

12 ПИФИЙСКАЯ ОДА ПИНДАРА: СЕСТРЫ-ГОРГОНЫ И АВЛЕТИКА

В работе предлагаются интерпретации нескольких сложных мест в 12 Пифийской оде Пиндара, каждое из которых объяснимо, если рассматривать его как указание на технические особенности искусства авлетики.

Ключевые слова: Пиндар, Афина, Горгоны, звук, авлетика, амбушюр.

Среди эпиникиев Пиндара есть только один, адресатом которого оказывается не атлет, а музыкант – некий Мидас из Акраганта, победивший в состязаниях авлистов на Пифийских играх в 490 г. до н. э. Специфика состязания определяет и специфику содержания: центральную часть эпиникия (ст. 6–23) занимает рассказ о том, как Афина изобрела авлос и само искусство авлетики¹.

Естественно, что внимание комментаторов и исследователей так или иначе привлекают вопросы, связанные с музыкальным аспектом этого эпиникия. В одной из последних работ ее автор Д. Стайнер (Steiner 2013) стремится отыскать в пиндаровском тексте отражение событий музыкальной жизни Греции начала V в. до н. э. Стайнер солидаризируется с точкой зрения, согласно которой Пиндар был не консерватором и традиционалистом, но продолжал новаторскую деятельность авлистов VI в. до н. э. (Steiner 2013: 174)². С такой точки зрения вполне разумно искать в Пиф. 12 поэтическое отражение тех новаций, которые производили современные Пиндару авлисты, расширяя технические возможности инструмента, а мифологическую историю об изобретении авлоса, которую рассказывает Пиндар, рассматривать как способ опрокинуть «в священное мифологическое время то, что ново (и спорно)», создав тем самым «налет старины» и обосновав новации «поступками богов и героев» (Steiner 2013: 175). Иными словами, Стайнер мотивирует

¹ По объему это составляет больше половины текста

² О возможных взглядах Пиндара на традицию и новаторство в музыкальном искусстве см. также: LeVen 2014: 81–83

мифологический рассказ Пиндара его стремлением сакрализовать то сложное и непривычное в музыке, что появилось в результате экспериментов в авлетике и могло вызывать сопротивление консервативно мыслящих музыкантов.

В идейно-программном ключе Стайнер объясняет и то обстоятельство, что Пиндар заменяет устойчивую фригийскую версию изобретения авлоса иной. Все источники помимо Пиндара говорят о фригийской версии изобретения авлоса и самой авлетики, так что отказ Пиндара от традиционной версии можно, считает Стайнер, объяснить его стремлением противостоять той ассоциированности авлоса с фригийским ладом, о которой позже напишет Аристотель в «Политике» (1342a32–b12). Как предполагает Стайнер, противостояние дорийского и фригийского лада могло возникнуть существенно раньше и войти в современной Пиндару музыкальную культуру (Steiner 2013: 196–198).

Таким образом, Пиф.12 рассматривается и как поэтическое высказывание Пиндара в пользу авангардной музыкальной «пойкилии», и как слово в «этнически-этическом» споре о музыкальных ладах (Steiner 2013: 175; 197).

Оставаясь в рамках интереса к музыкальному аспекту этой оды, я бы хотела вернуться к нескольким трудным, вызывающим противоречивые толкования и не до конца проясненным местам в ее тексте. Я предполагаю, что они имеют прямое отношение не просто к музыкальной стороне мифологической истории и, следовательно, к искусству авлетики, но к самым тонким техническим деталям этого искусства. При этом я оставляю в стороне а) все прочие, кроме музыкальных, мотивы этой истории, бесспорно связывающие адресата эпиникия с Персеем, одолевшим Горгону Медузу (победа, расправа с недругами, покровительство божества, и т. д.), б) весь спектр возможных культурологических и философских интерпретаций пиндаровского мифа.

Вкратце он таков: когда Персей поразил Медузу и забрал ее голову, Афина услышала, как оплакивают сестру две оставшиеся горгоны, и желая воспроизвести этот плач, придумала инструмент, способный звучать точно так же. Получившийся напев она назвала «многоглавым номом» и отдала свое изобретение людям.

Мифологический рассказ обрамляется мотивом изобретения, сделанного Афиной: ст. 7 – ἐφεῦρε, ст. 22 – εὔρεν / εὐροῖσα). Комментаторы обратили на это внимание почти полтора столетия назад (Metzger 1880: 220), но, как уточняет С. А. Степанцов в комментарии к ст. 7, «речь идет об изобретении самого того делания, в котором состязаются на играх» (Степанцов 2017: 21). Действительно, мифологическую историю Пиндар начинает раскручивать именно со слова τέχνα, «ремесло/искусство», в котором авлист Мидас «победил Грецию», Ἑλλάδα νικάσαντα τέχνα. К τέχνα и относится придаточное τάν ποτε Παλλάς ἐφεῦρε, «которое когда-то изобрела Паллада» (ст. 6–7). Тем самым Пиндар подчеркивает, что собирается рассказать историю о том, как Афина изобрела само искусство авлетики, а не инструмент. Мотив изобретения в конце рассказа (ст. 22) возвращается повторением однокоренных εὔρεν – εὐροῖσα, «изобрела – изобретя», но тут Пиндар меняет объект: если глагол εὔρεν вообще не имеет формального объекта, то причастие εὐροῖσα имеет объектом универсальное νίν, указывающее на μέλος, который Афина передала людям под именем «многоглавого нома» (ст. 23 – ὠνύμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον, «назвала номом многих голов»).

В начале рассказа, в ст. 7–8, Пиндар описывает обстоятельства, сопутствовавшие изобретению Афины: она создала искусство авлетики, «сплетья» (διαπλέξαισα) плач (θρήνον) горгон по своей сестре Медузе, погубленной Персеем по воле царя Полидекта. Семантика самого глагола διαπλέκω в этом контексте объясняется по-разному. Некоторые комментаторы вслед за схолиастами понимают его как обозначение действия сплетения целого из нескольких компонентов (из каких именно, у Пиндара будет сказано уже в следующей, второй строфе). Но есть и другое мнение: семантическая доминанта глагола διαπλέκω – это не соединение разнородного, т. е. не переплетение, но изготовление целого, создание конечного продукта, т. е. выплетание (Steiner 2013: 176; ср. Степанцов 2017: 21–22).

В любом случае, рождение искусства авлетики Пиндар не только подает как результат слуховых впечатлений Афины, но в следующих четырех стихах (ст. 9–12) детально описывает, как именно звучал тот плач, которому внимала богиня. Вот как выглядит весь интересующий нас отрывок:

6 τάν (scil. τέχναν) ποτε
 Παλλάς ἐφεῦρε θρασειᾶν <Γοργόνων>
 οὖλιον θρῆνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα·
 τὸν παρθενίοις ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς
 10 ἄϊε λειβόμενον δυσπενθέϊ σὺν καμάτῳ,
 Περσεὺς ὁπότε τρίτον ἄυσεν κασιγνητᾶν μέρος
 ἔνναλίᾳ Σερῖφῳ λαοῖσί τε μοῖραν ἄγων.

Наше восприятие созданной в ст. 9–12 звуковой картины лишь в незначительной степени зависит от того, как мы понимаем смысл сочетания ὑπό τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς³. Если ὑπό с дательным обозначает здесь лицо, под воздействием которого/тот предмет, посредством которого совершается действие, то это означает, что Афина слушала (ἄϊε), как струится (λειβόμενον) плач (θρῆνον), букв. «*производимый* девичьими и змиными головами, к которым не подступиться». А если ὑπό с дательным имеет здесь другое, пространственное значение – «из-под», то в этом случае Афина слушала, как плач струится букв. «*из-под* девичьих и змеиных голов, к которым не подступиться», т.е. мы должны представить себе горгон лежащими на земле вниз лицами. Так или иначе, разнородными компонентами, которые «сплетает» воедино Афина, оказываются звуки, издаваемые и самими горгонами, и змеями, которые «росли» на их головах вместо волос. Так понимали это место схолиасты (Σ P.12 praе 8,16), но возможно и другое толкование: звуки, издаваемые горгонами, Афина «сплела» с воинственным кличем Персея (Clay 1992: 523). В обоих случаях эта деталь рассматривается как этиологическое объяснение разнородности звучания каждого из стволлов двойного авлоса. Правда, второе толкование возможно лишь в том случае, если в ст. 11 принять чтение ἄυσεν, «закричал», и тогда ст. 11 выглядит так: «когда Персей *воззвал* к третьей части сестер» (т.е. к горгоне Медузе). Согласно другому чтению – ἄνυσεν, которое является эмендацией приведенного схолиастом варианта ἄνυσεν (Voeskh 1811: 128), Персей «*погубил* третью часть сестер».

³ Синтаксис стиха осложнен тем, что Пиндар опускает предлог ὑπό перед παρθενίοις (подразумевается κεφαλαῖς), и помещает его перед однородным ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς. Такое перемещение комментаторы отмечают как пиндаровское обыкновение (Gildersleeve 1885: 209).

Наибольшую трудность и главный интерес представляет здесь сочетание $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\epsilon}\acute{\iota}\ \sigma\upsilon\nu\ \kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omega$. Многое зависит от синтаксического членения ст. 10–11. Одни включают $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\epsilon}\acute{\iota}\ \sigma\upsilon\nu\ \kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omega$ в состав придаточного (Köhnken 1978: 92; cf. Segal 1996: 28, п 29), т. е. воспринимают это сочетание как характеристику действий Персея («возвал», $\acute{\alpha}\upsilon\sigma\epsilon\nu$, или «погубил», $\acute{\alpha}\nu\upsilon\sigma\epsilon\nu$). Другие рассматривают его в составе главного предложения и относят к $\lambda\epsilon\iota\beta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$ (Σ P.12.15, 1–4; Maehler 1984: 120; Gentili 1995: 674; Clay 1992: 523).

Но корень проблемы здесь – не синтаксический, а семантический. Слово $\kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$ как *poenae actionis* означает «усилие, напряжение сил, труд» – такова его семантическая доминанта. Прочие значения («усталость, утомление»; «страдание») фиксируются словарями как вторичные (Chantraine 1968: 490; ср. LSJ, $\kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$), что вполне объяснимо: усталость/утомление – это результат усилия, а страдание – его побочный эффект. Контексты эпиникиев показывают, что значение «усилие, напряжение сил, труд» для слова $\kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$ остается основным и у Пиндара. Он всегда использует слово $\kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$ там, где речь идет о ситуации, требующей от человека или героя физического напряжения, будь то плавание по морю (Ол. 6, 103–104), сражение и война (Нем. 10, 78–79; Пиф. 1, 46), героические подвиги (Нем. 1, 70) или атлетические агоны – бег (Нем. 8, 50), многоборье (Истм. 8, 1) и колесничные гонки (Пиф. 5, 46–48). При этом у Пиндара очевидны отрицательные коннотации этого слова: то, что именуется $\kappa\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$, никогда не бывает предметом устремлений, напротив, от этого хотят избавиться, забыть об этом или хотя бы получить за это награду.

Что же касается прилагательного $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\eta}\varsigma$, то согласно словарному описанию оно означает «bringing sore affliction; direful», «причиняющий тяжкое горе/печаль; ужасный» (LSJ).

У самого Пиндара $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\eta}\varsigma$ встречается еще один раз, в Пиф. 11(18), где об Оресте говорится, что кормилица Арсиноя «выхватила» ($\acute{\alpha}\nu\epsilon\lambda\epsilon$) его сильными руками букв. «из хитрости Клитемнестры» – эта хитрость и определяется как $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\eta}\varsigma$ ($\acute{\epsilon}\kappa\ \delta\acute{o}\lambda\omicron\upsilon\ \dots\ \delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$). Анализ семантики самого существительного $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$ у Пиндара заставляет думать, что оно для него было связано с обозначением не столько скорби, горя и печали, сколько страдания и боли.

Так, в Ол. 2 , 22–24 читаем:

ἔπεται δὲ λόγος εὐθρόνοις
Κάδμοιο κούραις, ἔπαθον αἰ μεγάλα·
πένθος δὲ πίτνει βαρὺ
κρεσσόνων πρὸς ἀγαθῶν.

Здесь говорится о дочерях Кадма, которые, в конце концов, был избавлены от всех перенесенных тягот и страданий, в том числе и физических. И общий контекст истории кадмовых дочерей у Пиндара, и явно нарочитое сближение πένθος с ἔπαθον приводит к мысли, что πένθος здесь обозначает всю совокупность тягот и болезненных переживаний, выпавших на долю «кадмовых дев».

В Нем. 10 (76–77) Полидевк вызывает к Зевсу около раненного, но еще живого Кастора:

‘Πάτερ Κρονίων, τίς δὴ λύσις
ἔσσεται πενθ<έω>ν;

И здесь под πένθη, об избавлении от которых просит герой, Пиндар подразумевает и собственные переживания Полидевка, и муки его раненного брата. Таким образом, и в этом, и в предшествующем случае πένθος для Пиндара – слово для обозначения боли, страдания, мучения как физического, так и душевного, что противоречит концепции словаря Шантрена, где идея физического страдания в семантике этого слова как раз исключается (Chantraine 1968: 874).

В Истм. 7 (37) πένθος служит обозначением скорби по умершему (ἔτλαν δὲ πένθος οὐ φατόν), но, на мой взгляд, из этого не следует, что πένθος означает «скорбь», – в данном случае речь идет о той разновидности душевной боли и страдания, которой является скорбь по умершему.

Таким образом, πένθος у Пиндара оказывается универсальным словом для обозначения страдания и боли. Возвращаясь к производному δυσπενθής, мы можем предположить, что у Пиндара оно должно иметь столь же универсальное значение – «исполненный боли, страданий; мучительный». Применительно к коварству Клитемнестры в Пиф. 11 (18) δυσπενθής характеризует его как «исполненное боли, мучительное», и такая характеристика заставляет увидеть во внутреннем состоянии Клитемнестры некоторую раздвоенность – ведь она строит коварные планы против собственного сына. Что же касается Персея, то он либо воззвал (ἄυσεν) к Медузе «с исполненным

боли, мучительным усилием», либо «с исполненным боли, мучительным усилием» погубил (ἄνυσσεν) ее. Такая характеристика действий Персея представляется вполне естественной – ведь речь идет о подвиге, который требует от героя невероятного напряжения. Именно как «усилие, напряжение» (Mühe, Antstrengung) понимали значение κάματος в этом контексте А. Кенкен (1971: 131) и Б. Джентили (Gentili 1995: 674). Кенкен усматривал здесь корреляцию с заключительной строфой оды, где слово κάματος повторяется в гномическом высказывании (ст.28-29): εἰ δέ τις ὄλβος ἐν ἀνθρώποισιν, ἄνευ καμάτου//οὐ φαίνεται (Köhnen 1971: 131). В таком случае подвиг Персея, считает Кенкен, – это образец того усилия (Mühe), без которого человек никогда не достигнет счастья и успеха.

Но если членить интересующий нас колон так, как это делает большинство, и вслед за схолиастами (Σ Ρ. 12.15,1–4), издателями (Maehler 1984: 120), вместе с Дж. Клэй (Clay 1992: 523) и Б. Джентили (Gentili 1995: 674) рассматривать δυσπενθέϊ σὺν καμάτῳ в составе главного предложения, относя его к причастию λειβόμενον, то это выражение оказывается не характеристикой действий Персея, а характеристикой плача, производимого горгоньими головами и змеиными головками их волос. В этом случае комментаторы и исследователи по-иному воспринимают и семантику интересующего нас сочетания.

В одном из схолиев δυσπενθῆς понимается как «плачевный, скорбный»: <δυσπενθεῖ σὺν καμάτῳ:> τῷ τῶν Горγόνων, ἀδελφὴν γὰρ ἐπένθουν κάμνουσαν, «... ибо они (Горгоны – О. Л.) оплакивали страдающую сестру». Из этого же контекста ясно, что схолиаст понимает κάματος не в прямом значении «усилие, напряжение», а в переносном – «страдание, мука» (Σ Ρ.12.18,1). В другом схолии к этому месту уточняется, что σὺν καμάτῳ здесь следует понимать как σὺν μόχθῳ καὶ ὀδύνῃ, «с мукой и болью» (Σ Ρ.12.15, 2). Таким образом, схолиасты понимали это место в том смысле, что плач сестер-Горгон по сестре сопровождался их «скорбной мукой». Иными словами, они воспринимали δυσπενθεῖ σὺν καμάτῳ как характеристику эмоционального состояния Горгон, чему, бесспорно, способствует контекст. Многие современные комментаторы и исследователи вполне солидарны со схолиастами: *with mournful suffering* (Clay 1992: 523); *with harshly painful suffering* (Segal 1998: 87); *in their mournful travail* (Steiner 2013: 206).

Многие, но не все. Так Джентили, считая, что сочетание $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\epsilon}\iota\ \sigma\upsilon\nu\ \kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\omega$ уточняет характер самого процесса, обозначенного причастием $\lambda\epsilon\iota\beta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$, «струящийся, льющийся» (о плаче), вполне солидарен с Кенкеном в том, что $\kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ здесь нужно понимать именно как «усилие» (Gentili 1995: 674). Здесь же он, ссылаясь на Кенкена, указывает, что $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$ / $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\eta}\varsigma$ у Пиндара вовсе не обязательно связано со скорбью по умершему.

Эти соображения, а также приведенные выше наблюдения над семантикой $\kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ и $\delta\upsilon\sigma\pi\epsilon\nu\theta\acute{\eta}\varsigma$ говорят в пользу того, что змеино-девичий плач Горгон изливался «с мучительным усилием, напряжением, с мучительным трудом». Остается вопрос, почему Горгонам звук их плача давался с таким трудом? Почему Пиндар вписал именно эту деталь в свою звуковую картину? Такая характеристика не вполне понятна и даже внутренне противоречива – ведь глагол $\lambda\epsilon\iota\beta\acute{o}\mu\alpha\iota$, «литься», предполагает некий свободный процесс. Возможно, именно необъяснимость такой характеристики применительно к плачу Горгон и заставила отнести ее к действиям Персея.

Я бы предложила здесь сугубо музыкальное объяснение: характеризуя не эмоции, а усилия, производимые «исполнительницами» плача, Пиндар привлекает наше внимание к физической или, точнее, к технической стороне дела. Описывая плач Горгон, Пиндар акцентирует наше внимание на том, что можно назвать звукоизвлечением. Его мифологическая история действительно «опрокидывает в священное мифологическое время» (Steiner 2013: 175) реалии современной ему музыкальной жизни, но, как я предполагаю, не столько ее авангардные достижения, сколько вещи вполне традиционные и характерные для исполнительской практики авлистов. И таковой является, прежде всего, специфическая техника извлечения звука, требующая от музыканта именно напряжения и усилия.

Слово $\kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ повторяется и в заключительной строфе оды, в гномическом высказывании (ст.28-29): $\epsilon\acute{\iota}\ \delta\acute{\epsilon}\ \tau\iota\varsigma\ \acute{\omicron}\lambda\beta\omicron\varsigma\ \acute{\epsilon}\nu\ \acute{\alpha}\nu\theta\rho\omega\pi\omicron\iota\sigma\iota\nu$, $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon\ \kappa\acute{\alpha}\mu\alpha\tau\omicron\upsilon//\omicron\upsilon\ \phi\acute{\alpha}\iota\nu\epsilon\tau\alpha\iota$. Вопрос о том, как связана эта гнома с содержанием эпиникия и с его адресатом, решается по-разному. Очень многие видели ключ к пониманию гномы в рассказанной в схолиях истории: однажды у Мидаса во время выступления сломалась трость авлоса и прилипла к небу, так что Мидасу пришлось играть «на одних стволах ($\mu\acute{o}\nu\omicron\iota\varsigma\ \tau\omicron\iota\varsigma$

καλάμοις)» авлоса, то есть без помощи трости; это поразило слушателей, а музыкант победил в состязании (Σ Ρ.12.prae 8, 3-7). Джентили полагал, что гнома не только отсылает нас к этой истории, но одновременно предполагает и более широкий, универсальный смысл (Gentili 1995: 683).

Но если мое предположение верно и δυσπενθέϊ σὺν καμάτῳ в ст. 10 действительно характеризует специфическое звукоизвлечение при игре на авлосе, то эту сентенцию легко связать с победой Мидаса и без сомнительной истории о сломанной трости: звук плача горгон родился с мучительным усилием; Афина воспроизвела это звучание, придумав авлос; следовательно, авлисту тоже приходится извлекать звук с усилием. На это усилие и намекает сентенция: без него счастье победы для авлиста невозможно. Впрочем, такое толкование совершенно не исключает более широкого смысла, в том числе и универсального χαλεπὰ τὰ καλά.

Тема специфического звукоизвлечения, как мне представляется, возникает в мифологическом рассказе не только в самом его начале – она появляется и в самом его конце (ст. 20–21), тем самым, обрамляя рассказ. Здесь Пиндар уходит от темы деяний Персея к теме горгоньего плача и снова создает звуковую картину, которую восприняла Афина и воспроизвела (μιμήσαιτο) в звучании авлоса: τὸν Εὐρύαλας ἐκ καρπαλιμῶν γενύων// χριμφθέντα ἐρικλάγκταν γόον. В этой картине тоже есть трудная для понимания деталь – это причастие χριμφθέντα. С одной стороны, в сочетании с ἐκ καρπαλιμῶν γενύων, букв. «из быстрых челюстей», оно должно обозначать направленное движение. С другой стороны, χριμπτῶ означает «близко подводить/подносить», «приближать вплотную», а χριμφθεῖς – «оказавшийся вплотную к чему-то» (ср. Од. 10. 516). Комментаторы и переводчики обходят эту сложность, игнорируя лексическое значение причастия и передавая его как «вырванный/вырвавшийся с силой (из челюстей)» (*strappato da* – Gentili 1995: 679; *forced from* – Steiner 2013: 206; *вырванный из* – Гаспаров 1980: 115, *pushed from* – Philips 2016: 262) или просто «выходящий из» (*that came... from* – Segal 1998: 89).

Но здесь возможно другое объяснение, учитывающее характерную для употребления предлогов ἐκ, ἀπό и παρά constructio praegnans. В этих случаях, как мы знаем, предложные сочетания обозначают не те пространственные отношения, которые

предполагаются значением глагола (например, приближение к какой-то точке пространства или нахождение в ней), но как бы опережают высказывание, предвосхищая идею удаления от этой точки, движения от нее. У Пиндара идея движения появляется только за счет пролептического $\acute{\epsilon}\kappa \kappa\alpha\rho\tau\alpha\lambda\iota\mu\acute{\alpha}\nu \gamma\epsilon\nu\acute{\upsilon}\omega\nu$, а не за счет семантики причастия $\chi\rho\iota\mu\phi\theta\acute{\epsilon}\nu\tau\alpha$, которое употребляется здесь в своем обычном значении «вплотную поднесенный». Таким образом, ст. 20–21 можно перевести: «плач, вплотную поднесенный [к быстрым челюстям] и [вышедший] из них». В каком смысле плач может быть «поднесен к челюстям вплотную»? Конечно, $\gamma\acute{o}\sigma$ следует понимать метонимически – речь идет о *звуке*, и поскольку $\gamma\acute{\epsilon}\nu\upsilon\varsigma$ во множественном числе обозначает обычно не собственно костную структуру, а весь рот вместе с зубами, то можно предположить, что Пиндар заставляет нас представить звук, который формируется в передней части рта и извлечение которого связано с особым его положением. Для него Пиндар использует эпитет $\kappa\alpha\rho\tau\acute{\alpha}\lambda\iota\mu\omicron\varsigma$. Значение этого прилагательного обычно понимается как «быстрый», «быстро движущийся», так что Пиндар, похоже, хочет показать, что формирование и выход звука горгоньего плача обусловлен неким специфическим движением рта. Таким образом, здесь, как и в ст. 9–10, Пиндар привлекает внимание к физической или, точнее, к технической стороне дела и опять вводит такие детали, которые заставляют нас думать о звукоизвлечении – в данном случае, об амбушюре, характерном для авлетики. О том, какие сложности он представлял для древних авлистов, известно достаточно хорошо (Mathiesen 1999: 219–222), хотя исследователи, насколько я могу судить, никогда не привлекал этого пиндаровского контекста в качестве еще одного свидетельства.

К числу технических деталей я бы отнесла и эпитет Медузы $\epsilon\upsilon\lambda\acute{\alpha}\rho\alpha\omicron\varsigma$, букв. «с хорошими щеками», который появляется в середине рассказа (ст. 16). Перекликаясь с гомеровско-гесиодовским похвальным эпитетом $\kappa\alpha\lambda\lambda\iota\pi\acute{\alpha}\rho\eta\omicron\varsigma$, «с прекрасными щеками», этот эпитет в дорийской форме $\epsilon\upsilon\lambda\acute{\alpha}\rho\alpha\omicron\varsigma$ помимо Пиндара не встречается, да и у самого Пиндара – только в этом месте, а в аттической форме $\epsilon\upsilon\lambda\acute{\alpha}\rho\epsilon\iota\omicron\varsigma$ – в «Ономастиконе» Поллукса (2.87 и 9.162): в одном случае «Ономастикон» приводит форму $\epsilon\upsilon\lambda\acute{\alpha}\rho\epsilon\iota\omicron\varsigma$ как образец производных от $\pi\alpha\rho\epsilon\iota\acute{\alpha}$, а в другом – как образец сложных прилагательных с $\epsilon\upsilon$ -. Есть

основания думать, что перед нами пиндаровский неологизм, образованный по эпической модели именно для этого контекста. Что же касается его значения, то схолиасты объясняли, что Медуза названа так не потому, что прекрасна от природы, но потому, что сама себя характеризовала так, соперничая с Афиной в красоте (Σ P.12. 24 b). О том, что Медуза пыталась состязаться в красоте с Афиной и была за это обезглавлена Персеем, сообщается и в «Мифологической библиотеке» (2.4, 3).

На мой взгляд, замена в эпическом, а потому знакомом прилагательном καλλι- на εὖ- демонстративна и призвана подчеркнуть, что речь идет не о красоте щек Медузы, а об их качестве. Джентили склоняется к тому, что εὐλάραος указывает на силу и объем этих щек, подкрепляя такое толкование особенностями иконографии Медузы, чье устрашающее щекастое изображение en face лишь в эллинистическую эпоху сменилось профильным (Gentili 1995: 677; ср. Степанцов 2017: 30–31).

Как заметила П. Ле Вен (LeVen 2014: 110), «слишком много щек на протяжении четырех стихов, чтобы не подумать об облике самого авлиста». Действительно, об этом уже думали и Ж.- П. Вернан, и Ч. Сигал: «из всех инструментов именно авлос, благодаря в его звучанию, мелодии и способу исполнения, – тот самый инструмент, с которым маска Горгоны имеет теснейшую связь» (Vernant 1991: 125); «игра на авлосе искажает лицо музыканта, превращая его в гримасу, подобную усмешке Медузы» (Segal 1998: 96). Вопрос только в том, как и насколько осознавалась эта связь в греческой традиции. Вернан полагал, что архаическая устрашающая Горгона должна была ассоциироваться с издаваемым ею устрашающим криком (Vernant 1991: 117–118). Эту мысль развивал и Сигал, считая что сам облик Горгоны – гримаса ее рта, высунутый язык, а во многих изобразительных версиях еще и острые выступающие зубы, – все это подразумевало некий издаваемый ею звук (Segal 1998: 86–87)

При всей правдоподобности это предположение труднодоказуемо – во всяком случае, подтверждающих его надежных контекстов очень мало. В качестве довода приводится контекст из «Щита Геракла», где описываются ὀρυμαῖδος//ὄξέα καὶ λιγύως). Правда, не вполне понятно, идет ли речь о крике Горгон или об их поступи, когда они несутся за Персеем. У Гомера ὀρυμαῖδος – это обозначение нестройного шума, который

возникает, когда люди сталкиваются в сражении или бревна – в речном потоке. Во всяком случае, никакой специальной связи с криком это слово не имеет. Зато змеи, свисающие с пояса Горгон, издают вполне определенный звук – они скрипят зубами (ἐχάρασσαν ὀδόντας).

Все остальные доказательства устойчивой связи облика Горгон с представлением об издаваемом ими крике имеют косвенный характер. Таковым, например, является имя одной из Грай, которые были сестрами Горгон, – Энио: у Гомера она упомянута как богиня войны и, следовательно (?), должна ассоциироваться с военным кличем (Vernant 1991: 123; Segal 1998: 86).

Но главным доводом в пользу сделанного предположения остается сам интересующий нас контекст Пиф. 12 (Vernant 1991: 117) Тут, бесспорно, все детали в описании Медузы и ее сестер связаны со звуком, но речь идет не об устрашающем крике Горгон, в устойчивости представления о котором мы так и не убедились. И даже если оно существовало, Пиндар поступил с ним специфическим образом: все детали в образе Горгон нацелены на то, чтобы заставить нас вспомнить о технических особенностях авлетики – об усилении, которое требуется от авлиста для извлечения звука, о положении и движении рта, о раздувающихся щеках авлиста. Последнюю особенность и отразил миф об Афине, которая бросила уродовавший ее авлос.

Есть некоторые основания подозревать, что Пиндар знал эту версию мифа (Le Ven 2014: 109, n. 98), но рассказал другую, которая позволила ему осветить (и освятить) техническую сторону авлетики со всеми ее неэстетическими особенностями. И на вопрос, поставленный Штейнер относительно этого мифа «Is the poet the originator here?» (Steiner 2013: 195), следует, на мой взгляд, ответить положительно.

Литература

- Gasparov, M. L. 1980: *Pindar. Bacchylides. Odes. Fragments*. Moscow: Nauka.
Гаспаров, М. Л. 1980: *Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты*. Москва, Наука.
- Stepantsov, S. 2017: *Uchebnyy kommentariy k dvenadtsatov pifivskoy ode Pindara [Commentary for students on the Twelfth Pythian Ode of Pindar]*. Toronto: Aeterna.
Степанцов, С. 2017: *Учебный комментарий к двенадцатой пифийской оде Пиндара*. Торонто: Aeterna.

- Clay, J. S. 1992: Pindar's Twelfth Pythian: Reed and Bronze. *American Journal of Philology* 113 (4), 519–525.
- Gildersleeve, B.L. 1885: *Pindar. The Olympian and Pythian Odes with an introductory essay, notes and indexes by Basil L. Gildersleeve*. New York, Cincinnati, Chicago.
- Köhnken, A. 1971: *Die Funktion des Mythos bei Pindar: Interpretationen zu sechs Pindargedichten*. Berlin, New York: Walter de Gruyter
- Köhnken, A. 1978: Two notes on Pindar. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 25, 92–96.
- LeVen, P. A. 2014: *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge University Press.
- Maehler, H. 1984: *Pindari carmina cum fragmentis. Pars I. Epinicia. Post B. Snell edidit H. Maehler*. Lipsiae.
- Mathiesen, Th. 1999: *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press.
- Metzger, F. 1880: *Pindars Siegesgedichte erkl. von F. Metzger*. Leipzig.
- Phillips, T. 2016: *Pindar's Library: Performance Poetry and Material Texts*. Oxford University Press.
- Segal, C. P. 1998: *Aglaia: The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*. Rowman & Littlefield.
- Steiner, D. 2013: The Gorgons' Lament: Auletics, Poetics, and Choralities in Pindar's Pythian 12. *American Journal of Philology* 134 (2), 173–208.
- Vernant, J.-P. 1991: *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton University Press.

O. L. Akhunova (Levinskaja). Pindar's Twelfth Pythian: Gorgon-sisters and Auletics

This paper is an attempt to clarify a few puzzling contexts of 12 Pyth., taking into account some specific features of auletic techniques.

Key words: Pindar, Athena, Gorgons, sound, aulos, embouchure.