

Научная статья /
Research Article

УДК 821'01.0
ББК 83.3(0)321

ГОРЕСТИ И РАДОСТИ ДИКЕОПОЛЯ: АРИСТОФАН «АХАРНЯНЕ» 1–16

© 2021 г. И.А. Макаров, Б.М. Никольский
*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*
Дата поступления статьи: 01 июня 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 сентября 2021 г.
Дата публикации: 25 декабря 2021 г.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-88-119>

Статья выполнена по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 075-15-2021-571 от 3 июня 2021 г., срок реализации 2021–2023 гг.) «Цифровые комментарии к античным текстам: древнегреческая комедия»

Аннотация: Интерпретация первых шестнадцати стихов пролога комедии Аристофана «Ахарняне» ставит перед комментатором много проблем. Исследователи высказывали различные мнения относительно событий, ставших причиной переживаний героя, способа описания его эмоций, а также характера комических эффектов, которых добивается автор. Статья посвящена рассмотрению наиболее спорных вопросов. По мнению авторов, пролог отражает трагическую модель и пародирует язык трагедии. В ст. 1 намеренно используется неправильная синтаксическая конструкция, что превращает восклицание Дикеополя из патетического в комическое. Упомянутые в прологе события относятся к сфере театра. В частности эпизод «изблевывания» демагогом Клеоном «пяти талантов» (ст. 5–8) является аллюзией на некую сцену из комедии, поставленную в Афинах незадолго до «Ахарнян». Сочетание лингвистического анализа с исследованием исторических источников позволяет уточнить, какие именно события имелись в виду и как реагировал на них Дикеополь.

Ключевые слова: Аристофан, «Ахарняне», комедия, паратрагедия, Клеон, проагон, Хэрис

Информация об авторах: Игорь Анатольевич Макаров — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; Институт всеобщей истории Российской академии наук, Ленинский пр., д. 32а, 119334 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1197-7493>

E-mail: ig.a.makarov@gmail.com

Борис Михайлович Никольский — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0760-8639>

E-mail: borisnikolsky@gmail.com

Для цитирования: Макаров И.А., Никольский Б.М. Горести и радости Дикеополя: Аристофан «Ахарняне» 1–16 // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 4. С. 88–119. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-88-119>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 4, 2021

SORROWS AND JOYS OF DICAEPOLIS: ARISTOPHANES' *ACHARNIANS* 1–16

© 2021. Igor A. Makarov, Boris M. Nikolsky
*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*
Received: June 01, 2021
Approved after reviewing: September 08, 2021
Date of publication: December 25, 2021

Acknowledgments: The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement No. 075-15-2021-571 of June 3, 2021, implementation period 2021-2023) “Digital Commentaries on Ancient Texts: Ancient Greek Comedy.”

Abstract: First sixteen verses of Aristophanes' *Acharnians* pose many questions to their commentator. Scholars had various conjectures concerning events that had provoked strong emotions of Dicaeopolis, about his ways of describing the emotions as well as about the comic effects of the passage. The article deals with the most controversial of these questions. It is argued that the prologue reproduces tragic structure and parodies tragic language. E.g., in v. 1, a particular syntactic construction is used that transforms Dicaeopolis' tragic exclamation into a comic one. The events mentioned by Dicaeopolis belong to the sphere of the theatre. E. g., the first story is about Cleon vomiting out five talents (vv. 5–8) is explained as an allusion to the comedy produced not long before the *Acharnians*. Combining linguistic and historical analysis in other cases as well makes it possible to throw some light on the facts alluded to in the play as well as on Dicaeopolis's reactions to them.

Keywords: Aristophanes, *Acharnians*, comedy, paratragedy, Cleon, proagon, Chaeris.

Information about the authors: Igor A. Makarov, PhD in History, Senior Researcher, 1) A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; 2) Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Prospekt 32 a, 119334 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1197-7493>

E-mail: ig.a.makarov@gmail.com

Boris M. Nikolsky, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0760-8639>

E-mail: borisnikolsky@gmail.com

For citation: Makarov I.A., Nikolsky B.M. “Sorrows and Joys of Dicaeopolis: Aristophanes' *Acharnians* 1–16.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 4, 2021, pp. 88–119. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-88-119>

«Ахарняне» Аристофана начинаются типичным для комедий приемом: на сцене появляется персонаж, который первым пришел туда, где должны собраться многие, и он огорчен отсутствием остальных. Похожие сцены мы встречаем в начале «Лисистраты» и «Женщин в народном собрании». Здесь, в «Ахарнянах», Дикеополь первым пришел на народное собрание, надеясь на заключение мира со Спартой. Никого больше пока нет, и Дикеополь страдает.

Эта ситуация становится темой для паратрагического монолога. Дикеополь не просто сообщает о нынешнем своем огорчении; используя фигуру приамель, он рассказывает о многих несчастьях, перенесенных им в жизни, кульминацией которых представляется несчастье нынешнее. Подобным образом строится, например, вступительный монолог Силена в «Циклопе», где Силен перечисляет прежние страдания и труды, перенесенные им ради Диониса, и заканчивает наибольшим несчастьем — рабством у Полифема, в которое он попал вследствие своих забот о Дионисе. Оба монолога, и в «Ахарнянах», и в «Циклопе», по-видимому, отражают одну и ту же трагическую модель.

Рассказ о прежних бедах Дикеополя дает Аристофану повод позидеваться над некоторыми современными ему поэтами и музыкантами, выступления которых стали причиной страданий героя. Этим несчастным происшествиям противопоставлены те случаи, когда Дикеополь испытал удовольствие — опять-таки от театральных впечатлений, но уже положительных.

Первые шестнадцать стихов комедии, содержащие историю радостей и огорчений Дикеополя, ставят перед комментатором много интерпрета-

ционных проблем. Какие именно события стали причиной переживаний героя? Каким образом описаны его эмоции? Каких комических эффектов добивается здесь автор? В этой статье мы попытаемся разрешить по крайней мере некоторые из этих вопросов.

Ст. 1

ὅσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν

Монолог Дикеополя начинается с восклицания ὅσα δὴ δέδηγμαί τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν, общий смысл которого не вызывает сомнений: «сколько много страданий испытало мое сердце». Однако относительно буквального значения этой фразы и ее стилистической характеристики мнения исследователей расходятся. Для обозначения состояния героя использована форма перфекта глагола δάκνω (буквально «кусать», в метафорическом употреблении «терзать», «мучить»). Многие из комментаторов и переводчиков полагают, что перфект δέδηγμαί в этом стихе должен иметь не пассивное значение, которое, казалось бы, является здесь совершенно естественным («искусан», «истерзан»)¹, а медиальное переходное (букв. «искусал себе свое сердце»)². Действительно, против понимания δέδηγμαί как формы страдательного залога говорит то, что согласно норме языка классического времени в этом случае вместо τὴν ἑμαυτοῦ καρδίαν (accusativus relationis)

1 Метафорическое употребление δάκνω засвидетельствовано уже у Гомера: δάκε δὲ φρένας Ἑκτορι μῶθος (Iliad. 5, 493: «речь ранила сердце Гектору»). В этом значении глагол регулярно используется в классическое время, как в прозе, так и в поэзии (особенно часто у Еврипида). Ближе всего разбираемому стиху Eur. Alc. 1100: καὶ δρῶν γε λύπη καρδίαν δηχθήσομαι. Ср. другие примеры в пассивном залоге: Plat. Symp. 218 a: ἐγὼ οὖν δεδηγμένος («истерзан») τε ὑπὸ ἀλγεινότερου καὶ τὸ ἀλγεινότατον ὢν ἂν τις δηχθεῖη – τὴν καρδίαν γάρ ἢ ψυχὴν ἢ ὅτι δεῖ αὐτὸ ὀνομάσαι πληγεῖς τε καὶ δηχθεῖς ὑπὸ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λόγων); Soph. Tr. 254: χροῦτως ἐδήχθη τοῦτο τοῦνειδος λαβὼν («испытал столь сильное страдание из-за этого позора») ὅσθ' ὄρκον αὐτῷ προσβαλὼν διώμοσεν. Eur. Med. 108: τί ποτ' ἐργάσεται / μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος / ψυχῆ δηχθεῖσα κακοῖσιν («душа, раненная несчастьями»); Eur. Rhes. 595 сл.: ποῖ δὴ λιπόντες Τρωικῶν ἐκ τάξεων χωρεῖτε, λύπη καρδίαν δεδηγμένοι («истерзанные печалью сердца»); Eur. fr. 316 Nauck: ἀλλ' οὐδὲν οὕτω λαμπρὸν οὐδ' ἰδεῖν καλὸν ὡς τοῖς ἄλλοις καὶ πόθῳ δεδηγμένοις («истерзанным тоской») παιδῶν νεογῶν ἐν δόμοις ἰδεῖν θάλος. Медиально-непереходное употребление засвидетельствовано у Феогнида (909): ὁ δὴ καὶ ἐμοὶ μέγα πένθος ὄρωρεν καὶ δάκνομαι ψυχὴν («у меня разрывается душа») καὶ δίχα θυμὸν ἔχω.

2 [24]; ср. переводы этого стиха в изданиях [32]: “how many times have I eaten out my very heart”!; [6]: “que de fois je me suis mordu le coeur”!; [31]: “how often have I bitten my own heart with rage”! В русском переводе А. Пиотровского: «как часто угрызался я заботами» [2].

ожидалось бы τὴν καρδίαν без местоимения³. С другой стороны, бесспорных примеров использования δάκνομαι в медиальном переходном значении (за исключением футурума, где медиальная форма заменяет отсутствующую активную⁴) обнаружить не удастся, в то время как пассивное (и близкое к нему медиальное непереходное) значение δάκνομαι («испытываю терзания», «терзаюсь») очень хорошо засвидетельствовано. Таким образом, обе имеющиеся интерпретации связаны с определенными сложностями.

Объяснение, которое должно устранить препятствие для толкования δέδημαι как формы пассива, предложил Э. Френкель⁵. По его мнению, местоимение ἐμαυτοῦ при слове καρδίαν («мое собственное сердце») добавлено с целью придать стиху комический характер, поскольку представляет собой плеоназм, уточняющий то, что в данном случае совершенно не нуждается в уточнении: ведь очевидно, что нельзя «быть укушенным в сердце кого-то другого» (τὴν ἄλλου καρδίαν δέδηχθαι)⁶.

Это толкование не нашло поддержки у последующих комментаторов, хотя и не было никем опровергнуто⁷. Действительно, с точки зрения нормативного греческого синтаксиса оно вполне состоятельно. Однако против него можно привести два возражения: во-первых, предполагаемая шутка по аристофановским меркам не кажется настолько смешной, чтобы служить достаточным обоснованием использования неправильной конструкции; во-вторых, у Э. Френкеля рассматриваемый случай оказывается изолированным, поскольку он не приводит параллелей для эфпатического употребления возвратно-притяжательных местоимений, которые позволили бы отнести его к определенному типу. Возможно, отсутствие ссылок на параллели объясняется следующим. В приводимых греческими грамматиками случаях эфпатического использования возвратно-притяжательных ме-

3 Наиболее ясно это сформулировал У. Ренни [27] и вслед за ним Э. Френкель [12, S. 18]. Ср. нормативное употребление того же самого выражения у Синесия (Epist. 6, 2: πῶς δοκεῖτε δέδημαι τὴν καρδίαν ἐκδεδομένου λόγου κατὰ τὴν πόλιν; Calvit. encom. I: ἐγὼ μὲν οὖν καὶ ἀτηνίκα τὸ δεινὸν ἤρχτο καὶ θριζ ἀπερρῆ, μέσην αὐτὴν δέδημαι τὴν καρδίαν).

4 LSJ, s.v. δάκνω.

5 [12, S. 18–19]. До Э. Френкеля возможность такого толкования допустил У. Ренни [27, p. 85], но при этом сам отнесся к нему скептически.

6 [12, S. 18]: “das komische Element liegt in einer Überbetonung des auf dieser Sprachstufe Selbstverständlichen, da es nun fast so klingt als könnte jemand auch τὴν ἄλλου καρδίαν δέδηχθαι”.

7 Так, Д. Олсон в своем комментарии приводит мнение Э. Френкеля о юмористическом плеоназме без какой-либо оценки, однако, очевидно, не разделяет его, интерпретируя δέδημαι как медиальный залог [24].

стоимений, когда синтаксическая конструкция этого не требует, причиной их постановки является ясно выраженное противопоставление (ср.: [18]). Например, *Hom. Od. 4, 642: πότ' ὄχετο καὶ τίνες αὐτῶ / κοῦροι ἔλοντ'*; Ἰθάκης ἐξαίρετοι, ἧ ἔοι αὐτοῦ θῆτές τε δμῶές τε («за ним последовали <...> его собственные слуги и рабы»); 15, 261: λίσσομ' ὑπὲρ θυέων καὶ δαίμονος, αὐτὰρ ἔπειτα / σῆς τ' αὐτοῦ κεφαλῆς καὶ ἐταίρων, οἱ τοι ἔπονται («я прошу ради твоей собственной жизни и жизни товарищей»); *Aristoph. Plut. 33: τὸν ἐμὸν μὲν αὐτοῦ τοῦ ταλαιπώρου σχεδὸν / ἥδη νομίζων ἐκτετοξεῦσθαι βίον* («считая, что моя собственная жизнь уже завершилась», в отличие от жизни сына). Если отнести к данной категории интересующий нас стих, то эмфатическое ἐμαυτοῦ должно создавать у зрителя ожидание противопоставления. Однако это ожидание уменьшает непосредственный комический эффект: зритель, еще не знающий контекста, не успевает понять, что ожидаемое противопоставление отсутствует. Таким образом, фигурирующие в грамматиках примеры плеонастической постановки возвратно-притяжательных местоимений свидетельствуют не в пользу интерпретации, предложенной Э. Френкелем.

Приводит ли это неизбежным образом к выводу о том, что страдательный залог в данном случае невозможен и что присутствие ἐμαυτοῦ мы можем обосновать только понимая δέδηγμαί как форму медиального залога в переходном значении? Как уже было сказано, основным доводом против этого толкования является отсутствие примеров медиально-переходного употребления глагола δάκνω. В качестве контраргумента комментаторы указывали на использование Аристофаном двух похожих выражений, а именно: δάκνω ἐμαυτόν и δάκνω τὴν καρδίαν/τὸν θυμόν («кусать себя», «кусать свое сердце») [27; 24]. Однако есть основания сомневаться, что они действительно могут служить параллелями. Во-первых, в ряде случаев эти и похожие словосочетания несомненно обозначают не огорчение, а возмущение и гнев, как, например: *Aristoph. Nub. 1368: κἀνταῦθα πῶς οἶεσθέ μου τὴν καρδίαν ὀρεχθεῖν;* ὅμως δὲ τὸν θυμόν δακὼν («сдержав возмущение») ἔφην; *Aristoph. Vesp. 287: ἀνίστασο, μηδ' οὔτω σεαυτὸν / ἔσθιε* («не злись на себя»)⁸, *μηδ' ἀγανάκτει; Ran. 43: καίτοι δάκνω γ' ἐμαυτόν* («испытываю воз-

8 Макдауэлл переводит "sulk in annoyance" [22, ad 287] и отмечает, что по-гречески выражения "bite one's lip" или "bite oneself" служат "common expression for anger." Ср. *Aristoph. Vesp. 1083: ὑπ' ὀργῆς τὴν χελύνην ἐσθίω;* *Eurip. Bacch. 620–621: θυμόν ἐκπνέων, ἰδρῶτα σώματος στάζων ἄπο / χεῖλεσιν διδοὺς δδόντας;* *Hom. Od. I 381: οἱ δ' ἄρα πάντες ὀδᾶξ ἐν χεῖλεσι φύντες / Τηλέμαχον θαύμαζον, ὃ θαρσαλέως ἀγόρευε.*

мушение»)· ἀλλ' ὁμῶς γελῶ. Сложнее определить их точное значение в Aristoph. Vesp. 374 ὡς ἐγὼ τοῦτόν γ', ἐὰν γρύξῃ τι, ποιήσω δακεῖν τὴν καρδίαν / καὶ τὸν περὶ ψυχῆς δρόμον δρα/μεῖν, ἴν' εἰδῆ μὴ πατεῖν τὰ / τῶν θεῶν ψηφίσματα (букв: «заставлю его укусить свое сердце»)⁹ и 776 сл.: ἦν δίκην/ λέγῃ μακρὰν τις, οὐχὶ πεινῶν ἀναμενεῖς/ δάκνων σεαυτὸν καὶ τὸν ἀπολογοῦμενον («ты не будешь долго голодать, кусая себя и отвечающего на обвинение»), но и здесь нельзя исключать, что передаваемая эмоция — это не печаль, а раздражение. Во-вторых, во всех этих случаях глагол δάκνω используется в действительном, а не в медиальном залоге¹⁰. В-третьих, при отсутствии необходимых примеров и параллелей для медиального переходного δέδηγμαи дополнительный вес приобретает то обстоятельство, что чуть ниже в стихе 18 использована пассивная страдательная форма глагола δάκνω: ἐδήχθην ὑπὸ κονίας τὰς ὀφρῦς (букв. «я испытал укусы в бровях»)¹¹. Наконец, следует принять во внимание и следующее. В рассматриваемом стихе местоимение ὅσα в аккумулятиве синтаксически выполняет функцию внутреннего объекта при δέδηγμαи. Аналогичная конструкция с аккумулятивом внутреннего объекта имеется в следующих двух стихах при непереходных по значению глаголах ἥδομαι и ὀδυνῶμαι, где местоимению ὅσα соответствуют в первом случае прилагательное βαῖά и во втором случае местоимение ἤ. Такая схожесть конструкций также может свидетельствовать против предполагаемого медиального переходного значения δέδηγμαи¹².

Это заставляет отказаться от указанной интерпретации и искать возможные обоснования для δέδηγμαи как формы страдательного залога.

9 Комментаторы толкуют δακεῖν τὴν καρδίαν как “feel miserable” [22, ad 375], “make him miserable” [24, ad 1], однако нельзя исключать значение “злиться/пенять на себя”. Ср. мнение К. Довера [9, ad 1369] относительно использования δάκνω в переносном значении: “Biting my spirit must be what we would express as “biting back my anger.” Ach. 1 δέδηγμαи τὴν ἐμαυτοῦ καρδίαν is quite different, for δάκνειν there is “hurt,” “pain,” “anger” as in Nub. 12 (ἀλλ' οὐ δύναμαι δεῖλαιος εὔδειν δακνόμενος ὑπὸ τῆς δαπάνης καὶ τῆς φάτνης καὶ τῶν χρεῶν); δακέθωμος ἰδρῶς (Simon. 579.5) and δακέθωμος ἄτα (S. Ph. 706, of Philoktetes' painful wound) are probably — but not quite certainly — related to this.”

10 Справедливости ради следует отметить, что для языка классического времени перфект действительного залога δέδηξα не засвидетельствован (LSJ, s.v. δάκνω). Однако нет и доказательств того, что вместо него могла использоваться медиальная форма δέδηγμαи.

11 Этот стих, а также ст. 12 ἔσεισέ μου ... τὴν καρδίαν в качестве аргумента против медиальной конструкции приводился Э. Френкелем [12, S. 18].

12 Ср. толкование некоторых из античных комментаторов (Schol. REG: δέδηγμαи δὲ ἀντὶ τοῦ ἡνάμαι, λελόπημαι).

Как неоднократно отмечалось комментаторами, начало «Ахарнян» имитирует трагический стиль: метафорическое употребление $\delta\acute{\alpha}\kappa\nu\omega$ в сочетании с существительными «сердце», «душа» и т. п. чаще всего встречается в языке трагиков¹³. Однако следует обратить внимание и на то, что появление в стихе возвратно-притяжательного местоимения $\acute{\epsilon}\mu\alpha\nu\tau\omicron\upsilon$ также может быть связано с имитацией трагического стиля. Плеоназм притяжательного местоимения при словах «сердце», «душа» и близких по значению мог использоваться в трагедии в восклицаниях как один из способов выражения эмоционального напряжения, причем без какой бы то ни было смысловой необходимости¹⁴: Eur. Alc. 837: $\acute{\omega}$ πολλὰ τλᾶσα καρδία καὶ χεὶρ ἔμη; Eur. Orest. 466: $\acute{\omega}$ τάλαινα καρδία ψυχή τ' ἔμη; Eur. Heraclid. 550: τὴν ἔμην ψυχὴν ἐγὼ δίδωμ' ἐκοῦσα τοῖσδ', ἀναγκασθεῖσα δ' οὐ; Eur. Med. 1244: ἄγ', $\acute{\omega}$ τάλαινα χεὶρ ἔμη, λαβὲ ξίφος. Таким образом, в рассматриваемом стихе трагический оборот $\delta\acute{\alpha}\kappa\nu\omicron\mu\alpha\iota$ τὴν καρδίαν оказался «усилен» трагическим плеоназмом — добавлением притяжательного местоимения 1 лица ед. числа. В отличие от приведенных выше примеров эмфазы, подчеркивающей противопоставление определенных субъектов действия, эмфаза в данном случае по смыслу имеет ограничительный характер («выделение одного субъекта из множества») и ее примеры должны быть рассматриваться в качестве особой категории. Что касается возникающего при этом комического эффекта, он состоит не столько в том, что фраза $\acute{\omicron}\sigma\alpha$ δὴ δέδηγμαί τὴν ἔμᾱντοῦ καρδίαν («сколькими терзаниями истерзано у меня мое собственное сердце») содержит избыточное по смыслу уточнение (как полагал Э. Френкель), сколько в том, что само это абсурдное уточнение возникает как следствие переизбытка выразительных средств трагического языка, использованных Дикеополем для придания речи патетического характера¹⁵. Таким образом, стих представляет собой несомненную пародию.

13 Ср. примеч. 1.

14 Примеры эмфатического употребления притяжательного местоимения при противопоставлении см. выше примеч. 7.

15 Поскольку комментаторы иногда специально подчеркивают недопустимость при наличии страдательного залога возвратного местоимения [17, р. 1], необходимо отметить, что с точки зрения греческой грамматики используемая Аристофаном конструкция является вполне безупречной. Возвратно-притяжательное местоимение отсылает к грамматическому подлежащему, а не к логическому субъекту действия, поэтому оно в данном случае совершенно закономерно. Ср. Eur. Tr. 661 сл.: καὶ μὲν παρώσασ' Ἐκτορος φίλον κᾶρα/ πρὸς τὸν παρόντα λόβιν ἀναπτύξω φρένα/, κακὴ φανοῦμαι τῷ θανόντι· τόνδε δ' αὖ/ στυγὸς ἔμᾱντῆς δεσπότης

Ст. 2–4

ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ γε βαιά, τέτταρα·
 ἃ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργαρα.
 φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαίρηδόνος;

Паратрагическая интонация Дикеополя, сокрушающегося о том, что количество печальных событий в его жизни несоизмеримо с количеством радостей, быстро переходит в откровенно комическую. Восклицанию «сколь много (ὄσα) терзаний» в следующем стихе противопоставлено утверждение о «маленьком, очень маленьком» (βαιά, πάνυ δὲ βαιά) количестве радостей, после чего поясняется, что «очень мало» в данном случае значит «четыре» (τέτταρα). Употребление этого числительного вызывает затруднения у комментаторов, предлагающих следующие объяснения: 1) поскольку далее упоминаются не четыре, а лишь два радостных события, предполагается, что текст испорчен и требует исправления; 2) стих содержит аллюзию на подсчет удовольствий и страданий, якобы присутствовавший в трагедии «Телеф» Еврипида. 3) числительное «четыре» являлось регулярным синонимом малого количества либо в греческом языке этого времени в целом, либо в разговорной речи сельских жителей, которую имитирует герой Аристофана. Однако ни одно из перечисленных объяснений не подкрепляется убедительными аргументами.

Вполне вероятно, что сама по себе точная цифра для обозначения количества пережитых за долгое время радостей могла создавать определенный комический эффект. Тем не менее трудно объяснить, почему для этого было выбрано именно число «четыре» (а, например, не «два», «три», «пять» и т. д.). Одно из возможных объяснений состоит в том, что выбор в пользу τέτταρα обусловлен его созвучием с ψαμμακοσιογάργαρα в следующем стихе: тем самым фонетическая близость подчеркивала смысловой контраст между бессчетным числом печалей Дикеополя и его легко поддающихся подсчету радостей. Сложное прилагательное ψαμμακοσιογάργαρα представляет собой аристофановский гапакс и буквально означает «насчитывающий бесчисленные скопления» (ψαμμακόσια γάργαρα). Первый элемент этого слова, «числительное» ψαμμακόσιοι (“sand-hundred” в переводе LSJ), образованное

μισήσομαι; Aelian. Var. hist. 13.1: ὀλίγη γὰρ ὕστερον ὑπὸ κωνηγετῶν ἀφρημένη τὰ ἑαυτῆς βρέφη ἄρκτος ἦκε.

от ἡ ψάμμος («песчинка», «песок») по аналогии с числительными на -ακόσιοι (ср. ὀκτακόσιοι и т. п.), среди современников Аристофана встречается лишь у комедиографа Евполида (фр. 308: ἀριθμεῖν θεατὰς ψαμμακοσίου)¹⁶ и, судя по всему, ассоциировалось с языком комедии. Труднее установить стилистическую принадлежность второго элемента. Существительное τὰ γάργαρα («скопления»), равно как и производный от него глагол γαργαίρω («быть наполненным») используются как в комедии (ср. Кратин, фр. 290: ἀνδρῶν ἀρίστων πᾶσα γαργαίρει πόλις и возможную аллюзию на этот стих у Аристофана (фр. 359 Kock): ἀνδρῶν ἐλακτῶν πᾶσα γάργαρ' ἐστία, а также Аристомен, фр. 1: ἔνδον γὰρ ἡμῖν ἐστὶν ἀνδρῶν γάργαρα; Алкей, фр. 19: ὀρῶ δ' ἄνωθεν γάργαρ' ἀνθρώπων κύκλω), так и в трагедии (Тимофей, PMG 791, 96: πόντος... ἐγάργαρε σώμασιν; Adesp., TGF 426: χρημάτων τε γάργαρα). Присутствие этого существительного и глагола в трагической поэзии делает вероятным предположение, что они ассоциировались преимущественно с этим жанром, а в комедии использовались в паратрагических пассажах. По-видимому, комизм аристофановского гапакса ψαμμακοσιογάργαρα был обусловлен соединением в одном слове характерного для комедии ψαμμακόσιοι с трагическим по стилю γάργαρα.

Ст. 5–8

ἐγὼ δ' ἐφ' ᾧ γε τὸ κέαρ ἠὲ φράνθην ἰδῶν·
τοῖς πέντε τάλαντοῖς οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
ταῦθ' ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱππέας
διὰ τοῦτο τοῦργον· ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι.

Среди радостных событий в жизни Дикеополя на первом месте упомянут этот эпизод («я знаю, при виде чего развеселилось мое сердце, — пяти талантов, которые изbleвал Клеон. Как же я этому обрадовался! Поэтому я испытываю добрые чувства к всадникам за этот поступок. Ведь он ценен для Эллады»).

Схолиаст, ссылаясь на историка Феопомпа (μέμνηται Θεόπομπος), комментирует это место следующим образом: «Клеон был оштрафован (ἐζημιώθη) на пять талантов за оскорбление всадников (διὰ τὸ ὑβρίζειν τοὺς

¹⁶ Для более позднего времени оно засвидетельствовано также в одном из фрагментов Алескида (фр. 303b: ὀνόμασι δὲ ψαμμακοσίοισι χρώμενον).

ἰπλέας). Ведь Клеон получил от островитян пять талантов, с тем чтобы он убедил афинян освободить их от военного налога (τῆς εἰσφορᾶς). Однако всадники, узнав, стали возражать и потребовали от него эти деньги». Вопреки этому Х. Любке [21, р. 17] предложил следующее объяснение. Он обратил внимание на то, что в перечне событий, вызывавших радость или печаль Дикеополя, помимо истории с Клеоном, фигурируют еще три события: трагедия Феогнида, выступление кифареда Дексифея и выступление кифареда Хэриса. Поскольку все они, несомненно, связаны с театром и мусическими агонами, Любке предположил, что точно так же упоминание всадников и Клеона, изблевавшего пять талантов, является аллюзией не на факт политической истории, как полагал схолиаст и следовавшие за ним комментаторы Нового времени, а на некую сцену из комедии, — предположительно из «Вавилонян» Аристофана, поставленных на Великих Дионисиях в 426 г., т. е. примерно за год до постановки «Ахарнян». Гипотеза Любке вызвала как согласие, так и возражения исследователей¹⁷, в связи с чем имеет смысл подробнее остановиться на интерпретации указанных стихов.

Прежде всего бросается в глаза, что в изложении схолиаста присутствует противоречие. Вначале утверждается, что сумма в пять талантов была штрафом, которому был подвергнут Клеон за некие незаконные действия (ὕβρις) по отношению к всадникам. Далее, однако, говорится, что всадники выступили против Клеона (ἀντέλεγον) и потребовали от него вернуть пять талантов, полученных от островитян. Схолиаст пытается представить эти два эпизода как связанные между собой, но очевидно, что речь идет о двух изначально разных объяснениях. В первом случае Клеон предстает обвиняемым в судебном процессе об оскорблении (ὑβρις), в то время как второй эпизод предполагает обвинение во взятке (δῶρα). Наличие двух совершенно различных «исторических» объяснений сцены с пятью талантами указывает на отсутствие какой-либо авторитетной традиции на этот счет, что кажется очень странным, если учитывать, что Клеон являлся протагонистом афинской политической жизни вплоть до его смерти в 421 г. Его фигуре уделено внимание в «Истории» Фукидида, в которой Клеон впервые упоминается в связи с митиленскими событиями лета 427 г. — уже как наиболее влиятельный политик. Вызывает удивление и то, что сам Аристофан,

¹⁷ Наиболее подробно доводы в пользу «историчности» описанных событий изложены в работе [5].

в комедиях которого Клеон подвергается многочисленным и разнообразным нападкам, не воспользовался более этим случаем, чтобы намекнуть на громкий политический скандал, якобы имевший место незадолго до начала 425 г. Очевидно и другое: если бы Клеон действительно был признан виновным в получении взятки от представителей иностранных полисов, то его дальнейшее участие в политической жизни Афин было бы невозможно.

Предлагавшееся объяснение, согласно которому дело о подкупе Клеона островитянами имело место — однако не в виде судебного процесса в дикастерии, а в виде процедуры *προβολή* в Народном собрании — и завершилось соглашением сторон (Сагаван 1990, 146), не устраняет перечисленные трудности. Во-первых, нет никаких данных в пользу того, что к делам, касающимся подкупа, *προβολή* могло применяться в принципе. То, что известно об этой специфической процедуре, скорее свидетельствует об обратном. Во-вторых, политический скандал такого рода в любом случае не мог не отразиться на карьере и репутации Клеона. Наконец, против версии схолиаста об островитянах свидетельствует и неправильное употребление термина *εἰσφορά*: налог, уплачиваемый союзниками Афин, обозначался словом *φόρος* в отличие от чрезвычайного имущественного налога, касавшегося афинских граждан. По этим причинам «историческое» объяснение позднего комментатора о том, что в основе сцены с пятью талантами лежал некий коррупционный скандал, связанный с Клеоном, представляется маловероятным

Однако этим еще не опровергается вторая версия схолиаста, согласно которой Клеон проиграл судебный процесс по поводу оскорбления всадников и был оштрафован на пять талантов. К тому же наличие конфликта между Клеоном и частью гражданского населения Афин в 420-х гг. до н. э. не вызывает серьезных сомнений. В комедии «Всадники» говорится, что «благородные всадники его ненавидят» (225–6: *ἀλλ' εἰσὶν ἰππῆς ἀνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι μισοῦντες αὐτόν*), об этом же шла речь у Феопомпа (FGtH 115 F 93). Видимо, одной из основных причин этого противостояния явилась финансовая политика Клеона. Фукидид (3.19) сообщает о введении в Афинах чрезвычайного имущественного налога зимой 428/7 г. до н. э. (*ἔσθενεγκόντες τότε πρῶτον εἰσφορὰν διακόσια τάλαντα*). Согласно «Всадникам» Аристофана, Клеон поддерживал эту непопулярную среди состоятельных граждан меру; не исключено,

что он был ее инициатором¹⁸. На этом фоне судебный процесс между Клеоном и кем-то из представителей всадников не кажется чем-то невозможным. Однако необходимо обратить внимание на следующее обстоятельство. Аристофан здесь и в других местах говорит о всадниках как о консолидированной группе, будь то имущественный класс всадников в целом или его представители, несшие военную службу в афинской коннице. На это, в частности, указывает использование определенного артикля при слове «всадники» (τοὺς ἰππέας)¹⁹. В таком случае не удастся объяснить, каким образом эта многочисленная группа могла выступать стороной в каком бы то ни было не вымышленном, а реальном судебном процессе, что должно следовать из толкования схолиаста. Это ставит под сомнение обе его версии, причем ссылаясь на Феопомпа вряд ли может считаться доводом в пользу существования некоей исторической основы для этих данных: с одной стороны, невозможно установить, что в схолиях является прямым цитированием Феопомпа, а что вольным пересказом. С другой стороны, нельзя исключать, что для самого Феопомпа источником для описания противостояния Клеона и афинских всадников явились именно комедии Аристофана²⁰.

Таким образом, даже если предположить, что в стихах, упоминающих пять талантов Клеона, содержались аллюзия на некие исторические события, существующая античная традиция не может быть использована для их реконструкции. Однако, учитывая контекст рассматриваемого пассажа, первую из немногих радостей Дикеополя следует с большей вероятностью связывать не с некими событиями афинской политической истории, а с одной из комедий, поставленных в Афинах незадолго до 425 г. до н. э.²¹

18 В ст. 774 Клеон заявляет, что он наполнил казну Демоса, заставив граждан платить, никого не щадя при этом (σοὶ χρήματα πλείστ' ἀλέθειζα ἐν τῷ κοινῷ, τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄρχων, τοὺς δὲ μεταίτων, οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενός), а в ст. 923 он дает понять, что большая часть чрезвычайных платежей в казну приходится на богатых граждан (δόσεις ἐμοὶ καλῆν δίκην ἰπομένους ταῖς εἰσφοραῖς. ἐγὼ γὰρ εἰς τοὺς πλουσίους σλεῦσω σ' ὅπως ἂν ἐγγραφῆς), к которым относились афинские всадники.

19 Ср. также «Всадники» 225: ἀλλ' εἰσὶν ἰππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι.

20 Традиция о конфликте между Клеоном и всадниками, очевидно, нашла отражение в X книге «Истории Филиппа», носившей название «Об афинских демагогах» (FGrHist 85-100). Рассматриваемый схолий атрибутируется издателем Ф. Якоби в качестве одного из фрагментов этого сочинения (FGrHist 115 F 94). Судя по всему, в нем содержались разного рода инвективы, причем их источником служили, в частности, сочинения комедиографов.

21 Имелась ли в виду комедия Аристофана «Вавилоняне», как полагал Х. Любке, или какая-либо другая комедия, остается неясным.

Ст. 9–12

ἀλλ' ὠδυνήθην ἕτερον αὖ τραγῳδικόν,
 ὅτε δὴ ἑκεῖνη προσδοκῶν τὸν Αἰσχύλον,
 ὁ δ' ἀνεῖπεν, “εἴσαγ’, ὦ Θεόγνι, τὸν χορόν”.
 πῶς τοῦτ' ἔσεισέ μου δοκεῖς τὴν καρδίαν;

Общий смысл этих стихов очевиден: Дикеополь ожидал увидеть в театре трагедии Эсхила, но вместо этого ему показали Феогнида («А другой, трагический случай причинил мне страдание, когда я разинул рот, ожидая нашего Эсхила, но объявили: «Выводи свой хор, Феогнид». Представляешь, как это сотрясло мое сердце!» Не совсем ясно, однако, в какой именно момент Дикеополя постигло это разочарование. Естественнее всего предположить, что это случилось в театре перед началом представления. Однако П. Мазон [23, р. 264–265] высказал некоторые соображения, доказывающие, по его мнению, что здесь говорится не о самом театральном состязании трагиков, а о проагоне — церемонии, предварявшей театральный праздник и происходившей за несколько дней до его начала в Одеоне. На этой церемонии каждый поэт, собиравшийся участвовать в состязании, выходил перед публикой в сопровождении хорега, актеров и хора (см.: [14, р. 67]). Мазон приводит два аргумента. Во-первых, после проагона имена поэтов, чьи трагедии предстояло увидеть, были известны, и поэтому Дикеополь не мог ожидать пьес Эсхила, если они не были объявлены. Второй аргумент относится к выражению εἰσάγειν τὸν χορόν. Фраза εἴσαγ’, ὦ Θεόγνι, τὸν χορόν, как полагает Мазон, должна обозначать выход на сцену вместе с хором и самого поэта. У нас нет никаких оснований предполагать, что поэт лично выводил хор в начале театрального представления, но в то же время это очень похоже на церемонию проагона, во время которого поэт появлялся с хором перед публикой. Ср., например, рассказ о появлении Софокла после смерти Еврипида: λέγουσι δὲ καὶ Σοφοκλέα, ἀκούσαντα ὅτι ἐτελεύτησε [Εὐριπίδης], αὐτὸν μὲν ἱματίῳ φαῖφῳ προελθεῖν, τὸν δὲ χορὸν καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἀστεφανώτους εἰσαγαγεῖν ἐν τῷ προάγωνι, καὶ δακρῦσαι τὸν δῆμον «Говорят, что и Софокл, услышав, что Еврипид скончался, на проагоне сам вышел перед публикой в темном гиматии, а хор и актеров вывел без венков, и народ расплакался» («Жизнеописание Еврипида», 2, в издании [29, vol. 1, р. 3]. Предложение

εἴσαγ', ὃ Θεοῖσι, τὸν χορὸν у Аристофана буквально совпадает со словами τὸν δὲ χορὸν εἰσαγαγεῖν в этом описании проагона (ἐν τῷ προάγωνι). Этот второй аргумент принимают многие комментаторы «Ахарнян».

Такая трактовка не вполне подходит к той сильной эмоции, которую испытал Дикеополь. Свое ожидание трагедий Эсхила он назвал словом ἐκεχήνη, предполагающим близость наслаждения («разинул рот» словно птенец в ожидании еды²²): едва ли Дикеополь мог разинуть рот, если трагедии Эсхила ему предстояло увидеть лишь через несколько дней. Сила разочарования персонажа также понятнее, если думать, что ему пришлось смотреть убогого Феогида прямо тогда, в тот момент, а не несколько дней спустя. Таким образом, психологически его реакция более объяснима, если разочарование он испытал перед началом спектакля. Но лингвистический аргумент, основанный на выражении τὸν χορὸν εἰσαγαγεῖν, представляется всем комментаторам безусловным. Ренни, готовый, в общем, увидеть в данном пассаже изображение начала театрального представления, считает тем не менее, что εἴσαγε... τὸν χορὸν “is a real difficulty;” вслед за ним и Олсон замечает, что никакие другие свидетельства не заставляют нас предполагать появление перед спектаклем самого поэта вместе с хором и потому также относит изображаемую Аристофаном ситуацию скорее к проагону.

Тем не менее, если посмотреть внимательнее на доступные нам свидетельства, этот аргумент оказывается не таким убедительным, как видят его Ренни и Олсон. Фраза εἰσαγεῖν τὸν χορὸν может применяться к показу поэтами своих спектаклей во время театрального праздника, а отнюдь не только к выступлению перед публикой на проагоне. В этих контекстах данное выражение не предполагает буквального выхода поэта с хором. Поэт «выводит» хор в том лишь смысле, что выпускает его на оркестру, заставляет его выйти. Например, в схолии к «Осам» Аристофана 224 говорится, что Аристофан в этой комедии «выводит» хор в облике ос с острыми жалами: ἐν σχήματι σφηκῶν εἰσάγει τὸν χορὸν προβάλλοντα ἐκ τῆς ὀσφύος κέντρον τι ὀξύτατον. В одной схолии к «Прикованному Прометею» Эсхила 128 (см. издание в [30]) сказано, что поэт «выводит» хор, состоящий из Океанид: ἐξ Ὠκεανίδων νομφῶν εἰσάγει χορὸν ὁ ποιητής. В схолии к ст. 9 «Прикованного Прометея»

22 Так объясняют это значение схолии (ЕГ) к данному пассажиру Аристофана: δύναται δὲ εἶναι κατὰ μεταφορὰν τῶν ὀρνιθῶν τῶν ἐτι νεοττῶν προσδεχομένων τὴν τροφήν καὶ κεχρητότων «Возможно, по переносу от птенцов, ожидающих корма и разевающих рты».

(см. издание в [16]) передается анекдот о том, как Эсхил напугал публику, «выведя» в пародии «Эвменид» хор Эриний неожиданным образом — они не вышли строем, а выбежали все порознь (τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξει τὸν δῆμον ὥστε τὰ μὲν νήπια ἐκνῦσαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξάμβλωθῆναι). Во всех перечисленных случаях выражение εἰσάγειν τὸν χορὸν описывает появление самого хора. Однако есть один контекст, в котором оно употреблено в более общем смысле, — не просто «выводить хор», а «показывать спектакль». В схолии к речи Эсхина «Против Ктесифонта» 27 говорится о наказании, налагаемом архонтом на поэта, отменяющего свой спектакль: ἐν τοῖς θεάτροις κηρύττει οἷον· ἐπιβάλλει ὁ ἄρχων τῷ δεῖνι ποιητῇ τοσόνδε, ἂν μὴ τὸν χορὸν εἰσάγῃ «Например, в театрах объявляют: архонт налагает на такого-то поэта следующее наказание, если он не выведет хор». Фраза «выводить хор» могла получить такое расширенное значение, поскольку хор изначально считался главным элементом представления; ср. выражения χορὸν αἰτεῖν и χορὸν δίδοναι, которые обозначали заявку драматурга на постановку спектакля и официальное согласие на эту постановку архонта (ср. Аристофан «Лягушки» 94, Аристотель «Поэтика» гл. 5, «Политика» гл. 56–57, Суда χορὸν δίδωμι, Афиней 638f, Кратин fr. 15 Кокк). В таком расширенном значении могло быть употреблено выражение εἰσάγειν τὸν χορὸν и в рассматриваемом пассаже Аристофана: здесь речь может идти о том, что глашатай объявляет начало спектакля Феогида.

Олсон, хотя и склоняется к тому, что эти слова скорее указывают на ситуацию проагона, не исключает все же и возможности отнести их к самому спектаклю, сопоставляя их с употреблением χορὸν αἰτεῖν; однако в этом случае он совершенно безосновательно предлагает видеть в них формулу, изначально относившуюся к проагону и перенесенную на спектакль.

Сложнее ответить на первый аргумент Мазона: как Дикеополь мог ожидать пьес Эсхила, если после проагона он, как и все афиняне, должен был бы знать, что именно ему предстоит увидеть в театре. Мы слишком мало знаем о театральных реалиях этого времени, поэтому здесь нам приходится удовольствоваться лишь предположениями. Прежде всего, стоит заметить, что и интерпретация самого Мазона, связывающего огорчение Дикеополя с проагоном, не совсем убедительно объясняет ожидания персонажа. Оказывается непонятным, почему Дикеополь вообще мог надеяться увидеть в театре Эсхила. Даже если трагедии Эсхила показывали после его

смерти с достаточной регулярностью, то все же не настолько часто, чтобы их можно было ожидать: по крайней мере, в дошедших до нас (впрочем, очень редких, единичных) записях результатов театральных состязаний нет ни одного упоминания о постановках Эсхила после его смерти. Если же предполагать, что Дикеополь расстроился перед спектаклем, можно предложить два объяснения его неоправдавшимся ожиданиям. Во-первых, насколько мы знаем, последовательность, в которой поэты представляли свои произведения, определялась жребием (ср. τραγῳδοὺς μὲν καὶ κιθαρῖστὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς ἐπὶ τῆς μουσικῆς μὴ ταυτὸν φέρεσθαι τῆς τε ἀξίας ὄνομα καὶ τῆς τάξεως, ἢ κληροῦν γε ἂν ἦρκει μόνον «трагики и кифаристы и все прочие музыканты получают не одно и то же место по достоинству и по порядку, иначе достаточно было бы только жребия», Элий Аристид «Ответ Платону о риторическом искусстве», цит. по: [8, р. 2]). Нам неизвестно, в какой именно момент происходила жеребьевка, но не исключено, что после проагона. Таким образом, Дикеополь мог знать (после проагона), что ему предстоит посмотреть трагедии Эсхила и Феогида, мог надеяться, что в этот день он увидит любимого им Эсхила, и испытать разочарование от выпавшего жребия. Впрочем, такое объяснение, кроме того, что строится на довольно спекулятивном предположении о хронологии проагона и жеребьевки, оканчивается слабым и с психологической точки зрения: получается, что Дикеополь лишь надеялся увидеть Эсхила, тогда как его сила его разочарование говорит о его уверенности в предстоящем театральном наслаждении. Ожидания и огорчение Дикеополя можно до конца понять, только если предположить, что в последний момент, перед самым началом представления, произошла замена одного спектакля другим. Такие замены, если вообще были возможны в ритуализованной структуре дионисийского праздника, должны были быть делом исключительным, а потому едва ли Аристофан может здесь выдумывать этот случай. Рассказ Дикеополя может быть понят только в том случае, если мы предположим, что совсем незадолго действительно случилась замена Эсхила на Феогида. Стоит обратить внимание на то, что два других события, описываемых Дикеополем, — постановка комедии в ст. 5–8 и выступление кифареда Хэриса в ст. 15–16 — произошли в последний год (ср. τῆτες в ст. 15). Мы могли бы думать поэтому, что и описываемая здесь замена Эсхила на Феогида — это реальная история, случившаяся, например, на Великих Дионисиях 426 г.

Ст. 13–16

Ἄλλ' ἕτερον ἦσθην, ἠνίκ' ἐπὶ Μόσχῳ ποτέ
 Δεξιθεος εἰσῆλθ' ἄσόμενος Βοιώτιον.
 Τῆτες δ' ἀλέθανον καὶ διεστράφην ἰδών,
 ὅτε δὴ παρέκυψε Χαῖρις ἐπὶ τὸν ὄρθιον.

Этот пассаж рассказывает о случаях, произошедших на состязаниях кифаредов. Наиболее значительные музыкальные состязания устраивались на празднике Великих Панафиней, который, по-видимому, здесь и имеется в виду²³. «Ахарняне» были поставлены зимой 426/425 г., Великие Панафи-неи проходили предшествующим летом, в августе того же афинского года, так что, рассказывая историю о Хэрисе, Дикеополь возможно, имеет в виду случай на недавних Панафинейях (τῆτες «в этом году»). τῆτες противопоставлено указанию на неопределенное прошлое (ποτέ «некогда») в первой истории, о Мосхе и Дексифее.

Относительно интерпретации первого случая комментаторы в основном согласны. Принимаемое большинством из них толкование восхо-дит к схолии, объясняющей, что Мосх — это имя плохого кифареда²⁴; таким образом, радость Дикеополя вызвана была тем, что вслед за ним исполнять беотийский ном²⁵ предстояло хорошему кифареду Дексифею. Что касается второй истории, то она менее понятна. Несколько вопросов остаются без ясного ответа: кто такой Хэрис, какая именно физическая реакция обозна-чена словом διεστράφην и что именно эту реакцию вызвало — какое действие Хэриса названо глаголом παρέκυψε.

23 О кифародических и других музыкальных состязаниях на Панафинейях см.: [7, р. 36–41].

24 ἀντὶ τοῦ μετὰ τὸν Μόσχον. ἦν δὲ οὗτος φαῦλος κιθαρῳδός, πολλὰ ἀπνευστί ᾄδων «Вместо «по-сле Мосха». Он был плохим кифаредом, многое пропевал не беря дыхания» (т. е. очевидно не беря дыхания в правильных местах, так что ему не хватало дыхания).

25 Буквально у Аристофана сказано ἄσόμενος Βοιώτιον «собираясь петь по-беотийски»; имеется в виду песня, основанная на «беотийском номе» (Βοιώτιος νόμος). Номом называлась музыкальная модель, которой следовали музыканты в своих сочинениях. В какой степени эти сочинения были предопределены заданной устойчивой моделью, а в какой допускалась свобода, неизвестно (подробнее см.: [33, р. 215–217]). По-видимому, каждому ному был присущ тот или иной музыкальный лад, ритмический и мелодический рисунок и постоянная последовательность частей. Свои номы были в каждом виде музыкальных состязаний. Упоминаемый здесь беотийский ном использовался кифаредами.

Начнем с первого вопроса, о личности Хэриса. В комедиях, поставленных в 20-е – 10-е гг. V в., появляются Хэрис-авлет и Хэрис-кифаред. Как сообщают схолии к «Птицам» Аристофана, ст. 858, Хэриса-авлета упоминал Кратин в комедии «Немесиды» (431 г.): ἔστι καὶ ἕτερος αὐλητῆς, οὗ μνημονεύει Κρατῖνος ἐν Νεμέσει. Затем несколько раз его имя встречается в комедиях Аристофана. Далее в «Ахарнянах», в ст. 866, Дикеополь прогоняет флейтистов, называя их Χαϊριδῆς βομβάυλιοι «Хэрисовы дети, жужжащие в авлосы». В «Мире» (421 г.) в ст. 950–955 хор опасается прихода Хэриса, который станет «дуть и трудиться» (φυσῶντι καὶ πονοῦμένῳ), пока не получит награду. Наконец, в «Птицах» (414 г.) в ст. 858 хор зовет Хэриса с его авлосом аккомпанировать их песне (συναυλεῖτω δὲ Χαῖρις ᾠδῶ) и затем называет вышедшего флейтиста вороном: Παῦσαι σὺ φυσῶν. Ἠράκλεις, τοῦτ᾽ ἐγὼ / Τοῦτ᾽ ἐγὼ Δί᾽ ἐγὼ πολλὰ δὴ καὶ δεῖν᾽ ἰδὼν / οὐπω κόρακ᾽ εἶδον ἐμπεφορβεῖωμένον «Хватит дуть! Геракл, что это! Я видел много удивительного, но, клянусь Зевсом, такого еще не видел — ворона с ремешком для флейты!» (859–861).

С другой стороны, комический поэт Ферекрат в комедии «Дикари» (fr. 6), поставленной в 420 г., упоминает Хэриса-кифареда. Цитата из этой комедии содержится в схолиях к «Птицам» Аристофана, ст. 858: φέρ᾽ ἴδω κιθαρῳδὸς τίς κάκιστος ἐγένετο; / — ὁ Πεισίου Μέλῃς. — μετὰ δὲ Μέλῃτα τίς; / ἔχ᾽ ἀτρέμ᾽, ἐγῴδα, Χαῖρις». «Давай посмотрим, кто был худшим кифаредом? — Мелет, сын Писия. — А кто второй после Мелета? — Так, спокойно! Я знаю — Хэрис!»

Схолии к Аристофану пытаются как-то согласовать между собой сообщения о Хэрисе-авлете и Хэрисе-кифареде. Так, в одной схолии к «Птицам» 858 мы встречаем утверждение о том, что Хэрис был сначала «холодным кифаредом» и затем стал авлетом (ἦν δὲ ὁ Χαῖρις οὗτος κιθαρῳδὸς ψυχρὸς καὶ γέγονεν αὐλητῆς). Однако хронология перечисленных выше комедий ясно показывает ошибочность этого суждения: Хэрис-авлет упоминается уже в 431 г., т. е. намного раньше Хэриса-кифареда (420 г.). Очевидно, что комментатор, незнакомый с этой хронологией, предлагает здесь свое собственное объяснение встретившихся ему противоречивых данных. В схолиях к «Ахарнянам» 16 Хэрис назван «дурным кифаредом и авледом» (ὁ δὲ Χαῖρις οὗτος κιθαρῳδὸς καὶ αὐλωδὸς φαῦλος). Эта схолия также содержит в себе ошибку: ее автор путает авледа (певца, исполнявшего песни под аккомпанемент авлоса) и авлета (музыканта, игравшего на авлосе). С другой стороны,

в некоторых схолиях Хэрис-авлет и Хэрис-кифаред различаются. В схолии к «Миру» 951 после слов о том, что Хэрис был флейтистом на жертвоприношениях (ὁ Χαῖρις ἀὐλητῆς ἐπὶ ταῖς θυσίαις), автор сообщает: ἦν δὲ καὶ ἕτερος κιθαρῳδός «А был и другой, кифаред». В схолиях к «Птицам» 858 после цитаты из Ферекида о Хэрисе-кифареде добавлено: ἔστι καὶ ἕτερος ἀὐλητῆς, οὗ μνημονεύει Κρατῖνος ἐν Νεμέσει «Есть и другой, авлет, которого упоминает Кратин в «Немесиде».

Существование и Хэриса-кифареда, и Хэриса-авлета не вызывает сомнений. Возникает, однако, два вопроса: во-первых, какой именно музыкант, кифаред или авлет, имеется в виду в данном пассаже из «Ахарнян», и, во-вторых, был ли это один и тот же человек или все же два разных.

На первый вопрос комментаторы отвечают по-разному. Большинство из них (Ван Левен, Ренни, Олсон, Sommerstein) полагают, что здесь говорится о кифареде, некоторые (Блейдс, Пэйли, см. также: [1, с. 11, примеч. 12]) видят в этом Хэрисе авлета, а Старки предпочитает не уточнять, какого решения он придерживается, и без всякого порядка приводит аргументы и за кифареда (например, цитату из Ферекрата), и за авлета (например, объяснение из схолий к «Ахарнянам» 16, что ὁ δὲ ὄρθιος ἀὐλητικὸς νόμος «ортийский ном — авлетический»).

Никто из комментаторов при этом никак не объясняет свой выбор. Однако эта проблема может быть однозначно решена. Дело в том, что «ортийский ном», исполняемый Хэрисом, был, вопреки представлениям многих историков музыки (см.: [3, р. 252; 11, р. 224]) номом исключительно кифародическим. В классическую эпоху этот ном всегда упоминается как ном, используемый кифаредами. У Геродота (1.24.5) его исполняет легендарный кифаред Арион перед тем, как прыгнуть в море. В «Женщинах в народном собрании» Аристофана Хремет выводит на сцену петуха, который должен исполнять роль кифареда, и в этом пассаже обыгрывается сходство слова ὄρθριος «утренний», описывающего пение петуха, и ὄρθιος νόμος, отсылающего к песне кифареда: σὺ δὲ δεῦρ', ἢ κιθαρῳδός, ἔξιθι, / πολλάκις ἀναστήσασά μ' εἰς ἐκκλησίαν / ἄσπρ' ἄσπρ' διὰ τὸν ὄρθριον νόμον «Выходи сюда, кифаред, часто поднимавший меня на собрание, ночью спозаранку, своим утренним (ὄρθριον) номом» (739–741). Создателем ортийского нома считался кифаред Терпандр (Псевдо-Плутарх «О музыке» 28, 1140f); в схолиях к разным местам из комедий Аристофана об этом номе говорится как о кифародиче-

ском (см. схолии к «Женщинам в народном собрании» 741, к «Всадникам» 1279, к «Лягушкам» 1282a). Единственная схолия, сообщающая о том, что ортийский ном являлся номом авлетическим — это схолия как раз к разбираемому стиху из «Ахарнян» (ὁ δὲ ὀρθίος αὐλητικὸς νόμος); такое утверждение появилось в ней, поскольку схолиаст был убежден в том, что упоминаемый здесь Хэрис был авлетом.

Тем не менее среди историков античной музыки бытует представление о том, что ортийский ном существовал в разных видах музыкального искусства, в том числе и в авлетике. Это мнение основано на неверной интерпретации одного места из трактата Псевдо-Плутарха «О музыке» (7, 1133f). На этом пассаже стоит остановиться подробнее. Речь идет здесь о влиянии на поэта Стесихора из Гимеры авлетического «гарматийского» (ἀρμάτιος, букв. «колесничного») нома, которое постулировал античный историк музыки Главк. Этот ном был создан авлетом Олимпом, и, по мнению Главка, в основе музыки Стесихора лежал именно он, а не произведения кифаредов Орфея, Терпандра, Архилоха и Фалета: ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ ἀρμάτειος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἂν τις, καὶ ἔτι γνοίῃ ὅτι Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχιλόχον οὔτε Θαλήταν ἐμίμησато, ἀλλ' Ὀλύμπου, χρησάμενος τῷ ἀρματείῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι «О том, что создателем гарматийского нома был Олимп, можно узнать из сочинения Главка о древних поэтах. Из него можно узнать также и то, что Стесихор из Гимеры, подражал не Орфею, не Терпандру, не Архилоху, не Фалету, а Олимпу, поскольку он использовал гарматийский ном и дактилическую форму ритма, о которой некоторые говорят, что она взята из ортийского нома». В последних словах καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι Баркер видит развитие идеи о влиянии на Стесихора авлетики: по его мнению, Главк говорит здесь о том, что Стесихор подражал Олимпу, используя, во-первых, гарматийский ном и, во-вторых, дактилические ритмы, которые были присущи авлетическому ортийскому ному. Однако этот пассаж в целом посвящен не столько самому по себе Олимпу, сколько созданному им гарматийскому ному, и потому естественнее всего видеть в замечании о дактилической структуре характеристику одной из особенностей гарматийского нома («гарматийский ном с его дактилической формой»). Добавляя фразу ὃ τινες ἐξ ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι, автор трактата сообщает о точке зре-

ния, которую здесь оспаривает Главк, как спорит он и с представлением о влиянии на Стесихора вообще всей кифародической традиции: есть некоторые историки музыки, которые возводят творчество Стесихора к Терпандру и усматривают в его дактилической форме влияние созданного Терпандром кифародического ортийского нома, в то время как Главк считает эти ритмы у Стесихора знаком влияния на него Олимпа с его гарматийским номом.

Таким образом, оказывается, что у нас нет ни одного надежного свидетельства о существовании авлетического варианта ортийского нома; все говорит о том, что это был ном исключительно кифародический. Значит, в разбираемом пассаже из «Ахарнян» идет речь о Хэрисе-кифареде. Дополнительным аргументом в пользу этой точки зрения может служить поговорка Χαῖρις ἄδων ὄρθιον, приводимая в словаре Суды (s.v. Χαῖριδεῖς) и в античном сборнике поговорок (Appendix Centuria V, 21 в [20]), где ей предложено следующее объяснение: ἐπὶ τῶν εὐφώνων. ὁ γὰρ Χαῖρις ἀλλητικῆς Θηβαῖος ἦν, ὄρθιος δὲ ἀλλητικὸς νόμος οὕτω καλούμενος εὔτονος καὶ ἀνάτασιν ἔχων «О красиво звучащих. Хэрис был фиванским авлетом, а ортийский ном авлетический, назван так, поскольку имеет хороший строй и высокое звучание». Это объяснение показывает, что комментатор совершенно не понимал смысла поговорки. Последняя его часть восходит к схолии к «Ахарнянам» 16 ὁ δὲ ὄρθιος ἀλλητικὸς νόμος οὕτω καλούμενος διὰ τὸ εἶναι ἔντονον καὶ ἀνάτασιν ἔχειν, где уже содержалась одна ошибка (как мы видели, ортийский ном был неверно назван здесь авлетическим). К этой ошибке он добавляет еще одну, меняя ἔντονον «энергичный» на εὔτονος, что дает ему основание видеть в поговорке характеристику хороших музыкантов (ἐπὶ τῶν εὐφώνων). Мы не знаем, существовала ли эта поговорка на самом деле. Если она существовала, то она должна восходить к данному месту из «Ахарнян», точно так же как и аналогичная ей поговорка Μόσχος ἄδων Βοιωτίων восходила к двум предыдущим стихам из «Ахарнян». Не исключено, однако, что оба выражения являются просто пересказом пассажа из «Ахарнян». В любом случае, она отсылает к «Ахарнянам» и, конечно, должна относиться не к хорошим, а к дурным исполнителям. Тот античный читатель Аристофана, который передал его слова фразой Χαῖρις ἄδων ὄρθιον, безусловно, должен был видеть в Хэрисе певца, а не авлета.

Второй вопрос — были ли названный здесь Хэрис-кифаред и упоминаемый в других местах у Аристофана Хэрис-авлет одним и тем же че-

ловеком. Все комментаторы склонялись к этому мнению²⁶, однако Э. Хартвиг ([15]) убедительно доказал, что Хэрис-кифаред и Хэрис-авлет — это два разных музыканта. Аргументы Хартвига таковы: 1) Имя Χαῖρις было в Аттике отнюдь не столь редким, как принято считать. Оно упоминается на краснофигурной вазе Чикагского мастера (Boston I3.192, ARV² 631 no. 40). Еще один Хэрис присутствует в списке погибших на войне из Акамантидской филы в 409 г. (IG I³ 1191, строка 172); возможно, этот же Хэрис назван в посвянительной надписи, поставленной его сыном из дема Холарга ок. 410–400 г. (IG I³ 900). Надпись IG II² 410, 401/400 г., упоминает торговца фигами Хэриса из Эрехтеидской филы, получившего гражданство за его участие в восстановлении демократии под началом Фрасибула. Хэрис из дема Фалерона назван на найденном в Синопе надгробии, датированном V–IV вв. (см.: [21, p. 319, no. 56]). 2) Игра на авлосе и искусство кифареда — это две совсем разные профессии, каждая из которых требует особых профессиональных навыков. В подтверждение этого аргумента можно привести цитату из сочинения «Двойные речи» (7.4), где автор, возражая против распределения государственных должностей по жребию и показывая абсурдность такого способа, говорит о музыкантах: представим себе, что каждый из них участвовал бы не в том состязании, которое соответствовало бы его профессии, а в том, куда он случайным образом попадет по жребию, — τούτων δὲ καὶ ἐν ἀγῶσι τὰς μουσικᾶς διακλαρῶσαι τὼς ἀγωνιστὰς καὶ ὁ τι χ' ἕκαστος λάηη, ἀγωνίζεσθαι· αὐλητὰς κιθαρῖξει τυχὸν καὶ κιθαρῶιδὸς αὐλήσει... ὥστε πάντες ἂ οὐκ ἐπίστανται οὐδὲ δύνανται, πρᾶξουσιντι «Точно также и в музыкальных состязаниях пусть соревнующиеся тянут жребий и пусть каждый участвует в том состязании, которое он получит по жребию. Случится так, что авлет будет играть на кифаре, а кифаред — на авлосе., так что все станут делать то, что не умеют и не могут». Для автора этого текста совершенно очевидно различие в навыках, требуемых для разных музыкальных профессий. Более того, кифареды и авлеты различались и своим социальным статусом (см., например: [13, p. 258]). Хартвиг замечает, что мы не знаем ни одного примера музыканта, который сочетал бы оба этих ремесла. На это можно было бы возразить, вспомнив о Фринисе, который был и авлетом, и кифаредом, од-

26 См. Ван Левен, Старки, Ренни, Олсон; см. также примечание Данбар к ст. 858 «Птиц» Аристофана в [10, ad 858]: Данбар полагает, что едва ли могли существовать в одно время два музыканта с таким редким именем.

нако Фринис не совмещал две профессии одновременно: сначала он был авлетом, а затем стал кифаредом, повысив тем самым свой статус (см. схолии Иоанна Цеця к «Облакам» Аристофана 971а: Φρῦνις κιθαρωδὸς Μιτυληναῖος ὃς πρότερον ἀλλήτης ὦν ὕστερον κιθαρωδὸς γέγονε «Фринис — митиленский кифаред, который сначала был авлетом, а затем стал кифаредом»). Хэрис же должен был бы выступать одновременно в обеих ролях, что едва ли возможно. 3) Те из схолий к комедиям Аристофана, которые видят в Хэрисе-авлете и Хэрисе-кифареде двух разных музыкантов, восходят к более древним и более надежным источникам, нежели схолии, которые отождествляют двух Хэрисов. Все схолии, выдающие двух Хэрисов за одного и того же человека, содержат в себе много ошибок (в схолии к «Ахарням» 16 он назван авледом вместо авлета; в схолии к «Птицам» 858 сказано, что он сначала был кифаредом, а позже стал авлетом, что, как мы видели невозможно хронологически), в то время как схолии, разделяющие их, используют формулировку ἦν δὲ καὶ ἕτερος ἔστι καὶ ἕτερος, которая указывает на их зависимость от александрийских словарей с объяснениями ὁμώνυμοι ἢ κομωδοῦμενοι (см.: [34, р. 43]). 4) Наиболее важный из аргументов Хартвига заключается в том, что Хэрис-кифаред и Хэрис-авлет высмеиваются в комедиях совсем по-разному. Если первый предстает всегда плохим музыкантом, то музыкальные способности второго никогда не обсуждаются. Во всех трех пассажах Аристофана, в которых он упоминается, говорится о его неумеренном желании получить гонорар за свою игру на праздниках. Хартвиг предполагает, что этот Хэрис был не концертирующим музыкантом, а относился к более низкой категории авлетов, подыгрывавших на жертвоприношениях. Все эти аргументы позволяют сделать окончательный вывод о том, что Хэрис-кифаред и Хэрис-авлет — два разных человека.

Обратимся теперь ко второму вопросу: какое состояние Дикеополя названо словом διαστράφη? Что точно случилось с героем, когда он увидел Хэриса?

Глагол διαστρέφω в активном залоге означает «выворачивать, выкручивать» (например, тело в танце, Ксенофонт «Пир» 7.3), в пассиве — «выворачиваться, перекашиваться». Комментаторы предлагают несколько разных интерпретаций значения этого слова в данном месте.

Некоторые комментаторы (Ван Левен и Старки) находят аналогию во «Всадниках», ст. 175. Здесь один из слуг Демоса предлагает Колбаснику

взглянуть на земли, которые могут принести ему богатство и счастье: свой правый глаз он должен обратить на Карию, а левый на Карфаген. Колбасник отвечает на это: $\text{Εὐδαιμονίῳ δ' , εἰ διαστραφήσομαι}$ «Что, я буду счастлив, если скошусь?» При διαστραφήσομαι в этом пассаже подразумевается слово τὰ ὄμματα — «я буду со скошенными глазами». διαστρέφεισθαι нередко описывает косоглазие, употребляясь и с τὰ ὄμματα , и без этого слова (см. Аристотель «Проблемы» 957b7, 960a9, 960a13). Однако если во «Всадниках» действительно говорится о косоглазии, то в данном пассаже из «Ахарнян» такое значение едва ли возможно. Почему и каким образом Дикеополь должен был скосить глаза, если он просто лишь смотрел на вышедшего на сцену Хэриса? Объяснение Старки (“‘I got a squint’ from staring”) неверно. Старки предполагает, что Дикеополь едва не умер, ожидая выхода Хэриса, и стал косым, долго высматривая его (“He was bored to death waiting for Chaeris”), и сравнивает его ощущения с описанными в «Женщинах на празднике Фесмофорий», ст. 846 $\text{ἰλλὸς γεγένημαι προσδοκῶν}$ «Я окосел, ожидая». Однако здесь, в «Ахарнянах», персонажа заставляет страдать не долгое ожидание Хэриса (который был плохим музыкантом, так что едва ли Дикеополь мог пристально его высматривать), а появление этого кифареда на сцене, так что приведенная Старки параллель оказывается неправильной. Сам по себе вид появившегося Хэриса едва ли мог вызвать у Дикеополя косоглазие.

Другие комментаторы (Пэйли и Блэйдс) сопоставляют данный пассаж с одним местом из «Птиц» (ст. 176–177), где Писфетер предлагает Удоду посмотреть в разные стороны, вниз и вверх, и наконец повернуть голову и посмотреть назад ($\text{περίαγε τὸν τράχηλον}$), в ответ на что Удод говорит: $\text{ἀπολαύσομαι γ' ἄρ'}$ », εἰ διαστραφήσομαι «Да уж, получу я удовольствие, если перекошусь!» При всем сходстве этой сцены с упомянутой выше сценой из «Всадников» глагол διαστραφήσομαι , по-видимому, следует понимать здесь иначе: не «окошею», а «сверну себе шею» (ср. замечание в схолии к «Птицам» 175: $\text{διαστραφήσομαι δὲ, τὸν τράχηλον κλάσω}$). По мнению Пэйли, это значение διαστράφην имеет и в разбираемом стихе «Ахарнян». Однако непонятно, как Дикеополь мог свернуть себе шею, увидев Хэриса. Объяснение Пэйли (Дикеополь свернул шею «от вида исполнителя, который стоял в проходе вместо того, чтобы выйти на сцену») совсем не убедительно.

Ренни и вслед за ним Олсон видят здесь иное значение διαστρέφειν . Они сравнивают данный пассаж с одним комическим фрагментом (fr. 422

Κοσκ), где упоминается пытка на приспособлении, называемом «лестницей»: τῆ κλίμακι διαστρέφονται κατὰ μέλη στρεβλοῦμενοι «их выворачивают на лестнице, скручивая им члены». Едва ли, однако, зрители могли связать с пыткой на «лестнице» глагол διαστρέφω, употребленный без каких-либо уточняющих слов. Олсон в подтверждение своей точки зрения приводит один контекст из начала большого папирусного фрагмента комедии Евполида «Демы» (fr. 99, 1–14 Kassel-Austin). Здесь хор бранит афинян, наслаждающихся обильными трапезами в то время, как город голодает. Брань выражается сначала в рассказах о том, как двух из этих персонажей, Писандра и Теогена, «выкрутили» — одного за завтраком (Πείσανδρον διεστράφηαι χθὲς ἀριστῶντά φασ' «Говорят, что Писандра вчера выкрутили за завтраком», 1–3), а другого за ужином (Παύσων δὲ προσστὰς Θεογένει / δειπνοῦντι πρὸς τὴν καρδίαν / <...> λέψας ἄπαξ διέστρεφεν «Павсон, встав рядом с Теогеном, когда тот с удовольствием обедал..., ударил и тут же стал выкручивать», 4–7), а затем хор высказывает пожелание, чтобы так же обошлись с Каллием и Никератом (διαστρέφειν οὖν πρῶτα μὲν / χρῆ Καλλίαν <...> / Νικήρατόν τ' Ἀχαρνέα, 10–14). В другой своей работе, в комментарии к этому фрагменту, однако, сам же Олсон замечает, что едва ли можно понимать здесь под διαστρέφειν указание на пытку, поскольку одного глагола недостаточно для выражения этой идеи ([25, p. 329–330]). Вероятнее всего, у Евполида διαστρέφειν обозначает просто выкручивание членов в драке. Этот контекст никак не может служить параллелью для нашего пассажа из «Ахарнян», так как ни о каком физическом воздействии на Дикеополя здесь речи не идет.

Итак, все предложенные комментаторами трактовки διεστράφην в «Ахарнянах» представляются нам неверными. Понять смысл, который имеет здесь это слово, можно, если обратиться к медицинским текстам, в которых διαστρέφειν нередко обозначает судороги, приводящие к деформации частей тела. Например, Гиппократ в сочинении «О священной болезни» (9), после рассказа об эпилептических судорогах у молодых людей, отмечает, что «более старых эта болезнь, когда она наступает, ни убивает, ни скручивает» (Τοὺς δὲ πρεσβυτέρους οὐκ ἀποκτείνει, ὁκόταν ἐπιγένηται, οὐδὲ διαστρέφει). Один из «Афоризмов» Гиппократа (4.49) описывает предсмертное состояние человека, в том числе и предсмертные судороги: Ἐν μὴ διαλείποντι πυρετῷ, ἢν χειλος, ἢ ὄφρυς, ἢ ὄφθαλμός, ἢ ῥίς διαστραφῆ, ἢν μὴ βλέπη, ἢν μὴ ἀκούη, ἀσθενέος ἐόντος τοῦ κάμνοντος, ὃ τι ἂν τούτων γένηται, ἐγγύς

ὁ θάνατος «Во время непрекращающейся лихорадки если больному перекосит губу, или бровь, или глаз, или нос, если он не видит, если не слышит и если при этом больной слаб — что бы из этого ни случилось, значит, смерть близка» (ср. также «Косские прогнозы» 72).

Это употребление διαστρέφειν оказывается очень близким разбираемому нами пассажи из «Ахарнян». Как и в контекстах из Гиппократа, глагол описывает здесь не какое-то физическое воздействие на персонажа, как у Евполида, не какое-то мучительное движение его самого, следующего глазами или поворачивающего шею, чтобы разглядеть музыканта Хэриса, а болезненные судороги, вызванные его появлением. Медицинская коннотация слова διαστράφην подтверждается и соседством этого глагола с ἀπέθανον: Дикеополя, как больного у Гиппократе, скрючило в судорогах в момент смерти.

Наконец, последний вопрос касается интерпретации глагола παρέκλυε: от какого действия Хэриса Дикеополя скрючило? Бесприставочный глагол κύπτω значит «наклоняться», παρακύπτω — «наклоняться в сторону». Словарь LSJ находит в данном пассаже описание позы, стоя в которой Хэрис исполнял ортийский ном (“of the attitude of a bad harp-player”). Как обозначение позы понимает παρέκλυε также и Ренни (“sidled in”, «сгнулся»). Особенную позу или движение видит здесь и Старки, полагающий, что Хэрис выходил на сцену нагнувшись и крадучись с воровским взглядом (“he sneaked in with a furtive look”). Однако непонятно, почему поза кифареда, пусть даже самая нелепая, могла причинить Дикеополю столь тяжелые страдания.

Аристофан употребляет этот глагол очень часто, и всегда в значении «высунуться» — например, в какое-либо отверстие, как во фрагменте 692b διὰ τῆς τρήμης παρακύπτων. В «Осах» (178) παρακύπτω описывает попытки помешанного завсегдагата судов старика Филоклеона выбраться из дома, где его удерживает сын: сын заботится о том, ὅπως ἂν ὁ γέρον μηδὲ παρακύψῃ πάλιν «чтобы старик опять не высунулся». В «Мире» 981–982 этот глагол применяется к действиям женщин, которые высовываются из двери дома, поджидая прохожих: καὶ γὰρ ἐκεῖναι παρακλίνασαι / τῆς αὐλείας παρακλύουσιν «Они, приоткрыв дверь на улицу, высовываются», ср. также 985 и похожее употребление в «Женщинах на празднике Фесмофорий»: κἂν ἐκ θυρίδος παρακλύωμεν, τὸ κακὸν ζητεῖτε θεᾶσθαι «Если мы [женщины] высовываем-

ся из окна, вы стремитесь посмотреть на эту напасть» (797). В «Женщинах в народном собрании» (202) это слово употреблено в переносном смысле, о надежде на спасение города, выглянувшей, когда был создан анти-спартанский союз: *σωτηρία παρέκρυψεν*. Еще один пример — из «Женщин на празднике Фесмофорий» (1187b), где *παρακύπτω* появляется в обценном контексте. В этой сцене Еврипид пытается усыпить бдительность скифа, стерегущего Мнесилоха. Для этого Еврипид приводит юную танцовщицу, раздевает ее и показывает скифу, который восторгается ее задом и передом; его восторги в Равеннской рукописи сопровождаются фразой *ἀνακύπτει καὶ παρακύπτει ἀλεψωλημένος*. Подлежащим здесь должен быть половой член; *ἀνακύπτει* указывает на то, что он поднимается вверх; причастие *ἀλεψωλημένος* указывает на его возбужденное состояние (букв. «с отведенной назад крайней плотью»), и это причастие вполне объяснимо сопровождает второй глагол, *παρακύπτει* — т. е. половой член «высовывается» из крайней плоти.

Естественно было бы видеть и в нашем пассаже еще один случай такого же употребления, а не искать здесь обозначение особой позы кифареда. Хэрис «высунулся», чтобы выйти на сцену. Такое значение и лучше всего отвечает конструкции *ἐπί* с аккузативом (*ἐπί τὸν ὄρθιον*), указывающей на цель действия («высунулся для ортийской песни»).

Но что именно доставило Дикеополью страдания? По мнению Пэйли, который также понимает здесь *παρακύπτω* как «высовываться», Дикеополь страдал от того, что Хэрис выглядывал из прохода и не спешил выйти на сцену: Дикеополь свернул шею, ожидая его. Однако такое толкование плохо сочетается с представлением о Хэрисе как о плохом музыканте. Если учесть, что в двух предыдущих ситуациях, о которых рассказывает Дикеополь, его эмоции вызваны были просто самим по себе появлением на сцене хороших или плохих артистов, правильно было бы предположить (как это делает Олсон), что о том же идет речь и здесь: Дикеополя мучает не особенная поза или положение Хэриса, а сам его выход на сцену. Глагол *παρέκρυψεν* («высунулся» вместо нейтрального *παρήλθε* «вышел») придает рассказу о выходе Хэриса негативный тон. Кроме того, он усиливает описание реакции Дикеополя, которому стало плохо уже при первом взгляде на Хэриса. Наконец, как заметил Ван Лёвен, этот глагол вступает в семантический контраст с *ὄρθιος νόμος*. *ὄρθιος νόμος* получил свое название, по-видимому, от того, что он исполнялся на высоких тонах (ср. его характеристику как *ἀνατεταμένους* у

Суды, s.v. ὄρθιος νόμος καὶ τροχαῖος, и примечание схолиаста к рассматриваемому месту у Аристофана οὕτω καλούμενος διὰ τὸ εἶναι ἔντονον καὶ ἀνάτασιν ἔχειν). Образ «вылезавшего», а значит, будто бы согнувшегося музыканта противоречит высоким нотам, которые ему предстоит петь.

Список литературы

- 1 Алмазова Н.А. Беотийский ном // *Philologia classica*. 2015. № 10. С. 7–30.
- 2 Ярхо В.Н. (ред., перев.), *Пиотровский Адр.* (перев.) Аристофан. Комедии. Фрагменты. М.: Наука, 2000. 1033 с.
- 3 Barker A. *Greek Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Vol. 1: The Musician and his Art. 332 p.
- 4 *Blaydes F.* (Ed.) *Aristophanes. Acharnenses*. London: D. Nutt, 1845. 168 p.
- 5 *Carawan E.* The Five Talents Cleon Coughed Up (Scholiast Ar. Ach. 6) // *Classical Quarterly*. 1990. No. 40. P. 137–147.
- 6 *Coulon V.* (éditeur), *Irigoin J.* (éditeur), *van Daele H.* (traducteur) *Aristophane. Comédies*. Paris: Les Belles Lettres, 1928. T. 1: Introduction. Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées. 40 p.
- 7 *Davison J.* Notes on the Panathenaea // *Journal of Hellenic Studies*. 1958. No. 78. P. 23–42.
- 8 *Dindorf W.* (Ed.) *Aelius Aristides*. Leipzig: Reimer, 1829. Vol. 2. 813 p.
- 9 *Dover K.* (Ed.) *Aristophanes. Clouds*. Oxford: Clarendon Press, 1968. 285 p.
- 10 *Dunbar N.* (Ed.) *Aristophanes. Birds*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 782 p.
- 11 *Fleming T.* The Musical Nomos in Aeschylus' Oresteia // *Classical Journal*. 1977. No. 72. P. 222–233.
- 12 *Fraenkel E.* *Beobachtungen zu Aristophanes*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962. 223 p.
- 13 *Griffith M.* Towards a Sociology of Classical Greek Music // *Turkish Journal of Sociology*. 2017. No. 37. P. 211–258.
- 14 *Haigh A.* *The Attic Theatre*. 3rd edition. Oxford: Oxford University Press, 1907. 430 p.
- 15 *Hartwig A.* A Reconsideration of the Musician Chaeris // *Classical Quarterly*. 2009. No. 59. P. 383–397.
- 16 *Herington C.J.* (Ed.) *The older scholia on the Prometheus bound*. Leiden: Brill, 1972. 262 p.
- 17 *Herwerden H. van.* *Vindiciae Aristophanae*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1906. 141 p.
- 18 *Kühner R., Gerth B.* *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil. Satzlehre*. Hannover, Leipzig: Hahnsche Buchhandlung, 1898–1904.
- 19 *Leeuwen J. van* (Ed.) *Aristophanes. Acharnenses*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1901. 206 p.

- 20 *Leutsch E.L. von, Schneidewin F.* (Eds.) *Paroemiographi Graeci*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1839. Vol. 1. 904 p.
- 21 *Lübcke H.* *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*. Berlin: Mayer, 1883. 59 p.
- 22 *Macdowell D.M.* (Ed.) *Aristophanes. Wasps*. Oxford: Clarendon Press, 1971. 530 p.
- 23 *Mazon P.* *Sur le proagon* // *Revue de Philologie*. 1903. No. 27. P. 263–268.
- 24 *Olson S.D.* (Ed.) *Aristophanes. Acharnians*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 379 p.
- 25 *Olson D.* (Ed.) *Eupolis. Einleitung, Testimonia und Aiges – Demoi. Fragmenta comica*. Bd. 8.1. Heidelberg: Verlag Antike, 2017. 525 p.
- 26 *Paley F.A.* (Ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. Cambridge: Deighton, Bell, 1876. 121 p.
- 27 *Rennie W.* (Ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. London: E. Arnold, 1909. 279 p.
- 28 *Robinson D.* *Greek and Latin Inscriptions from Sinope and Environs* // *American Journal of Archaeology*. 1905. No. 9. P. 294–333.
- 29 *Schwartz E.* (Ed.) *Scholia in Euripidem*. 2 vols. Berlin: G. Reimer, 1887–1891.
- 30 *Smyth H.W.* (Ed.) *The Commentary on Aeschylus' Prometheus in the Codex Neapolitanus* // *Harvard Studies in Classical Philology*. 1921. No. 32. P. 3–82.
- 31 *Sommerstein A.* (Ed.) *The Comedies of Aristophanes*. Warminster: Aris & Phillips, 1980. Vol. 1: *Acharnians*. 215 p.
- 32 *Starkie W.J.M.* (Ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. London: Macmillan, 1909. 274 p.
- 33 *West M.L.* *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992. 410 p.
- 34 *Wilson N.G.* *Scholiasts and Commentators* // *Greek, Roman and Byzantine Studies*. 2007. No. 47. P. 39–70.

References

- 1 Almazova, N.A. "Beotiiskii nom" ["The Boeotian Nome"]. *Philologia classica*, no. 10, 2015, pp. 7–30. (In Russ.)
- 2 Iarkho, V.N., editor, trans., Piotrovskii, Adr, trans. *Aristofan. Komedii. Fragmenty* [*Aristophanes. Comedies. Fragments*]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 1033 p. (In Russ.)
- 3 Barker, Andrew. *Greek Musical Writings*, vol. 1: The Musician and his Art. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. 332 p. (In English)
- 4 Blydes, Frederick, editor. *Aristophanes. Acharnenses*. London, D. Nutt, 1845. 168 p. (In Latin)
- 5 Carawan, Edwin. "The Five Talents Cleon Coughed Up (Scholiast Ar. Ach. 6)." *Classical Quarterly*, no. 40, 1990, pp. 137–147. (In English)
- 6 Coulon, Victor, éditeur, Irigoïn, Jean, éditeur, van Daele, Hilaire, traducteur. *Aristophane. Comédies. T. 1: Introduction. Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*. Paris, Les Belles Lettres, 1928. 40 p. (In French)
- 7 Davison, John. "Notes on the Panathenaea." *Journal of Hellenic Studies*, no. 78, 1958, pp. 23–42. (In English)
- 8 Dindorf, Wilhelm, editor. *Aelius Aristides*, vol. 2. Leipzig, Reimer, 1829. 813 p. (In Latin)
- 9 Dover, Kenneth, editor. *Aristophanes. Clouds*. Oxford, Clarendon Press, 1968. 285 p. (In English)
- 10 Dunbar, Nan, editor. *Aristophanes. Birds*. Oxford, Clarendon Press, 1995. 782 p. (In English)
- 11 Fleming, Thomas. The Musical Nomos in Aeschylus' Oresteia. *Classical Journal*, no. 72, 1977, pp. 222–233. (In English)
- 12 Fraenkel, Eduard. *Beobachtungen zu Aristophanes*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962. 223 p. (In German)
- 13 Griffith, Mark. "Towards a Sociology of Classical Greek Music." *Turkish Journal of Sociology*, no. 37, 2017, pp. 211–258. (In English)
- 14 Haigh, Arthur. *The Attic Theatre*. 3rd ed. Oxford, Oxford University Press, 1907. 430 p. (In English)
- 15 Hartwig, Andrew. "A Reconsideration of the Musician Chaeris." *Classical Quarterly*, no. 59, 2009, pp. 383–397. (In English)
- 16 Herington, Cecil, editor. *The older scholia on the Prometheus bound*. Leiden, Brill, 1972. 262 p. (In English)
- 17 Herwerden, Henrik van. *Vindiciae Aristophaneae*. Leiden, A.W. Sijthoff, 1906. 141 p. (In Latin)
- 18 Kühner, Raphael, Gerth, Bernhard. *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil. Satzlehre*. Hannover, Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1898–1904. (In German)
- 19 Leeuwen, Jans van, editor. *Aristophanes. Acharnenses*. Leiden, A.W. Sijthoff, 1901. 206 p. (In Latin)

- 20 Leutsch, Ernst von, Schneidewin, Friedrich, editors. *Paroemiographi Graeci*, vol. 1. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1839. 904 p. (In Latin)
- 21 Lübcke, Hermann. *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*. Berlin, Mayer, 1883. 59 p. (In Latin)
- 22 Macdowell, Douglas, editor. *Aristophanes. Wasps*. Oxford, Clarendon Press, 1971. 530 p. (In English)
- 23 Mazon, Paul. "Sur le proagon." *Revue de Philologie*, no. 27, 1903, pp. 263–268. (In French)
- 24 Olson, Stuart Douglas, editor. *Aristophanes. Acharnians*. Oxford, Oxford University Press, 2002. 379 p. (In English)
- 25 Olson, Stuart Douglas, editor. *Eupolis. Einleitung, Testimonia und Aiges – Demoi. Fragmenta comica*. Bd. 8.1. Heidelberg, Verlag Antike, 2017. 525 p. (In English)
- 26 Paley, Frederick, editor. *The Acharnians of Aristophanes*. Cambridge, Deighton, Bell, 1876. 121 p. (In English)
- 27 Rennie, William, editor. *The Acharnians of Aristophanes*. London, E. Arnold, 1909. 279 p. (In English)
- 28 Robinson, David. "Greek and Latin Inscriptions from Sinope and Environs." *American Journal of Archaeology*, no. 9, 1905, pp. 294–333. (In English)
- 29 Schwartz, Eduard, editor. *Scholia in Euripidem*. 2 vols. Berlin, G. Reimer, 1887–1891. (In Latin)
- 30 Smyth, Herbert Weir, editor. "The Commentary on Aeschylus' Prometheus in the Codex Neapolitanus." *Harvard Studies in Classical Philology*, no. 32, 1921, pp. 3–82. (In English)
- 31 Sommerstein, Alan, editor. *The Comedies of Aristophanes*, vol. 1: Acharnians. Warminster, Aris & Phillips, 1980. 215 p. (In English)
- 32 Starkie, William, editor. *The Acharnians of Aristophanes*. London, Macmillan, 1909. 274 p. (In English)
- 33 West, Martin. *Ancient Greek Music*. Oxford, Oxford University Press, 1992. 410 p. (In English)
- 34 Wilson, Nigel. "Scholiasts and Commentators." *Greek, Roman and Byzantine Studies*, no. 47, 2007, pp. 39–70. (In English)