

ЭОС И ТИФОН: МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛЕСНОСТИ

В. В. ПЕТРОВ
Институт философии РАН (Москва)
campas.iph@gmail.com

VALERY V. PETROFF
RAS Institute of Philosophy (Moscow)

EOS AND TITHONUS: METAMORPHOSES OF CORPOREALITY

ABSTRACT. The article discusses the philosophical implications of the Greek myth of Eos and Tithonus. In relation to different versions of this myth, the opinions of various authors regarding the problem of finding and maintaining individual identity in the conditions of bodily metamorphoses, as well as the problems of aging (gradual loss of the body and memory) are considered. The question is raised about the body of the mythological hero and the means of transmitting the fabula, whether it is transmission in the oral tradition through speech-logos or transmission through the text fixed on a material carrier (which can be lost, corrupted, restored). The question of the interrelation of the myth of Eos and Tithonus with the details of the biography of the authors who refer to it is being studied. In this respect, the following are studied: the Homeric hymn to Aphrodite, Sappho's "Tithonus poem" (including the history of its finding and reconstruction), as well as the poem "Tithonus the Cicada" by Alexei Parshchikov, which puts the ancient story into the modern context of reasoning about the "digital body", transhumanism and cloning.

KEYWORDS: Homer, Sappho, Tithonus, Alexei Parshchikov, papyri, Callimachus, Vikenty Veresaev.

Миф о Тифоне и тема старости. Основным посылом мифа о Тифоне и Эос является мысль о неизбежности старения человека и о тяготах старости. Богиня Эос полюбила прекрасного¹ смертного — Тифона. Тот принадлежал

Кроме особо оговоренных случаев, тексты цитируются по изданиям, представленным в электронной текстовой базе данных *The Online Thesaurus Linguae Graecae* (<http://stephanus.tlg.uci.edu>). Если автор перевода на русский язык не указан специально, перевод принадлежит автору статьи.

царскому троянскому роду², прародителями которого были Океан и Тетиса/Тетис (Γηθύς), обитавшие на краю света. Туда же Эос унесла Тифона. Она испросила для него у Зевса вечную жизнь, но забыла попросить, чтобы Тифон не старел. Они жили в Эфиопии³, где у них родились два сына, один из которых — Мемнон (Μέμνων) — сражался за Троию и был убит Ахиллом⁴. Шли годы, Тифон старел, утрачивал силу и привлекательность. Эос охладела к нему и всё реже навещала. Когда он совсем одряхлел, Эос навсегда заперла Тифона в его покоях (ἐν θαλάμῳ), откуда доносится его неумолкающий голос, призывающий богиню. Некоторые авторы сообщали, что тело Тифона постепенно усыхало, и в конце-концов он превратился в цикаду. От него остался только голос⁵.

К мифу об Эос и Тифоне отсылают множество греческих авторов. Эос, встающая с ложа Тифона, упоминается в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера:

Ἦώς δ' ἐκ λεχέων παρ' ἄγαυοῦ Τιθωνοῖο
ῥρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φόως φέροι ἠδὲ βροτοῖσι.

¹ Тиртей сомневается, что кто-либо может превзойти Тифона в физической привлекательности (Τιθωνοῖο φύην χαριέστερος), см. Turtaeus, *Fr.* 12, 5.

² Братом Тифона был царь Трои Приам, отцом — Лаомедонт, дедом — Ил (чьим братом был Ганимед), прадедом — Трос, прапрадедом — сын Зевса Дардан.

³ Lycophron, *Alexandra* 16-19.

⁴ Древние считали одну из огромных статуй Аменхотепа III в египетских Фивах статуей Мемнона. См. Tacitus, *Annales* II 61: «Германик обратил внимание и на прочие чудеса Египта, из которых главнейшими были вытесанное из камня изображение Мемнона, издающее, когда его коснутся солнечные лучи, громкий звук, похожий на человеческий голос», пер. Г.С. Кнабе. Ср. Pausanias, *Graeciae descriptio* 1, 42, 3; Strabo, *Geographica* 17, 46.

⁵ Ср.: в фильме Бернардо Бертолуччи «Последний император» (1987) есть сквозной мотив. Китайскому императору Пу И (1906–1967), взошедшему на престол, когда он был маленьким мальчиком, подарили сверчка, который жил в специальной баночке. Вся полная перипетий жизнь Пу И прошла под стрекот сверчка, который в фильме символизирует его жизнь. Через много лет, в эпоху коммунистического Китая, состарившийся Пу И возвращается во дворец, который превращен в музей. Он переступает через ограждение трона и поднимается на него. Оказавшийся рядом мальчик, сын садовника, спрашивает Пу И о том, что он здесь делает. Чтобы доказать, что раньше он уже сидел на этом троне как император, Пу И демонстрирует знание дворцовых секретов: он достает из-под сиденья трона баночку со сверчком, оттирает ее от многолетней пыли и отдаёт мальчику. Тот открывает затянутую паутиной емкость: сидевший у подножия трона Пу И исчезает, а из баночки появляется сверчок. Он движется, но уже не стрекочет.

Эос, покинувши рано Тифона прекрасного ложе,
На небо вышла сиять для блаженных богов и для смертных⁶.

Гесиод в «Теогонии» сообщает, что

Эос-Заря от Тифона родила царя эфиопов
Мемнона меднооружного с Эмафионом-владыкой⁷.

В гомеровском гимне историю Эос и Тифона Афродита рассказывает Анхису:

Первое время, пока многомилою юностью цвел он,
Рано рожденною он наслаждался Зарей златотронной,
Близ океанских течений у граней земли обитая
(παρ' Ὠκεανοῖο ῥοῆς ἐπὶ πείρασι γαίης).

С той же поры, как седины (πρώται πολιαί) в его волосах появились
На голове благородной и на подбородке прекрасном,
Ложе его посещать перестала владычица Эос (πότνια Ἠώς),
Но за самим продолжала ходить и амвросией (ἀμβροσίη) сладкой,
Пищей кормила его, одевала в прекрасное платье.

После ж того как совсем его грозная старость настигла
(στυγερὸν κατὰ γῆρας ἔπειγεν)

И ни единого члена не мог ни поднять он, ни двинуть, —

Вот каковое решение представилось ей наилучшим:
В спальню его положила (ἐν θαλάμῳ κατέθηκε), закрывши блестящие двери;
Голос его непрерывно течет (φωνὴ ῥεῖ ἄσπετος), но исчезла из тела
Сила (κίχυς), которою были исполнены гибкие члены.
Не пожелала бы я, чтоб, подобным владея бессмертьем (τοῖον ἀθάνατον),
Между блаженных бессмертных ты жил бесконечною жизнью
(ζῶειν ἤματα πάντα)⁸.

В гимне говорится, что Эос забыла попросить для Тифона великолепие юности (ἦβην), чтобы отскоблить погибельную старость (ξῦσαι τ' ἄπο γῆρας ὀλοῖόν, v. 224)⁹; о том, что Тифона вконец обременила ужасная старость

⁶ Ном., *Od.* 5, 1, пер. В.А. Жуковского. Ср. Ном., *Il.* 11, 1-2.

⁷ Hesiodus, *Theogonia* 984-5, пер. В. Вересаева.

⁸ *In Venerem* 218–240, пер. В.В. Вересаева. Гимн составлен ранее VII в. до н.э. в Эолии или на эолийском Лесбосе.

⁹ См. позднейшую аллюзию на эту строку: Apollonius Rhodius, *Argonautica* 1, 263: πατήρ ὀλοῦ ὑπὸ γῆραι («отец, отягощенный ужасной старостью»).

(πάμπαν στυγερὸν κατὰ γήρας ἔπειγεν, v. 233). Таким образом Тифон сделался архетипическим образчиком дряхлого старца.

По мнению ионийского поэта Мимнерма:

Τιθωνῶι μὲν ἔδωκεν ἔχειν κακὸν ἄφθιτον
γήρας, δὲ καὶ θανάτου ρίγιον ἀργαλέου.

Вечную, тяжкую старость послал Молневержец Тифону.
Старость такая страшней даже и смерти самой¹⁰.

Аристофан в «Ахарнях» сравнивает с Тифоном одного из персонажей — бессильного старика, над которым издевается мальчишка-юрист:

И беззубого Тифона колет, рубит, режет, бьет.
И старик трясет губами и уходит осужден,
Дома плачет и вздыхает, горько жалуясь друзьям:
«Что на гроб я приготовил, отдаю теперь суду»¹¹.

Фигура постаревшего Тифона аккумулировала в себе страх перед старостью. Характерный для архаических культур, он ярко представлен в греческой поэзии. У того же Мимнерма читаем:

Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου.

Но близятся черные Керы
Старостью мрачной одна, смертью другая грозит¹².

Согласно поэту, старость нависает над головой:

τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
γήρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπεκρέμαται,
ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον.

Вслед безобразная, трудная старость,
К людям мгновенно явясь, виснет над их головой, -
Старость презренная, злая¹³.

Схожий образ находим у Феогнида:

¹⁰ Mimnermus, *Fr.* 4, 1-2, пер. В. Вересаева.

¹¹ Aristophanes, *Acharnenses* 688, пер. А. Пиотровского.

¹² Mimnermus, *Fr.* 2, 5-6.

¹³ Idem., *Fr.* 5, 5-7.

κακὸν δ' ἐπὶ γῆρας ἐλέγχει
οὐλόμενον, κεφαλῆς δ' ἄπτεται ἀκροτάτης.

Пагубно зло, что марает
в старости нас, главы на макушке коснувшись¹⁴.

Сапфо и её «поэма о Тифоне». Для нас важно, что к теме старости, представленной в истории об Эос и Тифоне, обратилась Сапфо, написавшая так называемую «поэму о Тифоне». Судьба этой поэмы поистине драматична. Это произведение лесбосской поэтессы было утрачено в незапамятные времена — последнее дошедшее до нас свидетельство о ней — клочок александрийского издания сочинений Сапфо, датированного III в. н.э.

Впрочем, в сборники поэзии Сапфо включали две строки, известные через перипатетика Клеарха из Сол (которого, в свою очередь, процитировал в «Пире мудрецов» Афиней)¹⁵. Некоторые современные ученые считают, что это двустишие представляет собой завершение «поэмы о Тифоне», другие, и среди них весьма авторитетные (например, Мартин Уэст), полагают, что они являются частью независимого стихотворения. Русскому читателю эти две строки давно известны. Их перевел Вячеслав Иванов, который печатал каждый кóлон (κῶλον) отдельной строфой:

Я негу люблю,
Юность люблю,
Радость люблю
И солнце.

Жребий мой — быть
В солнечный свет
И в красоту
Влюбленной¹⁶.

Викентий Вересаев перевел те же строки таким образом:

Я роскошь люблю;
блеск, красота,
словно сияние солнца,

¹⁴ Theognis, *Elegiae* 1, 1006-1011.

¹⁵ Clearchus, *Fr.* 41 Wehrli; Athenaeus, *Deipnosophistae* 15, 687b.

¹⁶ Иванов Вяч. 1914, 121 (Fr. 30, = Bergk 79; Hiller-Crusius 78).

Чаруют меня...¹⁷

Оксиринхский папирус Р.Оху. 1787. Как бы то ни было, возвращение «поэмы о Тифоне» из забвения началось в конце XIX в., когда в египетском Оксиринхе был обнаружен обрывок папируса, который датировали концом II – началом III в. н.э. и каталогизировали под номером Р.Оху. 1787¹⁸. На папирусе сохранились окончания стихотворных строк, записанных по-гречески. Некоторые из них были сразу же атрибутированы Сапфо. При этом заключительное двустигийе папируса удалось реконструировать почти полностью, поскольку доступные для расшифровки буквы сделали очевидным, что речь идет о двустигии, цитируемой у Клеарха и Афинейя. Транскрипция и реконструкция текста опубликована Гренфеллом и Хантом в 1922 г.¹⁹

Текст в Р.Оху. 1787 разбит на строки, но *корониды* (*κορωνίδες*) — маркеры начала и конца поэм — лишь угадываются или не сохранились. Поэтому строки «поэмы о Тифоне» в издании 1922 г. не выделены в отдельное стихотворение, а напечатаны как средняя часть более пространный фрагмента. Этот фрагмент впоследствии не раз воспроизводился в изданиях поэзии Сапфо, где получил номер 58. Считалось, что «поэме о Тифоне» во фр. 58 соответствуют vv. 11-26²⁰:

]πων κάλα δῶρα παῖδες 11
] φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν

]ντα χροά γήρας ἤδη
]ντο τρίχες ἐκ μελαίναν

]αι, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι 15
]ησθ' ἴσα νεβρίοισι

]λλὰ τί κεν ποείην;
] οὐ δύνατον γένεσθαι

¹⁷ Вересаев 1929, 179.

¹⁸ Поскольку сейчас папирус хранится в Оксфорде, некоторые публикаторы именуют его не «оксиринхским», а «оксфордским».

¹⁹ “New Classical Fragments. [Р.Оху.] 1787. Sappho, Book IV. Fr. I (3rd cent),” in: Grenfell & Hunt 1922, 28-29 (транскрипция и реконструкция текста); 40-42 (примечания); Plate II (фотокопия папируса).

²⁰ После обнаружения «кельнской Сапфо» в 2004 г. (см. *ниже*) многие исследователи относят к «поэме о Тифоне» только vv. 11-22.

] βροδόπαχυν Αὔων
]χατα γὰς φέροισα[20

]ον ὕμωσ ἔμαρψε[
]άταν ἄκοιτιν

]ιμέναν νομίσδει
]αισ ὀπάσδοι

ἔγω δὲ φίλημι' ἀβροσύναν,]τοῦτο καί μοι 25
‡] τὸ λά[μπρον ἔρος τῶελίω καὶ τὸ κά]λον λέ[λ]ογχε²¹. ⊗

Как установили уже Гренфелл и Хант, сохранившийся в P.Оху. 1787 строки воспроизводят стандартное александрийское издание поэтического наследия Сапфо. Стихотворный размер этих строк определялся разными исследователями как «гагесихорей (hagesichoreans) с хориямбическим расширением» (M. West), как «акефалический гиппонактей (acephalus hipponactean) с двойным хориямбическим расширением (^hipp^{2c})» (Digital Sappho, Т.Г. Мякин) или как «октосилаб с внутренним расширением из двух хориямбов» (С.А. Завьялов). Его схема записывается так: × – υ υ – – υ υ – – υ υ – υ – – (^hipp^{2c}).

На основании фрагментированного текста оксиринхского папируса (в котором утрачены начальные части строк) А.В. Парин выполнил русский перевод vv. 13-26:

Всю кожу мою сетью морщин старость уже изрыла, 13
И стали белы пряди мои, прежде чернее смоли.
..... слабы, колени гнутся.
И силы не те, чтобы, как встарь, ланью по лугу мчаться.
..... что я могу поделать?
Никто из людей век не стареть, вечно цвести не в силах.
Давно, говорят, пыл повелел розоворукой Эос
В дорогу пойти к краю земли вслед за Тифоном смертным²². 20

²¹ См.: Fr. 58, 11-22 (Lobel & Page 1955, 41-42; Voigt 1971, 78). Текст v. 26 в квадратных скобках восстановлен по цитате Клеарха. Предположительную *χορώνίς* (у нас — слева от текста) ставят Lobel & Page, уверенную *χορώνίς* (у нас справа) — Voigt.

²² В этом месте перевод нарушает логику греческого мифа. Можно подумать, что смертный Тифон отправился в путешествие на край света, а богиня Эос последовала за ним. На самом деле ситуация обратная: греческие боги и богини, которым

..... им овладела старость.
 милой предстать супруге.
 видно, навек исчезло.
 если бы даровал он!

А я красоте всю душой предана, и со мною, 25
 Покуда люблю, солнечный свет, радостный, неразлучен²³.

В переводе Парина строки не группируются в двустишия, а vv. 11-12 вовсе отброшены. Возможно (и это важно в контексте нашего рассуждения) подобное решение предопределено герменевтическими мотивами: переводчик следует интерпретации, согласно которой данный текст представляет собой «поэму о старости». В этом случае, может казаться, что упомянутые в начальном двустишии «прекрасные дары фиалколонных Муз» (ἰοκόλων κάλα δῶρα) и «звонкая песнелюбивая лира» (φιλάοιδον λιγύραν χελύνην) противоречат основной теме жалоб на телесную немощ²⁴. Примечательно, что, следуя тексту оксиринхского папируса, А.В. Парин сохранил в составе поэмы финальное двустишие (vv. 25-26), хотя добавленное им в текст слово «покуда» (отсутствующее в оригинале) является уступкой «теме старения», позволяя трактовать общий смысл так, что старая поэтесса печалится о старости, но «покуда» сохраняет любовь, солнце продолжает светить и для неё.

Кёльнский папирус P.Köln 21351+21376. Однако подлинное возвращение поэмы, начавшей проявляться из небытия в 1922 г., произошло в 2004 г., когда сотрудники кёльнского университета Михаэль Гроневальд и Роберт Даниель занялись изучением приобретенных у антикваров кусков картонажа, некогда составлявших внутренний саркофаг египетской мумии. Демонтаж картонажа, который представлял собой спрессованные слои папируса, явил свету древнейшие папирусные фрагменты поэзии Сапфо — P.Köln 21351 и 21376 — на которых угадывались начальные части тех строк, окончания которых были найдены в 1922 г. на Р.Оху. 1787. При этом кёльнский папирус датируется концом IV – началом III в. до н.э. и, таким образом, на шесть веков древнее оксиринхского.

приглянулся смертный или смертная, не спрашивают их разрешения, но просто хватают их и уносят, как делают хищные звери. На сохранившихся изображениях Эос всегда преследует юного Тифона, а тот, напротив, пытается от нее отстраниться или даже убежать.

²³ См. Ошеров 1980, 91; Гаспаров, Цыбенко, Ярхо 1999, 334.

²⁴ Схожее недоумение высказывали и другие исследователи, cf. Crane 1986, 270, n. 4: "It is unclear how the φιλάοιδον λιγύραν χελύνην of line 12 fits into the Sappho".

Гроневальд и Даниель опубликовали реконструкцию новонайденных фрагментов (сопроводив текст переводом на немецкий язык)²⁵. Свою транскрипцию и реконструкцию текста «кельнской Сапфо» (включая перевод на английский) опубликовал также Мартин Уэст (2005). Его реконструкция, учитывающая конъектуры других исследователей и выполненная, по его словам, “with reasonable certainty”, стала общепринятой, и в качестве базовой её воспроизводит, например, Оббинк (2009)²⁶:

<p>ῥῦμος πεδὰ Μοΐσαν ἰ]οκ[ό]λτων κάλα δῶρα, παῖδες, σπουδάδετε καὶ τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνην·</p> <p>ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά γήρας ἤδη ἐπέλλαβε, λεύκαι δ' ἐγ]έοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·</p>	11
<p>βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ῦ φέροισι, τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.</p> <p>τὰ <μὲν> στεναχίςδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποεῖην; ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.</p>	15
<p>καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων ἔρωι φ . . αθεισαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰς φέροισα]ν,</p>	20
<p>ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ῥῦμος ἔμαρψε ῥχρόνωι πόλιον γήρας, ἔχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἀκοιτιν.²⁷ ⊗</p>	22

²⁵ Gronewald & Daniel 2004a. Публикаторы издали папирус P.Köln 21351, текст которого составляют три части: 1) 8 строк, предваряющих «поэму о Тифоне» (т.н. «новый фрагмент»); 2) собственно «поэма о Тифоне» (vv. 11-22); и 3) обрывки строк неизвестного стихотворения, размер которого исключает авторство Сапфо. Части 1) и 2) кельнские издатели сопроводили переводом на немецкий язык. В переводе, к тексту «поэмы о Тифоне» добавлены 4 строки, продолжающие «поэму о Тифоне» в P.Оху 1787. Вскоре Гроневальд и Даниель опубликовали еще один небольшой обрывок папируса (P.Köln 21376), позволивший дополнить строки 18-20 «поэмы о Тифоне», см. Gronewald & Daniel 2004b.

²⁶ Следует помнить, что начала первых четырех строк (до квадратных скобок) утрачены в обоих папирусах (оксиринхском и кельнском), а потому являются продуктом творческих усилий современных филологов.

²⁷ West 2005a; Obbink 2009. Ученые не достигли согласия относительно местоположения *κορονιδ*: слева от текста мы указываем две *κορωνίδες*, поставленные Уэстом, справа — одну *κορωνίς*, завершающую стихотворение согласно Оббинку (p. 9-10).

Пока вы в поре, чтите дары Муз, облаченных в пурпур, 11
 Пусть радует дев звонкий призыв песнелюбивой лиры.

А я в стороне – щеки мои, гладкие прежде, старость
 Повила уже, и седина в черных кудрях пробилаась.

Стесняется грудь, тяжело дышать, и нетверды колени – 15
 А некогда в пляс сами неслись резво, как олентя.

Но как ни стеной, как ни крушишь, жалобы не помогут:
 Единый сужден смертным удел, неодолима старость.

Недаром молве ведома страсть нежно-румяной Эос:
 У края земли скрыла она милого сердцу друга, 20

Но юности цвет не сберегла: в должный черед с годами
 Увял и Тифон — дряхлый старик подле жены бессмертной²⁸.

Обнаружение «кельнской Сапфо» и восстановление части лакун в утраченных строках «поэмы о Тифоне», именуемой в большинстве современных изданий «фрагментом 58», подтвердило гипотезу Э. Штибица²⁹, согласно которой в поэме говорится о Тифоне.

Новость о находке «кельнской Сапфо» немедленно стала сенсацией в европейских масс-медиа: известие об обнаружении новой поэмы поэтессы с Лесбоса растиражировали газеты «La Stampa», «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «Neue Zürcher Zeitung»³⁰. 21 июня 2005 г. Мартин Уэст опубликовал реконструкцию греческого текста и английский перевод поэмы в *The Times Literary Supplement*³¹.

²⁸ Пер. В.В. Зельченко (2005). Для того, чтобы русский читатель легче представил себе ритмический рисунок поэмы, Зельченко предложил следующую аналогию: «пятнадцатю пять — // семьдесят пять, // восемь два — // шестнадцать».

²⁹ Stiebitz 1926.

³⁰ Di Benedetto 2004; Maehler 2004; West 2005b; Latacz 2005.

³¹ West 2005b.

Вскоре оцифрованные изображения папирусов были размещены в сети Интернет³². Был издан специальный сборник, в котором ведущие специалисты предлагали конкурирующие реконструкции греческого текста³³. На русском языке «кёльнской Сапфо» посвящена монография Т.Г. Мякина (2012), в которой рассматривается широкий спектр связанных с текстом проблем. В ней же автор предлагает свой перевод³⁴.

Тем не менее, по поводу многих вопросов консенсус до сих пор не достигнут. Помимо того, что разнятся чтения плохо сохранившегося текста и различаются мнения относительно границ и длины поэмы, нет согласия относительно того, каков ее общий смысл: является ли она жалобой на старость или гимном любви, призывом *carpe diem* или прославлением спасительной силы искусства. Исследователи расходятся во мнениях о значении того или иного слова, синтаксиса, особенностей рецепции поэмы в эллинистический период.

Проблема границ «поэмы о Тифоне». В двух дошедших до нас папирусах (кёльнском и оксирихском) строку 11 (...*κᾶλα δῶρα, παίδες*), — с которой, как полагают, начинается поэма, — предваряют разные тексты, причём весьма фрагментированные и восстанавливаемые лишь приблизительно. В кёльнском папирусе — это обрывки 8 строк, имеющих тот же стихотворный размер, что и «поэма о Тифоне» (т.н. «новый фрагмент»), в оксирихском папирусе — это 6 строк (т.н. фрагмент «об успехе»).

Анализируя «новый фрагмент» кёльнского папируса, Уэст указывает, что его vv. 3-4 противопоставляют нынешнее празднество (*vûv Θαλία*)³⁵ существованию в Аиде (*γέρθε δὲ γᾶς*). Видимо, в загробной жизни *persona cantans* — скорее всего, это сама Сапфо — получит дар (*γέρας*) и будет прославляться так же, как при жизни. Залогом этого, вероятно, является её причастность к Музам: героиня держит в руках арфу-пектиду и воспеваает красоту Муз.

В практически уничтоженном фрагменте «об успехе» из оксирихского папируса удастся прочитать слова *θηται στ[ύ]μα[τι] πρόχοψιν*, «дай успех моим

³² "Papyrussammlung. Köln. Inv. 21351+21376," *Kölner Papyri*, <https://papyri.uni-koeln.de/stueck/tm68983> [последнее обращение: 03.06.2023]. Тексты fr. 58-59 также доступны на сайте *Digital Sappho*, <https://digitalsappho.org/fragments/fr58-59> [последнее обращение: 03.06.2023]. Морфологический анализ fr. 58 см.: Annis, William A. 2005.

³³ Greene & Skinner 2009.

³⁴ Мякин 2012, 52-54. Т.Г. Мякин следует тексту кёльнского папируса, а потому завершает «поэму о Тифоне» строкой 22. Перевод vv. 25-26 можно найти в другом месте книги (с. 6-7).

³⁵ Ср. v. 6: *ὡς vûv ἐπὶ γᾶς εἶσσαν* («ныне находящуюся на земле»).

устам» (v. 10), что коррелирует с мотивом репутации поэтессы и её славы, представленном в «новом фрагменте».

Схожим образом, различаются тексты, следующие за v. 22 (...ἀθανάτων ἄχοιτιν) «поэмы о Тифоне». В кёльнском папирусе далее следует стихотворение, не принадлежащее Сапфо: оно записано размером, которым поэтесса не пользовалась. Более того, переписчик указал, что поэма закончена, поставив знак *χορῶνις*³⁶. Таким образом, в кёльнском папирусе «поэма о Тифоне» определено завершается на строке 22 — упоминанием о «бессмертной супруге».

Напротив, в оксиринхском папирусе за строкой 22 следуют еще четыре: первые две практически нечитабельны, а две последних — это двестишие, восстановленное при помощи цитаты из Клеарха/Афиней. Уэст не считал эти строки частью «поэмы о Тифоне» и полагал их началом иного, ныне утраченного стихотворения, назвав его «поэмой об ἀβροσύνα» (о великолепии, пышности, полноте жизни).

Таким образом, после обнаружения кёльнского папируса P.Köln inv. 21351 + 21376, в котором отсутствуют vv. 23-26 оксиринхского папируса P.Оху. 1787, мнения относительно принадлежности vv. 23-26 к «поэме о Тифоне» расходятся: одни филологи считают, что они составляют финал поэмы, другие полагают, что эти четыре строки начинают другое стихотворение³⁷. Ди Бенедетто рассматривает их не как *incipit* следующего произведения, а как отдельное четверостишие (*tetrastico*)³⁸. Высказывалось предположение, что длинная и короткая версии поэмы могли сосуществовать³⁹.

Некоторые замечания к тексту «поэмы о Тифоне». Строки 13-22, общий посыл которых понятен, сообщают следующее. Сапфо констатирует: я старею, с этим ничего не поделаешь, поскольку человек не стареть не может. Ведь даже Тифон, которому бог даровал бессмертие, и супругой которого была бессмертная Эос, всё равно продолжил стареть. Вот подстрочный перевод С.А. Завьялова:

³⁶ Obbink 2009, 9-10.

³⁷ Boehringer 2013.

³⁸ Di Benedetto 2006.

³⁹ Lardinois 2009 указывает на возможность сосуществования вариантов в зависимости от контекста исполнения; Nagy 2009 полагает, что краткая версия могла быть адаптирована к контексту панафинейских торжеств или симпосиев классической эпохи, а Voedecker 2009 считает весьма вероятным, что в эллинистический период могли циркулировать два варианта поэмы, при том, что ни один из них не был «оригиналом».

.... фиалколонных, девочки, прекрасные дары 11
 песнелюбивую звучную лиру.

..... некогда тело, старость уже
 из черных сделались волосы

тяжелым стало дыхание, ноги не держат; 15
 а они когда-то в танце были легкими, как косули.

Я часто плачу об этом. Но что поделать?
 Человек ведь не может не стариться.

Так некогда, говорят, Тифона розолокотная Эос,
 страстью, унесла на край земли. 20

Он был молод и прекрасен, но и его равно настигла
 седая старость, не посчитавшись с бессмертной супругой.

.....

а я люблю красоту и мне 25
 любовь возвратила свет и красоту солнца⁴⁰.

Примечательно, что Завьялов не завершает «поэму о Тифоне» там, где она обрывается в кельнском папирусе, и где ее заканчивают исследователи, ориентирующиеся на «кельнскую Сапфо» (на v. 22), но включает в нее и четыре неполные строки, продолжающие «поэму о Тифоне» в оксиринхской версии (= в александрийском издании эллинистических филологов).

В целом же, проблема состоит в том, в каком семантическом отношении находятся vv. 13-22 по отношению к начальному двустихию, упоминающему юных дев и дары Муз⁴¹, а также в том, останется ли поэма цельной в композиционном и смысловом плане без финального четверостишия (vv. 23-26). Если бы начальное двустихие (v. 11-12) не было засвидетельствовано в обоих редакциях, отбросить финальное четверостишие оксиринхского папируса (v. 23-26) было бы нетрудно: строки 13-22 остались бы стройной поэмой о старо-

⁴⁰ См. Завьялов 2018, 326-327.

⁴¹ К примеру, можно ли считать, что Сапфо неявно ассоциирует себя с хором девушек из начальной строки, как утверждает Brown 2011, 21.

сти. Напротив, присутствие в тексте поэмы начального двустипхия, темой которого являются Музы, девы и звонкая лира, требует возвращения к той же теме в финале, чтобы закольцевать рамочное повествование.

Предлагались различные решения. В словах «любовь к солнцу дала мне в удел свет и красоту» (τὸ λάμπρον ἔρος τῶελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχε) усматривали аллюзию на любовь Сапфо к Фаону (fr. 211 Voigt), которая снова возвращала ей юность⁴². В них видели попытку авторского самоутешения (Lardinois), постулирования для себя той же причастности к Музам, что приписывается «детям» из начальной строки (Puelma и Angiò)⁴³. Однако вопрос далек от разрешения⁴⁴: утраты текста в vv. 11-12 и 23-26 не позволяют предложить обоснованный вариант их восполнения.

Признавая тщетность попыток решить указанные выше трудности, рассмотрим детали, которые помогут лучше понять тот текст, которым мы располагаем с определенностью.

Здесь важно учитывать, что строки, которые на первый взгляд кажутся личным лирическим высказыванием исторической Сапфо, большей частью представляют собой топосы мелической поэзии или вариации на эпические лексические формулы. Это касается обширного перечня деталей, в числе которых: дары Муз (v. 11); звонкая песнелюбивая лира (v. 12); тело (χρόα) потрепанное старостью (v. 13-14); волосы, которые из черных становятся седыми (v. 14); колени, которые отказываются служить (v. 15); стенания (στεναχίζω, v. 17); устойчивые словосочетания «настигла и унесла» (βάμεν' ... φέροισαν, v. 20), «на край земли» (εἰς ἔσχατα γᾶς, v. 20), «седая старость» (πόλιον γῆρας, v. 21-22).

Напротив, собственностью поэтического голоса Сапфо являются: отождествление симптомов любовной лихорадки с недугами наступающей старости, внимание к изменению состояния телесных покровов, а также сентенция о невозможности человеку не стареть.

Заслуживают комментария переход к мифическому нарративу посредством частиц καὶ γάρ (v. 19), а также лексемы ἀβροσύνη (v. 25) и λέλογχε (v. 26). Рассмотрим названные выше детали в порядке их появления в тексте поэмы, построчно.

v. 13-14. Сапфо жалуется, что старость уже испортила ее тело (χρόα). В «Илиаде» χρόα — это тело в его внешней уязвимости: Гера в своей спальне

⁴² Gronewald Daniel 2004a, 3-4.

⁴³ Puelma and Angiò 2005; Lardinois, Deborah Boedeker.

⁴⁴ За укороченный вариант выступают Di Benedetto 2004, 6; Luppe 2004, 8; West 2005, 4; Janko 2005; Bernsdorff 2005.

умащивает его (14, 175: *χρόα καλὸν ἀλειψαμένη*), но большей частью нежное, лилейное тело является объектом атаки: его стремятся проткнуть копьем или стрелами, вспороть медью или разорвать на куски⁴⁵.

v. 14. Упоминание о превращении волос из темных в седые является поэтическим топосом⁴⁶.

v. 15. Отказ коленей служить (*γὼνα δ' οὐ φέροισι*), как примета старости, имеет параллели при описании бессилия Тифона в гомеровском гимне к Афродите:

После ж того, как совсем его грозная старость настигла,
И ни единого члена не мог ни поднять он, ни двинуть...⁴⁷

στυγερὸν κατὰ γήρας ἔπειγεν
οὐδέ τι κινήσαι μελέων δύναιτ' οὐδ' ἀναείραι...

v. 19. Обсудим семантику перехода к мифу посредством частиц *καὶ γάρ*. В v. 16 Сапфо предлагает гномическую сентенцию: *ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι*, «будучи человеком, невозможно стать нестареющим». Ожидаемым образом она подкрепляет эту максиму посредством обращения к авторитетному прецеденту — мифу об Эос и Тифоне. Начиная с архаического периода в греческой литературе двойная частица *καὶ γάρ*, следующая за гно-

⁴⁵ См. Ном. II, 13, 553: *ἐπιγράψαι τέρενα χρόα* («оцарапать нежное тело»); 13, 830-831: *δору χρόα λειριόεντα δάψει* («копье разорвёт подобное лилии тело»); 21, 399: *διὰ δὲ χρόα καλὸν ἔδαψας* («пронзила прекрасное тело»); Ахиллес всматривается в прекрасное тело (*εἰσορόων χρόα καλόν*) Гектора, желая поразить его копьем, но тот закрыл его медным доспехом (*ἔχε χρόα χάλκεα τεύχεα*, 22, 321-22); 14, 406: *ρύσασθην τέρενα χρόα* («нежное тело его защитили»); 23, 190-191: *μὴ πρὶν μένος ἡελίοιο σκήλει' ἀμφὶ περὶ χρόα ἴνεσιν ἢ δὲ μέλεσσιν* («чтобы сила солнца до поры не иссушила в теле волокна и члены»); 23, 673: *ἀντικρὺ χρόα τε ῥήξω σύν τ' ὅστέ' ἀράξω* («начисто тело его разорву и кости его раздроблю»); 19, 27: *κατὰ δὲ χρόα πάντα σαπήη* («чтобы вся плоть разложилась»).

⁴⁶ Анакреон. Fr 75, 1: *εὐτέ μοι λευκαὶ μελαίναις ἀνεμεμίζονται τρίχες* («когда к моим черным волосам подмешаются седые»); Sophocles, *Antigone* 1092-3: *λευκὴν ... ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα* («[мой] волосы из черных сделались седыми»).

⁴⁷ Пер. В. Вересаева.

мической сентенцией, вводит παράδειγμα (exemplum) или прецедент, зафиксированный в мифологии или истории⁴⁸. Прецедент должен подтвердить истинность сентенции⁴⁹. В мелической поэзии так поступает Алкей в застольной песне «К Меланиппу»:

Пей (πῶνε) без просыпу вместе со мной, Меланипп, мой друг!
 Разве нам суждено, миновав Ахеронский вал,
 Снова солнечных дней увидеть лучезарный свет
 (ἀελίω κόθαρον φάος ὄψεσθ')?
 Нет: не пробуй надежду питать непосильную!
 Так и [καὶ γάρ] сын Эола, Сисиф, меж людей хитроумнейший (πολύδρις),
 Мнил, что общую смерть удалось одолеть ему, —
 Смертной Керой (ὑπὸ κἄρι), однако, и он, многознающий,
 Дважды был к ахеронтской волне принужден сойти⁵⁰.

На родине Сапфо подобные примеры из жизни великих людей инкорпорировались в народные песни. Плутарх сообщает:

«В бытность мою на Лесбосе, — сказал он [Фалес], — слышал я, как хозяйка моя пела над своею мельницею:

Мели, мельница, мели (ἄλει μύλα ἄλει):
 Так ведь (καὶ γάρ) мелет и Питтак,
 Царь великих Митилен!»⁵¹

v. 20. βάμεν' ... φέροισαν (настигла и унесла). Эос не просто «унесла» Тифона, но «схватила и унесла» (βάμεν' ... φέροισαν). Когда бог настигает смертного и уносит его к месту своего обитания, для смертного это обычно плохо заканчивается. Используемая в «поэме о Тифоне» связка глагола βάλω (в аористе) с причастием от φέρω (выражающем добавочное действие) прежде

⁴⁸ Cf. Hom. *Il.* 24, 601-619; Pindarus, *Olympia* 7, 24-31.

⁴⁹ Об этом см. Fraenkel 1957, 185-186. Дополнительные отсылки см. в Edmunds 2006, 24. Говоря о том, что для перехода к авторитетным exempla архаические поэты, трагики и историки V в. до н.э. используют καὶ γάρ, ποτε («однажды») и φημί, Эдмундс усматривает особый смысл в том, что Сапфо использует не настоящее время от φημί, но аорист ἔφαντο, см. Edmunds 2006, 23-26.

⁵⁰ Alcaeus, *Fr.* 38A, пер. М.Л. Гаспарова.

⁵¹ Plutarchus, *Septem sapientium convivium* 157E, пер. М.Л. Гаспарова; *Carmina popularia*, *Fr.* 23 (Poetae melici Graeci, ed. Page).

присутствует у Гомера⁵²: у Сапфо крылатая Эос настигла Тифона и унесла на край земли (βάμεν' ... φέροισαν, v. 20)⁵³, у Гомера (Πίαις 2, 302; 14, 207) крылатые керы смерти настигают и уносят души (ἔβαν φέρουσαι) героев:

..... ἐστὲ δὲ πάντες
 μάρτυροι, οὓς μὴ κήρες ἔβαν θανάτοιο φέρουσαι.
 а все вы — свидетели,
 кого не настигли и не унесли Керы смерти.

Эта гомеровская параллель бросает зловещий отсвет на строку 20 «поэмы о Тифоне», спектр толкований которой значительно сужается. Сказать, что «керы уносят кого-то» или вообще говорить о «принесении кер» кому-то, значит говорить о его гибели. Таким образом, отсылка к мифу о Тифоне призвана подтвердить негативные коннотации повествования о старении. Крылатая богиня, уязвленная эросом, в свою очередь напала на Тифона, но в итоге навлекла на него страдания. Мнение С. Бёрингер⁵⁴, придающей пролонгированное значение именованию Тифона «прекрасным и юным», акцентирующей светлые аспекты любви Эос и Тифона, не представляется обоснованным. Строки 19-22 не имеют самостоятельного сюжетного единства, но лишь иллюстрируют гномическую максиму о невозможности не стареть (v. 18).

v. 20. εἰς ἔσχατα γᾶς (к пределам земли). Здесь повествование «поэмы о Тифоне» прямо следует гомеровскому гимну «К Афродите», в котором сказано о местопребывании Тифона и Эос:

Ἦοί τερπόμενος χρυσοθρόνῳ ἠριγενεΐῃ
 ναῖε παρ' Ὀκεανοῦ ροῆς ἐπὶ πείρασι γαίης.
 Рано рожденною он наслаждался Зарей златотронной,
 Близ океанских течений у граней земли обитая⁵⁵.

⁵² Акт, посредством которого бог похищает свою смертную жертву, впоследствии стал обозначаться глаголом ἀρπάζω, см. Петров 2004, 327-334.

⁵³ Здесь βάμεν' — это сокращенная форма от аор. inf. act. βάμεναι (эол.) / βήμεναι. У Гомера этот аористный инфинитив от βάλω передает прошедшее действие, о котором повествует персонаж: *Od.* 8, 518: ἦειδεν δ' Ὀδυσσῆα ... βήμεναι («пел он о том, ... как Одиссей ... устремился»); *Ibid.* 14, 327 (= 19, 296): τὸν δ' ἐς Δωδώνην φάτο βήμεναι («про Одиссея ж сказал, что сам он в Додону поехал»). В «Илиаде» Автомедонт сказал (προσηύδα) Алкимедонту, что Гектор навряд ли отступит, «покамест не взойдет (βήμεναι) на коней пышногривых Ахилла» (Π. 17, 504).

⁵⁴ Boehringer 2013.

⁵⁵ Пер. В. Вересаева.

v. 21-22. Тифона «настигла седая старость» (ἔμαρψε πόλιον γῆρας). В качестве параллели укажем на «Одиссею» (24, 390), где старая сицилийка ухаживала за стариком Долием «поскольку того настигла старость» (ἐπεὶ κατὰ γῆρας ἔμαρψεν).

vv. 23-26. Уточним смысл лексемы ἀβροσύνη (v. 25) из четверостишия, которое в оксиринхском папирусе завершает «поэму о Тифоне»:

ἐγὼ δὲ φίλημ' ἀβροσύναν,
καὶ μοι τὸ λαμπρὸν ἔρος ἀελίῳ καὶ τὸ καλὸν λέλογγε.

мне ж мила роскошь и мне 25
любовь к солнцу дала в удел свет и красоту.

Эти строки процитировал и откомментировал Клеарх из Сол, отрывок из которого приводит Афиней:

«А ныне, пишет Клеарх в третьей книге “Об образе жизни”, — не только используемые мужчинами (ἀνθρώπων) благовония, но и косметика (χροαί) столь пышны (τρυφερόν), что уподобляют их женщинам (συνεκθηλύνουσι). Неужели вы думаете, что роскошь (ἀβρότητα) может быть пышной (τρυφερόν) без добродетели? А вот Сапфо, истинная женщина и к тому же поэтесса, постыдилась (ἠδέσθη) отделить роскошь от красоты (τὸ καλὸν τῆς ἀβρότητος) и говорит:

Мне ж мила роскошь (ἀβροσύναν) <...>
и мне любовь к солнцу дала в удел свет и красоту.

Сапфо всем даёт понять, что жажда жизни (τοῦ ζῆν ἐπιθυμία) означает для неё свет и красоту, а те неотъемлемы от добродетели»⁵⁶.

Высказывалось мнение, что Клеарх деформирует мысль оригинала: будучи моралистом, он понимает τὸ καλὸν как нравственную красоту, хотя Сапфо говорит о физической. В самом деле, читая этот отрывок, мы понимаем, что русский язык не позволяет точно передать смысл существительных τὸ τρυφερόν и ἡ ἀβρότης, которые по Клеарху неотделимы от добродетели и красоты. Здесь ἀβροσύνη — одновременно изысканность, роскошь и великолепие. Дело осложняется тем, что лексема ἀβροσύνη чрезвычайно редка. Поэтому бесполезно уточнить, в каком контексте она используется. В противоположность мнению о том, что Клеарх искажает смысл, который Сапфо вкладывала в ἀβροσύνη, схожие контексты предоставляют и другие греческие

⁵⁶ Athenaeus, *Deipnosophistae* 15, 35, 1-13.

авторы, пусть и более поздние. Об ἀβροσύνη можно узнать у Ксенофана, а комедиограф Антифан пишет об ἀβρός. Обоих цитирует всё тот же Афиней, но интересующие нас лексемы являются частью поэтических текстов, а значит его вмешательство в них исключается. Первый из привлекаемых Афинеем авторов, Ксенофан Колофонский, порицает своих сограждан за то, что те переняли у лидийцев «беспользные изысканности» (ἀβροσύνας δὲ μαθόντες ἀνωφελέας), содержание которых он раскрывает:

Они [колофонцы] выходили на рыночную площадь в одеждах,
целиком окрашенных в пурпур,
их были тысячи общим числом, не меньше,
хвастливых, красовавшихся уложенными прическами,
источавших благовоние от искусно приготовленных умщений.

Ссылаясь на Филарха, Феопомпа, Диогена Вавилонского и Антифана, Афиней замечает, что от строгости нравов колофонцы склонились «к роскоши» (εἰς τρυφήν): волосы их были украшены золотом, они проводили круглые сутки за пирушками, тратя деньги на флейтисток и арфисток (τὰς αὐλητρίδας καὶ τὰς ψαλτρίδας). Одевались они в одежды, выкрашенные в дорогой пурпур. Афиней приводит выдержку из комедии Антифана, который распространяет подобные нравы на всех ионийцев:

πόθεν οἰκήτωρ, ἢ τις Ἴώνων
τρυφεραμπεχόνων ἀβρός ἡδυπαθῆς (30)
ἄλλος ὤρμηται;
Откуда такой поселенец? Или то движется
пышная (ἀβρός), преданная удовольствиям толпа
роскошно одетых ионийцев?⁵⁷

Таким образом Сапфо говорит, что ее тяготение к изысканности / роскоши, под которыми она, возможно, имеет в виду великолепие жизни в ее телесных проявлениях, и ее жажда жизни⁵⁸, описываемая словами «любовь к солнцу», дает ей свет и красоту, невзирая на физическую ограниченность и конечность.

Как кажется, Сапфо не случайно использовала в качестве заключительного слова поэмы перфект λέλογχε (от λαγχάνω, получать в удел, обретать по

⁵⁷ Ibid. 12, 31, 1-31

⁵⁸ Напомню, что о «жажде жизни» Сапфо говорит и Клеарх.

воле судьбы). Выбором этого глагола она выражает уверенность в участии, которая ее ждет: жребий судьбы определил ей мусическую славу, не имеющую конца⁵⁹.

Внутренние параллелизмы. Структура «поэмы о Тифоне» отмечена наличием лексических, образных и смысловых параллелей. Повторяющиеся лексемы и образы формируют дублеты и триплеты, связывающие воедино различные темпоральности и планы. Это осуществляется, например, посредством причастия ἔοντα:

ποτ' [ἔ]οντα χροά, v. 13 (об авторском Я) —
 ἄνθρωπον ἔοντ', v. 18 (о человеке вообще) —
 ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον, v. 21 (о Тифоне);

через производные от φιλέω:

φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν, v. 12 (в обращении к «детям») —
 ἔγω δὲ φίλημι' ἄβροσύναν, v. 25 (об авторском Я);

посредством упоминаний о наступающей старости:

тело Сапфо [охватила] старость (χροά γήρας ἤδη [ἐπέλλαβε]) и она поседела (v. 13-14) — седая старость настигла Тифона (αὐτον ἔμαρψε πόλιον γήρας, vv. 21-22).

В последнем случае поседевшая Сапфо видит своим предшественником седого Тифона. Это не единственное их сходство. В начале поэмы упоминается «песнелюбивая звонкая лира» (φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν). Это собственный атрибут Сапфо как мелической поэтессы. Но это также атрибут Тифона. В сохранившихся текстах о его поэтических и музыкальных способностях ничего не сказано, но афинская ваза V в. до н.э. изображает Тифона как *рапсода*. На большинстве изображений Тифон, которого похищает Эос, держит в руке лиру⁶⁰. Если предположить, что эта устойчиво воспроизводящая иконография наследует черты, отличавшие Тифона в архаической мифологической и художественной традиции, то это в очередной раз свидетельствует о том, что Сапфо видит его своим прототипом.

Говоря о параллелях, следует отметить, что, если vv. 25-26 действительно являются продолжением и финалом «поэмы о Тифоне», она получает завершенность, в том числе, в силу наличия лексических параллелей: в первой

⁵⁹ См. противоположное значение: Pindarus, *Olympia* 1, 53: ἀκέρδεια λέλογχεν θαμινὰ κακαγόρους («злоречивых часто настигает кара»).

⁶⁰ См. Weiss, Carina 1986; Kossatz-Deissmann 1997.

строке применительно к «детям» сказано о прекрасных дарах Муз (Μοίσων κάλα δῶρα), в последней, в которой Сапфо говорит о самой себе, сказано, что любовь к солнцу дарит ей свет и красоту (τὸ καλὸν).

С учетом всего сказанного подстрочный перевод строк 18-22 будет выглядеть так:

ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι. 18

καὶ γὰρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι φ . . αθεισαν⁶¹ βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰρ φέροισα[ν], 20

ἔοντα [κ]ἄλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ὕμωσ ἔμαρψε
χρόνῳ πόλιον γήρας, ἔχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

]ιμέναν νομίσει
]αισ ὀπάσδοι⁶²

ἔγω δὲ φίλημμ' ἀβροσύναν,]τοῦτο καὶ μοι 25
τὸ λά[μπρον ἔρος τῶελίω καὶ τὸ κά]λον λέ[λ]ογγε.

будучи человеком, невозможно стать нестареющим: 18

так, некогда, как говорили⁶³, розоворукая Эос, [охваченная] эросом,
настигла Тифона и унесла его на край земли; 20

он был прекрасен и юн, но всё ж в должный срок
его поразила седая старость⁶⁴, хотя супруга его была бессмертной.

..... признает [кого-то кем-то]
..... даровал бы

Мне ж мила роскошь и мне 25

⁶¹ Tsantsanoglou 2009 предлагает восстановить лакуну посредством διελάθεισαν, что дает удовлетворительное, но небеспорное лексически и исторически чтение «пронзенная страстью».

⁶² У Алкмана, Сапфо, Алкея и Феокрита σδ соответствует ζ аттическо-ионической диалектной группы. Таким образом, мы имеем дело с νομίζει и ὀπάζοι.

⁶³ Если предположить, что Сапфо здесь, как и в других случаях, ориентируется на узус эпоса, то ἔφαντο следует переводить словами «думали, полагали, считали».

⁶⁴ Cf. Euripides, *Supplices* 170: αἷς γήρας ἤκει πολιδόν («которых настигла седая старость»).

любовь к солнцу дала в удел свет и красоту.

В зависимости от смысла, который вкладывает в текст переводчик, греческий синтаксис допускает различные варианты перевода v. 26: «любовь к солнцу (или любовь солнца к Сапфо) дает ей в удел свет и красоту» либо «любовь дает в удел Сапфо свет и красоту солнца». Я отдаю предпочтение первому варианту.

Мусическая слава. Корпус сочинений Сапфо содержит вполне ясную жизненную философию, постулирующую ценность посмертной славы, достигаемой причастностью к Музам. Подобная слава становится противовесом физической смерти.

Например, во фр. 44 Сапфо говорит, что безвестность Аида навеки поглощает людей, которые не причастны Пиэридам (дословно: к розам пиерийских гор, где те обитают):

Ты умрешь и в земле
будешь лежать;
вспоминания
Не оставишь в веках,
как и в любви;
роз пиерийских ты

Не знавала душой;
будешь в местах
темных аидовых
Неизвестной блуждать
между теней,
смутно трепещущих⁶⁵.

Напротив, причастность поэтессы к этим сестрам Муз является залогом того, что воспоминания о ней будут живы в веках.

В эпиникии в честь Гиерона Сиракузского (468 г. до н.э.) Вакхилид также высказывает уверенность в том, что залогом бессмертия является мусическая слава:

Нетленен глубокий эфир (βαθὺς μὲν αἰθήρ ἀμίαντος),
Не гниет (σάπεται) морская волна,
Вечно отрадно (εὐφροσύνα) золото, —

⁶⁵ Fr. 44, см. Вересаев 1929, 178.

Человеку же не дано,
 Сбросив седую старость (πολιὸν γῆρας),
 Вновь воссоздать цветущую юность (θάλειαν ἦβαν),
 Но сияние доблести (ἀρετᾶς φέγγος)
 Не умаляется (μινύθει) вместе с телом у смертных,
 Ибо её вскармливает Муза.

Тот же Вакхилид говорит, что написал свою оду в честь Аглая, чтоб она была «бессмертным памятником Муз»:

...чтобы памятник Муз (Μουσᾶν ἄγαλμα)
 бессмертный, [не]рукотворный (ἐ[γ]χειρὲς ἀθάνατον),
 общей радостью был людям,
 всем возглашая о твоей доблести (ἀρετάν)⁶⁶.

Элий Аристид пишет о Сапфо:

«Полагаю, ты слышал, что Сапфо хвасталась неким женщинам, которые считались богоподобными (εὐδαμόνων)⁶⁷, утверждая, что Музы сделали ее воистину славной и достойной зависти (τῷ ὄντι ὀλβίαν τε καὶ ζηλωτήν), а потому после смерти ей не грозит забвение»⁶⁸.

⁶⁶ Пер. М.Л. Гаспарова. У нас эти строки прославлены А.С. Пушкиным: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». На латинском Западе эти строки стали знаменитыми благодаря переложению Горация (Horatius, *Carmina* III, 30: *Exegi monumentum aere perennius...*). А. Парщиков, о котором речь пойдет ниже, отсылает к ним в строке: «На кладбище химически-зеленом я памятник воздвиг походный, шаткий». Перевод Гаспарова следует изданию Джебба (1905), который читает: ἀ[χ]ειρὲς ... ἄγαλμα («изваяние, которое нельзя потрогать»), но это конъектура (Jebb 1905, 314). Иригуан, чей текст представлен в TLG, дает ἐ[γ]χειρὲς («то, что у руках»). Если пренебречь традиционным прочтением, ода как рукотворный памятник у Вакхилида не выглядит инородно. Архаические поэты часто говорят о бессмертии, обеспеченном славой: поэтов будут помнить, пока поются их песни, а власть имущие и атлеты бессмертны, пока их продолжают воспевать.

⁶⁷ Речь идет о круге молодых женщин, окружавших Сапфо и воспеваемых ею.

⁶⁸ Aelius Aristides, *Περὶ τοῦ παραφθέγματος* (О сказанном между прочим) 377, 23-27.

Примечательно, что в недавно обнаруженном стихотворении Посидиппа⁶⁹ говорится о том, что женщины поют на могиле усопшего «сапфические песнопения» (Σα[πφῶι' ἄισμ]ατα)⁷⁰. Таким образом, можно предположить, что некоторые песни Сапфо приобрели сакральный характер и исполнялись в ритуальном контексте.

Что касается последующей судьбы «поэмы о Тифоне», аллюзия на нее прослеживается у Каллимаха. В «Причинах» Каллимах сравнивает свою изысканную поэтическую манеру с пением цикады:

Мы поём (ἀείδομεν) среди тех, кто любит (ἐφίλησαν) звонкий стрекот цикады (λιγὸν ἦχον τέττιγος), а не ослиный рев; пусть кто-то другой ревет подобно длинноухому животному, я буду мал (οὐλαχύς) и крылат (πτερόεις), — о, да, во всех отношениях, чтобы, будь то старость или роса (δρόσον), я мог воспеть росу (ἦν ἀείδω), вкушая росистый корм (πρώκιον εἶδαρ ἔδων) от зевесова неба (ἐκ δίης ἠέρος), и мог опять сбросить (ἐκδύοιμι) старость, что навалилась на меня бременем (βάρος), как остров о трех вершинах, придавивший ужасного Энкелада. ... Ведь тех, на кого Музы не смотрели косо (ἴδον ὀθματι λοξῶ), когда те были детьми (ἄσους παῖδας), они не отвергнут и как седых друзей (πολιούς φίλους)⁷¹.

Здесь различимы элементы, представленные в поэме Сапфо, которую Каллимах, очевидно, имеет в виду. Более того, когда Каллимах здесь же настаивает на изысканности своего стиля, он тем самым привязывает к аллюзиям на «поэму о Тифоне» Сапфо аллюзии на ее четверостишие об ἀβροσύνη (vv. 23-26), что косвенно говорит в пользу об их изначальном единстве. И если у Сапфо цикада присутствует подспудно — на уровне лексического контекста, который к ней отсылает, — то Каллимах прямо заявляет, что хотел бы петь звонким голосом крылатой цикады. Это позволит ему сбросить тяжелую старость (γῆρας), как старую кожу (γῆρας), ведь так делают цикады. И как цикада он будет питаться одной божьей росой.

⁶⁹ В 1992 году был обнаружен папирус P. Mil. Vogl. 309, содержащий 112 эпиграмм, приписываемых Посидиппу (1 пол. III в. до н.э.).

⁷⁰ Posidippus, *Fr.* 51 (Austin & Bastianini 2002). Об этом см. Lardinois 2009, 53. Следует учитывать, однако, что прилагательное Σαπφῶι является реконструкцией. Кроме того, даже если это чтение верно, оно характеризует использование песней Сапфо в эпоху Посидиппа, через четыре столетия после нее.

⁷¹ Callimachus, *Aetia* 1, 29-40.

Имя «Тифон» подразумевается у Каллимаха дважды. Во-первых, старость тяжела как остров Сицилия, на котором находится вулкан Этна. После того, как чудовищный Тифон-Тифоей, восставший на Зевса, был повержен, тот заточил его под землей, придавив горой: периодические извержения вулкана свидетельствуют о том, что огнедышащий Тифон, погребенный под его подошвой, ворочается и дышит.

Во-вторых, Каллимах отсылает к истории о переменчивой богине Эос и смертном Тифоне. Пока Тифон был прекрасен и юн, Эос любила его. Когда он постарел, богиня охладела к нему. С Музами всё не так — их любовь надежна и постоянна: тех, кого они любили «детьми», т.е. в юности, они продолжают числить среди друзей и в пору седин. Сапфо противопоставляет «детей» и «седую старость» Тифона в контексте, который мы теперь можем реконструировать следующим образом:

...Μοΐσαν ἰ]οκ[ό]λτων κάλα δῶρα, παῖδες,
 σπουδᾶσδετε καὶ τὰ]ν φίλαοιδον λιγύραν χελύνην (v. 11-12)
 «Дети, не пренебрегайте прекрасными дарами фиалколонных Муз
 и песнелюбивой звонкой лирой»,

взгляните на меня: мое тело подтачивают года, как это произошло с юным Тифоном, которого настигла седая старость (πόλιον γῆρας, v. 22). Лишь причастность Музам, любовь к изящным искусствам и мусическому великолепию, могут победить брэнность и тление, и дать залог неувядающей посмертной славы.

«Титонус-цикада» Алексея Парщикова. Помимо упомянутых выше трех русских переводов «поэмы о Тифоне» Сапфо (А.В. Парина, В.В. Зельченко, Т.Г. Мякина) мы имеем еще одно поэтическое обращение к Сапфо, мифу об Эос и Тифоне, а также истории обнаружения в 2004 г. кельнского папируса с текстом поэмы. Речь идет о стихотворении «Титонус-цикада» Алексея Парщикова (далее АП), в котором тот предлагает экстравагантную интерпретацию греческого мифа⁷².

Стихотворение «Титонус-цикада» впервые опубликовано в 2006 г.⁷³ Оно входит в поэтический цикл «Дирижабли», замысел которого восходит, как

⁷² Ниже, в комментариях к стихотворению «Титонус-цикада» обсуждаются визуальные источники АП. Ознакомиться с этим вспомогательным иллюстративным материалом можно, обратившись к видеозаписи моего доклада, положенного в основу этой публикации. См. Петров 2023.

⁷³ Парщиков 2006а, 21-22, а также: 2008, 112-113; 2010, 168; 2014, 208; 2019, 646-647.

минимум, к 2002 г.⁷⁴ Примечательно, что Тифон фигурирует у АП под именем «Титонус» — в английской транскрипции. Возможно, это обстоятельство указывает нам на источник осведомленности автора о находке «кельнской Сапфо» — на статью Мартина Уэста в литературном приложении к *The Times* (West 2005b). Также вероятно, что заглавие поэмы «Титонус-цикада» это вариация на титулы таких драм Иннокентия Анненского как «Меланиппа-философ» и «Фамира-кифарэд» (1906).

«Поэтика эллипсиса», которую проповедовал АП, требует, чтобы стихотворения были герметичны, требовали расшифровки, более того, допускали множественность интерпретаций. Насколько нам известно, поэма «Титонус-цикада» ранее не комментировалась и не объяснялась. Между тем, она требует дешифровки. Ниже мы воспроизводим сам текст и предлагаем его последовательную построчную интерпретацию. При этом мы обращаемся к описанной выше «поэме о Тифоне» Сапфо и истории ее обнаружения, к корпусу сочинений АП, включая его переписку, к одному его монологу, запечатленному на киноплёнке, а также к различному визуальному материалу, поскольку в основе поэтики и поэтической техники АП часто лежат подходы фотографа или кинематографиста. В данной публикации, в силу ограниченности ее объема, преимущественно комментируются детали, относящиеся к античному и «сапфическому» слоям текста; элементы, составляющие часть собственной поэтики АП, разъясняются менее подробно.

Титонус-цикада

Эос встаёт, два британских историка приземляются в Кельне. 1
 Борей с заячьими губами дуют на старую карту в обе щеки.
 Улыбаясь, коллеги спускаются в прямо[го]угольный⁷⁵,
 лазурный архивный зал. Словно кровельщики,
 их перчатки хлопчатые ползают по скатам футляра, 5
 ощупывая картонаж, а под ним — по оценкам — цыганка.
 Двигается египтянин, как по верёвочным лестницам, с камнем загара,
 наискосок, по частям. Сквасистые обломки и где-то вдали — цикада.

⁷⁴ Тогда было напечатано стихотворение «Расписание», теперь входящее в цикл «Дирижабли» как № 6. В публикации «Расписание» сопровождал подзаголовок: «из “Дирижаблей”». В одном из писем АП заметил: «“Расписание” — голос женщины, оставшейся на земле».

⁷⁵ Парщиков 2006а; 2014; 2019: «прямо[го]угольный» (v. 3); Парщиков 2008; 2010: «прямоугольный».

В слоях футляра найден папирус с записью жалоб Сапфо.
 Плач, спрессованный под слоями наката. 10
 Забытая мумия периода Нового царства
 вспоминает мелкую сеточку для волос, которая на слух — цикада.

В слово “Эос” вкатывается школьный глобус,
 когда сквозь экватор ты смог дотронуться
 до оси и обвёл полушария — получается монограмма: Эос. 15
 В минусовые времена в Эфиопии она с Титонусом

шлёт прошения о его бессмертии и получает “да”.
 Высшие забывают купировать ген старения и распада,
 и Титонус с Альцгеймером из городка Висбаден
 незаметно заброшены⁷⁶ на дирижабль — в башню льда. 20

Звук цикады выходит из ниоткуда, отчуждаясь в зёрнах феррита.
 Тс-с: рыжую пудру счищают бумажной салфеткой,
 или пачка купюр с оттяжкой спружинит по пальцу — и шито-крыто.
 Титонус, себя ощупав, обнаруживает цикаду на ветке.

Он забывается, будто тело его из тысяч кармашков... 25
 Где? В каком? Тьмы подглазных мешочков⁷⁷, но глаз не найти в них.
 Два британских историка над Ла-Маншем
 пропадают в пространствах нефигуративных.

Комментарий. Сюжет стихотворения начинается с кинематографически крепко закрученного действия: богиня Эос восходит, ученые — приземляются.

v. 1 «Эос встаёт»: это эпический зачин, отсылающий к Гомеру: «Рано рожденная встала из тьмы розоперстая Эос...»

«два британских историка приземляются в Кёльне»: сюжетная завязка не соответствует исторической правде. Михаэль Гроневальд и Роберт Даниель, обнаружившие папирус P.Köln 21351+21376, были сотрудниками Кёльнского университета, так что им не было нужды садиться на самолет. А вот филолог Мартин Уэст, напечатавший в *The Times Literary Supplement* новость о находке «кёльнской Сапфо» и английский перевод «поэмы о Тифоне», был

⁷⁶ Парщиков 2006а; 2019: «заброшены» (v. 20); Парщиков 2008; 2014: «заброшены».

⁷⁷ Парщиков 2006а; 2019: «тьмы подглазных мешочков»; Парщиков 2008; 2014: «низки подглазий до пят».

британцем и в 2004 г. работал в Оксфордском университете. Похоже, именование палеографов «британцами» — еще одно косвенное указание на то, что сведения, положенные в основу сюжета «Титонуса-цикады», АП получил из публикации Мартина Уэста.

v. 2 «Бореи... дуют на старую карту»: в XIV веке по периметру карт мира рисовали головы двенадцати ветров, дующих на карту, как бы разворачивая её.

v. 3 «спускаются в... лазурный зал»: архив уподоблен египетской погребальной камере, в которую в древности помещали саркофаг с забальзамированной мумией, покрытой слоями пелен. Речь идет о так называемой египетской или александрийской лазури, которую изготавливали из силиката меди и кальция. Она содержала синий пигмент и имеет характерный цвет безоблачного неба. Этот цвет можно увидеть на фресках и артефактах.

Яркость приводимых далее деталей позволяет предположить за ними наличие конкретного визуального опыта, основанного, например, на просмотре документального кинофильма, посвященного находке папируса. А возможно, АП видел в Кёльне какую-либо экспозицию, посвященную «кёльнской Сапфо». В таком случае, часть экспозиции могла иметь «египетскую» часть, подсвеченную в цвет «египетской лазури». Там же поэт мог воочию видеть и сам папирус P.Köln 21351+21376, причудливые контуры которого описывает в vv. 7-8. Впрочем, упоминание хлопчатых перчаток историков, ощупывающих гроб, побуждает принять версию о просмотре видеосюжета, посвященного находке.

v. 5-6 «по скатам футляра... ощупывая картонаж»: речь идет о внутреннем гробе. Образующие его слои картонажа составлялись, помимо прочего, из ранее использованных обрывков папируса, которые склеивались, образуя нечто вроде папье-маше.

v. 6 «а под ним — по оценкам — цыганка»: по сюжету стихотворения «историки» раскрывают внутренний гроб, в котором должно находиться тело египтянки-цыганки. Почему цыганки? Это отчасти шутка. Теперь известно, что прародиной цыган является Индия, но прежде верили, что цыгане являются выходцами из Египта. Как считается, русский экзоним «цыгане» происходит от греческого «αθίγγανος», «ατσίγγανος» — «неприкасаемый», но в основе их европейских именовании (Gypsies, gitanos, gitans) лежит название страны — «Египет». Кроме того, для АП могло быть важно то, что в русской поэзии образ «цыганки» связан с любовными песнями — романсами (ср. у

Блока: «А монисто брэнчало, цыганка плясала / И визжала заре о любви»⁷⁸). Это перекидывает мостик от цыганки к «любовным плачам» Сапфо.

Прежде чем комментировать следующие строки, сделаем замечание относительно композиционной техники АП. Ее важный элемент — кинематографическое переключение плана. АП применяет эту технику сознательно, более того, обнаруживает у своих предшественников. Так, в знаменитом экфрасисе щита Ахилла (Илиада 18, 485-616)⁷⁹ он находит технику укрупнения плана посредством «зуммирования» — перехода ко все более крупному масштабу. Переход от макро- к микро- плану АП сравнивает с последовательными переключениями от вселенской перспективы ко всё более подробным изображениям. Эти переключения осуществляются посредством последовательных щелчков компьютерной мыши. Рискну предположить, что предложенное АП описание отправляется от эпизода некоего голливудского фильма, в котором секретным агентам требуется определить местонахождение злоумышленника. Они в реальном времени укрупняют на мониторе картинку, получаемую со спутника слежения: сначала планета Земля, затем континент, потом страна, город, улица и, наконец, нужный дом:

«В том-то и состоит стилевая особенность барокко, — в барочных произведениях, как известно, часть равна или больше целого. <...> Кажется, что мы щелкаем компьютерной мышкой и движемся от одного сайта к другому. Впрочем, принцип “матрешки”, образа внутри образа, распространенный ныне в Интернете, можно найти и в самых древних литературных памятниках. Например, в XVIII песне “Илиады”, где есть знаменитое описание щита, изготовленного Гефестом для Ахиллеса. Первое, что изображено на щите, относится к общей архитектуре мироздания:

Все прекрасные звезды, какими венчается небо: 485
Видны в их сонме Плеяды, Гиады и мощь Ориона,
Арктос, сынами земными еще колесницей зовомый...

Щелкаем мышкой и видим:

Там же два града <...> [490]
В первом... браки и пиршества зрелись...

⁷⁸ Блок, Александр. В ресторане (1910). Ср. также Кружков Г. “Явление цыганки: Йейтс и Блок,” Кружков 2008, 65-73.

⁷⁹ АП делает характерное примечание: «Здесь и далее — разумеется, перевод Н.И. Гнедича».

<...>

Далее много народа толпится на торжище; шумный [497]

Спор там поднялся; спорили два человека.

<...>

Город другой облежали две сильные рати народов... [509]

Открываем следующий слой и находим укрупненный план:

Далее выделал поле с высокими нивами; жатву [550]

Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая...

Мы перепрыгиваем от одной картинки к другой, изобилующей следующими драматическими сценами и подробностями («Белую сеют муку» [560]), которым не уместиться на плоскости соразмерного человеку щита вместе со всей астрономией, юриспруденцией, эротикой и кулинарией»⁸⁰.

v. 7-8. В поэме «Титонус-цикада» нет зуммирования, но используется схожий прием — кинематографическое переключение планов и их монтаж. Сцена с «британскими историками» уступает место следующему сюжету. Действующим лицом становится сам кёльнский папирус P.Köln inv. 21351 + 21376, с его лоскутами, прорезанными вертикальными лакунами⁸¹.

«движется египтянин»: это о переписанном египетским писцом тексте «поэмы о Тифоне» Сапфо, проявляющемся буква за буквой под пытливым взглядом современного палеографа, который распознает одну полустертую графему за другой;

«как по веревочным лестницам... наискосок»: точнее, «поперек» — перепрыгивая через лакуны, с одной вертикальной полоски папируса на другую;

«с камнем загара»: речь опять о папирусе-«египтянине», имеющем желто-коричневую окраску;

«скважистые обломки»: так выглядят клочки папируса, имеющие прорехи. АП не случайно дважды прилагает к папирусу характеристики камня, говоря о «камне загара» и «скважистых обломках». Таким образом папирус приравнивается к каменным изваяниям (наподобие «[не]рукотворного памятника» из оды Вакхилида). Руинированное состояние обрывков — это памятник, распавшийся на обломки;

«и где-то вдали — цикада»: папирус начинает говорить, звучать: издали, из глуби тысячелетий — проявляется стрекот цикады.

⁸⁰ Парщиков 2006b, 248-249.

⁸¹ Их фото см. выше по ссылке в прим. 32.

Следующая строфа (vv. 9-12) повторяет сказанное, дополняя картину деталями.

v. 9-10 «папирус с записью жалоб Сапфо», «плач, спрессованный»: от описания внешнего вида папируса АП переходит к его содержанию. Вслед за Уэстом и другими исследователями АП трактует «поэму о Тифоне» как поэму о старости. Согласно АП, Сапфо стенала о том, что стареет, что ее тело дряхлеет. Парщиков усиливает это параллелью: вот мумия — неизвестные останки, принадлежавшие, возможно, «цыганке» — т.е. женщине, которая пела о любви. Женщина эта умерла, ее имя развеялось по ветру. Теперь это «забытая мумия периода Нового царства». Личная драма уже ничего не значит, человеческая жизнь с ее переживаниями, страстями, треволнениями съёжилась до музейной этикетки, на которой указан исторический период — «Новое царство».

Здесь уместно вспомнить появление Алексея Парщикова в фильме 1988 года «День ангела» (АП указан в титрах в числе «гостей»). Вот краткий пересказ этого небольшого эпизода.

Юноша у проекционного аппарата демонстрирует смонтированный им фильм. В кадре появляется женщина восточной наружности, гадающая по руке. Юноша начинает напевать: «Цыганка гадала, цыганка гадала...»⁸².

— Это что за ерунда? — спрашивает его другой персонаж.

— «По-моему хорошо», — оправдывается юноша. — «Иначе не поймут. Как говорил Заратустра, мир есть мои воля и представление». Далее в фильме демонстрируются кадры военных действий, но голос продолжает напевать: «Цыганка гадала, цыганка гадала...»

Появляются титры, как в немом кино: «День ангела». В саду, за большим накрытым столом сидят люди. Некий ученый-историк проповедует собравшимся отказ от субъективного взгляда на исторический процесс, утверждая, что на мир нужно смотреть *sub specie aeternitatis*:

«Когда Коперник отказался от Птоломеевской мировой системы, он таким образом устранил субъективность восприятия картины мира, определяющуюся случайностью нахождения наблюдателя на одной из планет, т.е. человечества на планете Земля. <...> При рассмотрении всемирной истории необходимо такое же отрешение от случайной точки зрения. Я поясню: нам кажется, что девятнадцатое столетие нашей эры неизмеримо богаче и важнее, чем, скажем, девятнадцатое

⁸² Это песня «По Дону гуляет казак молодой», в которой цыганка нагадала молодой девушке раннюю гибель.

столетие до Рождества Христова. <...> Мы позволяем себе называть культуру греков “древностью” по отношению к нашему “новому времени”, а “древность” ли она для исторически образованного египтянина при дворе великого Тутмосиса за тысячу лет до Гомера?⁸³ И так, необходимо освободить историю от личного пристрастия наблюдателя...»⁸⁴.

И здесь, в роли одного из сидящих за столом гостей, на минуту с небольшим в кадре появляется Алексей Парщиков. Ему чуть больше тридцати. Он произносит монолог, идея которого противоположна объективистской, отвлеченной точке зрения «историка»:

«Мы очень много знаем о нашем прошлом, кроме самого главного: с чего всё началось. И мы почти ничего не знаем о нашем будущем, но главное, нам доподлинно известно, чем всё кончится. Кончится всё смертью. Как же я уживаюсь с этой мыслью? Ведь в отличие от этой вот чашки, которая, когда разобьется, не будет знать, какую форму примет от неё лужица, будет ли она похожа на барана, на облако или просто на палку, мне совершенно небезразлично, какую форму приму я после смерти. И с детства я всегда представлял себе, что я *там* встречу со своими родственниками — с бабушкой, дедушкой, со всеми друзьями, добрыми гениями, которые скажут мне: “Здравствуй! Ну вот, наконец-то ты умер — это уже пройдено, поздравляем”. И это прозвучит так, как будто скажут: “Здравствуй! Ты выздоровел!” И в то время, как мое тело будут обмывать *здесь*, на земле, старухи, — *там* я буду обмывать свою встречу с хорошими добрыми друзьями. И вот этот навык, это умение внести логику *здесь* мира в *тот* мир, потусторонний⁸⁵, помогает мне выжить, вытянуть *здесь*»⁸⁶.

⁸³ Тутмос I (ок. 1504-1492 гг. до н.э.) жил приблизительно на 700 лет раньше Гомера (IX—VIII вв. до н. э.).

⁸⁴ Любопытно, что историк, ратующий за отрешенность от повседневности, сам не может от этого удержаться и явно фрондирует, противопоставляя себя конвенциям поздней советской эпохи, в которой происходит действие фильма: он произносит имена «Тутмосис» и «Птоломей» на дореволюционный лад и отсчитывает столетия от Рождества Христова, а не от нашей эры, как тогда было принято, таким образом, приравнивая к объективной реальности век девятнадцатый, а советскую реальность объявляя субъективной и краткосрочной.

⁸⁵ Парщиков не утверждает, что другой мир имеет логику *здесь* мира. Он лишь говорит об усилиях представить мир тамошний в терминах мира *здесь*. Это кажется наивным и тщетным. Но есть ли альтернатива? АП, по сути, заявляет, что на основании *здесь* опыта строит миф, в категориях которого представляет жизнь мира иного.

⁸⁶ «День ангела». Реж. Сергей Сельянов и Николай Макаров. Ленфильм (1980, 1988). Упоминание о съемках фильма см. в: Коновальчук, Сельянов 2016: «Это было в

Мне показалось уместным привлечь этот отрывок, поскольку восьмиминутный отрезок экранного времени вместил множество элементов, представленных в поэме «Титонус-цикада»: здесь и цыганка, и древняя Греция с Гомером, и египетский фараон, и слова Парщикова об остром переживании личной смерти, обмывании покойника (аналог бальзамирования мумии), о переходе к иной форме *телесного* бытия после смерти. Когда «историк» противопоставляет XIX век *нашей* эры XIX веку *до* нашей эры, это тоже находит параллель в поэме Парщикова: «В минусовые времена ... [Эос] с Титонусом...» (v. 16).

Примечательно, что АП, не колеблясь, заявляет: «[мне] совершенно небезразлично, какую форму приму я после смерти». Он не сомневается в жизни после смерти. Слова о «принятии формы», как кажется, означают, что он представляет следующую жизнь телесной, а переход к ней — как *метаморфозу* в духе Овидия (совершится трансформация тела). АП заявляет, что переход к новой жизни равносителен *выздоровлению* от здешнего бытия. Позже он использует образ выздоровления от жизни в одном из последних стихотворений. Как и Сапфо, которая обратилась к авторитетному свидетельству мифа об Эос и Тифоне, АП обращается к евангельской истории. Собственный опыт смертельной болезни и не принесших исцеления операций под общим наркозом сопоставляется с историей Христа, преодолевшего смерть:

Но ты, Мария, куда летишь? Камень сдвинут уже на передний план,
и его измеряют⁸⁷. Еще спят, как оплавленные, каратели.
Наркоз нас приводит в чувства — марлевый голубой волан

Туле, под Тулой вернее, в каком-то санатории. Среди приглашенных были тогда еще никому не известные “метафористы” Саша Ерёменко, Иван Жданов, Алёша Парщиков, с ними Оля Свиблова... и многие теперь известные художники и писатели. Почти все работали дворниками и кочегарами, но писали стихи, рисовали картины...»

⁸⁷ См. Ин 20:1-2: «В первый же день недели Мария Магдалина приходит ко гробу рано, когда было еще темно, и видит, что камень отвален от гроба. Итак, бежит и приходит к Симону Петру и к другому ученику, которого любил Иисус, и говорит им: унесли Господа из гроба, и не знаем, где положили Его». Ср. Мф 27:66-28:2: «Поставили у гроба стражу, и приложили к камню печать. <...> На рассвете первого дня недели, пришла Мария Магдалина и другая Мария посмотреть гроб. И вот, сделалось великое землетрясение, ибо ангел господень, сошедший с небес, приступив, отвалил камень от двери гроба»; Мк 15:46-16:6: «Мария Магдалина и Мария Иаковлева и Саломия купили ароматы, чтобы идти помазать Его. ... Приходят ко гробу, при восходе солнца, и говорят между собою: кто отвалит нам камень от двери гроба? И, взглянув, видят, что камень отвален». См. также Парщиков В. “Стража (По мотивам «Воскресения Христа» Пьеро делла Франческа),” Парщиков 2019, 675-676.

падает на лицо. Мы помним, когда очнулись, а не когда утратили...⁸⁸

Эти строки можно истолковать сообразно Эпикуру: сознание не фиксирует момента перехода в сон или смерть, а когда (и если) оно вернется, волноваться будет уже не о чем. Но, скорее всего, как верующий христианин (или хотевший уверовать) АП вкладывал в них иной смысл: в любом случае нас ждет пробуждение — от медицинского наркоза или от здешней жизни. Пробуждающее, архетипическое Воскресение, которое открывает и делает неизбежным все прочие воскресения, уже совершилось. А потому, Мария, не нужно страшиться и некуда спешить.

v. 12 «сеточку для волос»: это намеренный интермедиаальный анахронизм, характерный для эстетики АП. Перед нашими глазами помещается растиражированная помпейская фреска, изображающая портрет молодой, красивой и образованной женщины. Она задумчиво прижимает к губам острый стилус (στύλος, *stilus*), который держит в правой руке, в ее левой руке — переплетенные в книжицу восковые таблички (κηρωμένη πινακίδα, *tabula cerata*). На голове женщины — золочёная сеточка для волос, из-под которой выбиваются локоны. Это изображение именуется «портретом Сапфо», хотя римская аристократка выглядит совершенно иначе, чем должна была выглядеть лесбоская поэтесса.

v. 13-15. Еще одна резкая смена плана. АП визуализирует процесс получения монограммы ЭОС (при этом он оперирует словом «ЭОС» в его кириллической форме: греки писали имя богини как ΕΩΣ (Ἔως) или ΗΩΣ (Ἠώς).

v. 16-18. Греческий миф об Эос, унесшей Тифона к пределам земли, «в Эфиопию» и испросившей для него бессмертия, внезапно становится частью собственно парщиковской мифо-поэтической вселенной, сформированной концепциями кибер- и стимпанка, идеями Артура Крокера и Поля Вирильо, трансгуманизма, эстетикой «Кремастера» Мэтью Барни и пр. Соответственно, меняется язык изложения: «высшие забывают купировать ген старения и распада»⁸⁹. Но миф продолжается и развивается. Здесь я не могу вдаваться в подробности и ограничусь минимумом пояснений.

Тифона, которого Эос заперла в его покоях, где он обречен пребывать до скончания времен, теряя тело, память, превращаясь в голос цикады или в саму

⁸⁸ Парщиков А. «Наркоз», Парщиков 2019, 673.

⁸⁹ Ср. беседу о «новой антропологии», клонировании, размножении внеполовым путем, *in vitro*, о которых АП беседовал с Дмитрием Александровичем Приговым в 1997 году (Парщиков 2019, 600-615).

цикаду, Парщиков без каких-либо пояснений, адресованных читателю, отождествляет с одним из персонажей своего цикла «Дирижабли» — пилотом, который совершает побег с Земли. Этот пилот представляет собой аналог «майора Тома», сквозного персонажа Дэвида Боуи: астронавта, который утрачивает связь с центром управления полетом на Земле и дрейфует вместе со своим кораблем — без руля и ветрил — прочь от Земли в просторы космоса.

Поскольку стихотворение «Титонус-цикада» написано раньше, чем сложился цикл «Дирижабли» (возможно, так и оставшийся незавершенным), мы сталкиваемся с обратной причинностью: не история современного пилота пишется как вариация на миф о Тифоне, но спектр связанных с Тифоном нарративов включает в себя, как один из лучей, так и не написанную историю безымянного пилота.

v. 19 «Титонус с Альцгеймером из городка Висбаден»: превосходная в фонетической самодостаточности цепочка слов. Это также каламбур, цель которого — запутать читателя. «Альцгеймер» здесь не немецкий психиатр Алоис Альцхаймер, а разновидность сенильной деменции, старческого слабоумия. Поэтому словосочетание «Титонус с Альцгеймером» нужно понимать как «Тифон, страдающий альцгеймером». Достигший глубокой старости Тифон, у которого отказывает тело, естественно ассоциируется с потерей памяти. Но это не все: для АП «альцгеймер» — это не напасть (бедой эта болезнь становится для окружающих), но состояние блаженства⁹⁰. Кроме того, под влиянием П. Вирильо, старость и беспамятство отождествляются у АП с состоянием игрока, запертого в казино, в котором занавешены окна (игроки не должны замечать смены дня и ночи). У АП персонаж поглощен игрой в электронную лотерею⁹¹.

⁹⁰ Парщиков 2019, 709: «По моей фабуле, в первом стихотворении герой, пилот, который решает не приземляться, а улететь восвояси и искать свободу в игре в электронную лотерею. Это жюль-верновский скандал, впрочем, не дотягивающий до его технотерроризма. Потом идет само «Сельское кладбище», медитация старого человека, пережившего эру восхода дирижаблей и теперь снова возвращающегося к этому бизнесу. По сюжету, он инвестирует в новые технологии. Он был бы голливудским румяным стариком-пионером, но он слишком сдвинут с нормы в сторону альцгеймера, слишком блаженный».

⁹¹ Парщиков 2019, 709: «Забвение я связываю еще со старостью и — вводя совсем другие референции — с состоянием игрока. Рулетка, особенно виртуальная, исключая риск, опять-таки способ забыться, стирать опыт и постоянно стартовать с нуля. Эти темы и “зарядили” меня для писания об объекте, который есть “дирижабль”, носитель метафор. Дирижабль еще и миф, он состыкуется с коллективной памятью, с доцивилизованным миром».

В целом, нужно отметить, что мотивы, которые станут сюжетообразующими в эпическом цикле «Дирижабли», различимы уже в цикле «Сомнамбула» (1996-1997)⁹²: миры Сомнамбулы и дирижаблей «опрокинуты», «уходят корнями в небо»⁹³, свобода и воздухоплавание ассоциируются с беспмятством⁹⁴.

«из городка Висбаден»: в Висбадене находится знаменитое казино, в котором играл и проигрывал еще Ф.М. Достоевский (см. его роман «Игрок»).

v. 20 «незаметно»: потому что «альцгеймер»;

«на дирижабль»: по сюжету цикла «Дирижабли» герой улетел от Земли на современном дирижабле, который может бесконечно долго висеть в стратосфере. Неподвижно висящий дирижабль — своего рода верхушка башни. Внутри стоит сервер-ретранслятор, обеспечивающий подключение к сети интернет и к онлайн-казино. Снаружи у дирижабля солнечные батареи — почти вечный источник энергии. Дирижабль всегда следует за солнцем, так что оно для него остановилось, как для Иисуса Навина. Герой навеки останется на дирижабле, поглощенный игрой в лотерею. Время для него прекращает ход, так что в пределе «геймер» и «альцгеймер» сливаются.

В греческом мифе Эос унесла Тифона по воздуху на край земли. У АП Эос подспудно ассоциируется с тяжестью земного шара (ср. v. 13 «в слово Эос вкатывается ... глобус»). Напротив, гравитации противостоит паренье дирижаблей, так что следует «превратиться в воздухоплавательный аппарат, стать легче воздуха»⁹⁵.

⁹² Парщиков 2019, 170-177.

⁹³ Ср. Парщиков 2019, 171: «Сомнамбула на потолочной балке ангара завис на цыпочках вниз головой»; Парщиков А. «Ангар в сумерках», Парщиков 2019, 646: «— Что вертишь головой? Что ходишь вверх ногами? / — Я ищу лики святых». Об «опрокидывании» см. Петров 2019; Петров 2021.

⁹⁴ См. Парщиков 2019, 170: «он перебеливает все, написанное на роду, воздухоплаванье введя беспмятства взамен».

⁹⁵ Ср. Парщиков А. «Вверх ногами. Метаневесомость», Парщиков 2019, 295-296: «Человек, стоя на одной ноге, свободно движет всеми частями тела, пропуская ось равновесия через солнечное сплетение <...> Верх и низ у Колдера поменялись на 180°. <...> Формы Колдера уходят корнями в небо и держат in suspense. Есть два выхода: или превратиться в воздухоплавательный аппарат, стать легче воздуха, или отдаться чугунному безразличию гравитации и рухнуть вниз, на Землю, к центру глобуса».

Кроме того, в «Илиаде» Гомера говорится о старцах, прекративших физическую активность из-за старческой немощи, но продолжающих витийствовать подобно цикадам⁹⁶. Это описание — прообраз Тифона, тело которого истончилось, но голос продолжал литься. Примечательно, что старейшины-цикады восседают «на башне», и это сохранено в переводе Гнедича, которым пользовался АП.

«льда»: За бортом на такой высоте — космический холод (лед). Кроме того, «лед» — это еще и круги ада из «Божественной комедии» Данте: некоторые грешники мучаются во льдах (см. Песни 32 и 34). В дипломной работе АП (1980), написанной по результатам творческого семинара у А.А. Михайлова, имеется стихотворение «Элегия», где есть строки: «А то, как у Данта, во льду замерзают зимой, / а то, как у Чехова, ночь проведут в разговорах».

v. 21-23 «отчуждаясь в зёрнах феррита»: возможно, речь идет о радиопомехах, превращающих голос пилота в стрекот цикады для тех, кто ловит его сигнал на земле. Возможно, речь идет о записи голоса современного Тифона на ферро-магнитную ленту магнитофона (отсюда: «рыжую пудру счищают бумажной салфеткой») или на ленту блока памяти компьютерного сервера (подразумеваются технологии 1990-х годов). А возможно, личность Тифона клонируется посредством копирования на магнитную дискету, как это описано у АП в цикле «Сомнамбула». Похоже, АП не делает различия между самосознающим индивидом и его «дигитальным» телом. Обоих можно клонировать.

«шито-крыто»: это словосочетание (в связке с предшествующим образом цыганки и мотивом жульничанья во время игры в интернет-казино) может восходить к сцене с тремя разбойниками и предводительницей-цыганкой из мультфильма «Бременские музыканты» (1969), где атаманша-цыганка поет песню: «Завтра дальняя дорога выпадает королю, / У него деньжонок много, а я денежки люблю... Королёва карта бита, / Бит и весь его отряд, / Дело будет шито-крыто. / Карты правду говорят».

v. 27-28 «пропадают в пространствах нефигуративных»: история Тифона завершена. The rest is silence. Когда Гроневальд и Даниэль, — эти новые Розенкранц и Гильденстерн, — растворяются в нефигуративном пространстве, мы выходим из мифа о Тифоне.

⁹⁶ Hom. *Il.* 3, 149-154: «На Скейских воротах (πύλῃσι) восседали старейшины, по старости уже отошедшие от битв; будучи изощренными витиями, они были подобны цикадам (τεττιγέσσιν ἑοικότες), что, сидя в лесу на дереве, струят нежно-лилейный голос. Эти вожди троянцев восседали на башне (ἐπὶ πύργῳ)».

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Вересаев, В.В. (1929) *Эллинские поэты. Переводы с древне-греческого*. М.: Недра. (Полное собрание сочинений. Т. 10).
- Гаспаров, М.Л., Цыбенко, О.П., Ярхо В.Н., сост. (1999) *Эллинские поэты VIII-III вв. до н.э. Эпос, элегия, ямбы, мелика*. М.: Ладомир.
- Завьялов, С.А. (2018) “Эолийская мелика — издания, метрика, переводы; Алкей и Сафо: вступительный очерк; Комментарии,” *Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же*. 3-е, перераб. изд. Науч. ред., сост., вступ. статья и текстология К.Ю. Лаппо-Данилевского; комм. С.А. Завьялова. СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 242–379.
- Зельченко, В.В. (2005) “Новонайденное стихотворение Сафо: опыт перевода,” <https://zelchenko.livejournal.com/12761.html> [последнее обращение: 03.06.2023].
- Иванов, В.И. (1914) *Алкей и Сафо. Собр. песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова*. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых.
- Коновальчук, Михаил, Сельянов, Сергей (2016) *Время печали еще не пришло*. Сан-Франциско: Аквилон.
- Кружков, Г. (2008) *У.Б. Йетс. Исследования и переводы*. М.: РГГУ.
- Мякин, Т.Г. (2012) *Через Кёльн к Лесбосу: встреча с подлинной Сафо*. Новосибирск.
- Ошеров, С.А., сост. (1980) *Парнас: Антология античной лирики*. М.: Моск. рабочий.
- Парщиков, А. (2006а) *Ангары*. М.: Наука. (Серия: Русский Гулливер).
- Парщиков, А. (2006b) *Рай медленного огня. Эссе, письма, комментарии*. М.: НЛО.
- Парщиков, А. (2008) *Землетрясение в бухте Цэ / Илл. Евгений Дыбский*. М.: Икар.
- Парщиков, А. (2010) *Выбранное*. М.: ОГИ.
- Парщиков, А. (2014) *Дирижабли*. М.: Время.
- Парщиков, А. (2019) *Кёльнское время*. М.: НЛО.
- Петров, В.В. (2004) “*Ἄρπαιμός* и *ἄρπαιμα*: критические замечания к статье о Павла Флоренского “Не восхищение непщева (Флп 2:6-8),” *Диалог со временем* 13, 327-334.
- Петров, В.В. (2019) “‘Тимей’ Платона о видах движения, ‘небесном растении’ и прямо-стоянии человека,” *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 13.2, 705-716.
- Петров, В.В. (2021) “Перевернутый человек, опрокинутый мир: трансмиграции одного мотива,” *Историко-философский ежегодник* 36, 109–141.
- Петров, В.В. (2023) Доклад “Эос и Тифон: метаморфозы телесности,” *Международная конференция «Осмысливая древнегреческую философию в XXI веке», 22-23 мая 2023 г.*, Центр изучения древней философии и классической традиции (Новосибирск), <https://youtu.be/-PjNnA2qmds> [последнее обращение: 03.06.2023].
- Annis, William A. (2005) “Sappho,” *Aoidoi.org*, <http://aoidoi.org/poets/sappho/sappho-58.pdf> [последнее обращение: 03.06.2023].
- Austin, C. e Bastianini, G., eds. (2002) *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*. Milano: LED.

- Boedecker D. (2009) "Aging in the New (and Old) Sappho," *Greene and Skinner* 2009, 71-83.
- Boehringer, Sandra (2013) "Je suis Tithon, je suis Aurore': performance et erotisme dans le 'nouveau' fr. 58 de Sappho," *Quaderni urbinati di cultura classica* 104 (2), 23-44.
- Brown, Christopher G. (2011) "To the Ends of the Earth: Sappho on Tithonus," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 178, 21-22.
- Crane, Gregory (1986) "Tithonus and the Prologue to Callimachus' 'Aetia'," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 66, 269-78.
- Di Benedetto V. (2004) "L'ultimo pianto di Saffo," *La Stampa*. 2004.08.25, p. 21.
- Di Benedetto, V. (2006) "Il tetrastico di Saffo e tre postille," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 155, 5-18.
- Edmunds, Lowell (2006) "The New Sappho: ΕΦΑΝΤΟ (9)," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 156, 23-26.
- Fraenkel E. (1957) *Horace*. Oxford: Clarendon Press.
- Greene, Ellen, Skinner, Marilyn, eds. (2009) *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues*. Cambridge, MA: Harvard University Press, Center for Hellenic Studies, <https://archive.chs.harvard.edu/CHS/article/display/3534> [последнее обращение: 03.06.2023].
- Grenfell, Bernard P., Hunt, Arthur S., eds. (1922) *The Oxyrhynchus Papyri. Part XV*. London.
- Gronewald M., Daniel R.W. (2004a) "Ein Neuer Sappho-Papyrus," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 147, 1-8.
- Gronewald M., Daniel R.W. (2004b) "Nachtrag Zum Neuen Sappho-Papyrus," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149, 1-4.
- Jebb, Richard C., ed. (1905) *Bacchylides. The Poems and Fragments*. Cambridge: University Press.
- Kossatz-Deissmann, Anneliese (1997) "Tithonos," *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich und Düsseldorf: Artemis. Bd. 8.1, 34-36; Bd. 8.2, 23.
- Lardinois A. (2009) "The New Sappho Poem (P. Köln 21351 and 21376). Key to the Old Fragments," *Greene and Skinner* 2009, 41-57.
- Latacz, Joachim (2005) "Veilchenbusige Geschenke," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 168 (2005.07.22), p. 33, https://fazarchiv.faz.net/faz-portal/document?uid=FAZ_FD1N20050722278569 [последнее обращение: 03.06.2023]
- Lobel, Edgar and Page, Denys, eds. (1955) *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.
- Maehler H. (2004) "Auch Sappho klagte über das Alter," *Neue Zürcher Zeitung*. 2004.12.01, p. 36.
- Nagy G. (2009) "The 'New Sappho' Reconsidered in the Light of the Athenian Reception of Sappho," *Greene and Skinner* 2009, 176-199.
- Obbink, Dirk (2009) "Sappho Fragment 58-59: Text, Apparatus Criticus, and Translation," *Greene & Skinner* 2009, p. 7-16.
- Stiebitz, F. (1926) "Zu Sappho 65 Diehl," *Philologische Wochenschrift* 45/46, 1259-1262.
- Tsantsanoglou, Kyriakos (2009) "Sappho, Tithonus Poem: Two Cruces (Lines 7 and 10)," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 168, 1-2.

- Voigt, Eva-Maria, ed. (1971). *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Polak & Van Gennepe.
- Weiss, Carina (1986) "Eos," *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich und Düsseldorf: Artemis. Vol. 3.1, 747-789; Vol. 3.2, 565-578 (изображения).
- West, M.L. (2005a) "The New Sappho," *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 151, 1–9.
- West M.L. (2005b) "A New Sappho Poem," *Times Literary Supplement*. 2005.06.24, p. 8.

References in Russian:

- Veresae, V.V. (1929) *Ellinskie poety. Perevody s drevne-grecheskogo*. M.: Nedra. (Polnoe sobranie sochinenii. T. 10).
- Gasparov, M.L., Tsybenko, O.P., Iarkho V.N., sost. (1999) *Ellinskie poety VIII-III vv. do n.e. Epos, elegiia, iamby, melika*. Moskva: Lodomir.
- Zav'ialov, S.A. (2018) "Eoliiskaia melika — izdaniia, metrika, perevody; Alkei i Safo: vstupil'nyi ocherk; Kommentarii," *Alkei i Safo: Sobranie pesen i liricheskikh otryvkov v perevode razmerami podlinnikov Viacheslava Ivanova so vstupil'nym ocherkom ego zhe*. 3-e, pererab. izd. Nauch. red., sost., vstup. stat'ia i tekstologiya K.Iu. Lappo-Danilevskogo; komm. S.A. Zav'ialova. Sankt-Peterburg: Izd-vo imeni N.I. Novikova, 242–379.
- Zel'chenko, V.V. (2005) "Novonaidennoe stikhotvorenie Sapfo: opyt perevoda," <https://zelchenko.livejournal.com/12761.html> [poslednee obrashchenie: 03.06.2023].
- Ivanov, V.I. (1914) *Alkei i Safo. Sobr. pesen i liricheskikh otryvkov v perevode razmerami podlinnikov Viacheslava Ivanova*. Moskva: Izd-vo M. i S. Sabashnikovykh.
- Konoval'chuk, Mikhail, Sel'ianov, Sergei (2016) *Vremia pechali eshche ne prishlo*. San Frantsisko: Akvilon.
- Kruzhkov, G. (2008) *U.B. Iets. Issledovaniia i perevody*. Moskva: RGGU.
- Miakin, T.G. (2012) *Cherez Kel'n k Lesbosu: vstrecha s podlinnoi Sapfo*. Novosibirsk.
- Oshero, S.A., sost. (1980) *Parnas: Antologiiia antichnoi liriki*. Moskva: Mosk. rabochii.
- Parshchikov, A. (2006a) *Angary*. Moskva: Nauka. (Serii: Russkii Gulliver).
- Parshchikov, A. (2006b) *Rai medlennogo ognia. Esse, pis'ma, kommentarii*. Moskva: NLO.
- Parshchikov, A. (2008) *Zemletriasenie v bukhte Tse* / Ill. Evgenii Dybskii. Moskva: Ikar.
- Parshchikov, A. (2010) *Vybrannoe*. Moskva: OGI.
- Parshchikov, A. (2014) *Dirizhabli*. Moskva: Vremia.
- Parshchikov, A. (2019) *Kel'nskoe vremia*. Moskva: NLO.
- Petroff, V.V. (2004) "Αρπαγμός i ἄρπαγμα: kriticheskie zamechaniia k stat'e o. Pavla Florenskogo "Ne voskhischenie nepshcheva (Flp 2:6-8)," *Dialog so vremenem* 13, 327-334.
- Petroff, V.V. (2019) "Timei' Platona o vidakh dvizheniia, 'nebesnom rastenii' i priamostoianii cheloveka," *ΣΧΟΛΗ (Schole)* 13.2, 705-716.
- Petroff, V.V. (2021) "Perevernutyi chelovek, oprokinutyi mir: transmigratsii odnogo motiva," *Istoriiko-filosofskii ezhegodnik* 36, 109–141.
- Petroff, V.V. (2023) Doklad "Eos i Tifon: metamorfozy telesnosti," *Mezhdunarodnaia konferentsiia «Osmyslivaia drevnegrecheskuiu filosofiiu v XXI veke»*. 22-23 maia 2023 g., Tsentri izucheniia drevnei filosofii i klassicheskoi traditsii (Novosibirsk), <https://youtu.be/-PjnNazqmds> [poslednee obrashchenie: 03.06.2023].