

ОБ ОДНОМ МОТИВЕ ЗАСТОЛЬНОЙ ПОЭЗИИ:
Theogn. 1041sq.¹

Тема «наслаждения плачем», *quaestio tritissima* психологии искусства, возникшая — без связи с искусством — в загадочном мире гомеровских формул, появляется вновь у поэта, который по темпераменту и в силу жизненных обстоятельств чаще многих задумывался о характере своих слушателей. Параллель к гомеровской *τέρψις γόοιο* (II. XXIV, 513; Od. IV, 103; XIX, 213; XXI, 57 etc.²) находим в двустишии Феогнида, 1041–1042:

Δεῦρο σὺν αὐλητῆρι· παρὰ κλαίοντι γελῶντες
πίνωμεν, κείνου κήδεσι τερπόμενοι.

‘Эй, вперед с флейтистом: смеясь в присутствии плачущего, давайте пить, его скорбями наслаждаясь.’

Первое впечатление озадачивает: бессмысленна грубость гостей, нелепо выглядит и гостеприимец — этакий травестийный Телемах, обязанный «*par les droits d’hospitalité à entretenir ses bourreaux*».³ Комментаторы пытались *exempli gratia* втолковать симпосиастам гуманность: будто бы грусть приятеля кажется им пустячной (безответная любовь?) и вскоре будет смыта вином.⁴ Здесь многое нужно домысливать, причем *pièce de résistance* — «радость от горя» — все равно останется без мотивации. Другие приписывали стихи Архилоху,⁵ но циничный тон — довод слишком легковесный для такой

¹ Приношу благодарность А. Л. Верлинскому за критические замечания, высказанные во время обсуждения доклада на кафедре классической филологии С.-Петербургского государственного университета в марте 2003 г. и в кафедральной рецензии на данную статью.

² Столкнувние штампов дает оксюморон: *ὄλοοιο* или *κρυεροῖο* *τέρπεσθαι γόοιο* ‘тепиться слезами горячими’ (II. XXIII, 10; 98; Od. XI, 212).

³ *Theognis. Le premier livre* / Éd. avec un comm. par B. A. Van Groningen. Amsterdam, 1966. P. 338.

⁴ *Ibid.*, *l.c.*; *Giangrande G. Symptotic Literature and Epigramm // L’épigramme grecque*. Genève, 1967 (Entretiens sur l’antiquité classique. Vol. 14). P. 101–102.

⁵ *Poetae lyrici Graeci* / Rec. Th. Bergk. Ed. quarta. Lipsiae, 1915. Vol. II. P. 208 (со ссылкой еще на Гартунга). Архилох не хочет радоваться чужому горю: напротив, совет вооружиться «стойкостью», *τλημοσύνη* (fr. 7 Diehl = 10 Tarditi), подразумевает сочувствие. Г. Коллер представил себе поминальную трапезу:

©М. М. Позднев, 2007

серьезной вещи, как атрибуция. Джованни Черри увидел обстановку жестокого веселья в ином свете и приблизился к адекватному пониманию текста. Центральная фигура — не хозяин дома, а музыкант. Резкий звук авла напоминал причитания. Оксюморон получает внятный смысл: заунывный напев мил сердцу пирующих, симпосиасты наслаждаются плачем — флейты.⁶ Новое толкование почерпнуто из поэзии Джованни Пасколи, Solon 13–5:

o dell' auleta querulo, che piange,
godere, poi che ti si muta in cuore
il suo dolore in tua felicità.

Итальянский поэт, по мысли Черри, вдохновлялся стихами Феогнида, впервые заметившего, что произведение искусства благодаря своей институциональной функции обладает волшебной способностью обращать печаль в радость.⁷

Не обдумывая пока, свидетельствует ли исходный текст о такой, психологически далеко не очевидной, трансформации, отметим скрытую трудность: очарованный «плачущей флейтой»,⁸ читатель не тотчас вспомнит, что под те же звуки шли на врага

поэт призывает наслаждаться жизнью, несмотря на горе родственников покойного: *Koller H.* Musik und Dichtung im alten Griechenland. Bern; München, 1963. S. 128. Странно думать, что для Феогнида поминки были поводом повеселиться. Кто вообще стал бы афишировать такие чувства? Об интерпретации А. И. Доватура см. прим. 24.

⁶Перевод «флейта», как мы понимаем, — чистая условность. «That an aulos is not a flute has been noted on numerous occasions throughout the past century, but neither is it an oboe, which has begun to be offered as a substitute by some scholars. In fact, the aulos is an aulos and sounds nothing like any modern Western musical instruments» (*Mathiesen Th. J.* Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Ages. Lincoln; London, 1999. P. 182).

⁷*Cerri G.* Frammento di teoria musicale e di ideologia simposiale in un distico di Teognide (v. 1041 sg.): il ruolo paradossale dell' auleta. La fonte probabile di G. Pascoli, Solon 13–15 // QUCC. 1976. Vol. 22. P. 25–38. Поверив автору в «метатекстовой» части, тотчас обнаружим, что Феогнид относится к искусству легкомысленнее Гомера: последний ценит содержание песен; эмоциональная реакция зависит от того, о чем эти ἀναθήματα δαίτης, насколько их темы близки пирующим.

⁸Интерпретация Черри даже слишком хороша: всем знакома *tibia querula* (ex. gr. *Nor. Carm.* III, 7, 30); «сладкие жалобы флейты» (*Lucr.* IV, 584–585) отзываются немедленным сочувствием современников Пасколи, готовых забыть, что не каждый штамп римской и — идущей от нее — новоевропейской литературы восходит к греческой архаике и объясняет читателям, воспитанным на Вергилии, темную образность поэзии древних Мегар. Полезно знать,

спартанские гоплиты, ударили о волны вёсла афинских триер, что флейтист аккомпанировал торжественному дифирамбу и веселым хорам сатировой драмы.⁹ Комментатор отчетливо понимает свою задачу: стенающий, *χλαίων* — отгадывали друзья Феогида — и есть *αὐλητής*; нужно, следовательно, подтвердить, что тембр двойной флейты для тех, кто слышал эту музыку, всегда созвучен рыданиям. Иначе оксюморон исчезнет, грифа не будет,¹⁰ и вся конструкция распадается.

Параллелей находится, однако, немного. 1. Авлет Мидас победил греков в искусстве, «которое, — пишет Пиндар, — открыла Паллада, *θρασειᾶν Γοργόνων οὔλιον θρηῖνον διαπλέζαισα*» (Pyth. XIV, 7–8): унылый звук дал жизнь этиологическому мифу о том, как был придуман авл; следовательно, для автора эпиникия инструмент по определению печален. Н. А. Алмазовой доказана ошибочность традиционного понимания: изобретение авла, говори Пиндар об этом, оказалось бы связанным с какофоническим шумом — хрипами умирающей Медузы, воплями Горгон, шипением змей.¹¹ Богиня назвала свое открытие «многоглавым *номом*, славным напоминанием о волнующих народ состязаниях» (23–24); миф, таким образом, повествует о создании *жанра*.¹² *οὔλιον θρηῖνον* — не «lamento» или «sibilo di dolore» (Черри) и даже не «скорбная погребальная песнь» (Алмазова), а именно «стон, несущий смерть»: похоронное причитание «свирепых» (*θρασειᾶι*) Горгон — змеиный шип; сцена гибели

что *querellae* у латинских поэтов обычны для описания самых неожиданных звуков, Porph. ad Hor. Ep. II, 26 (*queruntur . . . aves*), lemm. 27–28: *Queruntur, inquit, quoniam ueteres omnium animalium uoces praeterquam hominum quaerellas dicebant. Denique et Vergilius «et cantu querulae rumpunt arbusta cicadae»* (Georg. III, 228), inquit, et de ranis «et ueterem in limo ranae cecinere querellam» (ibid. I, 378), et de bubus «atque omne querellis inpleri nemus» (Aen. VIII, 215–216).

⁹Авл был музыкой на все случаи жизни; авлет — участник похорон, свадьбы, пира, битвы, плавания по морю, всевозможных городских и сельских работ: *Huchzermeyer H. Aulos and Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit. Emsdetten, 1931. S. 18–25.*

¹⁰В трактовке Черри стихи 1041sq. сопоставимы с загадками о музыкальных инструментах; о черепахе-лире см.: *Зельченко В. В. Theogn. 1229–1230 // Nuperboreus. 1997. Vol. 3. С. 237–250.*

¹¹С шипением — вполне естественно — связывалась свирель: *συρίζων* выбрано Эсхилом для звука, издаваемого Тифоном (Prom. 355): *Haldane J. A. Musical Themes and Imagery in Aeschylus // JHS. 1965. Vol. 85. P. 35.*

¹²О нем же говорится как о «густо *проходящем* через тонкую медь и тростники» (25): *Алмазова Н. А. К характеристике инструментального нома // Nuperboreus. 2001. Vol. 7. С. 82–83.*

Медузы обретаёт свойственную автору картинную гротескность. νόμος πολυκέφαλος вызывал какие угодно чувства кроме скорби, звучание же меди в этом причудливом концертино ассоциировалось скорее с грозным криком, чем с плачем. 2. В первой сцене «Всадников» выведены двое рабов, выпоротых по вине клеветника-Пафлагонца. Один предлагает другому: δεῦρο δὴ πρόσελθ' ἵνα / ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπου νόμον («сюда иди, проводем-ка дуэт — Олимпов ном»). И оба воют: Μυῦ μυῦ μυῦ μυῦ μυῦ μυῦ (8–10).¹³ Легендарный Олимп с легкой руки античных музыковедов стал реформатором и чуть ли не изобретателем всей авлетики.¹⁴ Знаменит был приписанный ему «колесничный ном», наверняка — очень грустный.¹⁵ В композицию, предположительно, входила мелодия для двух флейт, ξυναυλία, «воспроизведенная» персонажами комедии. Заунывно *содержание* музыки, над этим смеется Аристофан. Сопоставление Черри снова сомнительно: плаксивая тема не делает плачущим инструмент an sich.

Контрпримеры доказательнее. Авл уместен и для погребального плача, и для веселья на пиру, «чтобы одни меньше горевали, а другие больше радовались» (ἵνα οἱ μὲν ἦττον λυπῶνται, οἱ δὲ μᾶλλον χαίρωνται), — писал кто-то из перипатетиков (Ps.-Aristot. Probl. 961 b 20). Сказано недвусмысленно: флейта всегда поднимает настроение. «Смех под звуки флейты» слышен в сцене свадьбы,

¹³ Aristophanes. Knights / Ed. and trans. by J. Henderson. Cambridge (Mass.); London, 1998. P. 230–231: «Then join me over here, and let's wail a tune by Olumpus as a wind duet. Hoo hoo hoo hoo hoo».

¹⁴ Ibid., comm.: «the reputed founder of Greek *aulos* music, of music without words, and of the Phrygian and Lydian modes, which conservative Athenians considered slavish and barbaric» (cp. Ps.-Plut. De. Mus. 1136 C 5–7 = Aristox. fr. 80 Wehrli). Последние коннотации предполагают критику: легко представить, что пародируемая вещь была популярной. У Псевдо-Плутарха (1133 D 4 — E 6) и в Суде названы два Олимпа, оба фригийцы. Если имя было профессиональным у авлетов, тему мог сочинить и современный Аристофану автор. Свидетельств, однако, нет, и мы остаемся с полумифическими фригийскими Олимпами, один из которых — ученик Марсия.

¹⁵ Номы — произведения программные, что отражено и в названиях: Sendrey A. Music in the Social and Religious Life of Antiquity. Cranbury; New Jersey, 1974. P. 299–300. Таков уже «Пифийский», самый известный, ном, изображавший схватку Аполлона с Пифоном. В описании номов часто — шум волн и ветра, крики птиц. «Колесничный» ном — более тонкая вещь; в нем, по видимому, передавалось вращение колес погребальной колесницы: Eur. Or. 1378–1380; Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 117.

украшившей щит Геракла, Ps.-Hes. Scut. 278–284:¹⁶ τοί γε μὲν αὖ παίζοντες ὑπ' ὄρχηθμῶν καὶ ἀοιδῆ / τοί γε μὲν αὖ γελῶντες ὑπ' αὐλητῆρι ἕκαστος / πρόσθ' ἔκιοι ('одни забавлялись пляской и пением, другие выступали вперед, смеясь под звуки авла'). Здесь весёлый авл — причина радости. Не иначе и в «Вакханках» Еврипида, 379–381: θιασεύειν τε χοροῖς / μετὰ τ' αὐλοῦ γελάσαι / ἀποπαῦσαι τε μερίμνας ('шестьствовать с хорами и смеяться под флейту, и забывать печали'; ср. еще Hel. 1351–1352).

Правильно ли теперь назвать авл «смеющимся»? Цитируем мнение специалиста: «Инструменты, сделанные из различного материала, имели различную длину, неодинаковые регистры и диапазоны. Поэтому и тембры их были различны. Существовали “пискливые” авлосы, звучащие в высоком регистре и обладающие очень маленьким диапазоном. Наряду с ними использовались “низкозвучные” авлосы с достаточно широким диапазоном. А между этими двумя разновидностями практиковались еще многие, отличающиеся друг от друга почти всеми своими звуковыми и техническими параметрами (...) Поэтому, когда античные авторы именуют авлос “соловьем”, то это следует понимать не как буквальную темброво-акустическую параллель, а скорее как высокую оценку эстетических свойств инструмента (...) Остальные духовые инструменты не могли сравниться с ним ни по тембровым, ни по художественным возможностям».¹⁷ Авл звучал по-разному, в зависимости от

¹⁶ Гомеровский прототип: II. XVIII, 491–496.

¹⁷ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима... С. 43; ср. Ps.-Plut. De Mus. 1141 C 1–2 (= Las. fr. A 10 del Grande): Ἀἶσος δ' ὁ Ἑρμιονεύς... τῆ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας... προὔπαρχουσαν ἤγαγε μουσικήν; *Schleizinger Kathleen*. The Greek Aulos: A Study of Its Mechanism and of Its Relation to Modal System of Ancient Greek Music. London, 1939. P. 106–107: «... a simple dignified style of music of great beauty, at once impressive and elevating (...) the varying, rich sonorities, at the depth and volume of tone elicited from these tiny, delicate instruments» (автор — знаменитая собирательница, реставратор и конструктор музыкальных инструментов); *Baines A.* Woodwind Instruments and Their History. New York, 1957. P. 113: «unbelievably exciting (...) fierce and penetrating»; *West M. L.* Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 105–106: «The aulos was noted for its ability to express and to arouse different emotions (...) The expert aulete can provide whatever is wanted: he can assuage grief, enhance joy, inflame the lover, exalt the devout (Philostr. VA V, 21, 2–3)»; *Paquette D.* L'Instrument de Musique dans la céramique de la Grèce antique. Paris, 1984. P. 36: «l'aulos forme une véritable famille instrumentale en concordance avec les cinq registres de la voix humaine (...) l'aulos apparait comme l'instrument musicalement le plus complet du monde grec. Sa permanence s'explique par la multitude de ses vertus: panharmonique, capable

того, что и когда исполнялось. Поэтому нагляднее всего амбивалентный пример: Аристофан сравнивает перебивы флейты с весенней трелью соловья; хор «Птиц» произносит это в радостном тоне, призывая авлета «начинать анапесты» (682–684); и в той же пьесе форминга Аполлона вторит грустному, вызывающему слезы напеву Итиса (210–220). В античности существовала только программная и прикладная музыка. И в нашем случае акцент нужно делать на содержании: $\chi\acute{\rho}\delta\epsilon\alpha$ у Гомера (Od. IX, 12) — предмет повести о злоключениях Одиссея, у Архилоха (7 Diehl = 10 Tarditi) — «слезные» ($\sigma\tau\omicron\nu\beta\epsilon\nu\tau\alpha$) причитания Перикла.

Возвращаемся, таким образом, к стихам Феогида, толкователь которых занял не вполне ясную позицию: или «грусть» инструмента становится причиной радости в эстетическом преломлении (так у Пасколи, но $\gamma\acute{\epsilon}\lambda\omega\varsigma$ — не самое подходящее слово для наслаждения музыкой), или же радость никак не связана с «жалобами»; они — лишь сопровождение веселого пира. Двусмысленность неизбежна, если строить интерпретацию только на звуке инструмента, не учитывая содержания, предмет сколия или элегии.¹⁸ Авлет

de s'adapter a toute les circonstances, il trouve sa place entre les mains du simple citoyen, comme entre celles du virtuose». Известный исследователь античной музыки Уоррен Андерсон отмечает, что мощный звук авлов V в. заглушал и лиру, и даже более солидную кифару: *Anderson W. D. Music and Musicians in Ancient Greece. Ithaca; London, 1994. P. 183*; о многочисленных разновидностях инструмента: *ibid. P. 17; 79–81; 133; 184 et passim; Di Giglio Anna. Strumenti delle Muse: Lineamenti di organologia greca. Bari, 2000. P. 53–54* (список в 51 наименование); *Mathiesen Th. J. Apollo's Lyre... P. 193–194; Gevaert Fr. Aug. Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité. Hildesheim, 1965. Vol. II. P. 278–305* (с нотацией, иллюстрирующей возможности разных типов); о сложности обучения авлу: *Bélis Annie. Les Musiciens dans l'Antiquité. Paris, 1999. P. 26–28*. Плутарх пишет, что если играть спокойно, без резких выходов, музыка авла оказывает успокаивающее воздействие на разгоряченных вином сотрапезников: *Quaest. 713 A*. Часто авл, наоборот, возбуждает, взвинчивает психику; см. *Aristot. Pol. 1341 a 21* и *West M. L. Ancient Greek Music. I. c. Обычный эпитет для тембра инструмента per se — βαρῦβροος (Aristoph. Nub. 313; Eur. Hel. 1351, адекватно пушкинское «тяжелозвонкий»), что весьма далеко от «плача»*.

¹⁸С глубокой благодарностью ссылаюсь на авторитетное мнение И. О. Шварца, которым наш прославленный композитор, написавший музыку для многих знаменитых песен, поделился со мной в частной беседе: «Музыка всегда была и остается вторичной по отношению к словам. Это и естественно. Слова задают тему для музыки. Веселые слова требуют одного, грустные — другого. Музыка — самое абстрактное из искусств. Невозможно представить себе такую музыку, при восприятии которой все увидят один и тот же образ или у всех возникнут одни и те же мысли. Слова, напротив, конкретны, нацелены,

в *Corpus Theognideum* обычно аккомпанирует стихам или песне. Примеры репрезентативны, их легко суммировать: *χαίρω δ' εὖ πίνων καὶ ὑπ' αὐλητῆρος ἀείδων* (533);¹⁹ *ὑπ' αὐλητῆρος ἀείδειν* (825); *μετ' αὐλητῆρος ἀείδειν* (1065). Иные сочинители оправдывали свой провал убожеством аккомпанемента. Не таков Феогнид: *οὐδὲ τὸν αὐλητὴν προφασίζομαι* (941–942). Далее узнаём, как это было в Мегарах, 943: *ἐγγύθεν αὐλητῆρος ἀείσομαι ὧδε καταστάς / δεξιός* ('встав вот так прямо, рядом с флейтистом, стану петь').²⁰ Стихи 1055–1056: *αὐτὰρ ἐμοὶ σύ / αὔλει, καὶ Μουσῶν μνησόμεθ' ἀμφοτέροι* ('ты же играй мне, и вспомним оба о Музах') — адресованный аккомпаниатору призыв начать совместное выступление.²¹ Стих 975: *τέρπεται οὔτε λύρης οὔτ' αὐλητῆρος ἀκούων* — допустимо, с учетом остальных мест, толковать как синекдоху: «не радуется ни песнь в сопровождении лиры, ни то, чему подыгрывает флейтист». ²² «Звонкогласные авлиски» будут воспевают Кирна (241-3): поэт не сомневается, что современ-

как правило, на создание определенных и для большей части людей одинаковых ассоциаций. Поэтому музыка пишется для слов — она конкретизируется, обретает облик благодаря словам. И в принципе не правы те, кто хочет отвлечь музыку от предметного содержания. История музыки, можно сказать, представляет собой движение в сторону все большей абстракции, но даже в Новое время у самых гениальных композиторов, таких как Чайковский, Бетховен, музыка стремится передать какой-то образ, вдохновивший ее создателей».

¹⁹Предложенную Пирсоном и одобренную Ван Гронингеном (Янг продолжает читать по-старому) замену рукописного *ἀκούων* на *ἀείδων* оправдывает не только непривычное *ὑπό* с сильным эллипсом при *ἀκούω* (подразумевалась бы, кстати, та же песня), но и параллели — как у Феогида, так и вне Сборника, у Архилоха и в «Щите» (*ἄδων ὑπ' αὐλητῆρος, ἄδων ὑπ' αὐλοῦ*): Theognis. Le premier livre / Éd. avec un comm. par B. A. Van Groningen... 212. Палеографически ошибка объяснима близостью *ἀκούσω* (в стихе 532). Примечание голландского издателя: «...dans un contexte de cette espèce, *ὑπό* suivi du génitif ne peu guère signifier autre chose qu'un accompagnement musical. "Écouter le jeu d'un artiste" se dit *ἀκούειν τινός, sans ὑπό*».

²⁰С точки зрения *Kunstpsychologie* симпозиа и на фоне Феогнидовой *ars poetica* эти пассажи обсуждает А. К. Гаврилов (Ремесло поэта, или Требовательные симпосиасты // Древний мир и мы. Вып. 2. СПб., 2000. С. 49–52; там же — библиографические справки на сюжет «элегик в кругу пирующих»).

²¹Theognis. Le premier livre... 392: «Th. demande au flûtiste de jouer l'accompagnement de la chanson qu'il se propose de faire entendre».

²²Особенно потому, что упомянута лира, которая на пиру исключительно редко самостоятельна: *Mathiesen Th. J. Apollo's Lyre*. P. 235. Все свидетельства вазописи (лира как аккомпанемент, и, часто — более спорно, как инструментальная музыка): *Maas Martha, McIntosh Snyder Jane. Stringed Instruments of Ancient Greece*. New Haven; London, 1989. P. 82–112.

ная ему манера исполнения элегий удержится и впредь. Единственное упоминание авла как инструментальной музыки — $\varphi\acute{o}\rho\mu\iota\gamma\zeta\ \delta'\ \alpha\upsilon\theta\acute{\eta}\rho\alpha\gamma\gamma\omega\iota\theta'$ $\iota\epsilon\rho\acute{o}\nu\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma\ \eta\delta\grave{\epsilon}\ \kappa\alpha\iota\ \alpha\upsilon\lambda\acute{o}\varsigma$ (761: 'пусть же звучат священной песней и форминга, и авл') — у ряда комментаторов все-таки вызвало сомнение; в $\iota\epsilon\rho\acute{o}\nu\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ хотели видеть пеан.²³

Приняв к сведению, что $\sigma\upsilon\lambda\ \alpha\upsilon\lambda\eta\tau\eta\acute{\rho}\iota$ каждый раз является певец, соглашаемся с Черри в понимании $\delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron$. Комментаторами $\delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron$ воспринималось как призыв, обращенный к веселой компании: «вот где сегодня гуляем». Бесчеловечность незваных гостей доходит, однако, до абсурда: похоже, что выбор дома мотивирован горем его хозяина.²⁴ Неблагодарное поведение поэта, воспевавшего благородство, не находит параллелей. Наказ Хилона $\tau\tilde{\omega}\ \delta\upsilon\sigma\tau\upsilon\chi\omicron\upsilon\acute{\nu}\tau\iota\ \mu\grave{\eta}\ \acute{\epsilon}\pi\iota\gamma\acute{\epsilon}\lambda\alpha$ (10, 3, 3, 11 DK), в измененной форме встретившийся нам у Архилоха,²⁵ воспроизводит и Феогнид, 1217–1218:

Μῆποτε πᾶρ κλαίοντα καθεζόμενοι γελάσωμεν
τοῖσ' αὐτῶν ἀγαθοῖς, Κύρν', ἐπιτερπόμενοι.

‘Давай, Кири, никогда не будем, сидя возле плачущего, смеяться, радуясь своим удачам’.²⁶

В роли междометия $\delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron$ не всегда имеет пространственный смысл.²⁷ В обобщенном смысле, это — побуждение к действию

²³ *Theognis*. Le premier livre. P. 294.

²⁴ А. И. Доватур предлагает оригинальное, хотя и вослед традиции, толкование: «призыв со смехом и под звуки флейты пировать у плачущего (врага)» (*Доватур А. И.* Феогнид и его эпоха. Л., 1989. С. 74; ср. 80: «поэт ликует, грабя достояние побежденного врага»). Такое прочтение подсказывает двойной оксюморон после колона: смех в гостях у плачущего и, еще ужаснее, радость по поводу его страданий. Спартанцы, как известно из Ксенофонта (Hel. II, 2, 23), вместе с афинскими изгнанниками срывали под звуки авла стены Пирея. Вряд ли, однако, победители ходили по домам и пели веселые песни, «сидя бок о бок» с побежденными.

²⁵ См. прим. 5.

²⁶ К стихам 1041–1042 Янг в аппарате пометает: «*humanius sensit 1217 s.*»: *Theognis*, Ps. Pythag. et. al. Post E. Diehl / Ed. D. Young. Lipsiae, 1961. P. 63. Как-то не радостно для унитариев. Положение спасает одно: Феогнид может и обязан по жанру использовать похожие слова и речевые конструкции для выражения непохожего — чем больше смысловая и ситуативная разница, тем даже лучше.

²⁷ Eur. *Vacch.* 341: $\delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron\ \sigma\upsilon\upsilon\ \sigma\tau\acute{\epsilon}\psi\omega\ \kappa\acute{\alpha}\rho\alpha$ (Ини. Анненский: «дай увенчать тебя»); Plat. *Apol.* 24 с 9: $\kappa\alpha\iota\ \mu\omicron\iota\ \delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron$, $\tilde{\omega}\ \text{Μ}\acute{\epsilon}\lambda\eta\tau\epsilon$, $\acute{\epsilon}\iota\pi\acute{\epsilon}$ (М. С. Соловьев: «ну вот, Мелет, скажи-ка ты мне»). $\Delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron$ как *Ergmunterungspartikel* обычно у Гомера, II. XXIII, 485: $\delta\epsilon\upsilon\acute{\rho}\omicron\ \nu\upsilon\lambda\ \eta\ \tau\acute{\rho}\iota\pi\omicron\delta\omicron\varsigma\ \pi\epsilon\tau\iota\delta\acute{\omega}\mu\epsilon\theta\omicron\nu\ \eta\delta\ \lambda\acute{\epsilon}\beta\eta\tau\omicron\varsigma$ (Н. Гнедич: «Спорь, и положим в заклад умывальницу или треножник»); схолиаст поясняет: $\acute{\alpha}\nu\tau\iota$

(“come on” LSJ; «age, agedum» Estienne; такая же размытая семантика у нашего разговорного «вперед»). Черри делает смелый вывод: «δεῦρο sembra davvero l’espressione canonica dell’invito alla performance auletica» (ср. Eq. 8, Av. 660). Был ли такой призыв «каноническим», вроде нашего «просим!», останется невыясненным, но в любом случае своим «δεῦρο!» публика вызывала и флейтиста, и поэта, когда жанр требовал искусства обоих.²⁸ Думается, в нашем месте κλαίων (‘плачущий’) — поэт. Ведь у Феогида сказано «давай, с флейтистом», а не «давай, флейтист».²⁹

Вообразить сцену помогает живопись; симпосий — один из любимых сюжетов вазописцев, что и понятно: на светильниках увидим ноктюрны, на киликах и кратерах — застолье. Авлет стоит перед пирующим, подыгрывая пению или рецитации; подле, παρὰ κλαίοντι, располагаются друзья с чашами в руках. О чем «рыдает» певец, каковы его χήδεα? И почему они провоцируют радость и смех? Забыв о магии искусства, таинственно преобразующей pianto в gioia, определим ситуацию, в которой «страдания» действительно вызовут улыбку.

Взглянем на аттическую чашу работы Дурида из Staatliche Antikensammlung в Мюнхене.³⁰ Сюжет рисунка хорошо известен:

τοῦ ἄγε τὸ δεῦρο. Идиому ἄγε δεῦρο (Il. XI, 314; Od. VIII, 145) Папе переводит: «frisch heran!». Употребление δεῦρο adhortativum иллюстрируют призывы δεῦρο δὴ πάλιν, ὦ ἄριστε («давай-ка, любезный, вернемся назад», Plat. Resp. 477 d 7) или δεῦρο, σύ (Arph. Pax 881: «here, you!», см. LSJ). Для полноты картины: в языке Септуагинты δεῦρο принимает значение «прочь», «вон» (4 Царств 3, 13, но ср.: Матф. 21, 38: δεῦτε ἀποκτείνωμεν αὐτόν).

²⁸«Вино, игра на лире, пение под аккомпанемент флейты доставляют поэту большое удовольствие (533–534, 789–792, 993–996, 997–1002, 1041–1042 [!], 1065)»: Доватур А. И. Феогида и его эпоха. Р. 85; ср.: Theognidis reliquiae / Ed. J. Sitzler. Heidelberg, 1880. Р. 35. Наше место, где есть и вино, и флейта, ставится в один ряд со стихами о пении. По-видимому, и сὺν αὐλητῆρι А. И. Доватур прочел как «под аккомпанемент».

²⁹Заодно и παρὰ не очень годится в смысле «под чью-то музыку», как хотел бы Черри. На этот случай есть сὺν (μετά) или ὑπό (см. выше). Отказавшись от понимания «в доме такого-то», следует принять для παρὰ μνηστῆς другой, столь же употребительный, смысл: «возле», «бок о бок». Для иллюстрации: Il. VI, 246: παρὰ μνηστῆς ἀλόχοισι; 250: παρ’ αἰδοίης ἀλόχοισιν; XXIV, 212: ἀνδρὶ πάρα κρατερῶ (Н. Гнедич: «пред очами лютотого мужа»); Od. V, 154–155: νύκτας ἰαύεσθεν... πάρ’ οὐκ ἐθέλων ἐθέλουσῃ («проводил ночи не желающий, подле желающей»).

³⁰Инв. № 2646; ARV²437; *Buirton-Oliver Diana*. Douris: A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases. Mainz, 1995. Р. 44, № 173. У Дурида были и другие литературные fumetto; Ibid. Р. 45, № 88: Μοῖσά μοι ἀμφὶ Σκάμανδρον εὐρροον

авлет играет, пирующий, закинув руку за голову, поет или рецитирует. Из уст исполнителя вылетают буквы. Деталь не говорит ни о наивности художника, ни о недостатке изобразительных средств. Fumetto объясняется юмором, свойственным симпозиальным сюжетам: создатель первого в мире комикса выбрал не случайные буквы.³¹ Текст содержит всего три слова: οὐ δύναμι' οὐ. За комментариями обратимся к Франко Феррари.³² Признав οὐ δύναμι' началом элегии, издатель Феогнида приводит две параллели из керамографии V в.: ὦ παίδων κάλλιστε и σοὶ καὶ ἐμοί.³³ Такими incipit вводились стандартные темы: ἔρωσ, φιλία, наконец, ἀμηχανία, невозможность преодолеть некие житейские трудности. Все три темы богато представлены в сборнике Феогнида и, очевидно, им не исчерпывались.

Вывод Феррари можно усилить, интерпретируя два отрицания οὐ δύναμι' οὐ не как анафору или Kurzkolon («нет, не могу»), а как тонкую шутку живописца. Импровизатор вдохновляется, твердя продиктованный зачин: οὐ δύναμι... οὐ... Не этим ли объясняется и задумчивая поза?³⁴ Далее может следовать что угодно, и у мегарского поэта, чья ἀμηχανία — тема всей жизни, οὐ δύναμι' трижды начинает стихотворение, причем каждый раз «затруднение» вызвано разными причинами. 939–940 — вполне легкомысленная жалоба на хрипоту — результат давешнего веселья;³⁵ 695–696 — и утешительная, и ироничная вариация известного из Гомера и Архилоха мотива: «крепись, душа, я не могу дать тебе во всем

ἄρχοι' αἰεῖδειν (Lug. Adesp. PMG 20e [= Stesich. fr. 26 Diehl]). Мода, введенная мастером, быстро привилась; начала скопировать в застольных сюжетах изображали и другие художники; см.: Ibid. P. 45, с библиографией.

³¹Еще о параллелях в вазописи: Wegner M. Das Musikleben der Griechen. Berlin, 1949. P. 202–203; 221.

³²В комментарии к 1041sq. Феррари принимает интерпретацию Черри, ссылаясь на его параллели из Пиндара и Аристофана: *Feognide. Elegiae / Introduzione, traduzione e note di F. Ferrari*. Milano, 1989. P. 247. Этюд о килике Дурида и темах застольной элегии — одно из приложений к текстам Феогнида: Ibid. P. 321–323.

³³CVA, Athen I, 1357; ARV² 872.

³⁴Прием в стиле Дурида: возле головы юного атлета он трижды воспроизводит призыв «Гермес!» (*Bairton-Oliver Diana*. Douris... P. 44. N 15).

³⁵Οὐ δύναμι' φωνῆι' λῆγ' αἰεῖδέμεν ὥσπερ ἀηδῶν κτλ. — строчка, которая, по догадке П. Гартвига, и вдохновила вазописца: *Hartwig P. Die griechischen Meisterschalen*. Stuttgart, 1893. S. 258. Ср.: *Furtwängler A., Reichhold K. Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*. Bd I–III. München, 1904–1932. Bd II. S. 31.

угодить, но ведь не ты же одна любишь благо»; 367–370 — ловко скрытый упрек пишущей публике, чьи насмешки объясняются завистью: «Я никак не могу понять, что в голове у граждан: я не нравлюсь им ни тогда, когда сочиню хорошо, ни когда плохо. Все надо мной издеваются — и достойные, и дурные, но никто из них, неумелых (ἄσοφοι), не может сделать так, как я».³⁶ Видно, с каким мастерством поэт умел трактовать заданную тему: догадка оформлена как апория. Тоска бывает и искренней, но чаще в этих причитаниях проступает лукавство; κήδεα, повествовать о которых велит симпосиарх своим «δέῦρο σὺν ἀὐλητήρι!», придумываются ἐξ αὐτοσχεδίας (Нумн. Негм. 55); сочиняемое с целью развеселить общество ни у кого не вызовет грусти; «плачущий» плачет не все-речь.

Конструкция Феррари небезупречна: стихи со связкой σοὶ καὶ ἐμοί у Феогнида (1058) и Мимнерма (8, 2 West = 2, 2 Gent.-Pr.) — не о дружбе, и жанров «затруднение», «любовь» и др., видимо, никогда не существовало.³⁷ Но правда, что керамографы изображали тексты, обычные в репертуаре застольной элегии, и хочется видеть в οὐ δύναμαι топос.³⁸ Что же до традиционно симпосиального мотива,³⁹ он засвидетельствован в Сборнике и помимо οὐ δύναμαι. (На-

³⁶ Carrière J. Théognis de Mégare. Étude sur le Recueil élégiaque attribué à ce poète. Paris, 1948. P. 181: «Ce bref haussement d'épaules est bien celui d'un homme qui ne veut pas perdre la face, ni se laisser convaincre de maladresse ou d'erreur»; Каррьер сопоставляет 367–370 с 19–26: ирония, действительно, есть в обоих οὐ δύναμαι, в ст. 24 — чуть горчее.

³⁷ М. Ветта упоминает ὃ παίδων κάλλιστε как один из застольных мотивов: Theognis. Elegiarum liber II / Ed. Max. Vetta. Roma, 1980. P. XXVI. «Tematica comune liberamente affidata a realizzazione elegiaca o lirica» экземплифицирована всей кн. II Сборника.

³⁸ Обязательность зачинов типа нашего οὐ δύναμαι признана филологией: Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments / Edited and transcribed with comm. by E. Pöhlman and M. L. West. Oxford, 2001. P. 8: «Elegiac incipits with οὐ δύναμαι are found at Theogn. 695, 939; Simon. eleg. 21. 3» (на обороте страницы Пёльман и Вест приводят рисунок). Incipit οὐ δύναμαι мог использоваться в разных смыслах; поэт мог располагать к себе публику (мнимой) скромностью, мог ссылаться на конкретную ситуацию. Примеров первого у нас нет, но представить себе употребление в духе captatio benevolentiae ничуть не трудно.

³⁹ Всем известны строки: «У кошки четыре ноги», «Маруся заболела», «Ах, зачем я на свет появился, ах зачем меня мать родила» (ср. Arph. Vesp. 312: τί με δῆτ', ὃ μελέα μητέρ, ἔτιχτες). Примеры есть и в богатой русской симпосиальной (кабацкой) лирике, например, у Рубцова («Живу я в Ленинграде на сумрачной Неве...»). У него, с кем мало кто сравнится по живому опыту за-

ивно думать, что слушатель и читатель обсуждаемых стихов Феогнида немедленно вспоминал соответствующее incipit.) Сравни αἰῶ, παιδὸς ἐρῶ (1341–1342) и близкие по настроению стихи 1271–1274, 1299–1304:⁴⁰ комментаторы расшифровывали χήδεα как несчастную любовь, в нашем понимании такие querellae — чистая условность. Нельзя не связать γέλως с жалобами, что хорошо чувствовали те, у кого этот смех выходил жестоким. Загадки в ст. 1041–1042, пожалуй, и нет, если подумать, как часто застольная песня бывает по внешности грустной, а по реакции симпосиастов (чаще всего, запланированной поэтом или исполнителем) — смешной. И на рисунке Дурида οὐ δύναι. . . οὐ — для смеха. Заунывное легко может быть веселым: грусть оттого, что οὐ δύναια, без остатка стирается требуемой «жанром» иронией; стенания типа αἰῶ παιδὸς ἐρῶ (часто ли их вдохновляют подлинныи муки неразделенной страсти?) возбуждают веселье самой своей темой. Ergo, повода для бесед о катартических свойствах музыки Феогнид не дает:⁴¹ смешные стенания смешны и тому, кто плачет; «рыдая», наш κλαίω хочет веселить публику.

стольного творчества, есть еще такие скромные поэтически, но умные строки (из стихотворения «Эхо прошлого»):

А ведь в песне, так некстати спетой,
 Всё в такую даль отдалено,
 Что от этих слез, от песни этой
 Стало всем не грустно, а смешно.
 В дружный хохот вкладывали душу. . . и т. д.

Наблюдался эффект не нарочито плаксивой, а действительно грустной песни («Вот умру, похоронят»), эффект совсем не тот, что у Пасколи: слезы пирующих им же самим стали смешны. Это именно та эстетика веселой печали, которую, на наш взгляд, отразил Феогнид своим παρὰ κλαίοντι γελῶντες.

⁴⁰Шутливо-жалобные стихи уместнее в контексте «*koine simposiales*», т. е. во второй книге: *Theognis. Elegiarum liber II*. P. XXVII; 43–44.

⁴¹Хотя С. фон дер Лар называет катарсисом (и даже в традиционном, медицинском, смысле!) замысел «автора элегии 39–52» — «поднять очищенную аристократию (gereinigte Adel) на прежний уровень доблести»: *Lahr S.*, von der. Dichter und Tyrannen im archaischen Griechenland. Das Corpus Theognideum als zeitgenössische Quelle politischer Wertvorstellungen archaisch-griechischer Aristokraten. München, 1992. P. 81, со ссылкой на Грегори Надя: *Nagy G.* Theognis and Megara. A Poet's Vision of His City // Theognis of Megara / Ed. Th. J. Figueira and G. Nagy. Baltimore; London, 1985. P. 44.

Zusammenfassung

Verse 1041–1042 des *Corpus Theognideum* sind zuerst glaubwürdig von G. Cerri erklärt worden. Anstatt in einem “Klagenden” den Feind des Dichters (so A. Dovatur), ja überhaupt einen betrubten Gastgeber, dessen Unglück in seinen Gästen eine Lachlust erweckt (B. A. Van Groningen u. a.), schlägt Cerri vor, *κλαίων* metaphorisch als Aulos-Spieler zu verstehen: mit einem einladenden Aufruf *δεῦρο* fordert man den Musiker zur Darstellung auf; seine “Klagen”, d. i. der klageähnliche Klang seines Instruments, werden über die Magie der Kunst in hohe Lust transformiert. Bei Theognis heißt es aber “lachend genießen”: Gerade im Lachen hat der Genuss seinen Ursprung. Ein Aulos war *pace Cerri* nicht an sich “kläglich”, und im *Corpus* kommt der *αὐλητής* immer als Begleiter des Gesangs bzw. der Dichtung vor. Von den lächerlichen Klagen findet man unter den Tischliedern und Tischgedichtern zahlreiche Beispiele, auch in *Theognidea* ist dieses Motiv hinlänglich bezeugt (s. u. a. 367–370 und 939–940, dazu vgl. ARV² 437; 1271–1274; 1341–1342).