palmieri e C. Paolazzi. Ravenna. P. 165–203.
- Shackleton Bailey D. R.* 1982: *Notes on Riese's Anthologia Latina (Vol. 2) // Classical Philology. Vol. 77. P. 113–132.*
- Vollmer F.* 1898: *P. Papinii Statii Silvarum libri* / Hgb. und erkl. von F. Vollmer. Leipzig.
- Watt W. S.* 1996: *Notes on the Latin Anthology // Classica et Mediaevalia. Vol. XLVII. P. 255–80.*
- Weber K. F.* 1831: *Marci Annaei Lucani Pharsalia...* / Adn. suam add. ... C. F. Weber. Vol. III: *Continens scholiastas.* Lipsiae.
- Witt R. G.* 2003: *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni.* Boston; Leiden.
- Ziolkowski J. M.* 2008: *Zono de' Magnalis // The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years* / Ed. by J. M. Ziolkowski and M. C. J. Putnam. Yale. P. 292–293.



О ПЕРВЫХ НАУЧНЫХ ЧТЕНИЯХ ПАМЯТИ И. В. ЦВЕТАЕВА «ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ»



15 февраля 2008 года на территории Российского государственного гуманитарного университета состоялась конференция, посвященная памяти выдающегося ученого и просветителя профессора Ивана Владимировича Цветаева «Образ и слово в культуре античного мира». Инициаторами и непосредственными организаторами проекта выступили научные сотрудники отдела «Учебный художественный музей им. И. В. Цветаева» Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. С докладами выступили сотрудники ГМИИ, РГГУ (Института восточных культур и античности, а также Кафедры древних языков Института лингвистики), МГУ им. М. В. Ломоносова (Отделения классической филологии филологического факультета и Кафедры всеобщей истории и теории искусства исторического факультета), Государственного института искусствознания (отдела Искусства стран Азии и Африки), Института всеобщей истории Российской академии наук, Литературного института им. А. М. Горького и др.

Выбор темы, как и имя Цветаева в названии конференции, – неслучайны. И. В. Цветаев оставил значительное научное наследие. Он отличался разносторонними интересами: будучи одним из крупнейших филологов-классиков своего времени, он уделял большое внимание изучению памятников изобразительного искусства, известны составленные им альбомы по античному искусству, огромное мировое значение приобрёл созданный им в Москве Музей изящных искусств. Работы по итальянской эпиграфике, исследование римского образования, древних шедевров оказались неразрывно связанными в его научной судьбе, как и его служение Университету и Музею. Поэтому конференция была задумана, прежде всего, как междисциплинарная, объединяющая интересы исследователей античности разных специальностей.

Важным организационным принципом в проведении конференции стал отказ от секционных заседаний с тем, чтобы специалисты разных специальностей могли непосредственно познакомиться с концепциями друг друга и получить объемное видение общих для всех проблем. Всё это способствовало широкому обмену информацией и мнениями.

Основная масса докладов, в соответствии с темой конференции, имела античную направленность, но само понятие «античности» трактовалось организаторами достаточно широко. Говоря о проблемах взаимодействия литера-

турно-текстового и изобразительного материала, докладчики затрагивали и периферийные, сопредельные для античного мира регионы и исторические эпохи: эллинистический Египет, кельтский мир римского времени, античное Северное Причерноморье, бытование античного наследия в византийскую эпоху.

Мы приносим свою искреннюю благодарность всем нашим коллегам и друзьям за интереснейшие работы, поддержку и тёплую атмосферу взаимопонимания, сложившуюся во время заседаний. Надеемся, что проект получит своё продолжение в качестве конференции по культуре и искусству древности под общим заголовком, предлагаемым для данной рубрики, – «Цветаевские чтения». Хочется верить, что эта конференция объединит учёных разных специальностей: востоковедов и классиков, искусствоведов и филологов, историков и культурологов – в решении актуальных и интересных проблем современной науки о древности.

А. В. Агафонов

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

Утреннее заседание

И. В. Баканова (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина, РГГУ)

Вступительное слово

А. Н. Баранов (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

О творческом методе И. В. Цветаева

А. И. Солопов (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

И. В. Цветаев и современное итальянское языкознание

Н. М. Никулина (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

Греческая мифология. Изобразительное искусство. Театр

Я. В. Забудская (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

Организация пространства в греческой трагедии

О. Ю. Самар (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Аттическая чёрнофигурная вазапись и рождение аттической трагедии. Герои и «зрители» в вазовых композициях

Н. А. Налимова (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

Фриз храма Аполлона Эпикурия в Бассах и «троянские» драмы Еврипида. К вопросу о влиянии театра на пластические искусства Греции

Е. Г. Рабинович (Санкт-Петербург, ИФИ)

Гигантомахия: несколько гипотез (доклад не состоялся)

Л. Ю. Герасимова (Москва, РГГУ)

Западный фронто́н храма Зевса в Олимпии глазами современников и представителей других эпох: восприятие и интерпретации

А. Н. Баранов (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Три этапа развития архитектоники в греческой скульптуре

О. В. Осипова (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

«Наглядность» (επαγγελία) в «Истории» Фукидида

З. Р. Гафурова (Москва, МИСиС)

К вопросу о понятии «Образ города»: античный след

Д. О. Торшилов (Москва, РГГУ)

Возможные объяснения аллегорических толкований Гомера Метродором из Лампсака

Т. Ф. Теперик (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

Сравнительная поэтика литературного сновидения: Вергилий и Гомер

Дневное заседание

А. А. Рагулина (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Сочетание кругового (зеркального) прочтения рельефов римских саркофагов (на примере Уваровского саркофага из ГМИИ) и поэмы Нонна Панополитанского «Деяния Диониса»

Е. В. Журбина (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова), А. В. Журбина (Москва, ИМЛИ им. А. М. Горького)

Изображение «неизобразимого»: образы ветров в словесности и в изобразительном искусстве античности

И. А. Макаров (Москва, ИВИ РАН)

Партенос в Херсонесе Таврическом: проблемы интерпретации письменных источников и иконографии

Т. Ю. Воробьева (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Изображение и надпись в росписях римских катакомб. Символика и семантика

А. Ю. Виноградов (Москва, ИВИ РАН)

Херсонесские рельефы с изображением Св. Петра: между словом и изображением

Т. А. Михайлова (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова)

Котел из Гундеструпа как образ эпического текста

Л. А. Самуткина (Иваново, ИГУ)

Античная скульптура в ранневизантийской «Хронографии» Иоанна Малалы

Н. В. Брагинская (Москва, РГГУ)

Смысл экфрасиса и смысл его изучения.

А. В. Агафонов (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Об особенностях творческого метода Филострата Старшего по «Картинам»

Н. В. Лаврентьева (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Угасание древнеегипетской традиции во времена греко-римского присутствия

М. А. Чегодаев (Москва, ГИИ)

Древнеегипетская папирусная графика позднего времени: особенности взаимоотношения текста и изображения

О. А. Васильева (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Плутарх о мистериях Осириса и Диониса («Об Исиде и Осирисе», глава 35)

Т. Б. Гвоздева (Москва, ЛИ им. А. М. Горького)

Панафинейское шествие у Аристофана

Фото-, аудио- и видеоархив конференции будет доступен на сайте ГМИИ после его реконструкции.



Д. О. Торшилов

ВОЗМОЖНЫЕ ОБЪЯСНЕНИЯ АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ТОЛКОВАНИЙ ГОМЕРА МЕТРОДОРОМ ИЗ ЛАМПСАКА

Этимология в древнем смысле слова (а если точнее, один из видов древней этимологии, тот, который Варрон называет ее «третьей ступенью»¹) – это насчитывающая тысячи лет традиция толкования связи звука слова и его смысла через другие слова. Она ничуть не исключает для слова наличия двух и более правильных вариантов его «этимологии», которые при этом кажутся нам практически произвольными (для выведения «этимологии» достаточно любого созвучия в отношении звука и свободного остроумия в отношении смысла). Происхождение этой традиции связано с миметическим пониманием языка – в более или менее явной форме имя понимается как особого рода изображение именуемого, и именно в силу того, что имя *живописует* предмет, оно имеет познавательную ценность, хранит в себе черты именуемого и является «правильным» или «истинным»². Это представление хорошо описано, например, во многих рассуждениях платоновского «Кратила» – и не только в тех, где прямо говорится об имени как *μίμησις*, *μίμημα*, *εἰκών*, *ζωγράφημα* (подражание, изображение, образ, картина) вещи³, но и в тех, где описывается, как «мастер», делающий имена, *смотрит* на некий образец (т. е., конечно, платоновскую идею)⁴.

¹ De lingua latina V 7-8. Темный вопрос о «четвертой ступени» разбирается, например, в: Pfaffel 1981.

² Здесь не место освещать вопрос об ὀρθότης ὀνομάτων; из новых работ см., например: Levin 2001.

³ Plat. Crat. 422d-427d, 430a-431d.

⁴ Ibid. 389d.

Традиция аллегорического толкования произведений классических поэтов, прежде всего Гомера, на протяжении всего своего существования в Греции тесно связана с древней этимологией. Часто кажется, что это своего рода сиамские близнецы: хотя по сути это разные вещи, в исторической реальности они обычно выступают вместе, причем связанные таким образом, что провести линию разграничения не всегда возможно⁵. Особенное распространение как аллегории, так и этимологии связано со стоицизмом. Хотя эксплицитного теоретического обоснования этимологической практики в сохранившихся стоических фрагментах нет (ближе всего к ним фрагменты περὶ σημαινόντων Клеанфа⁶, и отсылка Варрона позволяет предполагать, что они там были), стоическое сближение логоса с мировой огненной пневмой делает вывод о правомерности этимологического мышления само собой разумеющимся. Прямо высказанные теоретические обоснования такого мышления (хоть и совсем не стоического рода) сохранились только в комментарии Прокла на «Кротила».

Этимологический метод подразумевает некоторую непрерывность перехода от наличного к подразумеваемому, от речи к ее предмету, от образа к смыслу. Возьмем, к примеру, одну из традиционных этимологий имени Посейдона:

Ποσειδῶν ... ἀπὸ τῆς πόσεως καὶ τοῦ δίδοναι...,

«Посейдон» ... от «питья» и «давать»...⁷

Этимология осуществляет плавный переход от имени «Посейдон» к смыслу «податель влаги»; нам важнее то, что аллегорическая операция, параллельная этой этимологической, т. е. приравнивание Посейдона к элементу «вода» четырехэлементной схемы, происходит так же плавно: мифологический образ морского бога естественно, без скачка и разрыва, встраивается в натурфилософскую систему. Это пример древнейшей «физической аллегории». Как имя, понятое как образ, при помощи этимологической операции будто бы естественно перетекает в смысл, так и сам мифологический образ в таких случаях будто бы сам кристаллизуется в смысл, пригодный для философской системы. Когда Афина приравнивается к уму или благоразумию-σωφροσύνη (пример «этической аллегории»), переход от мифологического образа к философской

⁵ См., например: Long 1992; Торшилов 2007.

⁶ SVF I 485-487. Ср. упражнения самого Клеанфа в «фонетико-этимологическом» чтении Гомера – SVF I 535, 549, – и их анализ в нашей упомянутой выше статье.

⁷ Cornut. 4; та же этимология у Гераклита в «Гомеровских аллегориях» (7) и у других. Вполне традиционна и восходит, возможно, к περὶ θεῶν Аполлодора Афинского или даже к Феагену из Регия (см. детали в комментарии Рамелли к Корнуту: Ramelli 2003: 307-308).

категории так же плавен (он может подкрепляться и этимологией). В любой традиционной аллегорической схеме, от Феагена из Регия до Прокла, можно найти эти элементы само собой разумеющихся, плавных и интуитивно убедительных отождествлений, – и другие, подстроенные к ним ради завершенности системы.

Известен только один случай, когда все традиции и непрерывности нарушены: это объяснения Гомера Метродором из Лампсака, учеником Анаксагора. Учение его известно по одному краткому пересказу (Т 4 Diels – Krantz):

Hesych.: Ἀγαμέμνονα τὸν αἰθέρα Μητρόδωρος εἶπεν ἀλληγορικῶς. Philodem. Voll. Herc. c. alt. VII 3f. 90: ... καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα μὲν αἰθέρα εἶναι, τὸν Ἀχιλλέα δ' ἥλιον, τὴν Ἑλένην δὲ γῆν καὶ τὸν Ἀλέξανδρον αέρα, τὸν Ἑκτορα δὲ σελήνην καὶ τοὺς ἄλλους ἀναλόγως ὠνομάσθαι τούτοις. τῶν δὲ θεῶν τὴν Διμήτρα μὲν ἦπαρ, τὸν Διόνυσον δὲ σπλῆνα, τὸν Ἀπόλλω δὲ χολήν.

Гесихий: Метродор сказал, что Агамемнон это аллегорически эфир. Филодем: ... и что Агамемнон это эфир, Ахилл солнце, Елена земля, а Александр воздух, Гектор луна, и остальным положены имена на таким же способом, как и этим. А из богов Деметра это печень, Дионис селезенка, Аполлон желчь.

Учение Метродора мягко характеризовалось как «крайний случай» (Дэвид Дж. Калифф⁸), а жестче – как «экстравагантное» (Гомперц), «вершина дурного вкуса» (Целлер), «безвкусная нелепость» (Нестле)⁹. Й. Хаммершtedт на основании слов Татиана (Т 3 DK) пытался вообще отвергнуть принадлежность Метродору изложенного Филодемом¹⁰, но не нашел признания¹¹. Вообще Татиан говорит просто о том, что Метродор отрицал фактическое, историческое существование гомеровских богов и героев, т. е. утверждал необходимость аллегорезы (это ясно понимал, например, Дж. Тэйт¹²). Кроме того, в собственных полемических целях Татиан наверняка преувеличивает решительность этого отрицания.

Метродор производит шокирующее впечатление прежде всего полным разрывом той традиции непрерывного толкования, которая видит в богах *внешнее* и *космическое* («физическая аллегория»), в лучшем случае – нравствен-

⁸ Califf 2003.

⁹ Zeller 1859: 123; Gomperz 1896: 304; Nestle 1908: 50.

¹⁰ Hammerstaedt (1998).

¹¹ Califf 2003; Janko 1997.

¹² Tate 1929: 142.

ное, понятие тоже как всеобщее («этическая аллегория»). До Метродора эта традиция засвидетельствована Феагеном из Регия и автором Дервенийского папируса. Других случаев, подобных Метродору, в истории греческой аллегории на самом деле неизвестно. Боги становятся органами (человеческого) тела, а смертные герои (чего тоже никогда не делалось) – стихиями и элементами миропорядка космологического масштаба.

Требуют объяснения, во-первых, причины совершенного Метродором переворота, во-вторых, объяснения частных толкований. Первое, на наш взгляд, связано, – хоть это не самое важное, – с решительным отрицанием Анаксагором представления об одушевленности светил (которое и было причиной процесса против него в Афинах – Т 1 DK и др.). У светил и других элементов космоса не может быть никакой собственной воли и самодвижения: они есть только у анаксагорова Ума.

Это учение об уме-*νοῦς*, точнее о том, что он полностью отделен от вещей и один приводит их все в движение, разделяя и сопоставляя друг с другом в порядке, заявленное, например, в знаменитом фрагменте 12¹³ и во многих других, является второй и главной причиной специфики объяснений Метродора. Как ум отделен от состоящих из гомеомерий вещей полным разрывом, так смысл радикально отделен от гомеровского текста и от традиционного образа; и как ум приводит вещи во взаимный порядок, так смысл придает гомеровским образам системность описания космоса и живого существа. Надо сказать, что употребление слова *νοῦς* в значении «смысл [слова, высказывания]» зафиксировано уже у Геродота и Аристофана¹⁴ и было обычным во время Анаксагора. Аллегория же в это время если и имела специальное название, то это было слово *ὑπόνοια* – букв. *смысл, ум, который под*. В связи с этим разрывом непрерывности вполне уместен был бы и разрыв с традицией этимологизирования: метродоровские отождествления нельзя объяснить известными этимологиями (хотя нельзя ручаться, конечно, что он не придумал других¹⁵).

Но этого недостаточно для объяснения переноса богов внутрь тела. Анаксагор, считая ум отделенным от вещей, тем не менее не мог не признавать его наличия в живых существах (Т 101 и др.). Способ разрешения этого парадокса в системе Анаксагора – предмет споров; кажется, его пытался разрешить Архелай (Т 1 DK). Нам важно не это, а то, что внутри живого существа ум, конечно, находится в голове. Анаксагор сам отождествил ум с Зевсом (Т 20с; это отождествление было потом нормативным для стоиков и далее). Метрод-

¹³ Анализ см., например, в: Schofield 1980.

¹⁴ *Hdt.* VII 162; *Aristoph.* *Ran.* 1439.

¹⁵ Сам Анаксагор пользовался созвучием, например, в великолепном *ἴσχει καὶ ἰσχύει* 12-го фрагмента.

ор, который, по утверждению Фаворина, присоединил к этической аллегории учителя (Анаксагор «первый заявил», что поэмы Гомера «о доблести и справедливости», περὶ ἀρετῆς καὶ δικαιοσύνης) свое «физическое» исследование «Поэта»¹⁶ – и нашел в героях схему приведенного умом в порядок космоса, а в богах прочие, кроме Зевса-головы, члены живого организма¹⁷, приходя, таким образом, к почти басенному видению Олимпа (вспомним известную басню о том, как желудок и другие органы взбунтовались против головы¹⁸). О том, что Метродор сохранял отождествление Зевса с умом, свидетельствуют, вероятно, слова Синкелла¹⁹.

Герои у Гомера в конечном счете подчиняются воле Зевса: так Ум приводит в порядок космос. Что касается частных толкований, то отождествления героев, в основном, удовлетворительно объяснены Бюффьером²⁰ (а ранее Нестле²¹): Елена-земля (земля по Анаксагору в центре мироздания), лежит в объятиях Париса-воздуха. Война идет за нее, за землю. Ахилл-солнце и Гектор-луна состязаются в яркости (т. е. в славе) на противоположных сторонах²². Агамемнон-эфир выше всего – он командующий (по Бюффьеру, инициатор войны, что не вполне точно). Понятно, что «земля», «воздух» и «эфир» в данном случае – элементы космологической схемы, а не четырех/пятиэлементной схемы натурфилософов, из которой обычно исходит аллегория и которая Анаксагору в связи с учением о гомеомериях была неважна. Иначе говоря, т. е. при достройке системы в ней появилась бы, к примеру, не элементарная «вода», но космологическое «море». Это ясно из того, что внимание Метродора обращено только на *пространственное соположение* толкуемых тел (земля окружена воздухом, эфир выше всего). Можно заметить, что анаксагоровский Ум, согласно многим интерпретаторам Анаксагора, занят прежде всего именно размещением вещей в *пространстве*, их «перихорезой»²³.

Что касается отождествлений богов, нужно, во-первых, обратиться к современным Метродору медицинским представлениям, во-вторых, помнить о стабильности аллегорической традиции, которой – как мы видим у Феагена,

¹⁶ Diog. Laert. II 11 = T 1 DK.

¹⁷ Забавно, что родной город Метродора, Лампсак – крупнейший культовый центр Приапа, единственного бога, без всякой аллегории понимаемого только как часть организма.

¹⁸ В греческой традиции ср. Aesop. 132 Hausrath.

¹⁹ Ἑρμηνεύουσι δὲ οἱ Ἀναξαγόρειοι τοὺς μυθώδεις θεοὺς νοῦν μὲν τὸν Δία, τὴν δὲ Ἀθηνᾶν τέχνην, *анаксагоровцы толкуют мифических богов: Зевса как ум, Афины как искусство* (T 6 DK).

²⁰ Buffière 1956: 127-128.

²¹ Nestle 1907. Кратко повторяется в: RE L 1476.

²² Ср. у Калиффа (Califf 2003) любопытные подборки стихов о сиянии того и другого.

²³ Schofield 1980: 9-14.

Корнута, Гераклита, Прокла – было необходимо объяснить прежде всего некоторые, особенно скандальные (с точки зрения ксенофановского здравого смысла) эпизоды поэмы – «битву богов» в двадцатой песни «Илиады», «обман Зевса» в четырнадцатой, «подвешивание Геры» в пятнадцатой. Дионис и Деметра у Гомера не действуют и почти не упоминаются, значит, как справедливо говорит Бюффьер, при попытке реконструкции здесь трудно исходить из поэм²⁴. Предположения о них Нестле и Калиффа неконкретны, и нам трудно предложить другие²⁵. Относительно же Аполлона-желчи, которого упомянутые исследователи толкуют, исходя из связи в древней медицине желчи с насылаемой им в первой песни «Илиады» чумой, можно предложить другую версию.

Желчь – не орган (параллельно с «печенкой» и «селезенкой» следовало бы назвать «желчный пузырь»), но одна из четырех основных жидкостей организма по гиппократовской теории (лимфа, кровь, желчь, черная желчь). Если, как говорилось выше, четырехэлементная модель космоса, из которого Метродор изгнал богов, была ему неважна, то четырехэлементная модель организма, куда он их поселил, как раз могла быть ему важна. А если Метродор, как и другие аллегористы, толковал битву богов из двадцатой песни «Илиады», в которой Аполлон сражается против Посейдона, то можно предположить, что Посейдона он все-таки, не вполне разрывая с традицией непрерывности, понимал как аналог воды среди жидкостей организма – лимфу. В гиппократовском корпусе²⁶ имеются свидетельства о противоположности лимфы и желчи: они соответствуют противоположным временам года – греческой дождливой зиме и лету (когда как раз начинаются эпидемии, о которых напоминают Калифф и Бюффьер).

В совсем гипотетическом порядке можно попытаться отгадать, какую пару богов, сражающихся в «Теомахии», Метродор приравнивал к двум оставшимся жидкостям. Возможно, черной желчью оказывалась Артемида, сестра обычной желчи-Аполлона, а Гера, ее противница, была тогда кровью, главной и царственной жидкостью организма. Далее можно пуститься в догадки, как при Зевсе-голове и Гере-крови толковались обман Зевса Герой и свешивание Зевсом крови-Геры вниз, в организм. Но здесь необходимы параллели из современной Метродору медицины.

Как философские системы ионийцев, стоиков, неоплатоников, подразумевающие то или иное единство и непрерывность мироздания, сопровождались аллегориями традиционными, основанными на плавном и подкрепляемом

²⁴ Buffière 1956: 131.

²⁵ Califf 2003: 33.

²⁶ De natura hominis 7-8; 15; cp. de humoribus 12-13.

этимологией переходе от звука и образа к смыслу, так философская система, делавшая акцент на разрыве смысла и вещей, система Анаксагора, породила порвавшую с традицией и с интуитивно-образной убедительностью аллегорическую систему – метродоровскую²⁷.

РЕЗЮМЕ

В статье предлагается объяснение причин некоторых аллегорических толкований Гомера Метродором из Лампсака.

POSSIBLE EXPLANATIONS OF ALLEGORICAL INTERPRETATIONS OF HOMER
BY METRODORUS OF LAMPUSACUS
D. O. Torshilov

This article offers an explanation of the reasoning behind some allegorical interpretations of Homer by Metrodorus of Lampsacus.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Buffière F.* 1956: Les mythes d'Homère et la pensée grecque. Paris.
- Califf D. J.* 2003: Metrodorus of Lampsacus and the Problem of Allegory: An Extreme Case? // *Arethusa*. 36. P. 21-36.
- Gomperz T.* 1896: Griechische Denker. Leipzig.
- Hammerstaedt J.* 1998: Die Homerallegorese des älteren Metrodor von Lampsakos // *ZPE*. 121. S. 28-32.
- Janko R.* 1997: The Physicist as Hierophant // *ZPE*. 118. P. 76-79.
- Levin S.* 2001: The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Revisited: Plato and the Greek Literary Tradition. Oxford.
- Long A. A.* 1992: Stoic Readings of Homer // *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epics Earliest Exegetes* / Ed. by R. Lamberton & J. J. Keaney. Princeton. P. 41-66.
- Nestle W.* 1907: Metrodors Mythendeutung // *Philologus*. 20. S. 503-510.
- Nestle W.* 1908: Die Vorsokratiker. Jena.
- Pfaffel W.* 1981: Quartus gradus etymologiae: Untersuchungen zur Etymologie Varros in De lingua Latina. Königstein.
- Ramelli I.* ed.; 2003: Anneo Cornuto. Compendio di teologia Graeca / Saggio introduttivo e integrativo, traduzione e apparati di Ilaria Ramelli. Milano.

²⁷ Автор благодарит А. Е. Кузнецова за обсуждение и важные советы.

Schofield M. 1980: An Essay on Anaxagoras. Cambridge.

Tate J. 1929: Plato and Allegorical Interpretation // The Classical Quarterly. Vol. 23, No. 3/4. P. 136-198.

Zeller E. 1859: Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Bd. II. Leipzig.

Торшилов Д. О. 2007: Этимология и аллегория в толковании мифа (у досократиков и ранних стоиков) // София. Вып. 2. Уфа. С. 233-238.



Н. М. Никулина

ГРЕЧЕСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ. МИФОЛОГИЯ. ТЕАТР

О греческой монументальной живописи мы, к сожалению, знаем очень мало. Дошедших до нас подлинников единицы (особенно – от архаики и классического времени). Однако мы знаем, как высоко ценили произведения этого искусства в классический период и каких великих результатов достигли древнегреческие мастера в V–IV вв. до н. э., а затем и в эпоху эллинизма. Давно спорят о том, какой из видов греческой художественной культуры является определяющим. Одни считают, что это – греческая архитектура, с ее логической завершенностью, пластической и декоративной выразительностью, способностью вобрать в себя достижения всех видов искусства той или иной эпохи сразу. Другие считают, что это – греческая скульптура, создающая объемный, осязаемый, живой образ. В каком бы материале он ни был воплощен (в известняке, мраморе или бронзе, в архаический или классический период), он всегда ориентирован на натуру, приближается к ней и вместе с тем, поднимается над реальностью, имеет вневременное, общечеловеческое значение. Однако сами греки думали иначе: первым из своих искусств они почитали живопись, и для классического периода это абсолютно верно. Роль монументально-живописных произведений и станковой картины (а такая живопись со времени Аполлодора – знаменитого открывателя светотени – уже существовала в Греции), действительно, была исключительно велика. Влияние живописи испытывали во 2-ой половине V и в IV вв. до н. э. все виды скульптурных изображений (в крупных и малых формах), изображения в вазописи, которая сюжетно и стилистически имела прямые связи с живописью, а также изображения в таких видах пластического искусства, как торевтика и глиптика. Усиление

роли монументальной живописи в греческом обществе объясняется не только расширением обретенных ею изобразительных возможностей и усложнением содержания, но и способностью на такое же сильное эмоциональное и воспитательное воздействие, как произведения литературы и постановки трагедий в греческом театре.

Достижения в области древнегреческой живописи были и раньше, однако, важным итогом их, послужившим настоящим импульсом для дальнейшего развития, было, конечно, творчество прославленного Полигнота – мастера, работавшего во второй четверти V в. до н. э. В своих новациях, проявившихся в больших настенных композициях (самая известная из них – «Гибель Илиона» в Лесхе книдян в Дельфах), он вплотную подошел к тому, что будет открыто потом греческими мастерами во второй половине V в. до н. э. Отталкиваясь от его опытов в композиционных, пространственных и колористических построениях, Агатарх Самосский, создавая декорационные щиты для театра, открыл линейную перспективу, другой знаменитый художник, Аполлдор, – светотень, световоздушную перспективу и станковую живопись (картину в энкаустической технике на специально грунтованных деревянных досках), а третий художник, Паррасий, – стал применять мимику для характеристики своих персонажей, сделав ее важнейшим изобразительным средством. Не случайно поэтому мнение Теофраста, говорившего о том, что именно Полигнот заново открыл греческую живопись, совершив в ней переворот.

На основе завоеваний второй половины V в. до н.э. складываются живописные направления и школы IV в. до н. э., начинают зарождаться жанры, формирование которых продолжится и в эпоху эллинизма. Греческая живопись (будь то фреска, станковая картина или мозаика) в результате обретает такую меру свободы, жизненной убедительности, пластической и цветовой выразительности, импрессионистичности в самой манере исполнения, которая может только удивлять современных художников. Потом все ее достижения будут забыты и уже на теоретической основе и в практике будут вторично открыты европейской живописью в эпоху Возрождения и в XVII в., но то, что они были, и были так значимы в истории греческой культуры, сомнения не вызывает.

Конечно, можно попытаться воссоздать общую картину развития греческой живописи, опираясь на свидетельства древних авторов, называя имена знаменитостей и перечисляя открытия, сделанные этой живописью (а это – и опыты линейной и свето-воздушной перспективы, и применение светотени, и обращение к жанрам). Но, какой бы интересной ни была эта общая картина, она будет лишена того богатства красок и сложнейших нюансов, которыми отличалась греческая монументальная и станковая живопись в реальности. Важнее поэтому обратиться к немногим древнегреческим оригиналам, дошедшим до нас, и копиям с произведений классического периода, которые

были созданы в Геркулануме и Помпеях. Там, продолжая эллинистические живописные традиции, работали многие эллинские художники, поколения которых издавна жили в греческих городах Юга Италии и Сицилии – в Великой Греции.

Из сохранившихся оригиналов, кроме известных живописных изображений Казанлыкской гробницы в Болгарии, в наши дни могут быть использованы и уникальные произведения с севера Греции, найденные в гробницах царского некрополя Вергины. Известно, что при дворе македонских правителей в IV в. до н. э. работали многие первоклассные греческие мастера: не только знаменитые Лисипп и Леохар, но и замечательные монументалисты – мозаичисты и мастера фресковой живописи. Над входом в гробницу Филиппа II при раскопках экспедиции Андроникоса был обнаружен прекрасный живописный фриз со сценами ритуальной охоты, а в соседней гробнице с женским погребением – виртуозная по исполнению большая композиция «Аид, похищающий Персефону». Мастерство пространственного построения, совершенство рисунка, колористического решения заставляют современных специалистов думать об авторстве лучших художников второй половины IV в. до н. э. «Похищение Персефоны Аидом» связывают с Никомахом, известнейшим мастером этого времени, а фриз со сценами царской охоты – с другим крупным художником, учеником Никомаха – Филоксеном. Оба, по свидетельству древних, работали при македонском дворе (см.: Manolis A. Vergina. The royal Tombs and the ancient city. Athens, 2004 (1984) 86-95; 106-119).

Предположение об авторстве Никомаха более чем вероятно, так как он действительно создавал картину на эту тему. Плиний писал о том, что картина Никомаха «Плутон, похищающий Прозерпину» находилась на Капитолии и что никто из художников, кажется, не писал так свободно и быстро, как этот мастер (XXXV, 38, 50, 108, 109). В гробнице из Вергины мы имеем большую фреску на ту же тему (ее длина 3,5 м, высота несколько меньше). Мастер повторил здесь свою станковую композицию в другой технике и масштабе, но достиг при этом неменьших эффектов. Сама манера письма, близкая по легкости акварели, смелая ракурсность в изображении колесницы, стремительность движения Аида, эмоциональность этого образа, сложное положение развернувшейся назад фигуры Персефоны, пытающейся соскочить с колесницы, движение ее подруги Кеаны, бегущей следом, свободное изображение коней и фигуры Гермеса (хотя они сохранились хуже) – все это говорит о высоком уровне мастерства художника. О том же свидетельствуют сохранившиеся наброски и прозрачный колорит этой фрески, с тонкими лессировками, с преобладанием коричневых, золотисто-желтых и розовых тонов, использованных в удивительно гармоничном сочетании.



Некрополь Вергины. Роспись «Аид, похищающий Персефону»

Никомах как мастер патетического стиля был, действительно, очень знаменит и почитаем. Известна еще одна картина Никомаха, знаменитая в древности, – «Нике на колеснице». В стремительности движения эта композиция напоминает ту, что найдена в Вергине. Многие греческие художники, не только живописцы и вазописцы, но и мастера глиптики, создавали свободные реп-

лики этого произведения. К их числу относятся и несущиеся колесницы на живописном плафоне Казанлыкской гробницы во Фракии, которая датируется последними десятилетиями IV в до н. э.

О фигуре сидящей Деметры, изображенной на торцевой стене вергинской гробницы, и трех женских фигурах на второй ее длинной стороне говорить довольно трудно: живопись здесь сохранилась гораздо хуже, но, кажется, она принадлежала уже кому-то из учеников Никомаха.

С именем Филоксена связывают живописный фриз с изображением царской охоты над входом в гробницу Филиппа II. Авторство Филоксена представляется также вполне аргументированным, особенно если воспользоваться сравнительным анализом вергинского фриза и более позднего произведения этого мастера – известной картины «Битва Александра с Дарием при Иссе», которая дошла до нас в мозаичной копии помпеянского мастера в «Доме Фавна». По сложности и мастерству композиционного решения, в целом и отдельных частях, по свободе расстановки фигур и групп, ракурсности динамичных изображений, использованию элементов пейзажного фона, вергинский фриз, действительно, близок его знаменитой картине (см. *Plin.* XXXV, 110).

Возможности греческой живописи, фресковой и станковой (в энкаустической и темперной технике) были к концу классического периода уже очень велики. В своем стремлении к впечатлениям иллюзорности, пространственной глубины, световым и цветовым эффектам греки ушли так далеко, что современные художники поражаются их живописным находкам (даже если они рассматривают только помпеянские копии). Между тем, совершенство художественной формы, достигнутое впечатление жизненной убедительности, свободы и естественности – это лишь одна из составляющих в их живописных произведениях, другая составляющая – само содержание картин. Ему в классический период придается особое значение. Постепенно увеличивается повествовательность живописных композиций этого времени, эмоциональная окрашенность в передаче образов, назидательность и важные для полисной идеологии акценты морализирующего характера. Живопись, как и театр, не только показывает, напоминает, объясняет, но и воспитывает, заставляя сопереживать. Мимесис (подражание природному) и катарсис (очищение, возвышение духа с помощью художественно совершенных в своей выразительности образов) – эти понятия, существовавшие в неразрывном единстве в греческой культуре, определяли основы и греческого изобразительного искусства, и греческого театра, значение которого все более возрастало с течением времени. Неслучайно совпадение в выборе мифологических тем и образов, которое можно наблюдать в греческой живописи и греческом театре классического времени, неслучайна и их близость в интерпретации сюжетов. Живопись, в отличие от театрального представления, не может передать реального развития, зато может использо-

вать обратный ход событий и потенциальное действие. Художник чаще всего представляет либо итоговый, либо ключевой момент в мифологическом сюжете, но заставляет при этом вспомнить миф в целом, восстановить логическую последовательность его эпизодов, их связь между собой.

Иногда достаточно одного названия греческой картины для того, чтобы понять ее живописную суть. Плиний, говоря об Аполлодоре, например, не описывает знаменитой его картины «Корабль Эанта (Аякса), разбиваемый бурей» (античные авторы вообще, как правило, лишь упоминают, но не оценивают и не описывают подробно произведения искусства) (*Plin.* XXXV, 60). Одно название, – а мы уже зрительно воссоздаем для себя эту картину, связанную с историей Малого Аякса – друга Аякса Великого (оба хорошо известны как герои Троянской войны). Исходя из тех изобразительных возможностей, которыми уже располагал Аполлдор, и зная миф, который был выбран художником, мы вполне можем представить себе это, не дошедшее до нас, произведение. Перед нашими глазами возникает сразу бушующее море, мрачное небо с темными тучами, накренившийся в высоких волнах тонущий корабль с плывущим на нем героем и огромный утес вдали. По мифологии, – сама Афина, разгневанная недостойным поступком Аякса, вызвала эту страшную бурю. Он совершил ужасное преступление: уронил ее статую в святилище, и она разбилась. Случилось это тогда, когда Аякс оттаскивал от Палладия дочь троянского царя – пророчицу Кассандру, которая искала у богини защиты. От преследовавшего ее Аякса Кассандра вбежала в святилище Афины, и здесь, по греческому закону, уже никто не мог ни тронуть, ни оскорбить ее. То, что совершил Аякс, было преступлением дважды. Греки со всей строгостью осудили своего героя. Только сама Афина не могла простить ему этих беззаконий. Страшная буря должна была погубить Аякса, но Посейдон, по мифу, сжалившись, решил спасти его. Он выбросил тонущего Аякса на скалу. Однако, когда тот воскликнул, что спасся сам, помимо воли всех богов, возмущенный Посейдон обрушил утес в море, и Аякс, стоявший под ним, утонул. Восторжествовала справедливость: герой нарушил законы богов и потому сам обрек себя на гибель.

Сюжет, который был использован Аполлодором, необычайно характерен для искусства высокой классики, для монументальной живописи особенно, потому что всегда учитывалась сила ее эмоционального воздействия на зрителя, а здесь она очевидна. Полисная идеология, ориентированная и прежде на высокую гуманистичность в художественном содержании произведений искусства, теперь, как никогда, выдвигала на первый план задачи воспитательные и просветительные. Закон и справедливость, гражданская доблесть и чувство долга, героизм и мудрость, телесная красота и сила духа – все это было тем главным, чему должно было служить искусство, рассказывая о реальных или мифологических событиях. Важно, что реальное поднималось до уровня



Некрополь Вергины.

Роспись «Аид, похищающий Персефону».

Голова Персефоны (наверху).

Голова Аида (внизу).

мифологического, а мифологическое воспринималось как реальное, действительно происходившее в греческой истории.

Греческое искусство всегда стремилось (хотя и по-разному, в зависимости от времени) к предельной выразительности и натуроподобию, в классическую эпоху – более всего. Достигнув пластического и живописного совершенства, эллинические мастера открыли для себя законы гармонии, приблизились к диалектическому пониманию природных, исторических и жизненных явлений, познали красоту и величие окружающего мира природы. Особое пластическое видение греков, склонных к чувственно-осязаемым образам, проявлялось, как говорил А. Ф. Лосев, во всех областях их культуры: в религии и мифологии, в философии, естественнонаучных знаниях и математике, в литературе и строительной деятельности, но особенно – в художественно-изобразительном творчестве. Потребность в живых, хорошо узнаваемых изображениях, близких природным, кажется, была обусловлена самой концепцией греческого искусства, посвященного богам, но обращенного к людям, свободным

гражданам полиса, для которых оно должно было иметь и эстетическое, и воспитательное значение. На протяжении всего классического периода именно греческая трагедия и монументальная живопись оказываются на первых ролях, потому что они более всего соответствовали тем задачам, которым должно служить искусство в жизни полиса, в представлении людей V и IV вв. до н. э. И нет ничего удивительного в том, что две эти области греческой культуры теснейшим образом связаны между собой. Показательно даже не то, что живописцы классической эпохи часто обращаются к эпизодам и

образам греческой трагедии, – о чем мы знаем из высказываний античных авторов, – а то, что интерпретация их совпадала с тем, что давало само театральное действо.

На вторую половину V в. до н. э. приходится время деятельности двух крупнейших греческих живописцев Аттики – Зевксиса и Паррасия. В то же самое время создают и ставят свои трагедии два великих трагика, Софокл и Еврипид (к 450-м – 410-м гг. до н. э. относится расцвет их творчества). Важно заметить, что и в том, и в другом случае (и в монументальной живописи, и в области театра) мы имеем дело с двумя разными направлениями, существовавшими в общем русле художественной культуры. Они развивались параллельно и, вероятно, соперничали между собой. Это не только усложняет, но и в какой-то мере изменяет наше общее представление о художественной жизни в данный период. Софокл – традиционалист, выразитель возвышенно-героических идеалов V века до н. э., Еврипид – новатор, выдвигающий на первый план страсти и характеры в образном строе своих произведений, – то есть, подчеркнуто индивидуальное начало, которое затем окажется основой в искусстве следующего, IV века до н. э. Именно поэтому Еврипид часто воспринимался как мастер другого поколения по отношению к Софоклу, на самом деле, они не только были современниками, но и умерли в один год, в 406 году до н. э.

Трагическое у Софокла лежит вне самого человека: его путь определен роком, он предначертан, но ему неведом. Поэтому все его стремления часто оказываются тщетными: он героически принимает удары судьбы, но должен подчиниться ей. Для Софокла характерны близкая Эсхилу строгость, лаконизм образов и одновременно – жизненная убедительность, глубина, ясность, пластическая выразительность, сопоставимая с лучшими произведениями греческой скульптуры V века до н. э. «Эдип в Колоне», «Эдип – царь», «Антигона», «Аякс», «Филоклет», «Трахинянки», «Следопыты», «Электра» – все семь дошедших до нас трагедий Софокла (а всего их было около 122) очень показательны в выборе сюжетов. Сами эти сюжеты подсказывали автору героическую трактовку темы.

Трагическое у Еврипида, наоборот, связано с самим человеком, определено его характером и страстями. Если человек сам не в силах управлять ими, это может привести его к гибели. Классическая обобщенность и уравновешенность образов Софокла сменяется у Еврипида подчеркнутой конкретностью, динамичностью, особой чувственностью, индивидуальной заостренностью и психологизмом. Из 92 созданных им трагедий сохранилось 17 (значительно больше, чем у Софокла), и это вполне закономерно, потому что следующим поколениям его произведения казались понятнее и ближе (тем более, что отражали они одновременно и духовные, и социальные проблемы этого времени). Выбор сюжетов и в данном случае весьма показателен. «Медия», «Геракл».

«Ипполит», «Орест», «Электра», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Троянки», «Гекуба», «Елена» и другие – все его трагедии имеют в качестве смыслового центра очень яркие, страстные и драматичные в своих судьбах образы героев. Если Еврипид и совпадает в выборе сюжета с Софоклом (трагедию «Электра», как известно, создали и Софокл, и Еврипид), то трактует этот сюжет он совершенно иначе, по-своему, с необычайным накалом страстей. Неслучайно Аристотель называл Еврипида «самым трагическим поэтом». Популярность его произведений особенно увеличилась в конце его жизни. То было тяжелое для Аттики время Пелопоннесских войн и серьезных перемен в судьбе Афин, имевших прежде ведущее положение в греческом мире. Незадолго до смерти Еврипид был приглашен македонским царем Аркесилаем к своему двору в Пеллу, где в дальнейшем, как уже упоминалось, окажутся многие греческие знаменитости IV в. до н. э. Такое признание имело, конечно, особое значение.

В живописи трагедиям Софокла абсолютно созвучны были и картины Аполлодора, и картины Зевксиса. Античные авторы, в частности Плиний, называют самые известные их работы, которые по своим сюжетам связаны с греческой трагедией. Для Аполлодора – это уже упоминавшийся «Корабль Аякса, разбиваемый бурей» – картина, связанная с трагической судьбой Малого Аякса, и, вероятно, первое изображение морского пейзажа с использованием контрастных световых эффектов.

Для Зевксиса такой параллелью трагическим образам Софокла была его картина «Суд над Орестом», представлявшая итоговое событие роковой судьбы знаменитого героя, известного всем и по трагедиям Эсхила. Орест жестоко отомстил за вероломное убийство своего отца Агамемнона, героя Троянской войны. По велению дельфийского оракула Аполлона, он убил и собственную мать, и ненавистного отчима, повинных в этом злодеянии. Только пролитая кровь матери – это также великое преступление, и за него он подвергался долгое время мучительным преследованиям Эриний, богинь мщения, обитавших в царстве Аида. Суд ареопага в Аттике с участием Афины и Аполлона (несмотря на несогласие некоторых его членов) все-таки оправдал Ореста и избавил его от этого ужасного преследования. Это оправдание было и милостью, и справедливостью богов. В результате закон восторжествовал: Агамемнон был отомщен (победило мужское, а не древнее женское, материнское право), и Орест как сын его получил законную власть во всей Арголиде и Спарте. То, что свершилось, свершилось только потому, что величие богов, как считали греки, – «не в силе, а в правде».

Можно, кажется, представить себе, как Зевксис решил стоявшую перед ним задачу. Наверное, он использовал в своей картине пейзажный фон (такие фоны любили со времен Аполлодора), и фон этот был связан с видами Афин.

Действие у него явно происходило на холме Арея, где заседал ареопаг, по-другому быть не могло. По центру, подобно скульптурным фронтонным композициям, вероятно, находились фигуры Афины и Аполлона – богов, которые выступали покровителями Ореста на суде. По сторонам, справа и слева от них, должны были стоять фигуры Эриний и самого Ореста, а уже за ними – фигуры старейшин, участвовавших в судебном разбирательстве. Подобное композиционное решение, четко разделенное на смысловые группы, было использовано, например, в знаменитой скульптурной композиции восточного фронтона храма Зевса в Олимпии, где представлена сцена перед колесничным состязанием между знаменитым героем Пелопсом (его имя – эпоним Пелопоннеса) и царем Элиды Эномаем. Заметим, что и в том, и в другом композиционном решении (в скульптуре и, возможно, по аналогии, – в живописи) вполне могло отразиться некоторое влияние сценографии. Отголоском театрального действия в скульптурной композиции из Олимпии служат, в частности, фигуры мудрецов – старцев в угловых частях этого фронтона. Они сопереживают происходящему и внимательно следят за героями, словно они – часть хора в греческой трагедии. Судьбы Пелопса, Эномая и его дочери Гипподамии, на руку которой претендовал Пелопс, уже предreshены волей Зевса, но действие пока еще не началось. Все произойдет на следующем этапе, и это характерно для изобразительного искусства. В его произведениях дается либо экспозиция, либо финал выбранного мифологического сюжета.

Древние считали Зевксиса блистательным рисовальщиком и живописцем, дар которого был определен свыше. Его сравнивали с Фидием и рассказывали удивительные истории о его картинах, казавшихся окном в живую природу. Он открыл для себя и глубину, и значение свето-воздушной среды, и цветные тени. В картине «Суд над Орестом» художник, вероятно, воспользовался всеми этими выразительными средствами для усиления смысловых акцентов (*Plin.* XXXV, 61-67).

Что касается образов трагедий Еврипида, то с ними, прежде всего, были созвучны произведения не менее знаменитого, чем Зевксис, Паррасия. Это с ним, поощряя его живописные нововведения, когда-то вел беседу Сократ, о чем Ксенофонт написал потом в своей «Апологии Сократа». Паррасий был представителем того же направления, что и Еврипид. Индивидуальное, характерное, внутренняя, духовная жизнь конкретной личности (в том числе, и личности известного мифологического героя) – это, то, что интересует его более всего. Он пользуется мимикой, которая стала в его произведениях основным средством эмоционального воздействия при раскрытии сюжета. Из произведений Паррасия, кроме созданного им изображения кентавромахии на шите статуи Афины Промахос Фидия на Афинском акрополе, были хорошо известны в древности еще две картины – «Прикованный Прометей» и «Филоктет».

Последняя находилась на острове Лемнос, где ее высоко ценили, тем более что самого Филоктета там почитали своим героем (Plin. XXXV, 67-72). Существует греческая эпитаграмма, посвященная этой картине Паррасия, которая полностью раскрывает особенности созданного мастером образа.

«Я узнаю Филоктета: всем он являет страданья
Тяжкие, даже тому, издали кто поглядит.
Волосы вздыбились дико, всюду свисают сухие
Космы, и стали они разных от грязи цветов.
Кожа героя груба, с виду в шершавых морщинах:
Руку легко занозить, если коснешься ее...»

Древних поражало не только выражение лица Филоктета на этой картине, но и слезы, которые стояли в его глазах. Он мучился от страшной боли, тоски и одиночества. На пути к Трое, как известно из мифологии, Филоктета ужалила змея. Рана его оказалась незаживающей, страшной и зловонной, такой, что невозможно было оставаться рядом с ним. Товарищи покинули Филоктета, отправились в Трою, оставив на Лемносе его одного. Одиссей и Диомед (или, по другой версии, Неоптолем) вернулись за ним тогда, когда стало понятно, что без оружия Геракла, которое было завещано Филоклету, завершить войну в Трое будет трудно. Врач Махаон исцелил его, и Филоклет принял участие в сражениях как герой (Парис погиб именно от руки Филоктета). Миф о Филоклете был отражен в произведениях всех трагиков V в. до н. э.: Эсхила, Софокла и Еврипида. Сохранилась трагедия Софокла, целиком ему посвященная. Возможно, что кроме трагедии «Геракл», где Филоклет упоминается, у Еврипида тоже была трагедия с таким названием, но она не дошла до нас.

Взаимосвязи и взаимовлияния изобразительного искусства и театра, театра и греческой живописи в классический период, при всей их очевидности, анализировать очень непросто, потому что многое в разных областях культуры в эту эпоху протекало параллельно, рождено было духом времени, общими настроениями и интересами, хотя могло иметь совершенно разные истоки.

Что касается раннего этапа классической греческой трагедии, то здесь вполне возможно прямое использование уже сложившихся и имевших распространение изобразительных образов, служивших своего рода прототипами. Интересный пример для этого дает одна из ваз в коллекции Берлинских государственных музеев. Это чернофигурная ольпа третьей четверти VI в. до н. э., которая приписывается кругу знаменитого вазописца Амазиса. На

вазе – изображение Антигоны и двух стражников с копьями, схвативших ее за руки. Один преграждает ей путь, другой, к которому она повернулась, угрожает копьем. Он что-то говорит (губы его раскрыты), а Антигона без страха смотрит на него в упор и с вызовом отвечает (ее губы тоже разомкнуты). Удивляет красота Антигоны, очень напоминающей фигуры кор с Афинского акрополя, и выразительность ее движения, стремление вырваться из рук стражников, выполняющих приказ царя Креонта. Она, как известно, будет заключена в подземелье за то, что предала земле тело брата Полиника, нарушив запрет. Антигона знает, что ждет ее, но не боится смерти. Ваза датируется временем между 550-530 гг. до н. э. Еще нет ни самого Софокла, ни его трагедий, но уже нашел свое воплощение в изобразительном искусстве сам миф и мужественный образ Антигоны, любимой дочери Эдипа – царя Фив. Изобразительным прототипом, бытовавшим в греческом искусстве, вполне мог воспользоваться великий трагик при создании трех своих знаменитых произведений, но прежде всего, – трагедии, носящей ее имя, – «Антигона». Число подобных примеров, свидетельствующих о существовании изобразительных прототипов для театра, может быть увеличено за счет других памятников греческой вазописи. Важен сам факт – они уже заняли свое место в греческом искусстве.

Влияния, исходившие от изобразительного искусства, греческой литературы и театра, не могли быть односторонними. Одно влияло на другое – это было взаимно и закономерно. Тем не менее, еще раз подчеркнем, – связи между живописным искусством и театром особенно наглядны именно в классическое время, в V-IV вв. до н. э., в силу их специфики и исключительной роли того и другого в жизни греческого общества.

РЕЗЮМЕ

Монументальная живопись, достигшая в V–IV вв. до н. э. удивительного жизненности, пластической и цветовой выразительности, занимала такое же ведущее положение в жизни общества, как и греческий театр. Оба эти искусства, особенно наглядно отражавшие этические и эстетические идеалы классического периода, не только были близки в выборе сюжетов и созвучны в их интерпретации. Они были едины и в своей исключительной гуманистической направленности, и в своей воспитательной роли. Изобразительные прототипы архаического греческого искусства могли оказать определенное воздействие на образность греческой трагедии, сама же она в дальнейшем непосредственно влияла на художественные решения греческих мастеров-живописцев.

WALL PAINTING, MYTHOLOGY, THEATRE

N. M. Nikulina

Ancient wall painting, whose vitality, as well as plastic and color expressiveness, culminated in the V–IV B.C., occupied the same leading place in social life as the Greek theatre. Both arts reflected classical ethical and aesthetic ideals. They explored similar subjects and offered comparable interpretations of them. They were also united in their exceptional, humanistic tendencies and in their function as cultural mentors. The figurative prototypes of archaic Greek art could have influenced imagery employed in Greek tragedy, and the tragedians could have influenced painter's artistic decisions as well.



Н. А. Налимова

ФИГАЛИЙСКИЙ ФРИЗ И «ТРОЯНСКИЕ» ДРАМЫ ЕВРИПИДА. К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ТЕАТРА НА ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

В сегодняшнем искусствознании черты «театрального» лучше всего выявлены в раннеклассическом греческом искусстве: воздействие трагедий Эсхила на скульпторов и живописцев первой половины V в. до н. э. представляется уже неоспоримым фактом¹. Влияние же двух других великих трагиков, Софокла и Еврипида, на современное им искусство изучено меньше², хотя есть основания полагать, что оно было весьма ощутимым, особенно в сфере монументальной скульптуры и архитектурной пластической декорации.

Среди трех афинских трагиков V в. Еврипид был наиболее влиятелен в последующее время – начиная с IV в. до н. э. и вплоть до падения античного мира его больше изучали, цитировали и комментировали, нежели кого-либо из греческих классиков. Его влияние на последующую античную литературу и театр неоспоримо, также как и на изобразительное искусство, которое в IV веке, фактически, пошло по стопам Еврипида – по пути ярких страстей и па-

¹ Pollitt 1972: 27-36; Stansbury-O'Donnel 1989: 231; Meautis 1937: 169-173; Robertson 1975: 240-270.

² Некоторые ученые отмечали параллели и общность духа в греческой трагедии и монументальном искусстве V в. до н. э., не исследуя, однако, эту проблему детально. Так, Эрнст Пфуль писал об эпохе высокой классики: «Пути поэзии и фигуративного искусства теперь сближаются, как никогда прежде. Полигнот и Фидий стоят рядом с Эсхилом и Софоклом на равных позициях, не только как создатели художественных форм, но как мыслители, обращающиеся к сердцу зрителя». См. Pfuhl 1926: 55. Удивительные по глубине и проницательности замечания о воздействии изобразительного искусства на творчество Еврипида были высказаны в свое время Иннокентием Анненским. См. Анненский 2007: 52 и 134-138.

тетики, психологизма, индивидуализации, жанровой вариативности. Не раз, однако, отмечалось, что драмы Еврипида не были до конца поняты и оценены при жизни их автора – Еврипид, как известно, лишь четырежды был удостоен первой награды на театральных состязаниях. Тем интереснее для нас обнаружить влияние великого трагика и новатора сцены в памятнике, созданном его современниками.

Речь идет о так называемом Фигалийском фризе, украсившем храм Аполлона Эпикурия в местечке Бассы. Архитектором источника называют афинского зодчего Иктина (*Paus.* VIII, 41, 9). Возможно, и один из мастеров, привлеченных к работам, также был выходцем из Аттики³. Остальные же, очевидно, были пелопоннесцами. Однако, при всем локальном своеобразии стиля, их работа выдает знакомство, близкое и непосредственное, с афинскими памятниками, которые, несомненно, произвели большое впечатление на тех, кто украшал храм в Бассах⁴. В этом контексте кажется вполне естественным и даже закономерным интерес фигалийских мастеров и к современной афинской драматургии, к театру Еврипида.

По времени строительство храма в Бассах (последняя четверть V в. до н. э.) совпадает с последним и единственным хорошо известным нам периодом в творчестве Еврипида, от которого сохранилось семнадцать пьес. Среди этих семнадцати особое место занимают трагедии, в которых затрагивается тема войны, военных бедствий, в центре которых оказывается человек, столь животрепещущая для самого драматурга и его зрителей, переживавших в те годы бесславную Пелопонесскую войну. Отчетливее всего она звучит в трагедиях на сюжеты троянского цикла. Это написанные в 20-е годы V века драмы «Андромаха» и «Гекуба», а также поставленная в 415 г. до н. э., накануне роковой для Афин сицилийской экспедиции, трагедия «Троянки». Именно эти произведения кажутся наиболее созвучными тому, что мы видим в Фигалийском фризе, в котором представлены две важнейшие мифологические битвы – амазономахия и кентавромахия.

Первая «еврипидовская» черта, характеризующая творческий метод создателей фриза – чрезвычайно свободное обращение с мифом, стремление к неожиданной подаче широкоизвестного мифологического сюжета⁵. Десять плит Фигалийского фриза занимает так называемая фессалийская кентавромахия – история о битве фессалийских лапифов с кентаврами на свадьбе царя Перифоя. Этот сюжет получил широкое распространение в монументальном

³ См. Налимова 2007: 185-193

⁴ Madigan 1992: 91-99

⁵ Об отношении Еврипида к мифу, о характере прологов и развязок в его трагедиях см. Головня 1972: 139-141.

искусстве V в. до н. э., особенно в аттическом искусстве, поскольку гостем Перифоя и участником битвы был афинский царь Тесей. К моменту начала работ над Фигалийским фризом уже были созданы фронтонные композиции храма Зевса в Олимпии, метопы Парфенона, картины афинского Тесейона, рельефы статуи Афины Парфенос и Зевса Олимпийского. Таким образом, сюжет уже был хорошо освоен и даже утвержден в греческом искусстве в определенных иконографических формах.

Судя по сохранившимся памятникам, фессалийское сражение имело две фазы⁶. Первая – непосредственная стычка на пиру, когда опьяненные вином кентавры напали на невесту Перифоя Гипподамию и других девушек, а лапифы встали на защиту своих невест. Вторая – последовавшее затем сражение на поле боя, без участия женщин. Иногда вторая фаза включала эпизод с гибелью Кеней – неуязвимого лапифа-исполина, которого кентавры, будучи не в силах убить, заживо погребли в земле.

В фигалийском фризе есть сцена с Кенеем. Присутствует здесь и мотив похищения «невест», что ясно указывает на фессалийский миф. Однако есть и целый ряд совершенно необычных деталей, которые усложняют повествование, существенно смещают акценты, перенося их с действия на чувства, с физического аспекта битвы на психологический. Прежде всего, меняется место и время. Столкновение происходит не на свадебном пиру, а в древнем святилище под открытым небом. Кентавры нападают на праздничную процессию, в которой принимают участие женщины с грудными детьми на руках. Сражение, таким образом, связывается не со свадьбой, а с неким другим событием, возможно, с рождением Полипета, сына Перифоя, будущего участника Троянского похода⁷.

Подобные перемещения сюжета во времени и пространстве весьма характерны и для Еврипида. Один из ярких примеров мы находим в драме «Гекуба». Здесь, вопреки традиции, Еврипид переносит место жертвоприношения Поликсены из-под Трои на фракийское побережье, где останавливается ахейский флот на обратном пути (соответственно, и во времени событие слегка отодвигается). Он делает это для того, чтобы объединить известный миф о гибели Поликсены с гораздо менее известным преданием о смерти царевича Полидора, младшего сына троянской царицы. Такое соединение двух сюжетов позволяет, в свою очередь, до предела заострить трагизм положения главной

⁶ LIMC, s.v. Kentauroi, pl.103.

⁷ В «Илиаде» упоминается некая другая битва лапифов с кентаврами, произошедшая в день рождения Полипета, сына Перифоя: «Сын, Пирифой рожденный женой Ипподамией славной, / В самый тот день, как герой покарал чудовищ косматых: / Сбил с Пелиона кентавров и гнал до народов эфиков» (Il. 743-745; пер. Н. И. Гнедича).

героини драмы – Гекубы. В прологе пьесы появлялся Полидор (вернее, его тень), рассказывает о собственной гибели и о том, что матери сегодня предстоит оплакать двух детей – Поликсену и его самого. Таким образом, с самого начала пьесы зрители знали то, чего не знала еще сама царица: что ее последний сын, на которого она уповает среди несчастий, уже погиб, предательски убитый фракийским царем.

То же, по сути, делают мастера Фигалии. Вместо знаменитой фессалийской битвы они представляют некую малоизвестную кентавромахию (возможно, с теми же участниками, но произошедшую позже) – миф, никогда не имевший широкого хождения в изобразительном искусстве. Но эта «подмена» не должна была быть очевидна для современного зрителя: с первого взгляда сцена все равно прочитывалась как традиционная стычка на свадебном пиру. Тем неожиданнее было то, что, напротив, сразу бросалось в глаза, а именно: появление младенцев и женщин, ищущих защиты у статуи божества, – двух мотивов, совершенно для кентавромахии не характерных. Зачем понадобилось вводить эти мотивы мастерам Фигалии? Ответ кажется очевидным: им нужно было, как и Еврипиду в «Гекубе», до предела заострить драматизм ситуации, акцентировать не героическую, но трагическую сторону происходящего. Уже не юные невесты, а матери и кормилицы, беззащитные дети, становятся объектом посягательства кентавров, не останавливающихся даже перед осквернением святынь.

Характерно, что фигалийские мастера не придумывали новых мотивов, но обратились к произведениям, созданным на другие, наиболее трагические, сюжеты. Избиение детей, отторжение от алтарей и статуй, насилие над женщиной – все эти сцены уже давно были разработаны в памятниках, отразивших сюжеты троянского цикла, и именно из «троянской» иконографии их позаимствовали создатели Фигалийского фриза. Отметим, что рассказ о троянском походе в большей степени, нежели другие мифы о великих битвах, допускал известную двойственность прочтения, возможность амбивалентного взгляда на победителей и побежденных. Мы еще увидим, как эту двойственность мастера Фигалии привнесли в сюжет амазономахии, изначально ее (этой двойственности) не предполагавший. Эта же двойственность в «троянских» трагедиях Еврипида обернулась полным развенчанием традиционных героев, возвышением поверженных, выявлением самых страшных сторон победоносной войны. Но еще за несколько десятилетий до появления «Троянок» и «Гекубы», в 60-е – 50-е гг. V в. до н. э., прославленный живописец с Фасоса Полигнот создал монументальные картины на троянские сюжеты – «Взятый Илион» и «Одиссей в загробном мире». В них тема осуждения греческих героев, бесчинствовавших при взятии Трои, наказания за дерзость и гордыню (ὕβρις), сострадания к поверженно-



*Рис. 1. Фигалийский фриз. Сцена с женщинами у статуи божества.
Плита 524 (фрагмент). Британский музей.*

му врагу прозвучала с большой силой⁸. Эти живописные мифы, созданные Полигномом, должны были сильно действовать на восприимчивые умы афинской молодежи и, в частности, на молодого Еврипида. Иннокентий Анненский так писал об этом: «Если вспомним предание о том, что Еврипид сам юношей учился живописи, если перечитаем дивные описания из «Иона» и «Гекубы», а «Троянок», пожалуй, даже целиком – ведь это целый живописный складень, – то связь юности Еврипида с кимоновскими Афинами станет для нас несомненной»⁹.

Мы можем лишь угадывать отголоски влияния искусства Полигнота, совершенно для нас утраченного, в троянских драмах Еврипида. Однако Фигалийский фриз позволяет нам более уверенно говорить об обратном влиянии театра Еврипида на изобразительные памятники конца V века. Очевидно, в поисках новых средств выразительности, «новых источников пафоса», фигалийские мастера обращались не только к произведениям современного и более раннего изобразительного искусства, но и к драматической сцене, к театру Еврипида¹⁰.

⁸ См. Robertson 1975: 240-270; Stansbury-O'Donnel 1990: 213-237 и 1989: 203-217.

⁹ Анненский 2007: 53.

¹⁰ Характерно, например, что создатели фигалийских рельефов и Еврипид демонстрируют равное пристрастие к мотиву отторжения от алтаря. У алтарей ищут и не находят защиты амазонки и лапифянки Фигалийского фриза, также как и героини многих еврипидовских трагедий (Мегира с детьми в «Геракле», Андромаха с сыном в драме

Конечно, сама битва не могла быть отражением чего-то виденного на сцене. Сцены кровопролития и насилия, как известно, в театре не показывались, они происходили за кадром. Но в данном случае речь, собственно, и не идет о сценах боя. Во фризе они занимают значительное место, но к ним далеко не сводится все его содержание. Схватки и поединки, из которых складывается битва, все без исключения являются повторением, вернее, переработкой уже существовавших иконографических формул, найденных в монументальной скульптуре и живописи. Однако прежде именно эти поединки, чередуясь, сменяя друг друга, сменяя победителей и побежденных, и составляли суть представленной картины – некой вечной битвы без конца и начала. Так было в метопах Парфенона, во фризе афинского Гефестейона, в рельефах храма на мысе Суний¹¹. Драматургия Фигалийского фриза сложнее. Здесь многое строится на отдельных ключевых сценах, ярких и необычных, выпадающих из общего ритма сражения. Мастера Фигалии пишут патетическими моментами, как Еврипид пишет своих «Троянок». Между этими моментами есть необходимые смычки, скрепы. Они тоже очень важны. Они составляют среду, психологически активно воздействующую, эмоционально насыщенную, – дают картину сражения, хаоса битвы, на фоне которой, тем не менее, разыгрывается трагедия отдельного человека.

Одна из таких ключевых сцен кентавромахии Фигалийского фриза представляет двух женщин, ищущих спасения у статуи божества (рис.1). Первая делает широкий шаг влево, в молитве поднимая разведенные руки. Ее фигура изображена в фас, что само по себе предполагает апелляцию к зрительскому восприятию и вызывает ассоциацию с искусством театра. В классических архитектурных фризах, где любое действие, тем более героическая битва, всегда дистанцируется от реальности, подобные изображения крайне редки.

Поднятые вверх руки выступающей на зрителя женщины непомерно огромны. Они – пластическая метафора крика, мольбы, обращенной к небу. Намеренное пропорциональное искажение усиливает значимость этого жеста, придает ему особую, несколько гротескную, а можно сказать и сценическую, экспрессию. Выступление этой женщины подобно монодии в драме – сольному пению актера, которое Еврипид использовал очень широко. Арии-монодии сопровождалась, очевидно, особенно эмоциональной пластической игрой, о которой нам судить трудно. Но в самом еврипидовском тексте мы находим примеры того, как сама речь актера стремится выразить себя через образы

«Андромаха» и в той же трагедии Неоптолем, Креуса в «Ионе» и др). Кроме того, Еврипид, как и мастера Фигалии, часто выводит на сцену детей, которые всегда выступают как невинные жертвы и заложники ситуации.

¹¹ См. Ridgway 1981: 225-277.

пластики. Так, Гекуба в одноименной драме, обращаясь с мольбой к Агамемнону, восклицает: «...О если б чудом голос / Открылся у меня теперь в руках / И на плечах, и ноги и ступни / Когда б теперь мои заговорили / Дедаловым искусством иль другим / Каким-нибудь... Каких бы слов они / Тебе ни насаждали, с воплем жалким / Мешая речь...» (Нес. 837-840, пер. И. Анненского). Эту идею «звучащего» тела, когда руки, ноги, растопыренные пальцы буквально кричат, реализуют мастера Фигалии.

Примечательно, что в этой ключевой сцене показаны две женщины – два типа, два характера, контрастирующих и оттеняющих друг друга. Пластическими средствами этот контраст дан очень ярко: одна мощно шагает вперед, разводя руки, как бы захватывая ими пространство, другая – безвольно и бессилно опускается на колени, припадая к статуе богини. Даже в изображении кистей рук прочитываются эти характеристики: у одной кисть напряжена вплоть до кончиков пальцев, у другой – висит, словно сломанная в запястье. Подобные контрасты любил Еврипид. Один из ярких примеров – эпизод «Троянок» с выходом Кассандры. Дочь Приама появляется на орхестре с факелом, одетая невестой, с безумной и душераздирающей брачной песней. И что характерно, она является в толпе плачущих и упавших духом женщин: среди них она кричит и грозит карами захватчикам. Эти женские образы – троянки Еврипида и лапифянки храма в Бассах, полны силы и патетики. Именно через пафос женских страданий дается страшная, отталкивающая сторона войны. Однако во втором сюжете фриза фигакийские мастера, как и Еврипид в «Троянках», идут еще дальше, показывая не только ужас поражения, но и ужас победы, «огрубляющего торжества» физической силы.

Здесь перед нами захватнический поход – экспедиция Геракла на Фемискиру за поясом Ипполиты. Греки выступают как агрессоры, и это намеренно акцентируется. В некоторых сценах сражение перестает быть собственно сражением и превращается в избиение. Амазонок, также как и лапифянок, безжалостно оттаскивают от алтарей, где они напрасно ищут спасения (мотив, не встречавшийся в амазономахиях прежде). Женщин срывают на ходу с коней, волокут по земле, буквально выкручивают их тела. Лейтмотивом становится жест отчаянного, но бесполезного сопротивления, некоего предельного физического состояния, за которым следует только разрушение. Жестокости и какого-то неистовства тут явно больше, чем требует сюжет о доблестных делах героев. При этом сражение в целом показывается и оценивается весьма неоднозначно, что снова заставляет вспомнить о Еврипиде. На одной из плит, возможно, заключительной в изображении амазономахии, показана сцена перемирия. Вопреки мифу и вопреки всему предшествующему развитию сюжета во фризе, здесь мы видим явно торжествующую амазонку, уносящую щит, в то время как греки забирают тела убитых и уводят раненых.



Рис. 2. Фигалийский фриз. Сцена гибели Кеня. Плита 530 (фрагмент). Британский музей.

Важно также, что оба сражения Фигалийского фриза даны в массе оттенков, каких не было в батальных сценах прежде, – от проявлений крайней жестокости до неожиданного сочувствия к поверженному врагу¹², от полной беспомощности и пассивности до отчаянного героизма.

О героизме следует сказать особо. Как уже отмечалось, в рельефах Фигалии, равно как и в «троянских» трагедиях Еврипида, героический пафос явно снижается, а сцены войны получают неожиданный пацифистский оттенок. Однако тема героизма и воинской доблести не исчезает совсем, а напротив достигает подчас исключительного эмоционального накала. Правда, героизм этот особого рода – это героизм обреченного на поражение человека. Так, в Фигалийском фризе одним из центральных эпизодов кентавромахии, наряду со сценой у статуи божества, становится гибель Кеня (рис.2). Неуязвимый лапиф

¹² На одной из плит грек пытается удержать товарища от нанесения удара упавшей, простирающей руку амазонке. На другой – амазонка удерживает подругу, готовую ударить мечом упавшего безоружного грека. Этот мотив сострадания к поверженному врагу, дважды повторенный в Фигалийском фризе, не находит параллелей в современных рельефах со сценами сражений.



Рис. 3. Фигалийский фриз. Плита 533. Британский музей.

показан как могучий воин, с телом, подобным каменной глыбе, с мощной грудной клеткой, сильно выступающей над животом (как если бы человек сделал глубокий вдох). Движения его энергичны и резки, его вытянутая рука – смелая вертикаль. Ни в одном из современных произведений этот жест поднятой для защиты руки не доведен до такого предельного состояния. Косматые кентавры с длинными ручищами, с мощными, непропорционально крупными торсами, наваливаются на Кеня, громоздят камни на его щит, физически ощутимо вдавливая его в землю. В этой сцене перед нами уже не пафос страдания, но пафос героического сопротивления, отчаянного, но бесполезного. В драме Еврипида «Андромаха» есть описание гибели Неоптолема, которого побивают в храме Аполлона дельфийские жрецы, подстрекаемые Орестом. Предсмертная битва Неоптолема описана Еврипидом устами вестника, пришедшего из Дельф. Это описание являет, на наш взгляд, некий литературный эквивалент гибели Кеня, изображенной фигалийскими мастерами: «...Отпрянул, / Но не упал Неоптолем от ран. / Схватился он за меч, а щит срывает / С гвоздя колоны ближней. Грозный вид / Алтарное тогда открыло пламя... / Своим доспехом тяжким, / Его вращая ловко, господин / Оберегал себя. Но следом стрелы, / И вертела, и дротики, в ремнях / И без ремней снаряды, дети смерти, / К его ногам посыпались, старик...» (Andr. 1120-1130; пер. И. Анненского).

В заключение приведем еще один штрих в картине фигалийской амазономахии. На одной из плит изображена умирающая, смертельно раненная жен-

щина (рис. 3). Ее оседающее обмякшее тело показано в момент замедленного падения – мы видим, что воин, только что нанесший смертельный удар, уже успел отвернуться к другой противнице. Сам по себе этот ход замечательно оригинален. Фигура женщины кажется как бы выброшенной из общего стремительного потока битвы, увлекающего других ее участников. Вместе с тем, возникает ощущение мимоходной, случайной и никому не нужной жертвы. Смерть этой женщины, возможно, мирной жительницы или даже жрицы (ее особое длинное одеяние наводит на такую мысль) остается никем не замеченной. Никем, кроме зрителя, поскольку именно эту пассивную фигуру художник выводит на первый план.

Собственно, нет никакой уверенности в том, что подобные нюансы были кому-либо заметны, учитывая, что относительно узкая лента фриза (высота 0.64 м) была помещена на значительной высоте. Однако общее впечатление должно быть очень сильным. Вопрос о зрителе в данном случае весьма непрост, он непосредственно связан с проблемой культа Аполлона в Бассах, о котором нам известно очень мало¹³. То, что именно этот фриз, как ни одно произведение скульптуры V в. до н. э., вобрал в себя черты драматического действия, быть может, неслучайно. В отличие от всех современных ему архитектурных рельефов, он украшал не наружные части здания, а интерьер основной целлы. Спрятанный от многих глаз внутрь храма, он был частью созданного Иктином сакральным пространства – весьма необычного, проникнутого глубоким мистическим символизмом, рассчитанного на эмоциональное переживание. Если этот фриз действительно рассматривался, то чувства, которые он должен был вызывать у зрителя, можно определить как страх и сострадание, т. е. аффекты, вызываемые и трагедией. Возможно, момент очищающего душу созерцания, как в трагическом действии, был заложен в программе фиγαлийских скульптур. Тем более, что все страсти, аффекты, нагнетавшиеся во внутреннем фризе, «снялись» изображениями наружных метоп.

Сцена дорического фриза, размещенного в пронаосе храма, реконструируется как возвращение Аполлона от гипербореев¹⁴. Здесь был изображен бог-кифаред, окруженный танцующими и музицирующими девами. В этом гиперборейском сюжете отразилась вся полнота жизни, с ее изобилием, с ее художественным вдохновением, в противоположность раздражающей вражде и хаосу внутренних рельефов. Два фриза фиγαлийского храма противопоставлены друг другу, но они, несомненно, должны были быть связаны символически и ритуально.

Во внутреннем фризе, как мы видели, была особо акцентирована тема мольбы о помощи, о заступничестве – ведь Аполлон, почитавшийся в Бас-

¹³ См. Yalouris 1967: 187-199.

¹⁴ Madigan. 1992: 16-29.

сах, носил эпитет *επίκουρος* – помощник, равноценный другому его же эпитету – *ἀλεξίκακος* (отвратитель зла). И эта отчаянная мольба, звучащая в сцене с женщинами у статуи божества, в наружных метопах как бы получала отклик, обращалась гимном божеству гармонии космической и человеческой, несущему своим возвращением-возрождением процветание и мир. Она созвучна словам хора из несохранившейся еврипидовской трагедии «Кресфонт»: «О мир, ты даешь богатство, ты самый прекрасный между бессмертными. Зову тебя всеми силами души: как ты медлишь! Я боюсь состариться, не увидав твоей весны, твоих хороводов с веселыми песнями, твоих пиров, увенчанных цветами. Приди, бог, в мой родной город. Удали от наших очагов вражескую осаду и бешеную неприязнь, которая острит ножи» (пер. И. Анненского).

Скульптуры, украсившие храм в Бассах, во многом уникальны и находят больше параллелей в современной им драматургии, чем в произведениях изобразительного искусства. Особая острота евприпидовского психологизма, которая впервые проникает в изображение мифологической битвы, решительно отличается (при всем формальном сходстве) Фигалийский фриз от аттических образцов, на которые он ориентирован. В Аттике мастера фидиевской школы и в конце V века создавали батальные рельефы, исполненные величия, отстраненные от каких-либо непосредственных сиюминутных реакций. Достаточно вспомнить рельефы зофора храма Афины-Ники (420-е гг.), в которых нет ни жестоких сцен насилия, ни того предельного отчаяния, которое показывают мастера Фигалийского фриза. В афинском постпарфеноновском искусстве битва все еще мыслится, или, по крайней мере, изображается как действие прекрасное и правое, и этой традиции идеализированной битвы суждена была долгая жизнь в античном искусстве. Разумеется, и драматизм Фигалийского фриза имел большое будущее, хотя, возможно, ни в одном из последующих памятников, даже исполненных театрального пафоса произведениях Пергама и Родоса, он не достиг такого накала.

Фигалийский фриз – характерное произведение своего времени (его можно было бы анализировать, например, в контексте сочинения Фукидида). Сколь ни важна была его мифологическая символика, в нем многое говорилось душе зрителя непосредственного, чувственного, связанного с живой современностью, что опять же сближает скульптуры храма в Бассах с драмами Еврипида. Видели ли создатели Фигалийского фриза постановки еврипидовских трагедий в Афинах или, быть может, на Пелопоннесе (по крайней мере, одна его вещь – «Андромаха» ставилась в Аргосе¹⁵). Так или иначе, они привнесли приемы и сам дух еврипидовской драмы в произведение архитектурной пластики, чего не сделали, по крайней мере, в столь яркой форме, соотечественники Еврипида – афинские мастера.

¹⁵ Schol. Andr. 445.

РЕЗЮМЕ

Вопрос о взаимном влиянии театра и изобразительного искусства в Древней Греции, о глубоком взаимодействии этих двух важнейших сфер творчества не раз затрагивался исследователями, хотя фундаментально эта проблема не изучена до сих пор. Предлагаемая статья – еще один подход к данной проблематике, попытка взглянуть на значительный памятник древнегреческой скульптуры через призму современной ему драматургии.

PHIGALIAN FRIEZE AND “TROJAN” EURIPIDES’ TRAGEDIES: ON THE QUESTION OF THE
INFLUENCE OF THEATER UPON THE ANCIENT GREEK PLASTIC ARTS

N. A. Nalimova

The mutual influence of theatre and art in Ancient Greece had often been explored by scholars. However, understanding the deep interaction of these two important spheres of creativity still remains a complicated problem that has not yet been thoroughly studied. This article strives to make a contribution to this question through the examination of an important Greek sculptural monument in the context of Greek dramaturgy.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анненский И. Ф.* 2007: Театр Еврипида. СПб.
- Головня В. В.* 1972: История античного театра. М.
- Налимова Н. А.* 2007: Батальные сюжеты в греческом архитектурном рельефе периода зрелой классики. Мастера и школы Материковой Греции // Искусствознание. №1-2. С.173-197.
- Madigan B. C.* 1992: The Temple of Apollo Bassitas. Vol. II. Princeton.
- Meautis G.* 1937: Eschyle et Polygnote // RA. 10. P. 169-173.
- Pfuhl E.* 1926: Masterpieces of Greek Drawing and Painting. London.
- Pollitt J. J.* 1972: Art and Experience in Classical Greece. Cambridge.
- Ridgway B. S.* 1981: Fifth-century Styles in Greek Sculpture. Princeton.
- Robertson M.* 1975: History of Greek Art. Cambridge.
- Stansbury-O'Donnel M.* 1989: Polygnotos's Iliupersis: A New Reconstruction // AJA. 2. P. 203-217.
- Stansbury-O'Donnel M.* 1990: Polygnotos's Nekyia: A Reconstruction and Analysis // AJA. 2. P. 213-237.
- Yalouris N.* 1967: Συμβολή εις την αποκαταστασιν των γλυπτών του ναού των Βασσών // Αρχ Εφ. P. 187-199.



А. А. Рагулина

СОЧЕТАНИЕ КРУГОВОГО (ЗЕРКАЛЬНОГО)
ПРОЧТЕНИЯ РЕЛЬЕФОВ РИМСКИХ САРКОФАГОВ
(на примере рельефа Уваровского саркофага из ГМИИ им. А. С. Пушкина)
И ПОЭМЫ НОНА ПАНОПОЛИТАНСКОГО
«ДЕЯНИЯ ДИОНИСА»

По времени Нонн Панополитанский (предпол. 400-470 гг. н. э.) завершает плеяду крупных античных поэтов, и «Деяния Диониса» называют последним эпосом античности.

«Деяния Диониса» – эпическая поэма, посвященная богу Дионису, отличающаяся усложненным и цветистым языком, многозначительностью и частыми повторами, сложными, нагроможденными друг на друга образами... Сергей Сергеевич Аверинцев называет «Деяния Диониса» «поэзией... двоящегося образа...»¹.

Некоторые исследователи, такие как Виктор Штегеманн² и Пьер Коллар³, пытаются выстроить симметричную схему поэмы Нонна, которая имеет ось (центр, главную движущую силу) и расположенные в определенном порядке отходящие от этой оси элементы. Для Штегеманна центром считается сравнение – «синкрисис»: Дионис, Персей и Геракл, вокруг которых выстраиваются остальные элементы. Для Коллара осью является индийская война – вокруг нее выстраиваются все остальные героические и любовные события поэмы. Таким образом, композиция поэмы Нонна представлена как зеркальная: вторая часть

¹ Аверинцев 1978: 212.

² Stegemann 1930.

³ Collart 1930.



Саркофаг типа ληνός с изображением союза Вакха и Ариадны. Йоркшир.

является зеркальным отражением первой. Ту же симметричную схему, ту же зеркальность изображений мы можем наблюдать в памятниках изобразительного искусства, принадлежащих по времени поздней античности (хотя и отстоящих от поэмы примерно на 200 лет) – с древнеримскими (дионисийскими) саркофагами и построением на них рисунка рельефов. Оба эти памятника, и литературный, и изобразительный, являют собой панегирики богу Дионису.

Саркофаги, о которых мы говорим, – подобные Уваровскому саркофагу в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина – как, например, овальный саркофаг с львиными головами и изображением в центре Вакха и Ариадны из Йоркшира, Нью-би Холл; торец овального саркофага с крупным резным орнаментом-окантовкой со сценой вакхического танца из Музеев Ватикана; овальный саркофаг с апотропеями и изображением в центре Вакха на пантере из Италии, Поджо-а-Каяно, Вилла Медичи; овальный саркофаг с изображением сцены встречи Селены и Эндимиона из музея Метрополитен, Нью-Йорк; саркофаг с рельефом, изображающим Вакха и Ариадну 210-220 гг. из Малибу, вилла Гетти, – получили широкое распространение в конце II – начале III вв.. Это особая группа саркофагов – т. н. леносы – типа ληνός⁴ (ванны для давления винограда) – овальной формы, бытующие наравне с прямоугольными саркофагами. Они, как правило, украшены живописными рельефами, а также имитациями стоков для виноградного сусла в виде укрупненных львиных масок.

В овальном саркофаге, леносе, погребальный предмет, служащий определенной цели, перенимает форму другого предмета, не связанного со смертью – ванны, чана для приготовления вина из винограда. Но это перенимание неслучайно, так как чан, используемый для приготовления вина, не связан со смертью только на первый взгляд: ведь в этом чане умирали, гибли виноградные гроздья, превращаясь в нечто иное, но не исчезали, не разлагались, а

⁴ Paulys 1920: 2542.

трансформировались в новое и удивительное – напиток, обладающий нетривиальными, особыми качествами, напиток бога Диониса, дающий возможность нового рождения, новой жизни.

Так и умерший человек, подобно сорванным с ветвей виноградным гроздьям погребенный в саркофаге-леносе, мог надеяться на власть и милость всемогущего бога Диониса, который, и только он один, проведя смертного мистериальными дорогами, привел бы его к новому уровню существования.

Мы не утверждаем, что построение геометрической, симметричной композиции было целью автора поэмы «Деяния Диониса». Мы также осознаем, что само содержание поэмы не совпадает в точности (событийно) с сюжетами рельефов саркофагов, в том числе Уваровского, о котором мы упомянули. Мы акцентируем наше внимание не на сценах и сюжетных линиях, а на композиционном строе, совпадающем в литературе и в скульптуре, что представляется нам неслучайным.

Уваровский саркофаг относится к встречающейся достаточно редко группе овальных саркофагов с непрерывным рельефом. Таким образом, для воспринимающего зрителя саркофаг требует обхода кругом. Одной из отличительных особенностей сюжета рельефа является единство композиции и законченность повествования, что одновременно упрощает и усложняет его трактовку. Рельеф читается как по кольцевому принципу, так и насквозь, через внутреннее пространство саркофага.

Прекрасно использована мастером естественная закругляющаяся поверхность боковых сторон саркофага. Фигуры на этих боковых сторонах – в движении, в танце, хороводом своим они как бы очерчивают эти естественные полукруги. Хоровод же – древнейшая форма танца, а танец Л. И. Акимова называет «смыслом имитации неостановимого, закономерно повторяющегося хода небесных светил»⁵, – в нашем же случае – смерти и воскресения. Фрейд-денберг пишет: «... греческая драма разыгрывалась в основном между приходом и уходом хора; приход означал начало драмы, уход – конец... Хор и на сцене совершал ряд движений вокруг оркестры; в комедии такое движение хора, прерывавшее действие, называлось парабазой»: именно это мы видим в круговом рельефе-поясе всего саркофага, «хор» – это боковые стороны. Можно еще привести здесь как сравнение движение вокруг алтаря в обряде.

Дионис же является композиционной осью обоих продольных сюжетов саркофага. Именно он, безусловно, главное действующее лицо, от которого, как от вершины треугольника, расходятся в стороны остальные, тесно с ним связанные события. И здесь мы снова можем вспомнить песни поэмы, в центре

⁵ Акимова 2000: 322.

которых – описание доблестей Диониса, с которым никто не может выдержать никакого сравнения.

В связи с этим мы вспоминаем, что Дионис, как о нем пишет Вяч. Иванов, «бог во всем двойной – подземный и надземный, жертва и жрец, младенец и ярый бык»⁶. На одном из рельефов Уваровского саркофага Вакха с двух сторон фланкируют повернувшие к нему головы сатиры. Зеркально повторяемый за Дионисом поворот головы сатира, имеет, может быть, целью дать Дионису возможность увидеть в нем своего собрата, ближнего. Создается некая иллюзия близнечества: Дионис словно отражается в зеркале, тем более что его фигура расположена не точно по центру саркофага, а несколько смещена влево. Можно вспомнить продольную стенку саркофага с изображением эротов и вакхических масок из Херсонеса (кат. № 459): маски Силена и Диониса, Сатира и Менады повернуты профилями друг к другу, что создает эффект «зеркального отражения» и впечатление взаимозаменяемости.

Фрейденоберг пишет: «И вещь, как слово, покоится на ритме. Здесь это прямая и обратная симметрия, главным образом, соответствие “правого” и “левого” в отношении к середине. Эта симметрия сказывается, обычно, в тричности построения вещи и осмысляется, подобно речевым и мусическим ритмам, как единство расчлененного тотема-нетотема в его цельности»⁷.

Итак, перед нами литературное произведение и история, рассказанная визуально. Мы имеем возможность наблюдать два способа изложения, донесения информации: словесно и изобразительно. Рельефы саркофага, насколько многоплановыми и многофигурными они бы ни были, не способны, конечно, вместить столько сцен, сколько вмещает такая пестрая с переплетенными событиями поэма. И если 48 песен поэмы показывают нам целую историю, длительное повествование, тянущееся во времени, на полотне рельефа показана лишь одна небольшая часть, так сказать, из биографии, деяний бога.

Сравним такую небольшую часть – изобразительный ряд на целой продольной стороне Уваровского саркофага с фрагментом поэмы. Тема этой стороны связана с мифом об Ариадне: нахождение Дионисом-Вакхом его возлюбленной, покинутой Тесеем. Ариадна спит на острове Наксос, окончив свое путешествие с Тесеем и, в каком-то смысле, закончив свой земной путь.

В центре рельефа обнаженный и босоногий, стройный Вакх в хмелевом (виноградном?) венке, удерживающем пряди его волос. Плащ, ниспадая со спины, прикрывает только правую ногу. Фигура показана фронтально, он ос-

⁶ Иванов 2000: 93.

⁷ Фрейденоберг 1976: 17.



Овальный саркофаг со сценой вакхического танца. Рим. Музей Ватикана.

становился в своем движении вперед, на зрителя, при этом его голова повернута в три четверти вправо, в сторону Ариадны. Вакх явно приходит / входит откуда-то (из глубины саркофага), и с двух сторон его фланкируют повернувшие к нему головы вакханты (или сатиры). В данном случае это скорее вакханты: у того, что с гирляндой, отсутствует присущий сатирам лошадиный хвост (у второго нижняя часть торса скрыта), в их внешнем облике нет звероподобных черт, за исключением укрупненных заостренных ушей. Вакхант справа указывает Вакху на спящую рядом Ариадну.

Второй вакхант, слева, повернутый в три четверти, шагает к Вакху также, словно из глубины саркофага. Между вакхантом с гирляндой и Вакхом выступает пантера; заднюю часть ее туловища скрывает Вакх. В левой руке Вакха, лежащей на плече вакханта, – наклоненный канфар, правой рукой он опирается на тирс.

У ног Вакха, справа на земле, полулежит на спине, в складках плаща, обращенная к зрителю Ариадна. Сюжет нахождения Дионисом Ариадны, а также непосредственно эта поза распространены, начиная с эпохи эллинизма (в качестве примера можно привести помпеянскую фреску из Национального музея в Неаполе, погребальный рельеф из Национального музея в Вульчи, Некрополь Кавалупо и т. д.). Леонтьев пишет: «[Ариадна] совершенно в положении знаменитой ватиканской т. н. Клеопатры (которая, без всякого сомнения, тоже Ариадна)»⁸. Фигура Ариадны сравнима также с фигурой на рельефе саркофага

⁸ Леонтьев 1851: 138.

из Оксфордшира (LIMC. Ariadne 132). Правильность фигуры усопшего, его положение в III в. уже не «является залогом правильной загробной жизни», – пишет Мириманов⁹, – однако этот принцип еще сохраняется на рельефах саркофагов позднего времени и II, и III вв. Обе руки Ариадны закинута назад, левой рукой она подпирает голову. Кисть правой руки скрыта за покрывалом, накрывающим ее голову. По точному выражению М. П. Леонтьева, «нега разлита по всей ее фигуре»¹⁰. Лицо Ариадны осталось непроработано мастером, но в случае его проработки оно, возможно, могло бы быть повернуто к Вакху. Складки покрывала накрывают ее ноги с изумительным изяществом. Левая нога поджата под тканью, ступня правой с затаенным эротизмом выходит из-под покрывала.

Эта женщина, по нашему представлению, – сама заказчица, с которой, вероятно, предполагалось портретное сходство. Головой спящая Ариадна упирается в львиную гриву. Позади нее маленький мальчик-сатир с хвостиком, взобравшийся на уступ скалы, стаскивает с нее покрывало, стремясь открыть ее Вакху. «Когда римляне “посвящали” что-либо богам, они закутывали в покрывало намеченные жертвы, таким образом отделяя их от этого мира, чтобы приобщить к другому – божественному и сакральному», – пишет ван Геннеп¹¹. Пан и амур с горящим факелом призывными жестами рук обращают внимание Вакха на женщину. Они как бы предвосхищают встречу возлюбленных, их священный брак. У Фрейденберг читаем: «... совершенно покрывались умершие, и умирающие закрывали себя сами; занавешивание, кроме того, играло одну из основных ролей в хтонических культах люстраций (очищений) и посвящений, ничем не отличаясь от свадебного. “Завеса” есть метафора смерти-лона, а “покровенье” – метафора брака»¹². Амур своим присутствием недвусмысленно маркирует любовную сцену.

Здесь Ариадна еще не пробуждена к новому бытию, однако пробуждение должно вот-вот случиться. Вероятно, само действие происходит, как это известно и из литературно-мифологических источников (*Hes. Theog.* 348; *Eur. Hipp.* 339; *Ovid. Met.* 152; *Diod. IV*, 61; *Plut. Thes.* 19) на о. Наксос (Νάξος): об этом говорят окружающие Ариадну скалистые выступы, напоминающие пещеру, а пещера в мифологии всегда являет собой связь земли и подземного бытия. Безусловно, сон Ариадны здесь выступает метафорой, эквивалентом смерти, пещера, где она находится – это эквивалент загробного мира. А представленная сцена – есть сцена (будущего) пробуждения, восстания от

⁹ Мириманов 2002: 64.

¹⁰ Леонтьев 1851: 138.

¹¹ Геннеп ван 2002: 153.

¹² Фрейденберг 1997: 200.

сна-смерти – эквивалента бессмертия/возрождения Ариадны, как замечает и Л. И. Акимова¹³. Тесей, покинувший Ариадну, хотя и герой, но смертный. Она погружается после встречи с ним (после земной жизни) в сон-смерть и ее находит бог, и перед ней открывается новая жизнь. Интересно в контексте данной темы вспомнить, что сообщает Аполлодор: именно огорченный утратой Ариадны, Тесей забывает выполнить данное отцу обещание и сменить черные паруса корабля на белые, что приводит к гибели Эгея (*Apollod. Epit.* 1.10).

В сцене встречи Диониса и Ариадны запечатлен, «пойман», как позже будет запечатляться в живописи, а еще позже в фотографии, трудноуловимый момент предстоящего события, – события, которое должно произойти, не с минуты на минуту, а в ближайший последующий миг. Дионис еще не увидел Ариадну, но вот-вот увидит, сейчас, через один миг. Он уже устремлен в сторону своей возлюбленной; ему не нужно делать ни единого шага, лишь чуть перевести взгляд. Составляющие свиту бога – приготовители близящейся встречи. Эта сцена действительно выглядит как стоп-кадр, будто мастером был остановлен кульминационный момент, после которого действие будет претерпевать уже стадию развязки. Описанное выше, пусть уже проходящее, «мечтательное раздумье»¹⁴ Диониса словно бы дало мастеру возможность остановить этот миг и запечатлеть его. Возникает ощущение, что нам здесь, в этой сцене встречи демонстрируют зарождение жизни, некую точку отсчета, то, с чего все начнется (зародится любовь, зарождение любви): сейчас она проснется и возлюбленные воссоединятся. Это начало акта творения. Возможно, это совершенная модель такого зарождения мира, такого зарождения любви. М. Элиаде пишет о сценарии, предполагающем мотив «совершенства первоначальных времен», и что, начиная с какого-то исторического периода, этот мотив становится «подвижным»; он может обозначать как совершенство в мифическом прошлом, так и совершенство, которое установится в будущем, после конца Света». Т. е. речь идет о «повторении абсолютного начала, то есть космогонии»¹⁵.

По сути дела в композиции, представленной на рельефе сцены, не должно быть никакого движения: главный герой остановился, достигнув спящей Ариадны, – перед нами момент встречи, момент узнавания, – своеобразная немая и вполне статичная, казалось бы, сцена. Но в то же время в этой сцене нет статики. Все здесь охвачено движением. Дионис застыл в повороте, лицо его повернуто к Ариадне, а корпус еще нет, каждый из второстепенных пер-

¹³ Акимова 1987: 114.

¹⁴ Леонтьев 1851: 138.

¹⁵ Элиаде 1995: 81.



Закругленный торец Уваровского саркофага со сценой танца.

сонажей – вакханты, пан, Эрот, Наксос – активно жестикулирует, привлекая внимание его к Ариадне, но, не двигаясь при этом со своих мест. Пантера идет против движения вакханта и Вакха, повышая живописность всей картины. Эта активность и деятельность усилена мастером с помощью глубокого применения бурава в тщательной проработке деталей; торсы же, на контрасте, отличаются превосходной полировкой мрамора.

Сравним теперь описанный скульптурный рельеф со строфами поэмы Нонна (Деяния Диониса. Песнь XLVII, 363-374, 392-393):

После того, как оставил Илоссос сладкоструйный
Вакх, отправился он на Наксос, край виноградный.
Эрос дерзкий раскинул крылья над ним, Киферейя
Реяла впереди, любви она богу хотела,



Уваровский саркофаг. Сцена встречи Вакха и Ариадны.

Ибо уже оставил спящую на побережье
 Деву Тесей неверный, покинув остров на лодье,
 Позабыв все обеты... И вот Дионис увидел
 На берегу пустынном спящую Ариадну,
 И изумленье мешая со страстью, молвив вакханкам,
 Хороводы ведущим, восхищенное слово:
 «О бассариды, в роптры не бейте, не поднимайте
 Шума ни пляской, ни дудкой!..
 ... Так Дионис измолвил. Тотчас с песчаного берега
 Брошенная невеста приподнялась – и проснулась!
 (перевод Ю. А. Голубца)

Сходство, как мы можем наблюдать, практически абсолютное.

Оба рассматриваемых произведения, поэтическое и скульптурное, содержат в себе единую идею вращательного движения, которое принадлежит и леносу, и расходящимся от центральной оси по кругу *строфам*. Здесь возникают ассоциации с образом неиссякаемого волшебного котла. Форма леноса, как и стихотворный текст, – движение по кругу, круговорот, действие, завершение действия – и снова его начало. Идея заключена в хаотической безостановочности, сутью чего и является бог Дионис.

«Удивительным образом услаждают меня и равномерность речи, и удивительная схожесть звучащих слов, и изящество небывало длинных эпитетов ... настолько, что то, что другие, быть может, сочли бы пороком, я отнес бы непонятым толпе достоинствам. Ибо это огромное и возвышенное сочинение столь верно себе повсюду, столь прозрачно, столь, наконец, сладостно, что кажется составленным без малейшего труда и излившимся само собою...»¹⁶ – эти восторженные слова издателя Герхарда Фалькенбурга, адресованные Нонну, удивительным образом созвучны полотну рельефа, разворачивающемуся перед нами на Уваровском саркофаге.

Сущность, смысл этого кругового прочтения рельефов в древнеримских саркофагах и дионисийской поэмы глубоко симптоматичен. Оба этих произведения – панегирики богу Дионису. Оба они выступают иллюстрацией к завершению периода языческой античности, завершению целой эпохи. Оба этих памятника стоят на пороге нового миропонимания, новой религии.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена обзору и проведению сравнительных характеристик памятника изобразительного искусства – древнеримского дионисийского саркофага типа *ληνός* (овальной формы, с непрерывным рельефом) – и литературного памятника: поэмы Нонна Панополитанского «Деяния Диониса». В частности, сравниваются и приводятся к единому знаменателю сцена обнаружения Вакхом спящей Ариадны на рельефе и отрывок поэмы на ту же тему.

COMPARATIVE READING OF THE RELIEF SARCOPHAGI OF THE *ΛΗΝΟΣ* TYPE
(BY THE EXAMPLE OF UVAROV SARCOPHAGUS PRESERVED
IN PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS) AND “DIONYSIACA” BY NONNUS
OF PANOPOLIS: ANALYSIS OF THE CIRCULAR-MIRROR COMPOSITIONS

A. A. Ragulina

This article describes and notes parallel characteristics of a work of figurative art, a Roman dionysian sarcophagus of the *ληνός* type (oval form, with a continuous relief frieze), and a literary work, Nonnus of Panopolis's “Dionysiaca”. In particular, the author compares the discovery of Ariadne in the sculptural relief and in Nonnus's poem, and argues for their close similarity and inner affinity.

¹⁶ Falkenburg 1569: 12.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев С. С.* 1978: Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса // Памятники книжного эпоса. М. С. 212-229.
- Акимов Л. И.* 2000: Танец жизни (античность и Пуссен) // Жертвоприношение. Ритуал в искусстве и культуре от древности до наших дней. М. С. 321-337.
- Акимов Л. И.* 1987: Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина // Музей 7: Художественные собрания СССР. С. 112-123.
- Геннеп А. ван.* 2002: Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.
- Иванов Вяч.* 2000: Дионис и прадиионисийство. СПб.
- Леонтьев П. М.* 1851: Бакхический памятник графа С. С. Уварова // Пропилеи. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Кн. 1. М. С. 135-142.
- Мириманов В. Б.* 2002: Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. М.
- Фрейденберг О. М.* 1976: Семантика первой вещи // Декоративное искусство. № 12. С. 16-22.
- Фрейденберг О. М.* 1997: Поэтика сюжета и жанра. М.
- Элиаде М.* 1995: Аспекты мифа. М.
- Collart P.* 1930: Nonnos de Panopolis: études sur la composition et le texte des Dionysiaques. Cairo.
- Falkenburg G.* 1569: Nonni Panopolitae Dionysiaka, nunc primum in lucem edita ex Bibliotheca Ioannis Sambuci Pannonii. Cum lectionibus et coniecturis Gerarti Falkenburgii Noviomagi, et indice copioso. Antverpiae.
- Paulys* 1920: Real-encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Stuttgart.
- Stegemann V.* 1930: Astrologie und Universalgeschichte; Studien und Interpretationen zu den Dionysiaka des Nonnos. Leipzig.



Л. А. Самуткина

АНТИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА В РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ «ХРОНОГРАФИИ» ИОАННА МАЛАЛЫ

В XVIII книгах всемирной «Хронографии», созданной в VI в. сирийским хронистом Иоанном Малалой¹, материал о скульптуре занимает значительное место. В хронике, которая начинается с сотворения Адама, а завершается временем императора Юстиниана Великого, упоминается скульптура многих народов и разных времен. В данной работе предлагается особый подход для объяснения места античной скульптуры в ранневизантийской хронике автора, чье сирийское имя Малала (Melel), означает «Ритор». Особенность анализа состоит в обращении к исторической концепции Иоанна Малалы². Это позволяет ограничить объем материала и определить значение античной скульптуры, которая в современной науке понимается как скульптура языческой Древней Греции и Рима с VIII в. до н. э. до V в. н. э.

Иоанн Малала выделяет четыре цивилизации, которые сменяют друг друга: за допотопной цивилизацией (первая половина I книги) следует языческо-иудейская цивилизация мифологических царей, евреев, вавилонян, ассирийцев и персов (вторая половина I книги — VII книга), на смену ей приходит языческо-христианский мир македонян и римлян (VIII книга — XVII книга). Последняя, четвертая, христианско-варварская цивилизация наступает со времени Юстиниана Великого (XVIII книга). В хронике две языческие цивилизации, а

¹ Ioannis Malalae 2000. В статье даны ссылки на это издание под сочетанием букв Mal, вместо традиционных ссылок на боннское издание Л. Диндорфа 1831 г., в котором отсутствует первая книга.

² Более подробно см.: Самуткина 2001, 2003, 2005.

поэтому и восточная цивилизация, первоначальная часть которой называется «царство богов», и цивилизация македонян и римлян, которая начинается со времен Александра Великого, имеют один инвариант. Каждый период начинается с непосредственного вмешательства Бога в историю. Затем следует деятельность людей по созданию цивилизации, при этом Бог на время оставляет человечество. Люди в процессе усвоения и распространения цивилизационных форм жизни совершают ошибки, которые вызывают у Бога желание помочь людям. Он вмешивается в историю человечества, чтобы ее откорректировать. Среди людей Бог выбирает исполнителей своей воли. Однако люди продолжают грешить, что вызывает Божий гнев, который выражается в у страшении. Невосприятие людьми Божьего предупреждения ведет к гибели цивилизации. То, что языческая культура просуществовала две цивилизации, следует из понимания хронистом язычества. Во II книге (*Mal.* 38. 7–40. 53) он создает евгемеровскую по сути схему возникновения язычества как идолопоклонства: «полезность» деятельности культурных героев приводит их к славе, со временем «забвение» причины славы ведет к «обыкновению» воздавать почести в разных формах, что, в конце концов, приводит к «заблуждению», что культурные герои были богами. Со времен Фарры, отца Авраама, который был скульптором, «создающим богов из камня и дерева и продающих их», основной формой культа стало создание «статуй из камня и дерева или изваяния из золота и слоновой кости и поклонение им». Египтяне, вавилоняне и люди из Эллады придерживались этого культа. Виды деятельности и люди, которые заслужили у человечества поклонения в виде скульптурных памятников, даны в той же II книге, и их список обширен: прародители, правители, вожди, воины-победители, изобретатели алфавита, искусства, ремесел; люди, «совершившие в жизни мужественное или добродетельное деяние»; знатоки магии и мистики, называемые телестами и чудотворцами. Всякий раз, рассказывая о возникновении новой цивилизации, Иоанн Малала начинал с деятельности людей, которые выводились в хронике благодетелями человечества и нередко запечатленными в памятниках. Так скульптура становится в хронике главным показателем языческого мира. Падение язычества римлян описывается как сожжение в Константинополе изображений и статуй языческих богов, которые теперь названы мерзкими (*Mal.* 424. 9–11), как разрушение статуй императоров во время землетрясений, называемых в хронике Божьим гневом (*Mal.* 419. 59–60). Хронист рассказывает о том, как вождь гуннов по имени Грод, приняв христианскую веру от византийского императора Юстиниана, расплавил изображения своих богов, «ибо были они из серебра и электра» и поменял металл на деньги в римском городе Боспор, за что был убит жрецами своего народа (*Mal.* 361. 62–66). Знаменательным становится сообщение о падении памятника императору Юлиану Отступнику и о водружении на его место Креста (*Mal.* 404. 49–51).

Повествуя о первых мифологических царях, хронист утверждает, что первую статую люди поставили ассирийскому царю Аресу, называемому хронистом также Ваалом, как покорителю мира и стали ему поклоняться как богу (*Mal.* 12. 25–13. 30). Рассказывая о начале цивилизации македонян, Иоанн Малала сообщает о том, что в Вавилоне персы установили конную статую Александру Великому (*Mal.* 147. 40–41), что Селевк поставил каменную стелу своему жрецу и телесту Амфиону, совершавшему с ним ауспиции при основании городов (*Mal.* 153.21–23). В описании истории Римской империи, которое сводилось к событиям в восточной ее части, сирийский автор пишет о том, что совет и антиохийский народ почтил императора Тиберия статуей как руководителя большого строительства в Антиохии (*Mal.* 177. 19–24). Император Коммод получил статую от жителей Антиохии в знак благодарности за учреждение в их городе регулярных Олимпийских игр (*Mal.* 216. 52–53). Сюда можно отнести и памятник коню Диоклетиана, который поставили благодарные александрийцы. Конь споткнулся и замарал свою голень кровью, и император прекратил кровопролитие, ибо прежде заявил, что как только кровь в городе достигнет уровня колена его коня, он остановит избиение мятежных александрийцев (*Mal.* 238. 40–47). Хронист приводит благодарственную надпись на мраморной статуе антиохийцу Артабану, оказавшему значительную материальную помощь своим согражданам, которая гласила: «Артабан, вечная память» (*Mal.* 218. 23–219. 30). Сообщая о том, что император Константин удостоился статуи от Плутарха, первого христианина в Антиохии, поставленного архонтом для строительства в городе церковей, автор транслитерирует на греческий язык следующую латинскую надпись на памятнике: «*Bono Constantino*» (*Mal.* 244. 45–49). По сведению Иоанна Малалы при императоре Льве сенат в термах Константинополя поставил портретную статую знаменитому и «всеми любимому врачу и философу» Иакову Киликийскому по прозвищу Психристос (*Mal.* 292. 88–92).

Значительное место в хронике (*Mal.* 179. 85–181. 43) занимает рассказ о том, как в Панаде была поставлена статуя Иисусу Христу женщиной по имени Вероника, получившей от него исцеление³. Рассказ о чуде избавления женщины от многолетнего кровотечения приводится в Евангелиях (Мф 9. 20–22; Мк 5. 25–34; Лк 8. 43–48). Излечившись, Вероника посылает царю Ироду прошение о разрешении поставить Иисусу бронзовую статую. Хронист приводит текст прошения, где женщина сообщает о том, что, прослышав о чудесных исцелениях, совершаемых чудотворцем Христом, она обратилась к нему, как к богу. Затем следует пересказ новозаветной истории исцеления и просьба удов-

³ Мещерская, Зайцев: 2004.

летворить прошение. Царь Ирод удивился чуду исцеления и высказал мнение, что оно достойно более ценной, чем бронзовая, статуи. «Тотчас эта Вероника поставила в центре своего города Панаеде Господу нашему и Богу Иисусу Христу статую из бронзы, к которой были примешаны золото и серебро». В этом фрагменте для персонажей повествования Вероники и царя Ирода статуя Христа становится в один ряд с языческими почетными статуями. Сам же хронист, как рассказчик, трактует ее как христианскую. В другой месте хроники языческая статуя мифологического времени аргонавтов, которую аргонавты поставили крылатому предвестнику победы над врагом близ Халкедона, толкуется как памятник архангелу Михаилу (*Mal.* 55. 91–56. 17). Эти два примера на материале пластического искусства указывают на амбивалентность во взглядах Иоанна Малалы в вопросах язычества и христианства.

В хронике также упоминаются статуи древнегреческим богам без указания причин почитания. В мифической стране аргосцев царь Инах построил город под названием Иополь, дав ему тайное имя луны, которую почитал. Он основал также храм Селене, поставив ей бронзовую статую, на которой написал: «О Ио, блаженная, светоносная» (*Mal.* 20.81–21.87). Хронист сообщает, что в Антиохии Селевк поставил исключительную по размерам бронзовую статую Афине, которую почитали афиняне, жившие в этом городе (*Mal.* 152.93–96). О статуе Гелиоса в Константинополе в хронике сообщается следующее: «Император Север поместил перед термами, которые построил в Византии, тетрастою, в центре которой стояла статуя Гелиоса. В подножии ее было написано тайное имя солнца “Зевксиппу богу”. Ведь фракийцы так величали солнце. А жители Византия называли термы по первоначальному имени места “Зевксипп” и никогда — “Термы Севера”. Вместо нее [тетрастои] он возвел на акрополе Визаполя храм, точнее, святилище Гелиоса близ находившихся там других святилищ, построенных прежде [правителем] Визом богине Артемиде с ланью и [женой правителя] Федалией богине Афродите». На верху храма он поместил статую Гелиоса, которая прежде стояла в тетрастое (*Mal.* 221. 62–76). О статуе Гелиосу на острове Родосе, получившей название Колосс, хронист пишет дважды, сообщая о ней недостоверные, как нам кажется в наше время, сведения (*Mal.* 116. 35–39; 211. 16–21).

В «Хронографии» также описываются памятники, которые позиционируются как созданные правителями в свою честь. Первым был мифологический Персей, который вне города Икония поставил себе статую с головой Медузы-горгоны в руках, с помощью которой он одолел всех врагов (*Mal.* 65–71). Сирийский царь Селевк увековечил в памятнике свою победу над Антигоном. Это была конская голова и рядом позолоченный ковчег, на них было выгравировано: «На нем убегая, Селевк спасся от Антигона. Здесь, повернув назад и победив, убил его» (*Mal.* 153.18–21). Традицию римских императоров ставить

в провинции памятники в свою честь хронист возводит ко времени Ромула (*Mal.* 133. 29–31). В Лаодикее, построив театр, римский император Август поставил себе мраморную статую (*Mal.* 169. 85–86). Он справил там триумф, реставрировав тетрапил, и поставил в ознаменование своей победы бронзовый памятник с четырьмя конями (*Mal.* 169. 86–89). Император Адриан возвел в Кизике огромный храм, одно из чудес, и установил на фронте свой мраморный бюст огромного размера и на нем написал «Божественному Адриану» (*Mal.* 210. 10–13). В ознаменование римской власти императоры ставили изображение Римской волчицы, кормящей Ромула и Рема (*Mal.* 178. 55–60; 208. 33–35). Христианский император Константин поставил себе статую в короне с семью лучами. Статуя была привезена из фригийской Трои. Памятник был установлен на вершине вызывающей всеобщее восхищение порфировой колонны посреди большого форума в новой столице (*Mal.* 245. 79–246. 86). А в торжественной процессии в честь Дня рождения Константинополя традиционно, по воле первого христианского императора, в сопровождении почетного караула выносили на Ипподром и ставили перед кафедрой императоров еще одну статую Константина, и императоры поклонялись ей. Она была изготовлена из позолоченного дерева, в правой руке статуи была позолоченная Тиха города по имени Анфуса (*Mal.* 247. 20–29). Автор также сообщает о константинопольских статуях, установленных на колоннах, императорам Феодосию Великому (*Mal.* 328. 86–88), Аркадию (*Mal.* 408. 24–26), Анастасию (*Mal.* 328. 80–86), Юстиниану (*Mal.* 408. 22–23).

У Иоанна Малалы город был одним из обязательных составляющих цивилизации, где господствовали восточные правители, и где правили македоняне и римляне. Хронист пишет об образовании многочисленных городов. Необходимым ритуалом при закладке городов в «Хронографии» стало возведение бронзового изображения Тихи города. Ритуал этот состоял в принесении в жертву невинной девы, имя которой становилось именем Удачи города. Удаче города ставился бронзовый памятник, которому приносились жертвы во благо города. С разной степенью подробности этот ритуал описан в хронике многократно при основании или при переименовании города в обеих цивилизациях. Мифологический царь Тавр основал на Крите город Гортину, Тиха которой получила имя принесенной в жертву девушки Каллиники (*Mal.* 23. 53–57). Александр Великий основал Александрию Великую на месте селения Ракустис, принеся в жертву девственницу, которая была названа им Македонией (*Mal.* 146. 6–8). Диокесария в Киликии при императоре Нерве была переименована в Аназарб по имени римского сенатора Зарба. Он восстановил город после землетрясения и «принес в жертву сельскую девушку по имени Кепара,

поставил ей бронзовую статую для благополучия города» (*Mal.* 203.48–50)⁴. Наиболее подробным было описание статуй покровительниц сирийских городов, основанных родоначальником династии Селевкидов. В VIII книге, описывая закладку Антиохии, хронист сообщает: «<Селевк> заложил основание стен, принеся в жертву с помощью архиерея и телеста Афиона деву по имени Эмафа ... 22 мая, в первый час дня, на рассвете, назвав город Антиохией в честь своего сына Антиоха Спасителя, также заложив святилище Боттия Зевса. Архитектор Ксенарий очень быстро возвел стены, поставив бронзовый памятник с изображением статуи убитой девы, установив Тиху города над рекой и тотчас принеся этой Тихе жертву» (*Mal.* 151.73–152.81). После разрушения города своего врага Антигона Селевк создает Тихе Антигонии бронзовую статую, имеющую перед собой рог Амалфеи. И создав там (на другой стороне реки) тетракион, поставил на всеобщее обозрение эту Тиху, установив перед ней высокий алтарь. Эту стелу Тихи после кончины Селевка Деметрий, сын Антигона Полиоркета, увез в Росос, город в Киликии (*Mal.* 152. 83–89). Рассказывая о Константинополе, созданном на месте Византия, хронист пишет о переименовании города и о создании новой покровительницы новой столицы: «Тихе обновленного им и в его честь построенного города Константин, совершив Богу бескровную жертву, дал имя Антуса. Этот город в древности основан был Фидалией и она назвала Тиху Кероей» (*Mal.* 246. 86–89). В дальнейшем в хронике не упоминаются Тихи городов.

Император Константин у Иоанна Малалы является исполнителем Божьей воли. Однако хронист, описывая статуи, показывает, что отношение христианского императора к прежним языческим традициям было бережным. Переосмысляя их, он отходит от них только в главном вопросе, которым в хронике стала человеческая жертва. Действительно, статуя Константина с лучистой короной прежде была изваянием Гелиоса, а повеление поклоняться статуе Константина и Тихе в День города продолжает традицию обожествления правителей.

Хронист также пишет о традиции освящения общественных зданий во времена Римской империи, чем-то напоминающей освящение города. Император Траян построил антиохийский театр, в фонтане проскения которого на четырех колоннах сверху возвышалась статуя принесенной им жертву девушки. Позолоченная бронзовая статуя была похожа на Тиху города, сидящую над Оронтом и увенчанную царями Селевком и Антиохом (*Mal.* 208. 41–46).

Интерес Иоанна Малалы к теургам, к их чудесам, к их магической силе подтверждается также присутствием экфрасиса оберегов, некоторые из ко-

⁴ О Тихах см: Moffatt 1990: 105–107; Jeffreys 1990: 56–57.

торых были изваяниями. Хронист описывает священное изваяние, стоящее на порфировой колонне в центре Антиохии, поставленное во времена Юлия Цезаря неким телестом Дебборием для защиты от землетрясений (*Mal.* 200. 91–6). В повествовании о деятельности Аполлония Тианского, названного философом и телестом, упоминается бронзовый скорпион, закопанный в землю для защиты от укусов этого насекомого; свинцовый бюст Ареса, который носили в антиохийской процессии для защиты от комаров. Автор приводит рассказ о том, как теург отказался в Антиохии создавать новый оберег от землетрясений взамен уничтоженному молнией (*Mal.* 199. 58–201. 16). Уже упомянутая статуя Константина Великого в Антиохии была перелита христианином Плутархом из бронзовой статуи Посейдона, оберегающего город. Интересно отметить, что в хронике указано лишь одно имя античного скульптора Фидия (*Mal.* 131. 6), но четыре телестов: Аполлоний Тианский; Амфион, священник царя Селевка; Дебборий, живший во времена Г. Юлия Цезаря; легендарный Асий, создавший ксоан Паллады.

Палладий занимает особое место в «Хронографии», его история начинается в V книге, продолжается в VI, упоминается в VII и завершается в XIII книге о Константине Великом. У палладия две функции: он оберегает город, в котором находится, и обеспечивает победу. В V книге (*Mal.* 81. 5–85. 17; 93. 73–74) с эпическим раздольем рассказывается, как телест Асий создает деревянную статую (ксоан) Паллады и передает царю Трою. Во время троянской войны палладий святотатственно похищается Одиссеем и Диомедом, а после войны между Одиссеем и Аяксом из-за него возникает спор. Ожесточенная словесная борьба заканчивается только вечером, на ночь палладий отдается Диомеду, но ночью Аякс был убит. Его соратники полагают, что это дело рук Одиссея, который вынужден бежать, и палладий достается Диомеду. В VI книге (*Mal.* 128. 37–130. 93; 131. 13–16) Диомед возвращается к себе на родину, но там его ждут беды, его изгоняют из страны, и он поселяется в Италии, основав новый город. В этом городе появляется Эней, которого Диомед встречает с большим почтением. Эней просит вернуть ему ксоан Паллады, что Диомед делает с большой радостью, так как от пророчицы Пифии он узнал, что все беды ему принес украденный палладий и его следует вернуть троянцам. Получив ксоан Паллады, Эней одерживает в Италии многочисленные победы, становится царем и основывает город Альвинию, куда поместил палладий. Далее тот перемещается последующими царями в города Лавинию, Сильву. В VII книге (*Mal.* 132. 3–12) сообщается, что братья Ромул (букв. Ром) и Рем перенесли палладий из города Сильвы в Рим. В XIII книге (*Mal.* 246. 83–86) даны слова: «Константин, взяв тайно из Рима так называемый Палладий ксоан, поместил его под колонной своей статуи, стоящей на построенном им форуме. Некоторые из жителей Византия утверждают, что он и поныне там лежит».

Конечно, этот рассказ, прежде всего, утверждает известную в римской традиции преемственность Трои и Рима, однако появление в этой череде третьего города, Константинополя, говорит о преемственности языческой и христианских культур в этих двух цивилизациях, которые просуществовали до Юстиниана Великого.

В «Хронографии» прослеживается интерес хрониста к скульптурному убранству городов, его площадей, портиков, общественных зданий, храмов. Однако в этом случае Иоанн Малала пишет о мраморах (разных, пестрых) и изделиях из бронзы. Так, он сообщает, что в термах города Триполис Финикийский находятся две скульптурные группы: Икар и Дедал, Беллерофонт и Пегас. Хронист называет их чудесами (света) (букв. достопримечательностями) и изделиями из бронзы (*Mal.* 289. 40–44). Первые римские императоры Август (*Mal.* 169. 87), Тиберий (*Mal.* 177. 14–16) благоустраивали восточные города империи, украшая мозаиками, мраморами и изделиями из бронзы. Он сообщает, что Константин Великий свозил в свою новую столицу самые прекрасные бронзовые изделия из всех городов империи для ее убранства и украшения (*Mal.* 328. 81–83). Но позднее, например, скульптурное убранство из бронзы Платеи было перелито для огромного памятника императору Анастасию (*Mal.* 328. 80–88).

Таким образом, языческая скульптура становится в «Хронографии» Иоанна Малалы концептом, подтверждающим наличие провиденциальной модели цивилизации, реализованной в четырех периодах истории, и расширяющим представление об исторической картине мира, сконструированной сирийским хронистом. Концепт «языческая скульптура» связан в хронике с концептами «язычество», «город», «царь», «магия». Языческая скульптура в понимании Иоанна Малалы не совпадает с современным толкованием античной скульптуры по многим параметрам (время, страны, конкретные памятники), но типологически они восходят к одному архетипу, а достоверность некоторых сведений подтверждается изображениями на античных монетах, сохранившимися римскими копиями⁵, раскопками в Константинополе (Стамбуле) и Антиохии.

На примере материала об изобразительной пластике в «Хронографии» прослеживается в полной мере искусство хрониста в пользовании одним из начальных риторических прогимнасм, каким является экфрасис. В позднеантичной прозе появляется особый жанр экфрасиса, а в поэзии эпиграмма становится описательной по преимуществу. Так как личности или события стали объектами других риторических жанров, главным образом панегириков, экфрасис как жанр был ориентирован на описание произведений искусств. В

⁵ Римская копия бронзового оригинала Тихи Антиохии, изваянной учеником Лисиппа Евтихидом из Сикиона около 290 г. до н. э. Копия хранится в Ватиканских музеях.

византийской литературе экфрасис был сосредоточен на описании строений, городов, религиозных церемоний во время христианских праздников. В нем также описывались сцены повседневной жизни. Экфрасис городов стал особым риторическим жанром и получил распространение в позднеантичный период со времен Диоклетиана (конец III в. — начало IV в.). В науке он известен как патрия. В словаре «Суда» (Su IV, 69, 1-8) patria определяется как произведение об обычаях, нравах, ритуалах и праздниках в городах. Жанр патрии восходит к речам Либания (IV в.), прежде всего, к известной речи о его родном городе Антиохии, где на рубеже V–VI вв. жил сириец Иоанн Малала. Именно в V–VI вв. этот жанр становится популярным, и появляются патриии столичных городов Рима, Константинополя, Александрии, провинциальных городов Тарса, Аназарба, Берита, Nikei, Милета, Фессалоник, а также других городов. Эти патриии не сохранились, но упоминания о них встречаются у Иоанна Малалы (*Mal.* 167. 39–40) и у поздних византийских авторов. Жанр патриии, как считают исследователи «Хронографии»⁶, имел значительное влияние на ее содержание. Ученые указывают на патрию Константинополя, написанную Гизихием Милетским, цитируемую хронистом без указания источника, и материал об Антиохии, созданный по подобию константинопольской патриии. Легендарная история Рима у Иоанна Малалы также имеет черты этого жанра, Антиохия Великая и Константинополь удостаиваются наиболее полного экфрасиса.

РЕЗЮМЕ

Античная скульптура представлена в статье как концепт, подтверждающий наличие провиденциальной модели истории человечества в ранневизантийской «Хронографии» Иоанна Малалы и расширяющий представление о двух ее языческих этапах: периоде ассирийцев, мидийцев, персов и македонско-римском периоде до начала правления Юстиниана Великого.

AN ANTIQUE SCULPTURE IN EARLY BYZANTINE “CHRONOGRAPHIA” OF JOHN MALALAS

L. A. Samutkina

The article describes the place of antique sculpture in historical conception of John Malalas, the author of VI c. The antique sculpture as a concept is connected with concepts “paganism”, “basileus”, “city”, “magia”. The literary technique of ekphrasis of sculpture, he notes, was practiced in two pagan periods of human history: the epoch of Jews, Assyrians, Medes, Persians and the time of Macedonians and Romans.

⁶ Moffatt 1990: 96–99; Downey 1961.

Библиография

- Мещерская Е.Н., Зайцев Д.В.* 2004: Вероника // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II. Т. VII. М. С. 722-723.
- Самуткина Л. А.* 2001: Концепция истории в «Хронографии» Иоанна Малалы. Ивово.
- Самуткина Л. А.* 2003: Модель цивилизации в «Хронографии» Иоанна Малалы // Личность. Культура. Общество. Спец. вып. 1–2 (19–20). С. 389–396.
- Самуткина Л. А.* 2005: Летосчисление от Адама в ранневизантийской хронистике // Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового времени / Под ред. Г. Е. Лебедевой. Вып. 5. СПб., С. 184–197.
- Downey G.* 1961: A History of Antioch in Syria from Seleucus to the Arab Conquest. Princeton.
- Ioannis Malalae* 2000: Chronographia / Rec. H. Thurn. Berlin; New York.
- Jeffreys E.* 1990: Malalas' world view // Studies in John Malalas / Ed. by E. Jeffreys with B. Croke and R. Scott. Sydney. P. 55–66.
- Moffatt A.* 1990: A record of public buildings // Studies in John Malalas / Ed. by E. Jeffreys with B. Croke and R. Scott. Sydney. P. 87–110.



О. Ю. Самар

АТТИЧЕСКАЯ ЧЁРНОФИГУРНАЯ ВАЗОПИСЬ И РОЖДЕНИЕ АТТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ. ГЕРОИ И «ЗРИТЕЛИ» В ВАЗОВЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ЭТОГО ВРЕМЕНИ

Неоднократно отмечалось, что рождение трагедии связано с эпохой старших тираний. Особое место в этом ряду занимает эпоха Писистрата в Афинах. Именно с Писистратом связывают и установление Дионисий, и начало аттической трагедии.¹ В это время работал выдающийся трагик Феспид, который впервые поставил свою трагедию на Великих Дионисиях 534 года до н. э.,² ещё до конца VI в. до н. э. начинают работать Эсхил и Фриних. Здесь интересно привести замечание Карла Кереньи о том, что в Афинах дионисийский культ получил не религиозный, «орфический», а поэтический и художественный путь формирования.³ Эта особенность оказала значительное влияние на развитие аттического искусства, в том числе и вазописи.

В это же время находит свой самобытный путь развития и аттическая чёрнофигурная вазопись. Достаточно сказать, что на момент первого прихода Писистрата к власти это искусство характеризовалось вазами типа извест-

¹ См. Nilsson 1951: 26.

² Плутарх сообщает, что Феспид начал ставить свои трагедии ещё при жизни Солона - *Plut. Sol.* 29. Платон в диалоге «Минос» относит появление трагедии ко времени Тесея: «Ведь трагедия существует у нас издревле, она берёт начало не от Феспида, как думают, и не от Фриниха, но ... это – древнейшее изобретение нашего города: трагедия – самая народная и увлекающая душу поэзия; в ней-то мы и отмщаем Миносу за то, что он принудил нас платить ему тогда дань». 321a – пер. С. Я. Шейнман-Топштейн. Первая постановка трагедии на Великих Дионисиях датируется Паросским Мрамором 534 годом до н. э.

³ Кереньи 2007: 205.

ной вазы Франсуа, затем появились шедевры Лидоса, Эксекия и Амасиса, а к концу жизни Писистрата уже работали Пионеры краснофигурной техники.

Если ваза Франсуа была ещё вазой-свитком с многочисленными фризами и сюжетами, то произведения середины VI в. до н. э. представляют одну – две замкнутые сцены с выделенной группой главных героев, сосредоточенной вокруг единого действия. В этом случае значительно повышается внимание к каждому индивидуальному персонажу, к его внешности, характерным движениям, к его собственной истории. Такое направление в развитии вазописного искусства приводит даже к созданию Эксекием своего рода «монологов», однофигурных композиций.



Илл. 1 Амфора Эксекия – Булонь, 558

Эта тенденция внимания к человеку, его судьбе, к его чувствам и его жизненному выбору нашла своё место и в других областях аттической культуры архаики. Например, можно отметить интерес к эпическим героям Гомера, что также отразилось на развитии и вазописи, и театра. Именно в этот период Феспис вводит в театральное действие одного актёра, тогда как ранее представление давалось хором.⁴

Самый знаменитый «монолог» Эксекия – сцена самоубийства Аякса на булонской амфоре (илл. 1) – перекликается с монологом Аякса над мечом в более поздней трагедии Софокла (однако мы знаем, что авторы трагедий всегда находились в русле традиции):

«Перемена места действия. Пустынный берег моря.

Аякс

Меч воткнут крепко – если только время
Об этом рассуждать! – вверх острием, –
Дар Гектора – врага, не побратима,
Чей вид и тот был взору ненавистен.
Он крепко врыт во вражью землю Трои,

⁴ Diog. Laert. III, 56.

Прожорливым отточенный бруском.
Его я ладно вставил: без огреха
Он обеспечит скорую мне смерть.
Готово все... О, помоги мне, Зевс,
Как только дело правое свершится;
Молю тебя о невеликой чести:
Пошли гонца с печальной вестью к Тевкру, –
Пусть первым унесет мой прах, едва,
Упав на меч, его залью я кровью, –
Чтоб не приметил враг меня и труп
Не бросил на съеденье псам и птицам».⁵

Аякс Эксекия, в отличие от более ранних росписей, показан до совершения самоубийства. Он в полном одиночестве, он обнажен. В нём нет ничего героического, только полная изолированность от мира и полная концентрация на мече, что передаётся самой пластикой фигуры. Эта композиция находится в русле новых тенденций.

Однако, вместе с выделением главных героев, в последние две трети VI в. до н. э., в аттической вазописи развивается и традиция изображения боковых, фланкирующих и замыкающих основную группу фигур так называемых «зрителей». Важнейшая отличительная особенность «зрителей» – они не участвуют напрямую в главном действии и не могут повлиять на его развитие.⁶ Они могут присутствовать в представляемой сцене вполне объяснимо, например, плакальщицы в погребальных сценах, сатиры в свите Диониса, Нереиды в морских сюжетах, Афина как покровительница героя или Гермес как его проводник, наконец, просто слушатели возле флейтиста. Могут появляться «зрители» и как посторонние, «случайные» персонажи, например, закутанные в плащи юноши, опирающиеся на палку. В любом случае, их художественная функция – акцентировать и пояснять основное действие. Они протягивают руки к главным героям, сочувствуют им и вовлекают в эту игру зрителя. То есть, они аналогичны трагическому хору.

Существуют различные предположения относительно назначения «зрителей». Одним из первых их отметил Джон Бизли. Он выделил в этом качестве изображения юношей на вазах Амасиса, назвал их «зрителями» и определил их пассивную роль, аналогичную персонажам второго плана в трагедии

⁵ *Soph. Ai.* 834–849 (в пер. С. В. Шервинского 1988).

⁶ Это уже было сформулировано в предшествующей историографии – см., например, Stansbury-O'Donnell 2006: 2.



Илл. 2 Амфора Амасиса – Мюнхен, 1383

Шекспира (илл. 2).⁷ Были сделаны попытки систематизировать сведения о фигурах «зрителей», каталогизировать их иконографию.⁸

На наш взгляд, основной смысл этих фигур – передача зрителю определённой атмосферы события и вовлечение его в эмоциональное поле произведения. Можно вспомнить, что некая игра со зрителем вообще характерна для греческих ваз. Здесь немаловажную роль играют вазы с изображением так называемых магических глаз и обращённые к нам маски горгон и сатиров, представленные ан-фас. Диалектика маски, с одной стороны, предлагает диалог с изображением, с другой же – стать частью изображения, надев маску и затесавшись в толпу других персонажей, – это отмечает Гай Хедрин в своей статье.⁹ Подобным образом мастерами используются и «зрители» – они обращаются к нам и призывают следовать их примеру.

Одним из первых наполнил «зрителей» эмоциональной составляющей Лидос. Со временем «зрители» вплетаются в общее действие и более органично.

⁷ Дж.Бизли: «They are onlookers, courtiers, retinue: let us call them Rosencrantz and Guildenstern» – Beazley 1931: 259.

⁸ Stansbury-O'Donnell 2006.

⁹ Гай Хедрин - Hedreen 2007: 217-246.

Один из ярких примеров – ваза круга группы Антиопы с изображением убийства Троила (илл. 3). Здесь мы находим трагические события, разворачивающиеся вокруг закрывшегося от них Приама. Как страшный сон, его преследуют кошмары войны. На третьем плане видны троянцы: лучники и плакальщицы, свешивающиеся со стены города, – это тоже «зрители».

Важно, что в позднеархаический период композиции со «зрителями» приобретают большую популярность и подавляют на этом этапе линию «монологов» Эксекия. Кроме того, трактовка сюжетов становится иной, отличной от произведений Эксекия. Если его герои сохраняли величие и эмоциональную глубину, то в новых росписях они становятся более динамичными внешне. Меняется характер движения, пропорции и пластика фигур. Интересно, что здесь можно отметить параллель с развитием греческой трагедии, – Плутарх указывает, что уже на раннем этапе в трагедии произошёл уклон в сторону *μῦθοι* и *πάθη*, сюжетов и эмоций.¹⁰

Как правило, фигуры «зрителей» отличаются выразительными жестами, что характерно для вазописи этого времени. Следует отметить, что и в развитии театрального действия того времени важную роль играл танец, характерное движение.¹¹ Афиней приводит мнение, что именно танец делает действие понятным, более того, упоминает раба, «философа-танцора», который мог в танце изобразить учение Пифагора.¹² Поэтому выразительные движения «зрителей» в вазовых композициях особенно интересны, они напоминают действия хора – Вебстер стремился даже реконструировать танец греческого хора при помощи изображений на вазах и составил каталог движений рук, ног, длины шага и темпа танца. Он соотнёс тексты и изображения, поскольку метр был основой и танца, и песен. Так Вебстер показал, что на вазах представлены разные типы шагов под разные типы песен.¹³

Подобное внимание к изображению яркой, деятельной фигуры героя в контексте сложной многофигурной композиции, конечно, было связано с развитием вазописных сюжетов, их переосмыслением в сторону концептуализации и полноты. Круг сюжетов в вазовых росписях рассматриваемой эпохи можно разделить на несколько основных групп: история Геракла, дионисийские сцены, сцены Троянской войны и другие. Интересно, что, согласно Афиней, во время симпосиев исполнялись сколии с аналогичным репертуаром сюжетов,¹⁴ они же становились и темами ранних трагедий. Прежде

¹⁰ *Plut. Symp.* I. 5. 615 A.

¹¹ *Athen.* I. 22a.

¹² *Athen.* I. 20-22a.

¹³ Webster 1970.

¹⁴ *Athen.* XV, 649c-695.



Илл. 3 Гидрия круга группы Антиопы – Мюнхен, 1700

всего, это дионисийские и героические темы, между которыми есть точки соприкосновения.¹⁵

Важно, что и в вазописи, и в театре происходит разделение на главное и периферийное действие – «актёра» и «хор». Происходящее событие получает комментарий.¹⁶ Это особенно интересно на фоне внутривосточной жизни Афин и так называемого «политического театра Писистрата».¹⁷

¹⁵ Кереньи 2007: 204-207.

¹⁶ См. Янковский 1998: 109-117: Действие требует двух противоборствующих начал, которые на сцене могут быть воплощены различным образом. В нашем случае это – хор и актер, предводитель хора, вступивший с ним в диалог, как Аристотель говорит о Тесписе (Роет., 1449а). Отсюда греческое название актера: ὑποκριτής, «отвечающий», термин, отражающий внешнюю, диалогическую сторону сценического искусства. Отметим оттенок значения, подчеркивающий объявление нового, выражение собственного мнения, меняющего положение дел. Трудно представить себе, что до Ариона дифирамб пелся не стихами и что до Тесписа вовсе не было актеров-солистов. Но в дионисийских празднествах появилось новое качество, и, следуя традиции, мы считаем этим новым качеством новый способ общения с хором: ὑποκρίνεσθαι, отвечать хору, то есть принимать его вызов, направлять происходящее в неожиданную сторону, и, главное, – двигать сценическое представление вперед.

¹⁷ Известно, что тиран Писистрат активно и артистично создавал свой имидж необычного человека, подражал древним героям, использовал и театральный арсенал – *Plut. Sol.30* – эпизод с первым приходом Писистрата к власти, в котором он сравнивается с хитроумным обманщиком Одиссеем. Особенно показателен второй приход Писистрата к власти в сопровождении девушки в роли Афины. Геродот, например, воспринимает это как шутку, но отмечает, что жители Афин поверили в явление богини – *Hdt. I.60*. Аристотель тоже сообщает, что жители в восторге преклоняли колени – *Arist. Ath. Pol.14.4*. Андреев 1999: 3-7; Гущин 1994: 31-38.

Интересно, что с появлением в аттической вазописной традиции новой, краснофигурной, техники значение «зрителей» постепенно утратилось. Наиболее ярко это проявилось в вазописи конца VI в. до н. э., когда в Афинах уже было раннее демократическое устройство. Сначала мастера нового направления активно использовали прежние приёмы, но затем сосредоточились на более удобных композициях с меньшим количеством фигур. В ряде случаев – с изображением всего одной фигуры, что напоминает трактованные по-новому «монологи» Эксекия.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена аттической архаической вазописи на её высоком и последнем этапах. Это было время широких экспериментов в искусстве. Особенно мастеров интересовал индивидуальный образ героя, его эмоции и судьба. Вазописцы передавали всё это разными методами: добавлением так называемых «зрителей», фланкирующих главную группу или, напротив, создавая своего рода монолог в однофигурной композиции. Такая тенденция отчасти близка развивающейся в то же время трагедии.

THE ATTIC BLACK FIGURE VASE PAINTING AND BIRTH OF THE ATTIC TRAGEDY.

HEROES AND “ONLOOKERS” IN THE VASE COMPOSITIONS OF THE PERIOD

O. Ju. Samar

This article is devoted to Attic vase painting of the archaic period, a time of vast experimentation. Deep artistic interest was focused on the image of the hero, his individuality, emotions, and fate. Vase painters used different methods to reach such an effect: while some added so called «onlookers», flanking the main group, others, quite to the contrary, created something like a theatre monologue with a single-figure composition. Such a tendency finds particularly close parallels with the contemporary development of tragedy.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Андреев Ю. В.* 1999: Тираны и герои. Историческая стилизация в политической практике старшей тирании // ВДИ. № 1. С. 3–7.
- Гущин В. Р.* 1994: Политический театр Писистрата // Античность и средневековые Европы. Пермь. С. 31–38.
- Кереньи Карл.* 2007: Дионис. Праобраз неиссякаемой жизни. М.
- Янковский А. И.* 1998: Раннегреческая тирания и возникновение трагедии // Античный мир. Проблемы истории и культуры. СПб. С. 109–117.

Beazley J. D. 1931: Amasea // JHS. 51. P. 256–285.

Hedreen Guy. 2007: Involved Spectatorship in Archaic Greek Art // Art History. Vol. 30. April. P. 217–246.

Nilsson M. P. 1951: Cults, Myths, Oracles and Politics. Lund.

Stansbury-O'Donnell Mark D. 2006: Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens. Cambridge.

Webster T. B. L. 1970: The Greek Chorus. London.





К ВЫХОДУ В СВЕТ НОВОГО СОБРАНИЯ
АНТИЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ
ПО ИСТОРИИ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Richard A. Mason (ed.), The Ancient Sources on the History, Geography and Ethnography of Ukraine. Latin Authors. Part One: Authors of the Republic and Early Principate to the Death of Domitian, Trafford Publishing, Vancouver 2008, 695 pp. illustrations. Paperback. ISBN 978-1-4251-5083-9

До сих пор существовал только один большой труд, в котором были собраны все (или почти все) фрагменты из античной литературной традиции, содержащие сведения о Северном Причерноморье и – шире – о Восточной Европе. Я имею в виду двухтомный корпус источников «*Scythica et Caucasica*. Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе» (СПб., 1893-1906), составленный выдающимся российским историком, филологом, эпиграфистом В. В. Латышевым. В этом корпусе с замечательной полнотой были представлены античные источники, причем как на языке оригинала, так и в русском переводе, с минимальными, правда, комментариями и небольшими вводными статьями.

В 1940-1950 гг. группа российских антиковедов подготовила переиздание свода В. В. Латышева, которое вышло в приложении к журналу «Вестник древней истории» (1947-1952). Новое издание, частично устранив недостатки прежнего (исправлены устаревшая транскрипция и орфография, устранены опечатки и неточности, добавлено несколько новых фрагментов, упорядочено хронологическое расположение материала, была сделана попытка комментирования, составлены указатели), не сняло вопроса об академическом издании античных свидетельств, тем более что журнальное переиздание не дает текста оригинала, комментарий проведен поверхностно и непоследовательно, отсутствует текстологический комментарий и т.д.

С конца 60-х гг. XX в. в Институте истории Академии наук по инициативе и под руководством В. Т. Пашуто началась работа над новым проектом «Древнейшие источники по истории народов СССР (позже: Восточной Европы)»,

который предполагал публикацию также и античных источников. Принципы подготовки издания требуют практически монографического предварительного изучения памятника или группы памятников прежде его публикации, которая должна включать подробную преамбулу, рассказывающую об авторе и его произведении, текст на языке оригинала по лучшим изданиям и с критическим аппаратом, новый академический перевод и подробнейшие историко-филологические комментарии. К настоящему времени вышло 20 томов, среди них лишь четыре посвящены античным источникам (Геродоту, Овидию, Помпонию Меле и Плинию Старшему, а также римской картографической традиции). Работа идет медленно, при этом предполагается, что «античных» томов будет всего около 20.

Труд Ричарда А. Мэйсона демонстрирует возможность среднего пути. В одной книге, правда, довольно объемной (около 700 страниц большого формата и плотного текста) собраны эксцерпты из произведений латинских авторов с начала римской литературы до смерти императора Домициана. Том называется «Античные источники по истории, географии и этнографии Украины. Латинские авторы. Часть Первая: Авторы республиканского времени и раннего принципата до смерти Домициана». Книга предваряется кратким Предисловием, из которого, к сожалению, мы ничего не узнаем о самом проекте, его структуре, плане, количестве томов, возможных других авторах. Можно только предполагать, что опубликованный труд – это часть более широкого проекта, который будет охватывать все античные источники. Это предположение подтверждается тем, что в Библиографии нашлась отсылка к другой работе автора: *Мейсон Р.А. Свідчення стародавніх авторів про історію, географію та етнографію Укрупни (Львів, 2004)*, к сожалению, оставшейся мне недоступной. Из некоторых ремарок в рецензируемой книге (например, на стр. 123) следует, что это первый том серии (first volume of the present series).

В Предисловии автор пишет о географических рамках своего тома, который должен создать источниковую базу для изучения «истории, географии и этнографии ареала, охватывающего современную политическую территорию Украины, непосредственно окружающих ее стран, а также область Черного моря в целом» (стр. 8). В российской науке эта территория уже давно именуется Восточной Европой. Собственно, именно эта территория всегда и подразумевалась, когда речь шла об античной истории северного побережья Черного моря.

Книга разделена на две хронологически следующие друг за другом части, озаглавленные «The Roman Republic» (до 27 г. до н. э.) и «The Early Principate» (до 96 г. н. э.).

Публикация каждого автора (и каждого его труда или фрагмента) предваряется преамбулой, в которой читатель найдет основную информацию о жизни

и трудах автора. Здесь же указываются основные работы, посвященные этому памятнику. Затем следуют *en regard* фрагменты латинского текста и его английский перевод, выполненный во всех случаях, очевидно, самим издателем. Комментарий содержит пересказ более широкого контекста публикуемого текста, что бывает весьма полезным при издании не целых сочинений, а лишь их фрагментов, а также подробный историко-филологический комментарий, показывающий значение данного сообщения для понимания истории Северного Причерноморья. Здесь же приводятся многочисленные параллельные места из всей античной литературы, а также исторические, археологические, эпиграфические и нумизматические данные, иллюстрирующие или противоречащие литературным свидетельствам. Этот комментарий отличается большой детальностью и информативностью.

В зависимости от объема и значимости для «Украины и сопредельных стран» исторической информации источника величина разделов сильно варьируется. Так Гай Юлий Цезарь со своим свидетельством о победе над боспорским царем Фарнаком занимает всего три страницы (24-26), в то время как тексты Овидия, Плиния Старшего и Помпония Мелы размещены соответственно на 181-296, 327-443 и 444-494 страницах и образуют бульшую часть книги. При этом все фрагменты получают адекватную их значению тщательную издательско-комментаторскую обработку.

Не имеет смысла сейчас перечислять всех авторов, чьи произведения публикуются в книге – почти все они уже известны нам по изданиям Латышева и «Вестника древней истории». Добавлены шесть авторов, среди которых Луций Акций (или Аттий), Луций Кальпурний Пизон Фруги, Гней Невий, Саллюстий, папа Римский Клемент и Тиберий Плавтий Сильван Элиан. Об этих авторах стоит поговорить подробнее.

От Луция Акция, или Аттия (II в. до н. э.) дошли некоторые фрагменты трагедии «Медия», ничего прямо не говорящие о Черноморском регионе; видимо, поэтому Мэйсон их не дает, но в примечании к несуществующему тексту пересказывает содержание трагедии «Медия».

Что касается Кальпурния (II в. до н. э.), то Лактанций сообщает, что тот упоминал в своих «Анналах» о четвертой Сивилле – Киммерийской, обитающей в Италии.

Гней Невий (III в. до н. э.), по свидетельству того же Лактанция, также знал о четвертой Киммерийской Сивилле, а по свидетельству Цицерона, он упомянул Истр, и это первое свидетельство о знакомстве с Истром в римской литературе.

Знаменитый историк Саллюстий (86-35/34 до н. э.) во фрагментах недошедшей до нас целиком «Истории» упоминает северопонтийских тавров, ахейцев и скифов-номадов.

Папа Римский Клемент (I в. н. э.) – третий восприемник св. Петра в Риме. В нескольких местах сочинения *Recognitiones*, которое приписывается ему, но датируется, как отмечает издатель (стр. 122), первой половиной III в. н.э. или даже более поздним временем, сообщается о нравах гелонов, амазонок, скифов, сарматов и о почитании на Белом острове Ахилла, а в Понте – Патрокла. Эти сведения, как установлено, почерпнуты из «Книги законов стран» сирийского писателя Бардесана Эфесского (154-222 гг. н. э.).

Шестым, новым для такого рода сводов памятником является знаменитая Тибуртинская погребальная надпись, в которой рассказывается о карьере Плавтия Сильвана – видного римского военного и политика I в. н. э, который, будучи *legatus pro praetore* провинции Мезия, вел активную политику по отношению к северночерноморским варварским племенам – сарматам, бастарнам, роксоланам, скифам, а также к Херсонесу Таврическому. Правда, сам Мэйсон указывает (стр. 322), что неизвестно, в какой степени Плавтий Сильван лично участвовал в составлении текста этой надписи и может считаться ее автором. Поэтому при всей полезности включения этой надписи в свод римских авторов, ее публикация здесь выбивается из общего принципа.

Отмечая грандиозность созданного (одним человеком!) труда и его капитальность, остановлюсь на двух моментах, которые, на мой взгляд, могли бы быть усовершенствованы при дальнейшей работе над сводом источников.

Первый такой момент – это порядок следования авторов внутри тома, который, как мне кажется, создает для читателя неудобство при пользовании книгой. Хотя все сочинения разделены, как отмечалось, на две большие хронологические части, внутри каждой части они размещены не по хронологии их жизни и творчества, а по алфавиту. Это означает, что Вергилий (*Vergilius*) находится в книге позже, чем Овидий (*Ovidius*), хотя жил раньше его и, что еще важнее, послужил для Овидия источником многих аллюзий и описаний (это неоднократно отмечает и сам Мэйсон, см. стр. 225-227, 582-583). Плиний Старший прямо называет Помпония Мелу среди источников своих географических описаний, а здесь Мела публикуется после Плиния. Такой порядок следования авторов вместо обычного хронологического создает и непоследовательность в комментарии, когда издатель вынужден комментировать какое-нибудь явление позже, чем оно встречается в первый раз. Так, на стр. 56, 60, 61, 88, 94, 100 и 103 у Лукана и Сенеки встречается этноним *Sarmatae*, который в соответствующих комментариях почти никак не раскрывается. Впервые всю историю сарматов и их имени мы встречаем только на 117 странице в комментарии к другому автору – Силию Италику.

Таким образом, оказывается невозможным читать книгу последовательно от начала до конца, чтобы составить впечатление о развитии представлений римлян о Восточной Европе, об истории идей и образов, связанных с этой тер-

риторией, об эволюции реального наполнения и смысла этнонимов и топонимов и т. д. При этом отсутствие индексов (они, вероятно, войдут в следующий том) не позволяет видеть, как тот или иной этноним или топоним трактовался в римской литературе на протяжении ее истории. Но и при наличии индексов, которые, очевидно, будут указывать последовательно страницы, где упомянуто то или иное имя, нельзя будет увидеть эволюцию его употребления. Напомню, что издания Латышева и «Вестника древней истории» соблюдали хронологический порядок; даже если Латышев и разбил греческие источники на две группы – специальные описания Северного Причерноморья и случайные упоминания, то внутри этих групп они следовали по хронологии.

Кстати, алфавитный порядок тоже не отличается последовательностью: в качестве опорного слова берется то первое имя (*Albius Tibullus*), то второе (*Marcus Tullius Cicero*), то третье (*Gaius Iulius Caesar*), а то и четвертое (*Gaius Licinius Macer Calvus*). Судя по такому разбросу критериев последовательности авторов (выбирается то *nomen*, то *cognomen*), можно было бы предположить, что каждый раз в качестве «алфавитного» имени выбирается наиболее часто употребляемое для данного автора. Но случаи с Цезарем и Цицероном это опровергают – Цицерона предлагается называть Туллием, в то время как Цезарь не проходит по имени Юлий. Поэтому и Катулл идет на букву *V* (потому что он *Valerius*), Лукан, как и Сенека – на букву *A* (потому что они оба в качестве *nomen* имеют *Annaeus*), а на букву *I* приходятся и Германик, и Август, и Фронтин, и Манилий, и Гигин, так как их *nomen* – *Iulius* (остается непонятным, почему сюда не вошел Гай Юлий Цезарь). Следует заметить, что называть упомянутых выше авторов Цицероном, Катуллом, Луканом, Сенекой, Германиком и т. д. принято не только в отечественной историографии, но и во всем мире.

Второе замечание касается учета рукописной традиции публикуемых текстов. В Предисловии Мэйсон указывает, что «там, где необходимо, обсуждаются текстуальные варианты на основе рукописной традиции» (стр. 8). Тем не менее, складывается впечатление, что это происходит весьма редко (критический аппарат отсутствует совсем) и оказывается недостаточным для понимания того, с какими трудностями рукописного характера сталкиваются пользователи этих текстов.

Приведу один пример. На стр. 447 в тексте «Хорографии» Помпония Мелы перечислены некоторые народы Северо-Западного Причерноморья, которые в латинском тексте и английском переводе звучат как *Melanchlaena*, *Toretica*, *sex Colicae*, *Coraxici*, *Phthirophagi*. В комментарии к этому списку на стр. 463–465 нет никакого упоминания того, что все эти названия – результат изобретательной конъектурной работы издателей Нового времени, а что оригинальный текст дает чтение: *menanctlea terrestrea sexsolicae coraxi cleptirophagi*. Думает-

ся, для пользователей этого издания было бы важно узнать, в каком состоянии дошел до нас публикуемый текст.

Библиография, помещенная в конце рецензируемой книги, включает огромное количество публикаций как на западноевропейских, так и на украинском и русском языках, которыми, судя по всему, автор прекрасно владеет. Специально отмечу, что работы украинских и российских исследователей, внесших решающий вклад в изучение древностей Северного Причерноморья, представлены в библиографии с почти исчерпывающей полнотой, что в «западной» историографии случается не столь часто. Заслуживает похвалы и мало пока еще принятое на Западе (кроме трудов по славистике) цитирование работ на славянских языках в оригинальной кириллической графике.

В заключение добавлю, что книга богато иллюстрирована всевозможным материалом – картами, изображениями археологических артефактов, монет, вазовой живописи, раскопок, надписей и т.д.

Уверен, что книга станет обязательным пособием при работе над античной литературной традицией для всех, кто занимается древней историей Восточной Европы, и стимулом для дальнейшего исследования и публикации античных источников.

А. В. Подосинов





КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ В РОССИИ В 2009-2010 гг.

18.02.2009 Заведующий кафедрой классической филологии филфака МГУ **Алексей Иванович Солопов** защитил докторскую диссертацию «Греко-латинская географическая номенклатура: её внешняя и внутренняя структура». В роли оппонентов выступили доктор филологических наук Юрий Владимирович Откупщиков и Валентина Федоровна Новодранова, а также доктор исторических наук Александр Васильевич Подосинов. 15 членов диссертационного совета проголосовали за работу А. И. Солопова единогласно.

26.02.2009 Умер доктор филологических наук, профессор РГГУ **Павел Александрович Гринцер**. Закончив классическое отделение филфака МГУ в 1951 г., он был вынужден проработать несколько лет учителем в школе рабочей молодежи, пока не получил в Институте мировой литературы АН СССР место, связанное с индологией. Со временем он стал одним из ведущих индологов нашей страны; в 1962 г. защитил кандидатскую (Санскритская «обрамленная повесть»), а в 1975 г. — докторскую диссертацию (Древнеиндийский эпос. Устная и письменная традиция), выпус-

тил в свет ряд монографий и множество статей. В последние годы П. А. Гринцер много занимался переводами древнеиндийского эпоса.

11.03.2009 Вновь состоялась **международная олимпиада для школьников по древнегреческому языку**, которая ежегодно проводится Министерством образования Греции. Лучшим школьником-эллинистом России был признан ученик Санкт-Петербургской классической гимназии **Алексей Семин**.

18-19.03.2009 В рамках XXXVIII Международной филологической конференции, которая прошла на филфаке Петербургского университета, работала секция «Классическая филология».

23.03.2009 Умер выдающийся филолог и знаменитый философ **Вадим Леонидович Цымбурский**. Он родился в 1957 г. во Львове, в 1981 г. закончил классическое отделение филфака МГУ. В 1987 г. он защитил кандидатскую диссертацию «Гомеровский эпос и этногенез северо-западной Анатолии» (руководитель — Л. А. Гиндин). Не имея возможности работать по

специальности, В. Л. Цымбурский устроился на работу в Институт США и Канады АН СССР, затем перешел в Институт востоковедения, а с 1995 г. работал в Институте философии. Изучая проблемы геополитики, он заслужил широкую известность в политологическом сообществе (в особенности как автор концепции «Остров Россия»). Параллельно появлялись его прекрасные работы по гомероведению, палеобалканистике и этрускологии. Среди трудов В. Л. Цымбурского особое место занимает монография «Гомер и история Восточного Средиземноморья» (М., 1996), написанная им как итог многолетнего сотрудничества с Л. А. Гиндиным и вышедшая поэтому под двумя фамилиями.

апрель 2009 В этом месяце традиционно проводится множество конференций. С 31 марта по 2 апреля в Институте славяноведения РАН прошли очередные **«Балканские чтения»**, на которых всегда выступают филологические классики. Следующие два дня были посвящены **«Миусским античным посиделкам»**, которые провела кафедра истории Древнего мира ИВКА РГГУ (организатор С. Г. Карпюк).

Вскоре в РГГУ состоялись **«Гаспаровские чтения»**, первый день которых (9 апреля) прошел под знаком «Популярной античности». В рамках **«XXI чтений памяти В. Т. Пашуто»** 14 и 15 апреля выступали с докладами антиковеды и византилисты. **Конференции молодых ученых** почти одновременно прошли на классичес-

ких отделениях филфаков СПбГУ (15 апреля) и МГУ (16 апреля). Большую часть докладов прочли студенты и аспиранты каждого из этих университетов, однако в Москве выступила также Анна Сергеевна Смирнова из СПбГУ. Кроме того, в обеих конференциях принял участие Борис Александрович Каячев (РГГУ/University of Leeds), причем с разными докладами.

В МГУ месяц конференций завершился **«Ломоносовскими чтениями»**. Интересные антиковедческие доклады прозвучали на кафедре классической филологии филологического (20 апреля) и кафедре древних языков исторического (21 апреля) факультетов.

26.04.2009 В РГГУ прошла **XIII Московская олимпиада по латинскому языку и античной культуре**. Лучшими латинистами среди школьников России стали Дарья Кондакова и Дарья Васильева из Санкт-Петербургской классической гимназии. В командном зачете места распределились так: Санкт-Петербургская классическая гимназия подготовила 8 победителей и призеров; 57 школа — 5, 1507 — 4, 1514 — 3, гимназия ГЛК и 1199 — по 2. Гимназия № 24 г. Калуги, Семеновская православная гимназия, а также московские школы 1555, 1504 и 199 подготовили по одному победителю или призеру олимпиады.

09.05.2009 Умер **Юрий Николаевич Литвиненко**, заместитель главного редактора «Вестника древней

истории», специалист по истории эллинистического Египта. Его блестяще защищенная в 1991 г. кандидатская диссертация (научный руководитель В. И. Кузищин) была основана на исследовании знаменитого папирусного «архива Зенона». «Скифский роман» Ю. Н. Литвиненко был удостоен Госпремии РФ в области науки и техники за 2000 г. 14 ноября 2009 г. в ИВКА РГГУ студенты получили первые именные стипендии памяти **Ю. Н. Литвиненко**. Стипендии на 2009/10 учебный год были присуждены студентке III курса кафедры истории древнего мира Лилии Петровой и пятикурснице с кафедры классической филологии Екатерине Бут.

20.05.2009 Павел Петрович Шкаренков защитил в РГГУ докторскую диссертацию на тему «**Образ власти на рубеже античности и средневековья от империи к варварским королевствам**». Первый выпускник античной кафедры (тогда еще работавшей на историко-филологическом факультете) П. П. Шкаренков с 2004 г. возглавляет Институт истории и филологии РГГУ. В роли оппонентов выступили М. В. Бибииков, Г. С. Кнабе и Ф. А. Михайловский.

май-июнь 2009 В Москве и Петербурге на классических кафедрах состоялись защиты дипломов. 20 мая в МГУ Анастасия Александровна Баранова представила свою работу «Особенности указания направления и места при латинских названи-

ях островов». Этот труд был написан под руководством А. И. Солопова, как и два других: «Лексема “tristis” и ее производные в латинском языке классического периода: словоупотребление и семантика» Елены Николаевны Кондратовой и «Зависимые условные конструкции в латинском языке» Максима Николаевича Крюкова. Анастасия Игоревна Золотухина уточняла «Возможное место диалога “Критон” в платоновском корпусе» (рук. Ю. А. Шичалин), а Анастасия Максимовна Квитка изучала «Стилистические особенности изображений женских божеств в гимнах Каллимаха и эпосе Аполлония Родосского» (рук. В. П. Завьялова). Под руководством О. М. Савельевой был успешно подготовлен и защищен диплом Инги Юрьевны Крупновой «Семантика оценочных средств в языке Аристофана: критика трагиков».

Как выпускники классической кафедры МГУ, так и дипломники-антиковеды ИВКА РГГУ получили на защите отличные оценки. 1 июня Алексей Евгеньевич Беликов представил работу «К истории новолатинской литературы в России II половины XVIII в.: Михаил Гумилевский и его *Opuscula minora*» (рук. А. И. Любжин), а Михаил Владимирович Шумилин подготовил диплом «Тема времени в «Фарсалии» Лукана» (рук. Г. М. Дашевский). Историки Наталья Петровна Нетылёва и Ксения Александровна Смыковская защищались по темам «Римская власть и зависи-

мые монархии Причерноморья во 2-ой половине I в. до н.э. – I в. н.э.» (рук. И. А. Макаров) и «Женщина в Вестготской Испании в VI-VII вв.» (рук. О. В. Ауруп).

15 июня в СПбГУ состоялись защиты квалификационных работ бакалавров Романа Владимировича Кима «Чудеса Иисуса в канонических Евангелиях и “божественных мужей” в сочинениях Лукиана» (рук. А. К. Гаврилов); Анны Витальевны Макаровой «Однотипные придаточные предложения с индикативом и конъюнктивом в латинской классической прозе» (рук. Е. В. Желтова); Петра Владиславовича Мылова «Софистический трактат “Двойные речи”» (рук. С. А. Тахтаджян); Юлии Валерьевны Тушновой «Лексические особенности “Экономики” Ксенофонта» (рук. Л. Б. Поплавская); Ольги Андреевны Крыловой «Изображение детей в эллинистической поэзии» (рук. Л. Б. Поплавская), Валентины Александровны Ходаревой «Второстепенные божества в “Законах” Платона» (рук. А. Л. Верлинский) и Анны Александровны Матросовой «Восхищение в Истории Геродота и способы его выражения» (рук. С. А. Тахтаджян). В тот же день прошли и защиты магистерских диссертаций. Марина Петровна Гринфельд представила работу «Источники Курция Руфа. Принципы отбора материала в соответствии с концепцией образа Александра» (рук. Е. В. Желтова), а Вера Борисовна Жижина защитила труд «Свидетельства Посидония и Диодора о еврейской ре-

лигии и государстве» (рук. А. Л. Верлинский). Обе работы были оценены на «отлично».

Двумя днями позже состоялись защиты дипломных сочинений студентов V курса. Кристина Морисовна Ланько и Кристина Леонидовна Зяблицева работали под руководством А. Л. Верлинского («Учение о минимальных величинах у Аристотеля и Эпикура» и «Роль наставлений у Сенеки»). Алла Владимировна Денисова изучила «Перифрастические обозначения понятий “жизнь” и “смерть” у Гомера и Еврипида» (рук. Е. Л. Ермолаева); Надежда Александровна Макарова рассмотрела «Тему благотворительности в произведениях Иоанна Златоуста» (рук. Л. А. Герд), а Татьяна Игоревна Иванова представила труд «Литературные взгляды Симмаха» (рук. О. В. Будагина). Работа Аллы Константиновны Звагольской посвящена «Политическим эклогам Кальпурния» (рук. В. С. Дуров), а Юлия Алексеевна Зеленухина занималась темой «Ахилл Татий и Гелиодор: интертекстуальные связи» (рук. Е. Л. Ермолаева). Все участницы последнего выпуска специалистов-классиков в СПбГУ (с 2010 года будут только магистры и бакалавры) получили наивысший балл за свои дипломы.

25.06.2009 Скоропостижно скончалась **Татьяна Андреевна Карасева** (Шмакова), специалист в области исторической грамматики латинского языка и сравнительно-исторического

языкознания. Она родилась в Москве в 1936 г., в 1958 г. закончила классическое отделение филфака МГУ. Научным руководителем ее кандидатской диссертации об истории фонологической системы латинского языка архаического периода был О. С. Широков. Более 40 лет Т. А. Карасева проработала на кафедре древних языков Института иностранных языков (ныне – кафедра классической филологии МГЛУ).

13.05.2009 В Греко-Латинском Кабинете Ю. А. Шичалина состоялась лекция профессора, ведущего научного сотрудника CNRS **Люка Бриссона**, посвященная хронологии платоновских диалогов.

03.06.2009 **Анна Сергеевна Смирнова** защитила на филфаке СПбГУ диссертацию на тему «Амебейные состязания в античной поэзии». Руководителем кандидатской диссертации был д.ф.н., проф. В. С. Дуров, оппонентами — д.ф.н., проф. А. Б. Егоров и к.ф.н., доц. Л. Н. Мушнина.

19.06.2009 На филологическом факультете МГУ **Александр Евгеньевич Кузнецов** защитил диссертацию по теме «Сатурнов стих как метрическая форма ранней латинской поэзии». Оппонентами на защите были доктора филологических наук В. А. Плунгян, А.А.Россиус и В. П. Смышляева. Все 14 членов диссертационного совета проголосовали за присвоение А. Е. Кузнецову докторской степени.

22-24.06.09 В Институте лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург) прошла международная конференция «**Индоевропейское языкознание и классическая филология** (Чтения памяти проф. И. М. Тронского)». Организатор этого крупнейшего в России форума по классической филологии академик Николай Николаевич Казанский пригласил не только исследователей из Санкт-Петербурга и Москвы, но и коллег из Италии, Германии и Греции.

26.06.2009 **Антонина Васильевна Грошева** защитила в Институте лингвистических исследований РАН докторскую диссертацию на тему «Латинская земледельческая лексика на индоевропейском фоне». В роли оппонентов выступили доктора филологических наук С. А. Мызников, Ю. В. Откупщиков, М. А. Таривердиева.

01.07.2009 На 94 году жизни скончалась **Валентина Дмитриевна Савукова** — первая выпускница классического отделения МИФЛИ (вып. 1939 г.). Многие годы В. Д. Савукова проработала на кафедре древних языков Института иностранных языков (ныне МГЛУ).

01-09.08.2009 Российская ассоциация преподавателей древних языков провела **I Летнюю школу по изучению античной культуры** для школьников под эгидой и при финансовой поддержке «Русского фонда содействия образованию и науке» (прези-

дент – Михаил Викторович Поваляев). Подробнее о ней в статье В. В. Файера в этом номере «Аристея».

27-30.08.2009 В Скопье (Македония) прошла ежегодная конференция ассоциации «Евроклассика». Россию на форуме представляла координатор Российской ассоциации преподавателей древних языков **Елена Леонидовна Ермолаева**.

09.09.2009 На классической кафедре филфака СПбГУ прошло заседание в честь 85-летия профессора **Юрия Владимировича Откупщикова**.

10-12.09.2009 В Санкт-Петербурге прошла международная конференция «**Classical Antiquity in Russia as Routes to Europe – St. Petersburg Institutions of Classical Scholarship in the 19th and 20th Centuries**». Организатором форума стал Античный кабинет совместно с Академией наук и Государственным Эрмитажем.

13.10.09 В Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете состоялась конференция «**Жанровое многообразие раннехристианской литературы II-IV вв.**». Кроме коллег из ПСТГУ, ИВИ РАН и МГУ, в ней участвовали гости из Пизанского университета.

26-31.10.09 Санкт-Петербургская классическая гимназия отметила 20-летний юбилей. В программу

научной конференции выпускников вошли наряду с биологией, историей и математикой секции классической филологии и лингвистики. Заслуги 610 школы признаны не только детьми, родителями, педагогическим и научным сообществом: свидетельством тому послужили поздравительная телеграмма от министра образования А. А. Фурсенко и письмо председателя Совета Федерации С. М. Миронова.

15.10.09 В МГУ в диссертационном совете по классической филологии, византийской и новогреческой филологии **Екатерина Владимировна Антонец** успешно защитила докторскую диссертацию «Проблемы латинской терминологии рукописной книги в античности». На 15 белых шаров не пришлось ни одного черного. Оппонентами диссертанта были В. С. Дуров, М. А. Таривердиева и Д. Е. Афиногенов.

06.10.2009 В Сыктывкаре скоропостижно скончался **Виктор Александрович Воробьев**. Родившийся в 1952 г. в Архангельской области, он закончил отделение классической филологии филфака ЛГУ в 1974 г. и по распределению приехал в Республику Коми. До весны 2009 г. В. А. Воробьев преподавал в Сыктывкарском государственном университете (и других вузах города) древние языки и античную литературу. Затем руководство СыктГУ не стало продлевать с ним контракт. В 1988 году под руководством А. И. Зайцева В. А. Воробьев

защитил кандидатскую диссертацию «Лексические особенности зарождающейся греческой научной прозы (Гиппократов корпус)».

06.11.2009 На 85 году жизни скончался академик **Геннадий Григорьевич Литаврин**. Президент Национального комитета византинистов России, вице-президент Международной ассоциации византинистов, с 1987 года он возглавлял редакцию старейшего научного журнала «Византийский временник» и Центр по изучению византийской цивилизации в ИВИ РАН.

11.11.2009 На кафедре классической филологии филфака МГУ состоялась конференция «**Классическая филология в контексте мировой культуры. К 145-летию С. И. Соболевского и 140-летию М. М. Покровского**». Кроме москвичей в ней участвовали докладчики из Санкт-Петербурга, Иванова и Минска.

19.11.2009 В Институте мировой литературы РАН прошла конференция «**Позднеантичная и средневековая христианская литература. Аспекты изучения**».

20-21.11.2009 В РГГУ прошла конференция «**O tempora, o mores!**», посвященная 15-летию юбилею Института восточных культур и античности РГГУ. В составе ИВКА работает Кафедра классической филологии (зав. Н. П. Гринцер), Кафедра истории Древнего мира (зав. П. П. Шкаренков)

и Центр антиковедения (рук. Н. В. Брагинская).

25.11.2009 Умер доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН **Анатолий Петрович Юдакин**. Он родился в 1941 г. в Донецке, закончил классическое отделение филфака МГУ в 1974 г., а в 1978 г. защитил в МГУ кандидатскую диссертацию под руководством О. С. Широкова. Затем А. П. Юдакин был принят в Институт языкознания АН СССР. Здесь он занимался компаративистикой и лингвистической типологией; изучал финно-угорские, индоевропейские, тюркские и кавказские языки. В 1998 г. он защитил докторскую диссертацию по теме «Сравнительно-историческая грамматика финно-угорских языков». Среди трудов А. П. Юдакина не только научные монографии и статьи, но и оригинальный «Учебник латинского языка» (М., 1994).

01-04.12.2009 В Санкт-Петербурге Государственный Эрмитаж, Институт истории материальной культуры РАН и Российский институт истории искусств провели конференцию «**Боспорский феномен. Искусство на периферии античного мира**».

16.12.2009 На филфаке СПбГУ прошли защиты кандидатских диссертаций **Екатерины Андреевны Дружининой** («Обозначение холодных цветов спектра в древнегреческой литературе VIII–IV вв. до н. э.»)

и Дениса Валерьевича Кейера («Семантическое выражение пространственно-временных отношений в гомеровском эпосе»), написанных под руководством А. К. Гаврилова. Оппо-

нентами первой диссертации были Л. Я. Жмудь и В. П. Смышляева, а второй – А. В. Подосинов и В. П. Казанскене.

В. В. Файер

по материалам сайта Librarius.narod.ru

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО ИЗУЧЕНИЮ АНТИЧНОСТИ

Замысел организовать летнее мероприятие для школьников, изучающих древние языки, преподаватели латыни обсуждали уже несколько лет. Он смог реализоваться в 2009 году благодаря помощи Русского фонда содействия образованию и науке (президент Михаил Викторович Поваляев) и по инициативе Российской ассоциации школьных преподавателей древних языков. На Летнюю школу по изучению античности приглашали прежде всего тех, кто успешно выступил на Олимпиаде по латинскому языку и античной культуре, которая в апреле 2009 года прошла в РГГУ. Из 29 победителей и призеров Олимпиады на ЛША решили поехать 12. Оставшиеся места были предложены школьникам по рекомендациям учителей. Организаторы школы заботились о том, чтобы в ней участвовали не только учащиеся столицы. Не всем представителям регионов удалось решить организационные и финансовые проблемы,



Участники ЛША-2009



Лекция А.В. Подосинова

но школьники из Нижегородской области, Саратова и Вологды все-таки смогли приехать. Всего в ЛША участвовали 34 школьника из 5 регионов России.

ЛША-2009 прошла в селе Рождество Фировского района Тверской области неподалеку от того места, где Русский фонд содействия образованию и науке строит Университет Дмитрия По-

жарского. Фонд предоставил нам для жилья недавно отремонтированное здание пришкольного интерната, а для занятий – классы в сельской школе с оборудованием для презентаций, аудио- и копировальной техникой.

Главным содержанием ЛША были, разумеется, занятия: каждый день читались 3 лекции и проводилось 5 семинаров. Различие между ними было не столько в форме общения преподавателя с аудиторией, сколько в числе участников. На лекции ходили все школьники, а семинары нужно было выбирать: 2-3 занятия шли одновременно. По замыслу организаторов, у школьников должно было остаться чувство, что все интересное посетить не удалось. Кажется, так и получилось: дети в целом скорее нагуляли интеллектуальный аппетит, чем почувствовали пресыщение. Темы занятий были весьма разнообразны: греческая вазопись и текстология, эпиграфика и практикум по риторике, античная философия и картография, этрускология и афинский театр. Были и семинары в традиционной для классиков форме: читались произведения Горация, Овидия, Петрония и Сенеки; были и необычные: например, семинар по детским играм, на котором по изображениям и текстам школьники могли реконструировать античные игры с грецкими орехами (и получить их в награду за выигрыш).

Некоторые преподаватели работали на школе постоянно: это директор ЛША Наталия Евгеньевна Самохвалова, координаторы Ассоциации кандидаты филологических наук Елена Леонидовна Ермолаева и Всеволод Владимирович Зельченко, секретарь Ассоциации София



На семинаре М. А. Филиппенко



*В. В. Зельченко и Д. Кондакова
реконструируют римские
детские игры*

Эдуардовна Андреева и другие. Некоторые приезжали на несколько дней: среди них доктор философии Леонид Яковлевич Жмудь, доктор исторических наук Александр Васильевич Подосинов, кандидат искусствоведения Нина Александровна Алмазова и многие другие. Научный уровень занятий был вполне университетским (их в основном вели сотрудники ведущих антиковедческих центров страны), но форма была достаточно занимательной, ориентированной на школьников.

Как некоторые занятия по занимательности походили на игру, так некоторые игры и конкурсы требовали не меньшей сообразительности и знаний, чем семинары. Здесь и традиционное «Что? Где? Когда?», и поиск исторических ошибок в фильме «Ганнибал», и

«Литературный маскарад» (во фрагменте известного произведения имена заменены именами персонажей из другого текста, и надо сообразить, кто есть кто). Создателем и вдохновителем многих игр и конкурсов был математик Дмитрий Валерьевич Савостьянов, который работал в ЛША одним из педагогов-кураторов. Он устраивал игры в футбол, дартс и фрисби, школу старинных танцев и командные игры, из которых особенно запомнилась масштабная «Gallia est omnis divisa» – в ней участвовали почти все школьники и преподаватели. Академическое и игровое направление школы успешно объединила Мария Александровна Филиппенко – единственный латинист России, завоевавший региональный статус «Учитель года» (Москва, 1999). Она вела семинары по заповедям блаженств и правам человека, а также тренинги по капоэйре (бразильская гимнастика, сочетающая боевое искусство, акробатику и пение).



*Хор трагедии «Охотники»
(режиссер Н. А. Самохвалова)*

Многие обычные для подобных школ мероприятия имели особый античный колорит. Так, пение под гитару включало в себя обширный латинский репертуар (в основном, известные русские песни в переводе М. М. Позднева и

В. В. Зельченко). Был и небольшой римский пир: несколько преподавателей и школьников приготовили для всех блюда античной кухни (по римским рецептам в адаптации А. А. Григорьевой).

В последний день состоялись два прекрасных спектакля: на латыни (руководитель В. В. Зельченко) и на русском (автор и режиссер Н. Е. Самохвалова). Последний представлял собой пародию на Эсхила, которую мог бы написать автор «Батрахомиомахии», если бы прочел «Красную шапочку». Завершилась школа традиционно – костром с пением и чаепитием до самой ночи.

Судя по анкетам, которые дети заполнили на обратном пути из школы, событие в целом удалось. Не только школьники, но и взрослые узнали много нового и многому научились.

Разумеется, в ЛША были и отдельные недостатки. Так, кое-кто жаловался, что график слишком плотный, что школьники не всегда успевали отдохнуть и выполнить задания к некоторым занятиям. Этот опыт организаторы обещают учесть, но зато можно утверждать, что ни минуты времени у участников ЛША-2009 не пропало впустую.

В. В. Файер



ПРИЛОЖЕНИЕ:
КЛАССИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ В РОССИИ



АРИСТЕЙ I (2010)
С. 189-209

И. В. Кувшинская

CORONAE SPECIES TEMPLVM EXHIBET

Латинские надписи храма Знамения Пресвятой Богородицы в Дубровицах

28 июля 1698 года, в трагическое лето последнего из стрелецких бунтов, подмосковное село Дубровицы посетили необычные гости.

В июле 1698 года князь Борис Алексеевич Голицын, хозяин усадьбы Дубровицы, принимал в своем доме архиепископа Анкирского Петра-Павла Пальма д'Артуа, который направлялся с апостольской миссией через Московию в государство Великих Моголов.

Архиепископ Пальма д'Артуа познакомился с Петром I в Голландии в период пребывания в этой стране «Великого посольства». Беседуя с царем, достойный прелат попросил его оказать возможную помощь возглавляемой им миссии на Восток. Заботу об апостольском викарии царь поручил князю Борису Голицыну, который, в числе прочих влиятельных лиц Московии, управлял государством, в то время как царь находился за его пределами.

Визит в Москву архиепископа Пальма д'Артуа подробно описан Иоганном Корбом в сочинении «Дневник путешествия в Московское государство». Корб прибыл в Москву весной 1698 года из Вены в составе посольства Его императорского Величества Леопольда I. На торжественном обеде, устроенном князем Борисом Алексеевичем в честь Пальма д'Артуа, императорский посланник Игнаций Христофор Гвариент и его секретарь Иоганн Корб были приглашены в усадьбу Дубровицы, где перед отъездом из Москвы архиепископ должен был провести несколько летних дней.

Рассказ Корба сохранил нам описание одного из этих дней:

«28 июля 1698 года. Два дня назад князь Голицын попросил господина посла, чтобы тот не отказался посетить его в его поместье. По этой причине, а также желая показать, насколько он ценит подобное расположение князя, посол сегодня на рассвете отправился в путь. Поместье носит название Дубровицы. Оно отстоит от города на 30 верст или шесть немецких миль. Путь, проходивший

через покрытую тучными нивами равнину, был легок и приятен; к завтраку он привел нас к месту, где, в ожидании нашего приезда, князь с господином архиепископом обозревал окрестности с высоты храма, построенного на его собственные средства с необыкновенным великолепием. Храм являет собой образ короны; он украшен извне многими каменными фигурами, какие ваяют итальянские мастера. После завтрака, устроенного со всевозможной роскошью, мы столь приятно проводили время в построенной для отдыха в прекраснейшем саду беседке, что наши разговоры длились вплоть до вечера, пока, наконец, обед, приготовленный стараниями слуг, не призвал к себе собеседников».¹

Рассказ Корба, не лишенный манерной риторичности, свойственной некоторым страницам его повествования, свидетельствует о том, сколь легко, свободно – и на равных! – общался с высокими гостями сорокачетырёхлетний хозяин Дубровиц – боярин Борис Алексеевич Голицын.

Князь Борис Голицын родился в 1654 году; он принадлежал к тому же поколению, что и сподвижник Петра Великого Борис Петрович Шереметьев – фельдмаршал и мальтийский кавалер. Борис Голицын входил в круг «русских европейцев»: этот круг не был велик, но именно ему суждено было сыграть определяющую роль в дальнейшей судьбе России. Юность Бориса Голицына прошла при дворе царя Федора Алексеевича, при восшествии царя на престол в 1676 году князь был пожалован в стольники. Князь Борис, также как царь Федор и царевна Софья Алексеевна, учился у Симеона Полоцкого и блестяще знал латинский и польский языки. Он имел прекрасную библиотеку, в устроенном на европейский лад доме князя звучала барочная музыка, его детей обучали гувернеры-поляки.²

Во время «троецарствия» князь Борис принял сторону вдовствующей царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной и стал «дядькой» – воспитателем и старшим другом – юного царевича Петра. Князь имел на своего воспитанника исключительное влияние, и, будучи наместником Казанского и Астраханского приказа, мог располагать огромными денежными средствами.

Борис Голицын был частым гостем в Немецкой слободе – как отмечают современники, именно он познакомил юного царя Петра с ее обитателями. Корб подчеркивал, тем не менее, что князь являлся ревнителем православной веры и склонил многих иностранцев принять православие, за что заслужил прозвание

¹ Перевод фрагмента из «Дневника» Корба выполнен автором настоящей статьи.

² Корб 1977: 80.



Горельефная композиция Ессе Ното в интерьере храма Знамение

Иоанна Крестителя.³ Испытав немало ударов судьбы, князь Борис Голицын в конце жизни в 1713 году принял монашеский постриг с именем Боголеп⁴ и удалился во Флорищеву пустынь близ города Гороховец, где осенью 1714 г. скончался и был похоронен.⁵ Князь перевез в монастырь свою библиотеку и завещал ему драгоценную утварь из церкви Знамения в Дубровицах – дар Петра I.

Как считали современники, князь Борис Голицын сыграл решающую роль в политических событиях 1698 года, которые привели к утверждению на престоле молодого царя Петра. После падения правительства царевны Софьи, князь Борис сделал все возможное, чтобы спасти жизнь своему родственнику – «великому канцлеру» князю Василию Голицыну, фавориту царевны Софьи. Генерал Патрик Гордон указывал в своем «Дневнике», что князь Борис «стараниями и просьбами достиг того, что к двоюродному брату его действия не были вменены в измену... он заботился о том, чтобы от такого великого позора

³ Корб 1977: 241.

⁴ Таким же именем был наречен в иночестве царь Борис Годунов. Отметим, что имя Боголеп содержит в себе начальные буквы имени и фамилии князя Бориса Голицына.

⁵ В октябре 2005 года трудами прихожан церкви Знамения на могиле князя Бориса Алексеевича Голицына в Свято-Успенской Флорищевой пустыне был установлен дубовый крест, привезенный из Дубровиц.

избавить свой род».⁶ За свое заступничество Борис Голицын был подвергнут опале. Осенью 1689 года он был вынужден удалиться в подмосковную вотчину, село Дубровицы. Ссылка Бориса Голицына длилась недолго: по настоянию Петра I он вернулся в Москву, где в феврале 1690 года ему было пожаловано боярское достоинство. Очевидно, именно в этот период Борис Алексеевич Голицын задумал построить в своем селе вместо старой деревянной церкви новый каменный храм.

Из рассказа Корба очевидно следует, что к лету 1698 года строительство храма в селе Дубровицы было завершено. К сожалению, текст Корба не позволяет судить о том, каким был в это время интерьер Дубровицкого храма – Корб пишет только о его внешнем убранстве. При этом свидетельство Корба весьма необычно: «*Coronae species templum exhibet*» – «Храм являет собой подобие короны». О том, что корона не только венчает храм, но и сам храм должен представлять собой образ венца, далее не упоминал никто. Возможно, необычное сравнение Дубровицкого храма с короной возникло у Корба под впечатлением от бесед, в которых князь Борис Голицын мог рассказывать своим гостям о построенном им храме и его сложной изобразительной программе.

Во время последней реставрации храма Знамения в 2004 году в его интерьере были восстановлены латинские стихотворные надписи. Никто из исследователей, писавших о Дубровицах в XX в., не видел этих текстов в интерьере храма, поскольку во время реставрационных работ, проводившихся в 1848–1850 гг. под руководством архитектора Ф. Ф. Рихтера, они были заменены надписями на церковнославянском языке. В 1850 г. директор Оружейной палаты Московского Кремля А. Ф. Вельтман непосредственно после проведенных Ф. Ф. Рихтером реставрационных работ издал небольшую книгу «Обновление храма Знамения Пресвятой Богородицы в селе Дубровицах». В ней есть рассуждение о судьбе латинских текстов из Дубровиц: «Бывшие латинские надписи под горельефными изображениями стерлись; не возобновлять же латинские надписи и стихи в православном храме: для них время прошло. Их заменили тексты из Священного писания, избранные в соответствии Св. изображений священником храма Иоанном Георгиевым Булкиным»⁷. Полвека спустя С. К. Маковский рассуждал об утрату подлинных латинских текстов как трагическую потерю, которая привела к искажению первоначального замысла создателей изобразительной программы храма.⁸ Во 2-й половине XX века все упоминания о латинских

⁶ Шереметьев 1916: 35.

⁷ Вельтман 1850: 7.

⁸ Маковский 1910: 47.

текстах из церкви Знамения становятся все более сбивчивыми и неточными. И. Э. Грабарь ошибочно утверждал, что церковнославянские надписи в храме соседствовали с латинскими изначально, и связывал их появление с именем Стефана Яворского: «Об участии последнего в строительстве церкви говорят и латинские тексты священного писания, встречающиеся на стенах храма рядом с церковнославянскими»⁹.

Приведенные примеры, заимствованные из наиболее значимых работ, посвященных церкви Знамения в Дубровицах, свидетельствуют о том, что содержание и стилистика латинских стихотворных текстов оставались вне поля зрения исследователей. Между тем, сам факт помещения в интерьере православного храма 11 латинских стихотворений представляет собой уникальное явление для русской культуры рубежа XVII–XVIII столетий и нуждается в объяснении. Г. И. Вздорнов в заключении статьи «Старинные описания и рисунки церкви Знамения в усадьбе Дубровицы» справедливо указывал: «Не исключено, что специальное изучение латинских текстов надписей поможет более точно разобраться в национальной принадлежности работавших здесь скульпторов и определить состав использованных ими иконографических источников»¹⁰.

Подлинные тексты латинских стихотворных надписей церкви Знамения дошли до наших дней в рукописи о. Сергия Романовского, который во 2-й половине 1780-х гг. собственноручно переписал их для составленного им исторического описания храма. Только благодаря трудам о. Сергия Романовского латинские стихотворные тексты, уничтоженные реставрацией Ф. Ф. Рихтера, не были утрачены навсегда. Отдадим долг уважения труду скромного сельского священника и процитируем часть его рукописного текста и одно из переведенных им четверостиший:

«Над иконостасом **Распятие Господа** Иисуса с ликом бывших при том Его последователей: при нем надпись держаемая руками трех Ангелов на Латинском диалекте стихотворческая в таком разуме:

*Hora nona Jesus quum omnia consummauit,
Forte clamans Spiritum Patri commendauit.
Latus ejus lancea miles perforauit,
Turba tunc contremuit et Sol obscurauit*

⁹ Грабарь 1954: 92.

¹⁰ Вздорнов 1973: 23.



Интерьер храма Знамение до реставрации. Латинские надписи в картушах утрачены.

То есть:

Христос когда в девятый час
 Уже спасение соделал,
 К Отцу простерши велий глас
 Свой дух в Его Он рэце предал.
 Един от воин копием
 Его тут ребра прободает,
 Мятется сонм и содрогают,
 Свой солнце зрак скрывает днем».¹¹

Переводы о. Сергия Романовского замечательны своей архаичной поэтикой и искренностью глубокого религиозного чувства. Автор передает содер-

¹¹ Семенов 2006: 69. Рукопись о. Сергия Романовского, хранящаяся в Российской Национальной Библиотеке (Собрание А. А. Титова .№ 2712), в настоящее время готовится к публикации.

жание латинских стихотворений, но при этом, что естественно для традиции перевода XVIII в., в его стихах полностью утрачивается очень важная особенность оригинальных латинских текстов — их стихотворные размеры. При чтении стихов Дубровицкой церкви нельзя не отметить их удивительное ритмическое разнообразие. Ритмы латинских стихов легко узнаваемы и, несомненно, связаны со словом звучащим — с известными ритмами гимнов и песнопений западнохристианской литургической поэзии.

В основании первого яруса столпа храма Знамения расположены четыре исполненные в высоком рельефе композиции, посвященные Страстям Христовым: «Коронование терновым венцом» — на западной стене, «Несение Креста» — на северной стене, «Распятие» — на восточной стене над алтарем и «Положение во гроб» — на южной стене. Между рельефами в особых картушах помещены латинские четверостишия.

Первое четверостишие посвящено теме страданий Христа, символом которых становится Венец из терний. Над хорами на западной стене этим стихотворным строкам соответствует горельефная композиция «Возложение тернового венца»:¹²

Purpurea chlamide induitur Jesus
Cum spinea datur coronide et arundo.
Hoc punitur ludibrio eius
Vetitus hominis et prospicitur mundo.

¹² Первые два четверостишия храма Знамения могли изначально представлять собой подписи под гравюрами. Латинские стихотворные тексты, сопровождавшие иллюстрации Новозаветной истории, получили широкое распространение в XVI-XVII вв.. В качестве примера приведем элегический дистих, помещенный на гравюре Жака Калло (1592-1635) "Ecce Homo":

Purpurea quid opus veste? heu! Num cernis ut illi
Omnia purpureo membra cruore rubent.

Стихотворные переводы латинских надписей храма Знамения в Дубровицах выполнены автором настоящей статьи:

Плащ пурпуровый, трость и корону из терний
Принял Господь, толпой неразумной ославлен.
Грех человеку прощается древний:
Миру в страдании путь спасения явлен.

Силы теряет Иисус под бременем крестным,
Скорбный путь совершая, от Иудеев гонимый.
Тем, кто следом идет, говорит: о, бедные жены!
Плачьте не обо мне: печальны грядущего судьбы.

Иисус облачается в багряную хламиду,
терновый венец и трость дают Ему.
Поношением Его карается
первородный грех человека и призревается мир.

Текст четверостишия, расположенного рядом с композицией «Несение креста» основан на свидетельстве Евангелия от Луки, 21:28-29:

Viribus absumptis vix sustinet ultra
Pondera crucis et ceditur Jesus ab Judaeis;
Ad assedasque ait: non vicem meam plorate,
Posteritatis sed tristia, mulierculae! Fata.

Теряя силы, Иисус, гонимый Иудеями,
изнемогает под бременем Креста.
Обступившим Его говорит Он: не оплакивайте мою участь,
о жены! но детей своих печальные судьбы.

Композиционным центром, общим для всех сцен, является расположенное на восточной стене горельефное изображение «Распятие». Подобно двум полухориям, слева и справа от него были расположены два четверостишия, связанные общим стихотворным размером и имеющие сходные начальные слова — «Hora nona...» и «Hora completa...».¹³ Ритм их четко выражен и очевиден — это «вагантская строфа», получившая широкое распространение в средневековой поэзии, как литургической, так и светской, в частности, в лирике бродячих школяров-вагантов, творчество которых дало название подобной стихотворной форме.¹⁴

Начальные слова четверостиший, несомненно, указывают на их принадлежность к текстам литургии Часов Страстной недели:

Hora nona Jesus quum omnia consummavit,
Forte clamans spiritum Patri commendavit.

¹³ В рукописи о. Сергия Романовского не указывалось, справа или слева от горельефной композиции должна была помещаться латинская надпись. О. Сергей лишь пишет: «при Распятии...». В настоящее время восстановленные надписи размещены в картушах справа от соответствующей Евангельской сцены.

¹⁴ Гаспаров 1989: 105.



*Purpurea quid opus ueste! heu! num cernis ut illi
Omnia purpureo membra cruore rubent!*

Жак Калло 1592-1635 Ecce Homo.

Latus ejus lancea miles perforavit,
Turba tunc contremuit et sol obscuravit.

Hora completa redditur sepulturae
Corpus Christi nobile, spes vitae futurae.
Conditur aromate, complentur Scripturae:
Ingens sit memoria mortis suae durae.¹⁵

В час девятый Иисус, когда все свершилось,
громко вскричав, дух препоручил Отцу.
Бок Его воин пронзил копьем,
толпа содрогнулась и солнце затмилось.

¹⁵ Два четверостишия храма Знамения – строфы гимна “Patris sapientia...” – посвящены Часу девятому и Повечерию:

В час девятый Агнец путь земной свершает.
К небесам взывая, дух Отцу вручает.
Острые копейное бок Его пронзает.
Сонмы содрогаются, солнце тьма скрывает.

Время повечерия: гробу предаваемо
Тело благородное, вечной жизни чаянье.
Льются благовония: исполнилось Писание:
Незабвенно Господа крестное страдание.

В час повечерия предается погребению
 тело Христа благородное, надежда будущей жизни.
 Умщается благовониями, исполняется Писание:
 вечной да будет память Его жестокой смерти.

Два процитированных четверостишия постоянно встречаются в текстах средневековых часословов. Они представляют собой строфы знаменитого гимна “*Patris sapientia, veritas Divina*”, автором которого, как полагают исследователи, являлся Эджидио да Колонна (ок. 1245–1316), ученик Св. Фомы Аквинского.

Каждое четверостишие этого гимна, посвященное определенному литургическому часу, призвано было служить напоминанием о связанных с ним Евангельских событиях. Начиная с XIV в., четверостишия гимна «*Patris sapientia...*» предваряли в часословах богослужебные тексты, относящиеся к каждому из Часов литургии Святого Креста. В строфе гимна, посвященной Вечерне, впервые появляется образ Венца – лежащей во прахе Короны Славы:

*Patris sapientia, veritas Divina,
 Deus homo captus est Hora matutina.
 A suis discipulis cito derelictus,
 A Judeis traditus, venditus, afflictus*

*De cruce deponitur Hora vespertina
 Fortitudo latuit in mente Divina.
 Talem mortem subiit vitae medicina:
 Neu, Corona Gloriae iacuit supina.*¹⁶

¹⁶ Два четверостиший гимна “*Patris sapientia, veritas Divina*”, посвященных Утрени и Вечерне:

Промысел Божественный, истины сиянье:
 Агнец Божий в этот час предан на закланье.
 Наступает Утренья: ближними оставлен,
 Продан Он Иудею, попран, обеславлен.

Час великий Вечерни: со креста снимают
 Тело Иисусово — смерть нам жизнь являет.
 Крепость духа тайная скорби утишает:
 Се, во прах поверженный, нам Венец сияет.

Тему страданий Господа, дарующих миру Спасение и вечную жизнь, продолжают тексты латинских трехстиший. Стихотворные тексты располагаются под оконными проемами во втором ярусе церкви, каждому из них соответствует скульптурное изображение ангела, держащего в руках одно из орудий Страстей Христовых – *Arma Christi*, изображения которых были широко распространены в искусстве западноевропейского барокко.

Трехстишие, помещенное в картуше на северной стене, над сценой «Несение Креста», гласит:

Jesus columnae adstringitur,
Homo vinculis absolvitur,
Pro morte vita reficitur.

Иисус пригвождается ко столбу,
человек освобождается от оков,
по смерти возрождается жизнь.

Размер и образный строй латинских трехстиший, расположенных справа и слева от алтаря, на северо-восточной и юго-восточной стене, восходит к гимну “*Vexilla Regis prodeunt*”, созданному в VI в. Венанцием Фортунатом. Посвященный теме Страстей Христовых, этот гимн до сих пор исполняется на латинском языке во время католических богослужений Страстной недели. Приведем первые строфы гимна Венанция Фортуната в переводе С. С. Аверинцева:

Знамена веют царские,
Вершится тайна крестная.
Создатель плоти плоть принял —
И предан на мучения.

И се — копье безжалостно
Терзает плоть священную.
Вода и кровь излились —
И смыта скверна древняя.¹⁷

¹⁷ Памятники 1970: 158.

Латинские трехстишия из церкви Знамения, написанные этим размером, гласят:

Beata coeli ostia
Aperta militis lancea:
Hac itur in coelum via.

Intincta aceto spongia
Delentur mundi crimina,
Coeli panduntur limina.

Блаженные врата небес
отворены копьем воина:
так свершается путь к небу.

Полной ацета губкою
стираются преступления мира,
распахиваются пределы неба.

Двигаясь «по солнцу», обратимся к трехстишию, согласно рукописи о. Сергия Романовского, располагавшемуся на южной стене. Оно, как и латинские стихи, помещенные слева и справа от хор, использует ритм великого католического песнопения «Stabat Mater Dolorosa», написанного Якопоне да Тоди в XIII веке. Совпадения можно найти не только в стихотворном ритме, но даже в сходстве рифм:

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complacem.

Текст из Дубровиц:

Ut duritem cordis mei
Emolliat, ictus mallei
Fert libenter Filius Dei.

Чтобы жестокость сердца моего
смягчить, удары млата
претерпел по воле Своей Сын Божий.

Трехстишия, расположенные на юго-западной и северо-западной стене, подобно двум полухориям, звучат в том же ритме: их тексты повторяют и варьируют основную тему, построенную на напряженном контрасте образов:

Membra clavis perforantur,
Vulnera animae salvantur,
Sic plagae plagis curantur.

Haec dolorum instrumenta
Animarum sunt fomenta
Et coeli emolumenta.¹⁸

¹⁸ Трехстишия храма Знамения:

Иисус ко столпу пригвождается:
Грехов земных оковы падают –
По смерти жизнь сияет вечная.

Широко распространенный в западнохристианской литургике стихотворный размер двух последующих трехстиший имеет в основе ямбический диметр. Этим размером написаны гимны Амвросия Медиоланского и Венанция Фортуната.

Врата небес блаженные
Копьем отверзлись воина —
Так к небу путь свершается

Оцета полной губкою
Мирское зло стирается:
Чертоги неба явлены.

Три последующих трехстишия используют хореические ритмы гимна Якопоне да Тоди:

Гвозди, что пронзили длани,
Боль души нам исцеляют,
Ранами врачуют раны.

Днесь орудия страданий
Утишая скорби, душам
В небесах даруют благо.

Сердца моего жестокость
Да смягчить, удары млата
Претерпел за нас Сын Божий.

Длани пронзаются гвоздями,
раны души врачуются,
так страдания успокаиваются страданиями.

Эти орудия скорбей
даруют исцеление душам
и благо небесам.

Примечательно то, что одна из латинских строк трехстишия из Дубровиц — “*Nas itur ad coelum via*” — содержит скрытую цитату из IX книги «Энеиды» Вергилия — знаменитое “*Sic itur ad astra*”: «Так восходят к звездам».

Наконец, на западной стене расположено седьмое латинское трехстишие, почти заслоненное резными барочными хорами. В нем звучит основная тема программы, которая объединяет горельефные изображения, скульптурные композиции и стихотворные тексты церкви Знамения в Дубровицах:

*Christus Corona spinea
Coronatur, ut nos Aurea
Ornemur inter sidera.*

Христос Венец из терниев
Приял: Златой короною
Мы среди звезд увенчаны.

Уже цитированный нами гимн “*Patris sapientia, veritas Divina*” в часословах обычно имел подобное заключение, в котором верующий обращался к Богу:

Со смиреньем трепетным к небесам взывая,
Я Часы священные пред Тобой читаю.
На Кресте принявший смерть, Боже милосердный,
Мне венец Спасения даруй в час последний.

Латинские стихотворные тексты храма Знамения можно сравнить со сложным многоголосным хоровым произведением, в котором основной темой является тема крестных страданий Христа, даровавших человечеству свет и спасение. Эта тема объединяет горельефные изображения цикла страстей Христовых: ее зримым воплощением становится венчающий Дубровицкий храм золотой венец Короны Славы — *Corona Gloriae* западнохристианских литургических гимнов и песнопений.

Несомненный музыкальный строй латинских текстов из Дубровиц нуждается в отдельном комментарии.

В современных Дубровицком храму записках о Московии XVII в. иногда встречаются упоминания о музыке, которая звучала в то время в Москве. Иоганн Корб постоянно отмечает, как то или иное событие сопровождалось музыкой: «причём играла музыка», – этими словами часто заканчиваются его дневниковые записи. Для Корба, человека эпохи барокко, музыка являлась неременной частью жизни и своеобразным знаком, подчеркивающим принадлежность человека к европейской культуре. Корб рассказывает о латинских гимнах, звучавших во время праздничных служб в Москве в католическом храме Вознесения.¹⁹ В его дневнике упоминаются имена музыкантов, сопровождавших в Москву посольство Гвариента. Корб оставил описание не только домашних концертов в Немецкой слободе,²⁰ но и сопровождавшегося музыкой торжественного обеда, который князь Борис Голицын дал в честь архиепископа Анкирского Петра-Павла Пальма д'Артуа. «Князь был до того любезен, что приказал своим музыкантам, природным полякам, для развлечения гостей разыгрывать различные пьесы».²¹ Современник князя Голицына граф Пётр Андреевич Толстой, путешествуя в 1698 году по Италии, описал свои впечатления от итальянской музыки XVII в.. В Венеции он посещал оперу и знаменитые концерты, на которых «девицы играют на органах и на разных инструментах и поют на хорах таково изрядно, что во всём свете таково слаткого пения и согласия нигде не обретается, ... и таково предивно, что всех слушающих того пения приводит во изумление. И со всего свету христиане приезжают в Венецию, желая насладиться тем их, подобно ангельским, пением».²²

Записки современников и документы сохранили сведения и о некоторых произведениях западноевропейского искусства, которые можно было видеть в Москве в конце XVII в., их темы и сюжеты свидетельствуют о художественных вкусах московской знати того времени.

Голландец Балтазар Койэтт, посетивший Москву в 1675-1676 гг., в аудиенц-зале Коломенского дворца видел «две французские картины, изображавшие девять муз, или богинь искусства».²³ В 1689 г. в покоях царицы Натальи Кирилловны находилось 15 картин на сюжет «Страсти Господни»²⁴, в государевых хоромах можно было видеть изображения «пяти чувств, писаны на

¹⁹ Корб 1977: 68, 151.

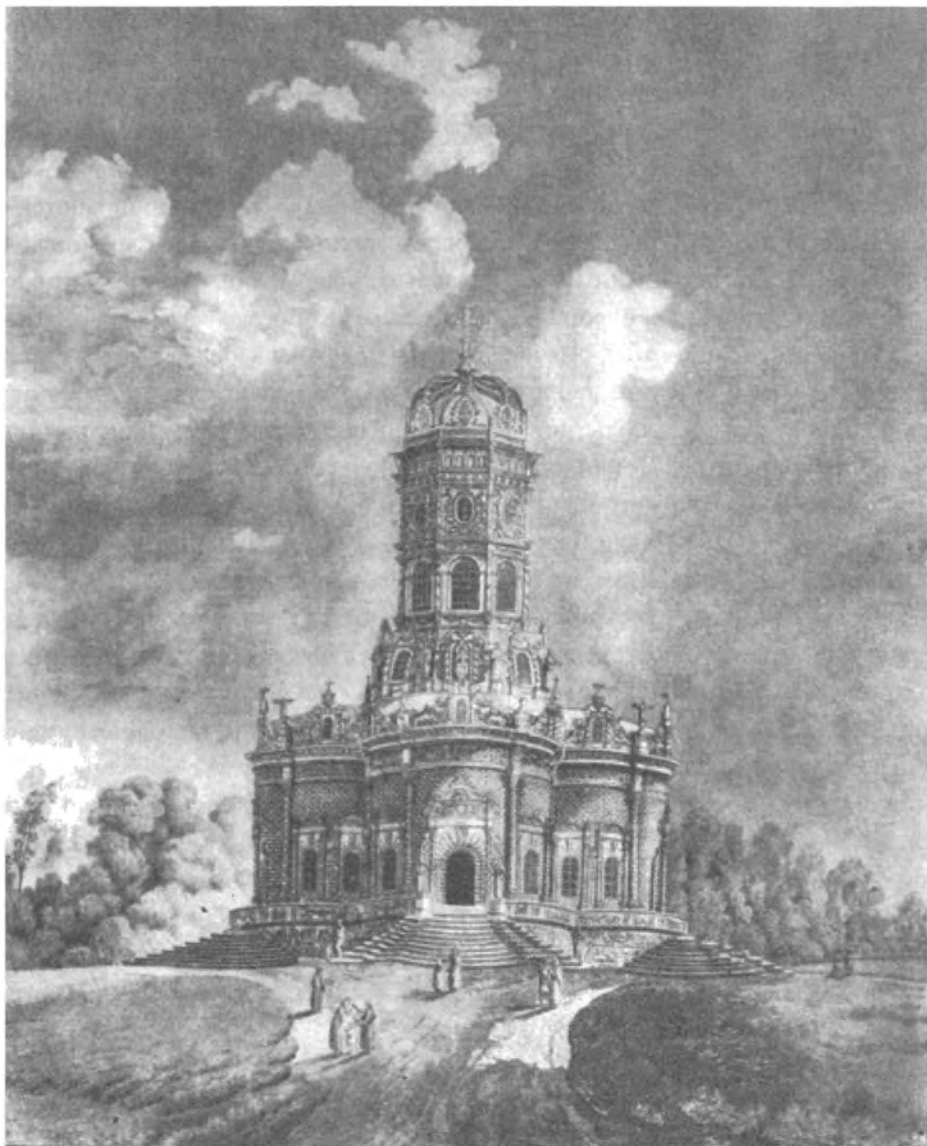
²⁰ Корб 1977: 72, 82.

²¹ Корб 1977: 80.

²² Путешествие 1992: 109.

²³ Иностранцы 1991: 379.

²⁴ Забелин 1990а: 261.



*Общий вид церкви Знамения в усадьбе Дуборвицы.
Гравюра И.К. Набгольца между 1784 и 1797 гг.*

полотнах живописным письмом».²⁵ В 1676 г. в связи с опалой боярина Артемона Сергеевича Матвеева его имущество было конфисковано, при этом в казну были отписаны картины, представлявшие «двенадцать Сивилл поясных, письма старого», – таким образом, боярин Матвеев был обладателем полно-

²⁵ Забелин 1990а: 260.

го цикла изображений легендарных пророчиц. В его собрании были и другие картины, описание которых вызывает в памяти произведения западноевропейской живописи: «на полотне написана Весна, в руках – сосуд с травами», «личина молодая в шляпе с перья, стоящая».²⁶ В собрании князя Василия Голицына, кроме портретов западноевропейских коронованных особ, находились «12 персон немецких печатных в рамках золоченых», «личина человечья, писана на полотне» и «две личины каменные».²⁷

Следует отметить, что многие произведения европейского искусства XVII века были широко известны прежде всего благодаря продававшимся в Москве гравюрам. Сюжеты этих гравюр нередко вызвали осуждение церковных властей: «Еще же торговые люди покупают листы на бумаге-ж немецкие печатные, и продают, которые листы печатают немцы еретики Лютеры и Кальвины... неистово и неправо, наподобие лиц своей страны и во одеждах своестранных немецких».²⁸

Во второй половине XVII столетия в Москве появляются первые домашние книжные собрания. Библиотека князя Бориса Голицына в 1713 г. была перевезена им во Флорищеву пустынь, описание ее не сохранилось. Приведем названия некоторых латинских книг из описи библиотеки младшего современника князя Бориса, графа Андрея Артемоновича Матвеева: «Плиния история натуральная всего света», «Цицероновы орации», «Книга Юлиуса де белло галико», «Виргилия Марона творение», «Горацыя Флякцыя Эпистолы. Латынские в осьмушку», «Анне Люкана о войне Цесаря», «Витрувия архитектора», «Разсуждения святаго Августина», «Люлия Ляктанциус Богословная», «Рацио дискенди лингвам латинам адмодум компендиоса».²⁹ Прекрасное собрание европейских книг имел высокообразованный князь Василий Васильевич Голицын.

Как представляется, изучение собраний старопечатных книг и гравюр может помочь найти как прямые литературные источники стихотворных текстов, так и композиции, повлиявшие на сложение изобразительной программы храма. На горельефных изображениях представлен ряд характерных деталей, возможно, восходящих к композициям западноевропейских гравюр. На расположенном на западной стене горельефе «Возложение тернового венца», как бы в обрамлении окна, помещено лицо юноши в ренессансной шапочке: на многих композициях на сюжеты из евангельских сцен художников эпохи барокко также можно найти фигуры наблюдающих за происходящим зрителей. Общий строй композиции «Возложение тернового венца» сходен с компози-

²⁶ Забелин 1990а: 266.

²⁷ Забелин 1990а: 267.

²⁸ Забелин 1990б: 641.

²⁹ Любжин 2007: 14-15.

цией гравюры “Ессе Номо” Рембрандта и гравюрой Жака Калло: в качестве подписи на ней помещен латинский элегический дистих.

Обращают на себя внимание фигуры воинов на горельефной композиции «Восстание из Гроба», которая находится на восточной стене над алтарем.³⁰ Три воина у Гроба Господня представлены как поверженный язычник и мусульманин в чалме, отвернувшиеся от Божественного света и закрывающие лица щитами. В то же время воин в средневековом шлеме торжественно воздел к небу правую руку, указывая на воскресшего Христа. Традиционную для западноевропейского искусства XVII в. композицию имеет расположенное над сценой «Восстание из гроба» горельефное изображение «Коронование Богоматери», на котором изображены Бог Отец и Бог Сын, парящие в облаках, и Бог Дух Святой в виде голубя.³¹

Изобразительная программа храма Знамения в Дубровицах неотделима от образов и ритмов латинских стихотворных текстов.

Заключенные в картуши стихотворные строфы храма Знамения как бы продолжают традицию, в которой создавались и переписывались рукописные тексты средневековья. В латинских часословах нигде не были указаны имена авторов литургических гимнов – слова этих гимнов принадлежат всем верующим. Текст четверостишия “Hora Nona ...” в прологах к текстам Часов Святого креста мог иметь различные варианты; например, вторая строка этой строфы часто имеет чтение: “«Hely!» clamans animam Patri commendavit...” – («“Или!”» – восклицая, дух Отцу вручает...»). Разные варианты могла иметь также последняя заключительная строфа гимна “Patris Sapientia”.

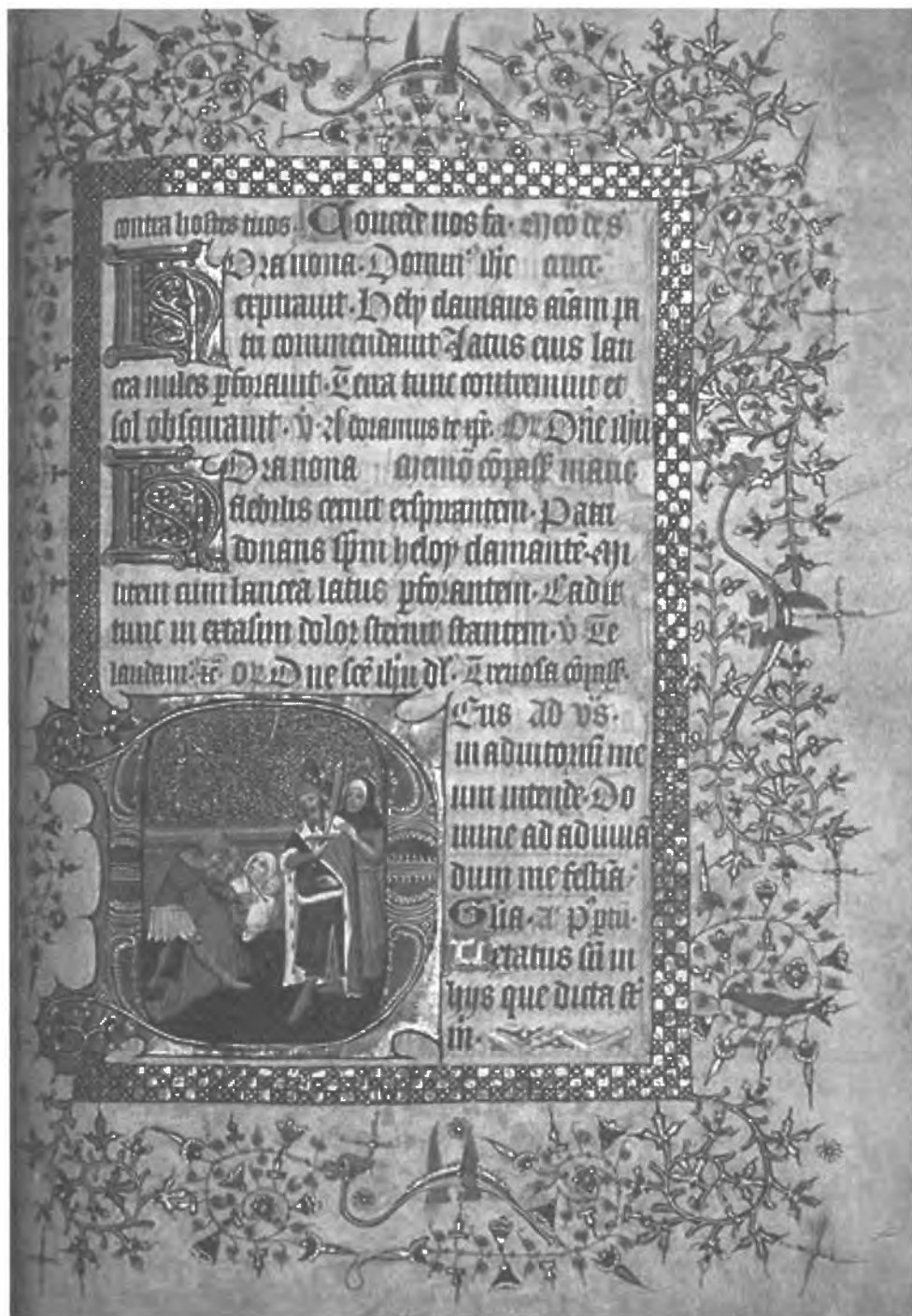
Кроме рукописи о. Сергия Романовского, стихотворные тексты из Дубровиц в конце XIX в. сохранились в небольшой книге И. А. Дмитровского, который использовал в своем исследовании не дошедшее до нас «Дело об обновлении церкви». В этой книге был помещен несколько иной вариант трехстишия о Золотой короне, ритмически более правильный, чем вариант, приведенный в рукописи о. Сергия Романовского:³²

Christus corona spinea
Ornatur ut nos aurea
Ornemur inter sidera.

³⁰ К середине XIX в. горельефные композиции, помещенные между окон храма, сильно пострадали от влаги и понесли большие утраты. Лучше всего сохранились горельефные изображения, расположенные над алтарем на восточной стене, лишенной оконных проемов: «Распятие», «Восстание из гроба» и «Коронование Богоматери».

³¹ Аналогичная композиция «Коронование Богоматери» находится над алтарем Верхней церкви Богоявленского монастыря в Москве. В настоящее время ее закрывает алтарная преграда.

³² Дмитровский 1890: 16.



Текст четверостишия Hora Nona The Burnet Psalter University of Aberdeen AUL MS folio 267r.

Оба варианта стихотворной строфы отличает прекрасный ряд аллитераций, и мы никогда не узнаем, кто из переписавших их авторов допустил ошибку.

Во время реставрационных работ 2004 года при восстановлении латинских текстов была допущена небольшая неточность при написании одного из слов: вместо «*intincta*» в картуше восстановлено «*intineta*» – в рукописи о. Сергия буквы «с» и «е» легко перепутать, подобная ошибка напоминает традиционные ошибки переписчиков средневековых текстов. Можно лишь попытаться реконструировать подлинный шрифт XVII в., каким по повелению князя Бориса Голицына на стенах храма Знамения были написаны латинские стихотворные тексты. Их строки, переписанные более двухсот лет назад рукой скромного приходского священника о. Сергия Романовского, могли не дойти до наших дней подобно тому, как оказались навсегда утраченными некогда существовавшие латинские надписи храма Архангела Гавриила (Меньшиковой башни) в Москве.³³ Восстановлению подлинных текстов надписей мы во многом обязаны трудам алтарника храма Константина Александровича Семенова, который разыскал рукопись о. Сергия Романовского в собрании Российской Национальной Библиотеки в Санкт-Петербурге. Удивительная история этих текстов служит доказательством тому, что в деле охраны памятников отечественной культуры и один в поле воин.

В октябре 2009 года Всемирный фонд памятников включил храм Знамения в подмосковной усадьбе Дубровицы в список 100 объектов мирового культурного наследия, находящихся на грани гибели.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена редчайшему памятнику Петровской эпохи — латинским стихотворным текстам церкви Знамение в подмосковном селе Дубровицы. В статье приведены переводы 11 латинских стихотворных надписей и определены источники прямых и скрытых цитат и метрики, восходящей к традициям западнохристианской литургической поэзии. Анализ стихотворений позволяет восстановить изобразительную программу, которая объединяет горельефные композиции в интерьере храма и объясняет символический смысл венчающей его золотой короны.

CORONAE SPECIES TEMPLUM EXHIBET.

LABIN INSCRIPTIONS OF THE ZNAMENIE TEMPLE IN DUBROVIZI

I. V. Kuvshinskaya

This research is devoted to an interpretation of the Latin verses, created during the reign of Peter the Great, found in the Znamenie church in Dubrovizi. The content and metric

³³ Гатова 1973: 34.

of these poetical inscriptions go back to traditional Christian liturgical poetry of Western Europe. This analysis makes it possible to reconstruct the graphic program of high reliefs in the interior of the church and to identify the symbolic meaning of the cupola, which was built in a shape of a golden crown.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Вельтман А. Ф.* 1850: Обновление храма Знамения пресвятой Богородицы в селе Дубровицах. М.
- Вздорнов Г. И.* 1973: Заметки о памятниках русской архитектуры конца XVII - начала XVIII в. // Русское искусство начала XVIII века / Под ред. Т. В. Алексеевой. М. С. 20-29.
- Гаспаров М. Л.* 1989: Очерки истории европейского стиха. М.
- Гатова Т. А.* 1973: Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII в. // Русское искусство начала XVIII века / Под ред. Т.В. Алексеевой. М. С. 31-44.
- Грабарь И. Э.* 1954: Русская архитектура 1 половины XVIII века. М.
- Дмитровский И. А.* (1890): Дубровицы, знатное село. Прошлогодняя экскурсия в с. Дубровицы, имение князя С. М. Голицына. М.
- Забелин И. Е.* 1990а: Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.
- Забелин И. Е.* 1990б: История города Москвы. М.
- Иностранцы о древней Москве.* Москва XV–XVII веков 1991: М.
- Корб Иоганн* 1977: Дневник путешествия в Московское государство // Рождение Империи. М. С. 21-258.
- Любжин А. И.* 2007: Римская литература в России. М.
- Маковский С.* 1910: Две подмосковные князя С. М. Голицына // Старые Годы. №1. М.
- Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков* 1970: М.
- Путешествие стольника Толстого по Европе 1697-1699* (1992): М.
- Семенов К. А.* 2006: Усадьба Дубровицы. Церковь Знамения. М.
- Шереметьев П.* 1916: Вяземы // Русские усадьбы. Град Святого Петра.



СОКРАЩЕНИЯ



ВДИ	Вестник древней истории. М.
ГМИИ	Государственный Музей Изобразительных Искусств им. А. С. Пушкина, Москва.
ФРГФ	Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989.
АС	L'Antiquité classique. Bruxelles.
AJA	American Journal of Archaeology. Boston.
ASNP	Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia. Pisa.
ВРЕС	Bolletino del Comitato per la preparazione dell'Edizione nazionale dei Classici greci e latini. Roma.
CdE	Chronique d'Égypte (Bulletin périodique de la Fondation égyptologique reine Elisabeth). Bruxelles.
CQ	Classical Quarterly. London.
FGrH	Die Fragmente der griechischen Historiker. Berlin; Leiden.
GRBS	Greek, Roman, and Byzantine Studies. Durham.
ITFC	Incontri triestini di filologia classica. Trieste.
JARCE	Journal of American Research Centre in Egypt. Boston.
JAOS	Journal of the American Oriental Society. New York; New Haven.
JHS	Journal of Hellenic Studies. London.
LIMC	Lexicon iconographicum mythologiae classicae. Zürich und Düsseldorf.
LSJ	Liddel H.G., Scott R., Jones H.S. A Greek-English Lexicon. Vols. 1–2. Oxford, 1996.
OMRO	Oudheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden. Leiden.
PMG	Poetae melici graeci. Oxford, 1962.
RA	Revue Archeologique. Paris.
RdE	Revue d'Égyptologie. Paris.
RE	Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft / Hrsg. von A. F. Pauly, G. Wissowa et al. Stuttgart.
RÉG	Revue des études grecques. Paris.
RhM	Rheinisches Museum für Philologie. Frankfurt am Main.

- SBBayern Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.- Hist. Klasse. München.
- SC Scythica et Caucasica e veteribus scriptoribus graecis et latinis collegit et cum versione rossica edidit Basilius Latyschew. Vol. I. Scriptores graeci. Fasc. I–III. Petropolis, 1893-1900.
- SLG Page D. L. Supplementum Lyricis Graecis. Oxford, 1974.
- ZPE Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. Köln.
- Αρχ Εφ Αρχαιολογική Εφημερίς Αθηναι.



НАШИ АВТОРЫ



Андрей Владимирович Агафонов - научный сотрудник Учебного художественного музея им. И. В. Цветаева; agathonov@yandex.ru

Александра Алексеевна Евдокимова - к. ф. н., научный сотрудник Института языкознания РАН; sandrevd@mail.ru

Мария Ивановна Касьянова – к. ф. н., МГУ им. М. В. Ломоносова, исторический факультет; maria.kasyanova@gmail.com

Ирина Владимировна Кувшинская – ассистент кафедры Древних языков Исторический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова; irina.kuv@gmail.com

Надежда Анатольевна Налимова - к. и. н., доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Наталья Михайловна Никулина – д. и. н., профессор кафедры Всеобщей истории искусства исторического ф-та МГУ им. М. В. Ломоносова.

Александр Васильевич Подосинов – д. и. н., ИВИ РАН, МГУ имени М. В. Ломоносова; podossinov@mail.ru

Анна Анатольевна Рагулина – аспирантка РИК, ГМИИ им. А. С. Пушкина; annamarixen@mail.ru.

Ольга Юрьевна Самар – мнс отдела Искусства и археологии Античного мира ГМИИ им. А. С. Пушкина; samarchik@mail.ru

Наталья Евгеньевна Самохвалова – аспирантка ИВИ РАН; natalija-kl@rambler.ru

Людмила Алексеевна Самуткина – к. ф. н., Ивановский государственный университет; alnevas@mail.ru

Дмитрий Олегович Торшилов – к. ф. н., кафедра классической филологии РГГУ

Михаил Владимирович Шумилин – аспирант Института восточных культур и античности Российского Государственного Гуманитарного Университета; mvshumilin@mail.ru

Дмитрий Алексеевич Щеглов – к. и. н., СПбФ ИИЕТ РАН; shcheglov@yandex.ru

Владимир Владимирович Файер – к. ф. н., Центр образования «Пятьдесят седьмая школа»; кафедра древних языков Института лингвистики РГГУ; librarius@narod.ru

ВНИМАНИЮ АВТОРОВ
Вестника классической филологии и античной истории
«АРИСТЕЙ»

Редакция журнала обращается к авторам с просьбой присылать статьи по адресу aristeas.classics@gmail.com, оформленные по следующим правилам:

Объем статей не должен превышать 1.5 а. л., рецензий – 1 а. л.

Гарнитура основного (русского) текста Times, греческий шрифт в формате Unicode.

К статье необходимо прилагать краткое резюме (один абзац) на русском и английском языках, а также краткие сведения об авторе (ФИО, ученая степень, место работы, электронный адрес).

Ссылки даются в подстрочных примечаниях со сквозной нумерацией по следующей системе: фамилия автора, год публикации, двоеточие, номер страницы. Ссылки на разные работы разделяются точкой с запятой.

Например: Иванов 1999: 536; Jones 1967: 67–68.

Если подряд идут ссылки на несколько работ одного автора, между ними ставится точка с запятой, а фамилия автора не повторяется.

Например: Иванов 1999: 536; 1972: 56–59.

Если в статье упоминается несколько работ одного автора и одного года, они различаются буквами латинского алфавита.

Например: Иванов 1999a: 536; Jones 1967b: 67–68.

Если необходимо сослаться на сноску или иллюстрации, их номер приводится после запятой.

Например: Иванов 1999: 536, рис. 2; 1972: 56, прим. 2; Jones 1967b: 67, п. 13; 1983: 45, fig. 3.

Библиография. Литература перечисляется в конце статьи в алфавитном порядке по следующей форме:

Для книг:

Жмудь Л. Я. 1994: Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб.

Burkert W. 1962: Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon. Nürnberg.

Для журнальных статей и сборников статей (обязательно указывается первая и последняя страницы статьи):

Сапрыкин С. Ю. 2005: Энкомий из Пантикапея и положение Боспорского царства в конце I – начале II в. н.э. // ВДИ. 2. С. 45-81.

Меликова-Толстая С. В. 1937: Античные теории художественной речи // Античные теории языка и стиля (антология текстов) / Под ред. И. М. Троцкого. СПб., С. 155-177.

Tolstoi J. 1927: Un miracle d'Achille dans l'ole Blanche // RA. 26. P. 201-206.

Hershbell J. P. 2005: Philostratus's Heroikos and Early Christianity: Heroes, Saints, and Martyrs // Philostratus's Heroikos: Religion and Cultural Identity in the Third Century C.E. / Ed. by J. B. Maclean and E. B. Aitken. Leiden. P. 245-262.

Сокращения. К статье должен прилагаться отдельный список сокращений в алфавитном порядке:

ВДИ – Вестник древней истории. М.

RhM – Rheinisches Museum für Philologie. Frankfurt am Main.

Статьи, оформленные не по правилам, к рассмотрению не принимаются. Решение о публикации принимается редколлегией на основе рецензирования рукописей; о принятом решении сообщается авторам.

Периодическое издание

Аристей: вестник классической филологии и античной истории

Зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство ПИ № ФС77-41279

Русский Фонд Содействия Образованию и Науке,
Университет Дмитрия Пожарского
119435, Москва, ул. Малая Пироговская, д. 13, стр. 1
www.s-and-e.ru

Подписано в печать 24.08.10. Формат 170х240
Бумага офсетная, 80 гр.. Печать офсетная.
Тираж 500 экз. Заказ 1310.

Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6



Имя «АРИСТЕЙ» носил греческий поэт VII или VI века до н. э., происходивший из города Проконнеса, который находился на одноименном острове в Мраморном море. Как свидетельствовали многие античные авторы, и, прежде всего, Геродот, Аристей первым посетил северо-восточную окраину известного тогда мира, т. е. побывал на территории совр. Восточной Европы, и написал поэму под названием «Аримаспея», в которой рассказал о живущих там народах. Именно Аристей заложил историографическую традицию помещать севернее Понта Эвксинского (Черного моря) реальных и легендарных скифов и киммерийцев, затем исседонов, аримаспов, грифов и гипербореев, живущих уже на берегу Северного океана. На протяжении многих веков вплоть до Нового времени эти этногеографические представления о Восточной Европе, происходящие от Аристея, оставались доминирующими. Имя легендарного поэта наш журнал носит еще и потому, что история Северного Причерноморья в античности будет составлять одну из важнейших тем публикаций.