

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Поэма Сульпиция о Фаэтоне

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Классическая филология
(древнегреческий и латинский языки;
античная литература)»

очной формы обучения
Константинова Кристина Евгеньевна

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. Зельченко В.В.

Рецензент:
к.ф.н., доц. Ермолаева Е.Л.

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Введение	3
Глава 1. Квинт Сульпиций Максим	5
Глава 2. Капитолийский агон	12
Глава 3. Поэма Сульпиция: Перевод и комментарий	17
Глава 4. Традиция импровизации в античности	40
Заключение	48
Список использованной литературы	49
Приложение	53

Введение

Предметом исследования в этой работе будет поэма одиннадцатилетнего участника Капитолийского агона 94 г. н. э. Квинта Сульпиция Максима.

Поэма Сульпиция дошла до нас благодаря надгробному памятнику, который воздвигли родители поэта в память о сыне. Алтарь с памятником был открыт в городской черте Рима в 1871 г., в ходе градостроительных работ на Виа Салариа, которые велись архитектором графом Вирджинио Веспиньяни. Обследованием находок, обнаруженных при демонтаже ворот Порты Салариа, занимался известный археолог Карло Лодовико Висконти.

На памятнике, помимо скульптуры, изображающей умершего, содержатся 43 гекзаметра – стихи, произнесенные Сульпицием *ex tempore* во время соревнования, – а также латинская и две греческих эпиграммы, в которых сообщается о преждевременной кончине мальчика. Тема поэмы была задана жюри конкурса и звучит так: «Какими словами обратился бы Зевс к Гелиосу, укоряя его за то, что тот отдал свою колесницу Фэтону».

Сейчас оригинал памятника находится в Новом музее в Палаццо Консерватори, а на месте находки установлена копия. Еще одна копия, с рубрицированным текстом, хранится в Музее римской цивилизации.

Основу нашей работы составил комментарий к стихам Сульпиция. С помощью лексикологического анализа поэмы мы попытались выяснить, каков был круг литературных источников Сульпиция (учитывая нежный возраст автора, этот круг способен одновременно свидетельствовать о каноне современной Сульпицию школы), была ли его импровизация на самом деле импровизацией и кто перед нами – оригинальный, рано достигший зрелости поэт или мастеровитый компилятор. Также в работе представлен краткий обзор свидетельств о поэтической импровизации в античности и экскурс в

литературную историю мифа о Фаэтоне. Отдельная глава посвящена Капитолийскому агону.

Работы, исследующие текст Сульпиция, будут перечислены ниже; сейчас нам хотелось бы выделить три из них, которые оказались особенно важны для нас как источники гипотез и полемики. Это, во-первых, монографическая статья о Сульпиции Зигмара Дёппа, содержащая последнее по времени научное издание поэмы;¹ во-вторых, книга Марии Кальделли о Капитолийском агоне, на которую мы опираемся в обзорной Второй главе;² в-третьих, комментированное издание фрагментов еврипидовского «Фаэтона», выполненное Джеймсом Дигглем.³ Из переписки с гарвардской исследовательницей Кэтлин Коулман мы узнали, что ею готовится монография, целиком посвященная Сульпицию и его времени; выход этой книги запланирован на конец лета, так что ознакомиться с ней мы не могли.⁴

¹ *Doepf S.* Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus // *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.* 1996. Bd 114. S. 99–114.

² *Caldelli M. L.* *L'Agon Capitolinus: Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo.* Roma, 1993.

³ *Diggle J.* *Euripides: Phaethon.* Cambridge, 1970.

⁴ Синописис четырех лекций К. М. Коулман на тему будущей книги, которые она прочитала в Риме в рамках *Jerome Lectures 2010*, доступны по ссылке <https://sofaarome.wordpress.com/2010/02/21/for-2010-jerome-lectures-at-aar-harvard-classicist-kathleen-coleman-explores-world-of-roman-child-poet/>

Глава 1. Квинт Сульпиций Максим

Обнаруженный Висконти памятник⁵ представляет собой высокую мраморную стелу 1,12 м в высоту, 0,85 м в ширину и толщиной 0,68 м. Стелу увенчивает треугольный фронто́н, украшенный листьями аканта; посередине помещен лавровый венок, с расходящимися к углам лентами. Сбоку, на левой стороне плиты, встроена ваза, а справа патера.

В верхней нише расположена фигура мальчика в тунике, тоге и башмаках (*calcei*). Правая приподнятая рука, пострадавшая от времени, вероятно, когда-то держала стилос; в левой находится свиток. По обе стороны от фигуры резчик довольно неравномерно вырезал 40 гекзаметров, причем три последние строки поэмы расположены непосредственно на свитке у мальчика в руке: так создается впечатление, будто Сульпиций сочиняет стихи на наших глазах.⁶

В нижнем квадрате мрамора вырезаны еще три надписи: прозаическая эпитафия по-латыни, а под ней две стихотворные – по-гречески. Эти тексты сообщают нам биографию Сульпиция, причем одна из греческих эпиграмм написана от его лица.

Для начала рассмотрим латинскую надпись. Ее текст состоит из посвятительной формулы *Deis Manibus Sacrum* и шести строк, вырезанных четким капитальным письмом, с размером букв от 2 см (для посвящения Манам) до 1, 2 см в четвертой и пятой строках.⁷

⁵ Подробное описание находки Висконти дает в специальной брошюре, оповестившей ученый мир о находке: *Visconti C. L. Il sepolcro del fanciullo Quinto Sulpicio Massimo. Roma, 1871. P. 3–4.* Фотографии из этого издания см. в Приложении.

⁶ Подобный мотив в искусстве носит название «прерванного чтения» (*Birt Th. Die Buchrolle in der Kunst: Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Leipzig, 1907. S. 189–190.*)

⁷ Замеры приводятся по: *Nelson J. R. The Boy Poet Sulpicius: A Tragedy of Roman Education // The School Review. 1903. Vol. 11. №. 5. P. 384.*

Deis Manibus Sacrum

Quinto Sulpicio, Quinti filio, Claudia (tribu), Maximo; domo Roma; vixit annis undecim, mensibus quinque, diebus duodecim. Нис, tertio certaminis lustro, inter Graecos poetas duos et quinquaginta professus, favorem, quem ob teneram aetatem excitaverat, in admirationem ingenio suo perduxit, et cum honore discessit. Versus extemporales eo subiecti sunt, ne parentes adfectibus suis indulsisse videantur. Quintus Sulpicius Eugramus et Licinia Ianuaria, parentes infelicissimi, filio piissimo fecerunt et sibi posterisque suis.

Святыня Богам-манам. Квинту Сульпицию Максиму, сыну Квинта из трибы Клавдия, из Рима. Прожил 11 лет, 5 месяцев, 12 дней. Он, выступив в третьем люстре [Капитолийского] агона среди пятидесяти двух других греческих поэтов, благодаря своему таланту обратил в восхищение ту благосклонность, которую вызвал поначалу своим нежным возрастом, и стяжал награду. Его импровизированные стихи приведены ниже, чтобы не казалось, что родители дали волю своим чувствам (т. е. преувеличили рассказ о его успехах. – К. К.). Квинт Сульпиций Эвграм и Лициния Януария, несчастнейшие родители, воздвигли [этот памятник] любимому сыну, и себе, и своим потомкам.

Из этой эпитафии мы узнаем, сколько лет было Сульпицию на момент смерти и сколько участников состязалось наравне с ним. Стихи Сульпиция названы *versus extemporales*, что соответствует греческому σχέδιον γράμμα, или же просто σχέδιον (термины, которые затем появятся в обеих греческих эпиграммах).

Также мы знакомимся с авторами эпитафии – родителями Сульпиция. Из имени его отца и формулировки *domo Roma*⁸ большинство ученых делают

⁸ Она была привычной для сыновей вольноотпущенников в трибах Клавдиев и Юлиев: Mommsen Th. Römische Staatsrecht. Bd. 3. Leipzig, 1886. S. 789–790.

вывод, что Эвграм был вольноотпущенником греческого происхождения,⁹ а некоторые даже пытаются восстановить, чьим именно. Ключ к этим догадкам дает то обстоятельство, что личное имя *Quintus* было редким в роде Сульпициев, где преобладали *praenomina* Гай и Сервий: в СІЛ оно появляется лишь в трех эпитафиях, и все они посвящены вольноотпущенникам.¹⁰ Из данных «Просопографии Римской империи» следует, что в роде Сульпициев имя Квинт чаще всего носили представители ветви Камеринов.¹¹

На этом основании Висконти, Лафей, а также Нельсон делают предположение, что отец Сульпиция мог быть вольноотпущенником Квинта Сульпиция Камерина, известного как Петик, консула-суффекта 46 года, члена Арвальского братства. Квинт Сульпиций Камерин вместе с сыном были убиты фаворитом Нерона Гелиосом за то, что осмелились присвоить себе когномен *Rythicus*, «тем самым кощунствуя по поводу пифийских побед Нерона».¹²

На момент смерти сына Эвграм, судя по характеру алтаря Сульпиция и его месторасположению (район Соляных ворот являлся местом захоронения состоятельных семей), был человеком обеспеченным. Подчеркнем, однако, что если Эвграм действительно был вольноотпущенником Квинта Сульпиция Камерина, его средства не могли происходить от покойного хозяина, поскольку имущество Петика было разделено между государством и доносчиком, Марком Аквилем Регулом.¹³ Очевидно, у него были другие источники дохода, или же средства шли со стороны матери. Лициния Януария, судя по ее имени, также могла быть вольноотпущенницей

⁹ *Lafaye G.* De poetarum et oratorum certaminibus apud veteres: Thesis. Paris, 1883. P. 71; *Reumont von A.* Das Denkmal des Quintus Sulpicius Maximus an Porta Salaria in Rom // *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.* 1872. Bd. 52. S. 45; *Nelson J. R.* Op. cit. P. 387; *Vérilhac A.-M.* ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ: Poésie funéraire. T. 2. Athènes, 1982. P. 68; *Doepf S.* Op. cit. S. 99.

¹⁰ *CIL* VI, 4, 26949, 26968–26969.

¹¹ *Prosopographia imperii Romani.* Saec. I, II, III. Pars VII. Fasc. 2. Berolini, 2006. P. 360–376.

¹² *Dio. Cass.* LXII, 18, 2.

¹³ Подробнее о деле Петика см.: *Rutledge S. H.* Imperial Inquisitions: Prosecutors and Informants from Tiberius to Domitian. London, 2001. P. 171–172.

аристократической семьи Лициниев. В пользу какой-то связи двух семейств, отпустивших на волю родителей Сульпиция, говорит близость могил рода Лициниев к алтарю Сульпиция.¹⁴ На этом основании К. М. Коулман делает предположение, что представители *gentis Licinia* могли на свои деньги воздвигнуть памятник одаренному сыну своих вольноотпущенников.¹⁵

Теперь рассмотрим текст двух греческих эпиграмм.

Μοῦνος ἀπ' αἰῶνος δύο καὶ δέκα παῖς ἐνιαυτῶν
Μάξιμος ἐξ ἀέθλων εἰς Αἴδην ἔμολον·
νοῦσος καὶ κάματός με διώλεσαν· οὔτε γὰρ ἠοῦς,
οὔτ' ὄρφνης μουσέων ἐκτὸς ἔθηκα φρένα.
Λίσσομαι, ἀλλὰ στῆθι δεδουπότος εἵνεκα κούρου,
ὄφρα μάθης σχεδίου γράμματος εὐεπίην,
εὐφήμου καὶ λέξον ἀπὸ στόματος τόδε μοῦνον
δακρύσας· Εἴης χῶρον ἐς ἠλύσιον·
ζωούσας ἔλιπες γὰρ ἀηδόνας, ἄς Αἰδωνεύς
οὐδέποθ' αἰρήσει τῇ φθονερῇ παλάμη.

Я, Максим, ребенок двенадцати лет, лишенный жизни, сошел с состязаний в Аид. Болезнь и усталость меня погубили. Ведь как при свете зари, так и во тьме я не оставлял помыслами муз. Прошу, остановись ради павшего отрока¹⁶, чтобы познать красноречие импровизации и произнеси

¹⁴ *Eitner G. Q. Sulpicius Maximus, ein elfjähriger Dichter Leipzig, 1884 (=Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasium Augustum zu Görlitz. № 168). S. 6–7.*

¹⁵ *Coleman K. M. Hybrid Identity in Flavian Rome: The Case of Quintus Sulpicius Maximus // Historical Researches. 2015. Vol. 3. P. 186–188 (статья, опубликованная в китайском переводе, цитируется по английскому оригиналу, любезно присланному нам К. М. Коулман).*

¹⁶ Висконти считает, что имеется в виду не Сульпиций, а герой его поэмы Фаэтон, поскольку глагол *δουπέω* «поэты всегда применяют к убитым на поле брани» (*Visconti C. L. Op. cit. P. 24*). Будь это так, он не подходил бы и для Фаэтона; точнее будет сказать, что начиная с эллинистической эпохи *δεδουπώς* начинает применяться ко всем павшим

благоговейными устами, заплакав, лишь это: «Пускай ты будешь в Елисейских краях! Ведь ты оставил жить соловьев,¹⁷ которых Плутон никогда не сможет похитить завистливой рукой».

Βαῖον μὲν τόδε σῆμα, τὸ δὲ κλέος οὐρανὸν ἴκει,
Μάξιμε, Πιερίδων ἐκ σέο λειπομένων
νώνυμον οὐδέ σε Μοῖρα κατέκτανε νηλεόθυμος,
ἀλλ' ἔλιπεν λήθης ἄμμορον εὐεπίην.
Οὕτις ἀδακρύτοισι τεὸν παρὰ τύμβον ἀμείβων
ὄφθαλμοῖς σχεδίου δέρξεται εὐστιχίην·
ἄρκιον ἐς δόλιχον τόδε σοι κλέος· οὐ γὰρ ἀπευθῆς
κείσεται οὐτιδανοῖς ἰδόμενος νέκυσι·
πουλὸν δὲ καὶ χρυσοῖο καὶ ἠλέκτροιο φαεινοῦ
ἔ<σ>σετ' ἀεὶ κρέσσων ἦν ἔλιπες σελίδα.

насильственной смертью: так уже у Никандра (*Alexiph.* 447, о теленке!) и особенно часто у Нонна; между прочим, Нонн характеризует этим причастием и Фазтона (*Dion.* XXXIX, 4). Несмотря на это, контекст эпитафии, на наш взгляд, предполагает именно Сульпиция. Учитывая высокую филологическую квалификацию автора этих стихов (см. ниже), необычное употребление эпитета можно связать с дискуссией грамматиков о могиле «павшего Эдипа» в «Илиаде» (XXIII, 679, где *δεδουπότος* стоит в той же позиции). Так, из Аполлония Софиста (s. v. *δουπέω*) мы узнаем, что Аристарх, апеллируя к значению глагола (‘гремять, т. е. падать наземь в *δоспexax*’), указывал, что у Гомера была какая-то особая версия смерти Эдипа, где тот погибал в бою; его оппоненты, насколько мы можем судить по поздней лексикографической традиции, выдвигали тезис о расширительном употреблении причастия (ср. *Schol. vet. ad Il.* XIII, 426; XVI, 822; XXIII, 679; *Hesych.* δ 408 Latte).

¹⁷ Согласно убедительному сближению Вернера Пека (*Griechische Vers-Inschriften / Hrsg. von W. Peek. Bd 1: Grab-Epigramme. Berlin, 1955, ad № 1924*), смелую метонимию «соловьи = стихи» автор мог позаимствовать у Каллимаха (*AP* VII, 80, 5–6, о поэте Гераклите Галикарнасском: *αἰ δὲ τεαῖ ζῶουσιν ἀηδόνες, ἧσιν ὁ πάντων / ἀρπακτῆρ Αἴδησ οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ*; ср. также *Hesych.* α 1498 Latte: *ἀηδόνα· ὠδὴν <μετ>αφορικῶς*). Любопытно, однако, что у самого Каллимаха *ἀηδόνες* в этом пассаже может означать название сборника стихов Гераклита (*The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams / Ed. by A. S. F. Gow and D. L. Page. Vol. 2. Cambridge, 1965. P. 192*); если это так, то автор эпитафии неверно понял намеренно двусмысленное выражение киренского поэта.

Мал этот памятник, слава же покинутых тобой Муз, о Максим, достигает небес. Но и тебя жестокая мойра не бесславным погубила, а оставила твое красноречие незабвенным. Никто, проходя мимо твоей могилы, не взглянет на прекрасные строки глазами без слез. Твоя слава, несомненно, будет долгой. Ведь не безвестным ты будешь лежать, покоясь среди ничтожных мертвецов: страница, которую ты оставил, всегда будет много ценнее, чем сверкающие золото и янтарь.

Греческие стихи разделяют с латинской эпитафией пафос гордости и скорби. Кроме того, они написаны во всеоружии рафинированной поэтической техники: такие топоры надгробных эпитаграмм Палатинской антологии, как противопоставление «краткая жизнь и скромное надгробие / вечная слава» (к употреблению в этих контекстах βραίος ср. *AP* VII, 2b, 1; 136, 1; 329, 3; 713, 2; etc.) или утверждение ценности поэтического памятника (мотив *aere perennius*)¹⁸ разработаны здесь в полном соответствии с высокими литературными стандартами. Это, пожалуй, дает нам право предполагать, что автором эпитафий явился отец Сульпиция: учитывая этимологию его имени¹⁹ и возможную близость к семейству Камеринов, известных своим интересом к литературе, можно допустить, что Эвграм и сам был грамматиком, учителем греческого в семье хозяев.²⁰ Эта гипотеза не бессмысленна, если мы считаем нужным как-то объяснить столь ранние литературные способности юного Сульпиция. Предположим, пусть и с большой осторожностью, что Эвграм сперва был учителем у Камеринов, а затем, отпущенный на волю, стал независимым учителем риторики. Добавим к этому, что у него дома скорее

¹⁸ Подбор мест см.: *Lattimore R. Themes in Greek and Latin Epitaphs. Urbana, 1942. P. 237–246.*

¹⁹ Единственный, кроме отца Сульпиция, известный нам носитель имени Эвграм(м) – это один из трех скульпторов, которые, согласно Плинию Старшему (XXXV, 152), принесли в Этрурию из Коринфа традиции ваяния. Характерно, что те историки античного искусства, которые считают сообщение Плиния искусственной конструкцией, указывают в том числе и на подозрительно «говорящее» имя Эвграма; напротив, сторонники историчности этого свидетельства говорят о возможном прозвище (историю вопроса см.: *Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и примеч. Г. А. Тароняна. М., 1994. С. 609.*)

²⁰ *Nelson J. R. Op. cit. P. 389–390.*

всего говорили по-гречески. Если Сульпиций действительно рос в столь «интеллектуальном» окружении, неудивительно, что некоторые риторические приемы он мог усвоить еще от отца.

Из эпиграмм мы также узнаем, что Сульпиций отправился в Аид «с агона». Вопреки некоторым исследователям, дело не стоит представлять так, будто молодой поэт умер, надорвавшись на состязании. Перед нами еще одна из гиперболических антитез, на чередующихся строится стихотворение;²¹ кроме того, само по себе упоминание ранней смерти как следствия всепоглощающих занятий литературой является топосом. Здесь можно вспомнить Филита Косского, которого, согласно цитируемой Афинею эпитафии, погубили λόγων ὁ ψευδόμενος <...> / καὶ νυκτῶν φροντίδες ἐσπέριοι;²² именно это «общее место» пародирует Овидий в элегии на смерть попугайчика Коринны (*Amor.* II, 6, 25 sqq.). Как бы то ни было, по-видимому, смерть была или мгновенной, или во всяком случае, скорой. Причинами кончины названы болезнь и переутомление. Как отмечает А.-М. Верильяк, нам известны еще 7 эпиграмм, в которых сообщается, что ребенок умер от болезни, причем лишь три из них называют конкретный диагноз;²³ сама исследовательница предполагает, что Сульпиций болел туберкулезом.

Таким образом, Капитолийский агон едва ли мог довести юного поэта до смерти; тем не менее кажется своевременным задаться вопросом, что же представляло собой это состязание.

²¹ Об антитетической композиции стихотворных эпитафий существует обширная литература; укажем на одну из последних по времени монографий: *Tsagalis Chr. C. Inscripting Sorrow: Fourth-Century Attic Funerary Epigrams*. Berlin, 2008. P. 49; 238–241.

²² IX, 401e.

²³ *Vérilhac A.-M. Op. cit.* T. 2. P. 115–117.

Глава 2. Капитолийский агон

Мария Кальделли в своей монографии, специально посвященной Капитолийскому агону, называет его самым престижным из всех подобных соревнований «*alla greca*» и объясняет это двумя главными факторами: соревнования проходили в Риме, а председательствовал на них сам император.²⁴

Два наших главных источника о Капитолийском агоне – Светоний и Цензорин. Первый, в биографии Домициана, пишет: «Учредил он и пятилетнее состязание в честь Юпитера Капитолийского; оно было тройное – музыкальное, конное и гимнастическое – и наград на нем было больше, чем теперь: здесь состязались и в речах по-латыни и по-гречески, здесь, кроме кифаредов, выступали и кифаристы, в одиночку и в хорах, а в беге участвовали даже девушки. Распоряжался на состязаниях он сам, в сандалиях и пурпурной тоге на греческий лад, а на голове золотой венец с изображениями Юпитера, Юноны и Минервы; рядом сидели жрец Юпитера и жрецы Флавиев в таком же одеянии, но у них в венцах было еще изображение самого императора».²⁵

Цензорин добавляет к этой информации точную дату основания агона: «Первый из этих агонов [т. е. Капитолийский] был устроен Домицианом в его 12-е консульство с Сервием Корнелием Долабеллой, и, значит, агон, справлявшийся в нынешнем году, по счету 39-й».²⁶

Таким образом, Домициан основал Капитолийский агон в 86 г., на пятый год своего правления. Достоверность этой датировки подтверждают и три греческих надписи, которые посвящены победителям *первого* агона: Титу Флавию Метробию из Иасоса, победителю в длинном беге, Титу Флавию Артемидору из Аданы, кулачному бойцу и Титу Флавию Гермогену,

²⁴ *Caldelli M. L.* Op. cit. P. 3.

²⁵ *Suet. Domit.* 4, 4 (пер. М. Л. Гаспарова).

²⁶ *Cens. De die nat.* 18, 15 (пер. В. Л. Цымбурского).

лучшему в двойном беге.²⁷ Кальделли справедливо отмечает, что у нас не хватает свидетельств, современных агону: ведь Светоний пишет свои «Жизнеописания» ок. 120 г., а сочинение Цензорина датируется 238 г., и при этом ни тот, ни другой не ссылаются на источники домициановской эпохи.

Стоит также отметить, что акты Арвальских братьев за 86 г. об агоне умалчивают; из Остийских фастов за 146 г. н. э. мы узнаем, что соревнования проводились в первой половине июня,²⁸ но было ли так всегда, остается неясным.

Зададимся сразу же вопросом: почему агон был посвящен Юпитеру Капитолийскому (а, например, не Минерве, которую Домициан почитал с равным, если не большим рвением)? Во-первых, Юпитер Капитолийский был аналогом Зевса Олимпийского, и нам не стоит забывать ориентацию Капитолийского агона на Олимпийские игры. Во-вторых, основной причиной кажется то, что Домициан считал себя обязанным Юпитеру жизнью, ведь во время резни, устроенной вителлианцами на Капитолии, «только Домициан и с ним многие знатные римляне каким-то чудом спаслись, вся же остальная масса была разбита наголову».²⁹ Из Тацита мы знаем, что Домициан спрятался у сторожа храма Юпитера, а затем был тайно выведен оттуда. Уже при Веспасиане Домициан снес домик сторожа и поставил на этом месте храм Юпитеру Хранителю, а когда сам взошел на престол, «воздвиг Юпитеру Стражу огромный храм, после чего освятил и храм, и статую, изображавшую его самого в объятиях бога».³⁰

В-третьих, как отмечает Дёпп, Домициан в каком-то смысле чувствовал себя заместителем Юпитера на земле, и ожидал соответствующего к себе отношения.³¹ Кальделли также считает, что главное объяснение заключается в самоидентификации Домициана с Юпитером, и в его желании абсолютной,

²⁷ М. Кальделли приводит просопографию всех известных нам участников агона (*Caldelli M. L. Op. cit. P. 123*).

²⁸ *Fasti Ostienses / Edendos, illustrandos, restituendos cur. L. Vidman, Pragae, 1982. P. 50.*

²⁹ *Ios. BJ IV, 11, 4* (пер. Я. Л. Чертка).

³⁰ *Tac. Hist. III, 74* (пер. А. С. Бобовича).

³¹ *Döpp S. Op. cit. S. 99.*

вселенской власти³².

Как в литературных, так и в эпиграфических источниках агон бывает назван *certamen quinquennale*, *agon quinquennalis* или же *lustrum certaminis*. Пятилетняя периодичность означала, что соревнования проходили каждые 4 года. В выборе срока пентаэтериды, безусловно, стоит видеть влияние Олимпийских игр, чья структура во многом и вдохновила Капитолийский агон. Возможно, на этот срок повлияли и другие игры, такие как *Акцийские*, учрежденные Августом в 27 г. до н. э. в Никополе, игры *Sebasta* в честь него же, учрежденные в Неаполе во 2 г. до н. э., а также *ludi pro valetudine Caesaris*, основанные в Риме сенатом в 30 г. до н.э. также в честь Августа и справлявшиеся каждые четыре года вплоть до его смерти.

Что касается термина *lustrum*, встречающегося и в эпитафии Сульпиция, то Цензорин сообщает нам, что ритуал люстра был введен Сервием Туллем, «с тем, чтобы каждый пятый год после переписи граждан совершалось очищение, но потомки его в таком виде не соблюли. Ибо между первым люстром, совершенным царем Сервием, и тем, что был проведен императором Веспасианом в его пятое консульство с консулом в третий раз Титом Цезарем, лежит немногим меньше 650 лет, люстров же за это время было проведено не больше 72, а после этого они вовсе прекратились. Однако тот же "большой год" вновь и усерднее начал блюстись благодаря Капитолийским агонам».³³ Если учесть, что *lustrum* изначально имело значение искупительной жертвы, устраивавшейся по окончании ценза, а к 86 г. Домициан уже имел титул *ensor perpetuus*,³⁴ можно предположить, что с помощью Капитолийского агона, император хотел еще и возродить традицию люстров.

Итак, агон по эллинистической модели состоял из трех частей: музыкальной, конной и гимнастической. Где же проводились соревнования?

³² *Caldelli M. L.* Op. cit. P. 65.

³³ *Cens. De die nat.* 18, 15

³⁴ *Buttrey T. V.* Domitian's Perpetual Censorship and the Numismatic Evidence // *The Classical Journal.* 1975. Vol. 71. P. 29.

Считается, что музыкальная часть проходила в Одеоне, который Домициан воздвиг на Марсовом поле (где именно – мы точно не знаем; *opinio communis* помещает его между Стадионом и театром Помпея).³⁵ Согласно свидетельствам эпохи Константина, Одеон вмещал около 11 000 зрителей.³⁶ Примерные подсчеты диаметра здания (между 90 и 140 м) позволяют предположить, что оно вряд ли могло иметь крышу³⁷, так что участники скорее всего выступали под открытым небом.

М. Кальделли предполагает, что частично музыкальный агон мог проходить и в театре Помпея. В пользу этого говорит пассаж из Геродиана, где тот, описывая агон 182 года, употребляет слово «театр»: *πληρωθέντος δὲ τοῦ θεάτρου*.³⁸ Учитывая близость Одеона и театра Помпея, это представляется вполне возможным.

На Капитолийский агон стекались участники со всех частей империи: у нас есть свидетельства о конкурсантах из самых разных провинций: Нарбонской Галлии, Азии, Ахайи, Лидии, Карики, Хиоса, Коса, Кипра, Крита, Вифинии, Понта, Галатии, Ликии, Киликии, Сирии и Палестины, Александрии и Египта, Африки. Безусловно, речь идет об исконном гражданстве, а не юридическом статусе участников: они могли быть родом из Сирии или Галлии, но проживать в Риме.

Среди конкурсантов музыкального агона значились поэты, сочинители комедий и трагедий, ораторы, кифаристы и кифареды, трубачи, хористы, авлеты, и, возможно, мимы. Некоторые виды деятельности могли смешиваться: у нас есть свидетельства об участниках ораторах-комедиантах, трагических поэтах по совместительству певцах, хористах-солистах.

³⁵ *Buzzetti C.* Odeon di Domiziano: Nota su alcune vecchie scoperte // *Bolletino della Unione storia ed arte.* 1989. Vol. 32. P. 27–30.

³⁶ *Valentini R., Zucchetti G.* Codice topografico della città di Roma. Vol. 1. Roma, 1940. P. 123.

³⁷ *Fellague D.* Mise au point sur l'Odéon de Domitien (avec une contribution de B. Gauthiez) // «Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande»: Du stade de Domitien à la place moderne: Histoire d'une évolution urbaine / Sous la direction de J.-F. Bernard. Rome, 2014 (= Collection de l'École Française de Rome. Vol. 493). P. 120.

³⁸ *Herodian.* 1, 9, 2–3.

В категории греческих и латинских поэтов, а также авлетов участники делились еще и согласно возрасту (*pueri, ephebi, viri*). Таким образом, Ж. Лафей вполне справедливо замечает, что слова о 52 участниках агона в латинской эпитафии Сульпиция необязательно означают, что все они сражались между собой. Скорее всего эти 52 греческих поэта делились на три возрастных группы, в младшей из которых выступал Сульпиций.³⁹

Итак, принимая во внимание политическую и религиозную программу Домициана и его личную неподдельную заинтересованность в судьбе агона, можно заключить, что это состязание имело огромное культурное значение для жизни Рима того времени. Учитывая масштаб события, размеры здания и число участников, нетрудно представить, в какой ситуации оказался юный Сульпиций.

Теперь, наконец, обратимся к его выступлению.

³⁹ Lafaye G. Op. cit. P. 71.

Глава 3. Ποῦμα Σουλπικία: Περὐωδ και κομμενταрий

Κ(οῖντου) Σουλπικίου

Μαξίμου καιρίον.

Τίσιν ἂν λόγοις χρήσαιτο Ζεὺς

ἐπιτιμῶν Ἥλίῳ

ὅτι τὸ ἄρμα ἔδωκε

Φαέθοντι.⁴⁰

1. Ἡμετέρου κόσμοιο φαεσφόρον ἀρμελατῆρα
2. οὐχ ἕτερον πλὴν σεῖο θεοὶ ποίησαν ἄνακτες·
3. τίπτε κακόφρονα θῆκες ἐφ' ἀψίδεσσιν Ὀλύμπου
4. υἷέα και πῶλων ἄφατον τάχος ἐγγυαλίξας,
5. ἡμετέρην οὐδ' ὅσσον ὑπό(δ)δείσας ἐπαρωγήν;
6. οὐ τάδε πιστὰ θεοῖς σέο δήνεα· ποῖ Φαέθοντος
7. εὐσταθὲς ἄρμα φορεῖτο; τί σου πυρὸς ἀκ(α)μάτοιο
8. φλόξ ἄχρη και θρόνον ἦλθεν ἐμὸν και ἐπ' εὐρέα κόσμον;
9. μίγνυτο και κύκλοισιν ὑπερμενὲς ἄχθος ἀπ' εἴλης·
10. Ὠκεανὸς χέρας αὐτὸς ἐς οὐρανὸν ἠέρταζε.
11. τίς ποταμῶν οὐ πᾶσαν ἀνεξηραίνετο πηγῆν;
12. και σπόρος ἐς Δήμητρα καταίθετο, και τίς ἄπλατον
13. ἀζαλέην ἔκλαυσε παρὰ δρεπάναισι γεωργός,
14. σπείρων εἰς ἀχάριστα μάτην θ' ὑπὸ κυφὸν ἄροτρον
15. ταῦρον ὑποζεύξας ὑπὸ τ' ἀστέρα βουλυτοῖο
16. κάμψας ἄρρενα γυῖα σὺν ἀχθεινοῖσι βόεσσι
17. γαῖα δ' ὑπέστενε πᾶσα κακόφρονος εἵνεκα κούρου·

⁴⁰ Текст приводится по изданию Дёппа; все исправления и текстологические проблемы будут обсуждаться в комментариях.

18. καὶ τότε ἔγὼ πυρὶ φέγγος ἀπέσβεσα· μηκέτι παιδὸς
19. μύρεο λυγρὸν ὄλεθρον, ἐοῦ δ' ἔχε φροντίδα κόσμου,
20. μὴ ποτε χειρὸς ἐμῆς φλογερώτερον ἔγχος ἀθροίσης.
21. γίνωσκ' οὐρανίῳ Διὸς νόον· οὐ μὰ γὰρ αὐτήν
22. Πρίην ἄλλο τι τοῦδε κακώτερον ἴδεν Ὀλυμπος·
23. κόσμος ἐμὸς σὴ πίστις ἔφνυ μεγακυδέος ἔργου.
24. οἰχέσθω τὰ πάροιθε, τὰ δ' ὕστερα φροντίδι κεῦθε·
25. οὐ σὸς ἔφνυ· πῶλων γὰρ ἀπείριτον οὐ σθένος ἔγνω,
26. ῥυτήρων οὐδ' ἔσχε πολυφραδῆς ἔργον ἀνύσαι.
27. ἔρχεο νῦν, πάλι κόσμον ἐποίχεο, μὴ τεὸν εὖχος
28. ἀλλοτρίαις παλάμαισι πόρης ἀμενηνὰ πονήσας·
29. μούνω σοὶ πυρόεντος ἐπειγομένω κύκλοι
30. ἀντολίη καὶ πᾶσα καλὸς δρόμος ἔπλετο δυσμή·
31. σοὶ τότε πιστὸν ἔδωκε φέρειν νόος ἄφθιτον εὖχος.
32. φεῖδεο γῆς καὶ παντὸς ἀριπρεπέος κόσμοιο,
33. ἴσχε δρόμον μεσάταισιν ἐπ' ἀψίδεσσιν Ὀλύμπου·
34. ταῦτα πρέποντα θεοῖς, ταῦτ' ἄρκια· μαίεο, δαῖμον
35. μελίχιον πάλι φέγγος· ὁ σὸς παῖς ὤλεσε πούλυ·
36. καὶ τὸν ἀπειρέσιον μέγαν οὐρανὸν αὐτὸς ὄδευε,
37. ἥμισυ μὲν γαίης νέρθεν, τὸ δ' ὕπερθε τανύσσας·
38. οὕτω γὰρ πρέψειε τεὸν φάος Οὐρανίδαισι,
39. καὶ φωτῶν ἀκάκωτος αἰεὶ λειφθήσεται εὐχή,
40. πρηυμενῆ δ' ἔξεις Ζηνὸς νόον· ἦν δ' ἑτέρη τις
41. λείπηταί σεο φροντίς ἀταρβέος, ἱστορες αὐτοί
42. ἀστέρες ὡς πυ[ρό]εντος ἐμοῦ μ[έ]νος αἶψα κεραυνο[ῦ]
43. ὠκύτερον πῶλων σε, θεός, δέμας ἀάσε[ι]εν.

Перевод

Стихи-импровизация Квинта Сульпиция Максима.

Какими словами воспользовался бы Зевс, упрекая Гелиоса за то, что тот доверил колесницу Фэзтону.

1. Светоносным возницей нашей вселенной
2. никого другого кроме тебя не назначили боги-владыки.
3. Зачем поставил ты неразумного сына на своды Олимпа
4. и вручил несказанную скорость коней,
5. не побоявшись ни насколько нашего вмешательства?
6. Твои замыслы [оказались] неверны богам. Куда неслась
7. крепко построенная колесница Фэзтона? Почему пламя неутомимого огня
8. дошло и до моего трона, [распространившись] по широкому миру?
9. Мощная тяжесть от жара примешивалась и к небесам.
10. Сам Океан воздел руки к небу.
11. Какая из рек не иссушила себе весь источник?
12. И посев для Деметры был сожжен, и некий земледелец
13. оплакивал над серпом неприступную сухую [землю],
14. посеяв не на радость и напрасно под кривой плуг
15. запрягши быка вплоть до звезды распрягания,
16. сгибая сильные члены вместе с уставшими быками.
17. Земля вся стонала из-за неразумного мальчишки.
18. И тогда я потушил свет огнем. Более не оплакивай
19. печальную гибель сына, а позаботься о своем мире,
20. чтобы ты больше никогда не навлек на себя пылающий меч моей руки.
21. Узнай мысль высокого Зевса. Клянусь, что даже при самой
22. Рее Олимп не видел ничего хуже.
23. Мир мой был тебе доверен для многославного дела.
24. Пусть пройдет то, что было прежде, позаботься о будущем.
25. Он был не твой сын – ведь он не знал бесконечную силу коней,

26. Не сумел совершить многоумное дело поводьев.
27. Теперь иди, снова приступи к заботе о мире, чтобы не оказалось так,
28. что ты передал свою славу чужим рукам, слабо себя утруждая.
29. У тебя одного во власти, спешащего, восход и весь закат,
30. прекрасный бег горящего огнем круга.
31. Мой разум дал тебе нести бессмертную славу в качестве верной.
32. Береги землю и весь прекрасный мир!
33. Держи бег посередине на сводах Олимпа.
34. Так подобает богам, так верно. Породи, божество,
35. снова приятный свет. Твой сын многое погубил.
36. И иди по беспредельному огромному небу сам,
37. Держась наполовину под землей, наполовину над.
38. Так твой свет будет приятен для Уранидов,
39. и молитва людей всегда будет доброй,
40. и ты будешь иметь благосклонную мысль Зевса. А если какая другая
41. забота у тебя бесстрашного будет, то, свидетели сами звезды,
42. что тотчас сила моего огненного перуна
43. погубит твое тело быстрее коней.

**Τίσιν ἂν λόγοις χρήσαιτο Ζεὺς, ἐπιτιμῶν Ἥλιῳ, ὅτι τὸ ἄρμα ἔδωκε
Φαέθοντι**

Формулировка тем по образцу *τίνας ἂν εἴποι λόγους ὁ δεῖνα* была типичной для риторических упражнений, которые назывались *эпонеи*. Ученик должен был представить себя мифологическим, историческим лицом или просто воображаемым героем, вжиться в его характер (*ἦθος*) и от его лица произнести соответствующую речь (тот же жанр знаком нам по «Героидам» Овидия). Чем больше деталей мифа удавалось учесть, тем выше ценилась речь.⁴¹

⁴¹ *Russell G. Greek Declamation. Cambridge 1983. P. 11–12.*

Примеры этопей на гомеровские темы, написанные анонимным автором, сохранились в Палатинской антологии (*AP IX*, 453–480). Среди них такие сюжеты, как «Что сказал бы Одиссей, подплывая к родной Итаке» (458), «...Ахилл Одиссею в Аиде» (459), «...Неоптолем, входя в Троию» (461); «...Ахилл, чтобы примирить Аякса с Одиссеем» (470); «...Нестор, узнав о возвращении Одиссея» (471); «...Елена, глядя на поединок между Парисом и Менелаем» (475) и другие.

1. Ἡμετέρου κόσμου φαισφόρον ἀρμελατήρα

Первый издатель поэмы Висконти подчеркивает, что речь идет не просто о земле, а о вселенной («la voce κόσμος nel testo, si vuole intendere non della terra, ma di tutto il nostro sistema celeste»).⁴² Слово κόσμος, которое на небольшом пространстве поэмы встретится еще четырежды (ст. 8, 9, 27, 32), сложно назвать поэтическим: у Гомера, Гесиода, Пиндара, трагиков оно всегда означает ‘порядок, устройство’ либо ‘украшение’, или же встречается в составе выражения κατὰ κόσμον.

Здесь уместно задаться вопросом, когда у слова κόσμος появляется значение ‘мир, вселенная’. Если исключить сугубо философское ‘мироздание, миропорядок’ (впервые у пифагорейцев и Парменида, которых вряд ли читал юный Сульпиций), то значение ‘ойкумена’ слово приобрело достаточно поздно: *LSJ* отсылает нас к одной надписи (*OGI* 458, 40; 9 г. до н. э.) и к евангельским текстам (*Мф* 16:26; *Ин* 7:4; *1 Кор.* 1:21)

Благодаря фразеологии новых языков сочетание ἡμέτερος κόσμος («наш мир») сейчас может показаться нам совершенно привычным и не остановить на себе внимания; между тем оно является поздним и незнакомо не только эпической традиции, но и вообще литературе архаической и классической эпохи. Согласно данным *TLG* и словарей, оно

⁴² *Visconti C. L.* Op. cit. P. 28.

засвидетельствовано у историка Флавия Арриана (156 F 175b, 11 FGrHist), у христианского писателя Палладия Еленопольского (*De gent. Ind. et Bragm.* II, 1, 9) и у византийского филолога Фомы Магистра (*Eclog. nom. et verb. Att.* σ р. 329, 21 Nauck: τὸ γὰρ ἡμέτερος κόσμος' ... ἀντὶ τοῦ ἡμῶν κόσμος').⁴³

Представляется также интересным гапакс ἀρμελατήρ. Непроизводное ἐλατήρ встречается у Гомера, в гомеровских гимнах, у Эсхила и Пиндара, но других композитов с этим корнем и именно с таким суффиксом не засвидетельствовано; ближайшая параллель – διαφορηλάτεια (о Нике) в эпиграмме Леонтия Схоластика AP XVI, 359. Дёпп считает, что у Сульпиция мы имеем дело с вариантом «привычных» ἀρμελάτης или ἀρμαλάτης.⁴⁴ Однако и ἀρμελάτης – также редкий и слабо засвидетельствованный композит: ⁴⁵ форма ἀρμελάταο встречается в оракуле императору Юлиану, приведенном у Евнапия (*Orac. ap. Eun. Hist.* р. 229, Dindorf), а глагол ἀρμελατέω – у Псевдо-Каллисфена (1, 18). Таким образом, в именном словообразовании Сульпиций не следует прямо эпическим образцам, а варьирует их. Отметим также, что в близком по содержанию пассаже Лукиана (о нем пойдет речь ниже) Зевс называет Фазтона διαφορηλάτης.⁴⁶

Прилагательное φαεσφόρος применительно к Гелиосу до Сульпиция встречается не часто. Удалось найти лишь два места, где этот эпитет относится хотя бы просто к солнцу: φαεσφόρον ἀελίου δρόμον (*Lyr. adesp.*

⁴³ Оговорим, что лексикон Фомы Магистра не может свидетельствовать о том, что сочетание ἡμέτερος κόσμος принадлежит классическому аттическому языку: Фома приводит его не как аттицизм, а лишь как параллель, взятую из языка его времени (т. е. XIV в.). В этом месте лексикона его занимает иной вопрос – употребление σφέτερος, которое он рекомендует использовать только в значении множественного числа.

⁴⁴ *Döpp S. Op. cit. S. 112.*

⁴⁵ По мнению А. Чиофи, это слово произошло из ἀρματελάτης, которое в результате синкопы превратилось в ἀρμελάτης (*Ciofi A. Inscriptiones Latinae et Graecae cum carmine Graeco extemporalis Quinti Sulpicii Maximi in ejus monumento nuper reperto ad portam Salariam adjuncta interpretatione Latina cum notis. Editio altera cum Appendice. Roma, 1871. P.23).*

⁴⁶ *Luc. Dial. Deorum 25, 1.*

fr. 7a, 2 PMG) и Ἐκθορες ἀντολίηθε, φαεσφόρος ἥλιος ἄλλος (AP XVI, 65, 1; Кринагор). После Сульпиция, у Нонна Панополитанского, «светоносным» назван дом Гелиоса (Dion. XXXVII, 78) и свадьба Гелиоса с Клименой (XXXVIII, 132), но в обоих случаях можно видеть эналлаге и относить эпитет к самому Гелиосу. «Светоносным» у Нонна назван и сам Фаэтон: γείνατο θέσκελον υἱά φαεσφόρον (XXXVIII, 144). Впрочем, широкое применение этого эпитета к самым различным божествам делает словоупотребление Сульпиция типичным: так характеризуются Гефест (Orph. Hymn. 66, 3 Kern), Геката (Eur. Hel. 569), Артемида (Call. Hymn. Art. 204), Эос (Eur. Ion. 1157; Apoll. Rhod. Arg. IV, 885), Дионис на мистериях (Aristoph. Ran. 342), Геспер (Nonn. Dion. I, 205) etc.

2. οὐχ ἕτερον πλὴν σεῖο θεοὶ ποίησαν ἄνακτες

Примерно то же говорит о себе Гелиос в эпизоде с Фаэтоном из «Метаморфоз» Овидия: *non tamen ignifero quisquam consistere in axe / me valet excepto* (Met. II, 59–60).

Интересно, что Сульпиций употребляет именно πλὴν – предлог, который при всей его общеупотребительности очень редко встречается в эпической традиции (всего по разу у Гомера и в гесиодовском корпусе: Od. VIII, 207; [Hes.] Scut. 74; в архаической элегии также Tyrt. fr. 12, 9 Gentili – Prato и Theogn. 596).

Сочетание θεοὶ ἄνακτες засвидетельствовано у Гомера (Od. XII, 276), Пиндара (Ol. 10, 49), Симонида (fr. 18, subfr. 1, 2 PMG), а в Феокритовском корпусе находим в точности такую же клаузулу οἷον τοῦτο θεοὶ ποίησαν ἄνακτες (25, 78); это дает нам первое свидетельство возможного знакомства Сульпиция с александрийской поэзией.

3. τίπτε κακόφρωνα θῆκες ἐφ' ἀψίδεσσιν Ὀλύμπου

Прилагательное κακόφρων встречается у Еврипида, Эсхила, 1 раз у Пиндара и 1 раз у Софокла и обычно означает 'злой, зловерный, пагубный', но в нашем случае может иметься в виду 'неразумный, упрямый' (для сравнения, у Овидия Фаэтон *ignarus*, а у Лукиана ἀνόητος). Чиофи считает, что прилагательное относится не только к Фаэтону, но и к самому Гелиосу, но это грамматически невозможно.

Вызывает вопросы форма θῆκες, которая в классическом греческом не встречается. Хенцен делает исправление на θῆκας,⁴⁷ но его принимают немногие, списывая странную форму на ошибку резчика.⁴⁸ Чиофи по-другому делит текст на слова, меняя второе лицо на третье (θῆκε σ'), и ставит в конце строки вопрос: «Зачем он поместил тебя, неразумного, на своды Олимпа?». Кто *он*, остается загадкой, к тому же в следующей строке подвисает υἱέα. Чиофи, впрочем, не теряется и ставит запятую после «сына», получая абсолютно абсурдный смысл. В комментариях к тексту он также предлагает ставить запятую после καί, словно бы καί могло находиться в постпозиции, как τε.⁴⁹

На наш взгляд, ошибка резчика здесь может быть объяснена влиянием форм имперфекта на аорист. Так, С. И. Соболевский в грамматике койне отмечает, что окончание 2-го лица ед. ч. имперфекта -ες проникло в перфект и в аорист глаголов второго спряжения, приводя примеры из Септуагинты (ἐδώκες [Иез. 16:21; Неем. 9:10]) и Нового Завета (ἀφῆκες [Откр. 2:3], ἐλήλυθες [Деян. 21:22], ἐώρακες [Ин. 8:57], εἴληφες [Откр. 11:17]),

⁴⁷ Henzen G. Sepolcri antichi rinvenuti alla porta Salaria // Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica. 1871. Vol. 1. P. 111.

⁴⁸ Eitner G. Op. cit. S. 16; Kaibel G. Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta. Berlin, 1878. № 618, p. 253.

⁴⁹ Ciofi A. Op. cit. P. 25.

ἀπεκάλυψες (Мф. 11:25).⁵⁰ Помимо этого, форма ἔδωκες трижды встречается в поздних версиях Романа об Александре (Rec. F 110, 3, 6; 269, 8; Rec. E 127, 9, 3). Приписывать этот солецизм самому Сульпицию мы не решаемся, т. к. во всем тексте поэмы он окажется уникальным.

Здесь мы также хотим упомянуть недавно вышедшую статью австралийского ученого Б. Райта, который попытался составить для поэмы Сульпиция каталог лексических параллелей с Новым Заветом.⁵¹ Автор утверждает, что многие темы поэмы содержательно близки христианским текстам («Бог, упрекающий кого-то», «неутомимый огонь», «земледелец, сеющий хлеб», «вознесение молитв», «забудь прошлое и подумай о будущем», «непоколебимость» и др.). Это сближение кажется надуманным: с таким же успехом можно усмотреть сходство поэмы Сульпиция с любым другим текстом. Тем не менее, найденные Райтом лексические параллели могут представлять интерес – не столько для изучения языка Сульпиция, сколько для выявления пласта лексики, общего и поэтическим, и новозаветным текстам.

Вызывает интерес формула ἐφ' ἀψίδεσσιν Ὀλύμπου, потому как датив ἀψίδεσσιν вместо ἀψῖσι – морфологический гапакс. В значении 'свод неба' это слово не известно эпосу и вообще поэзии архаической и классической эпохи: так оно употребляется только у Платона (Ph. 147 ἐπὶ τὴν ὑπουράνιον ἀψῖδα) и затем не раз у отцов церкви.

4. υἷα καὶ πῶλων ἄφατον τάχος ἐγγυαλίξας

У Висконти и Хенцена это причастие (ἐγγυαλίξας), а Чиофи, Кайбель, Заупе, Айтнер и Дёпп ставят ударение так, чтобы получилась форма второго лица (ἐγγυάλιξας). Последние, безусловно, правы: в противном случае мы

⁵⁰ Соболевский С. И. Греческий язык библейских текстов: Κοινή. М., 2013. С. 79.

⁵¹ Wright B. J. The First-Century Inscription of Quintus Sulpicius Maximus: An Initial Catalog of Lexical Parallels with the New Testament // Bulletin for Biblical Research. 2017. Vol. 27, 1. P. 53–63.

испытаем затруднения с καί.

Глагол ἐγγυαλίζω не раз употребляется с абстрактными существительными (как в нашем случае) у Гомера (*Il.* I, 353: τιμήν; II, 436: ἔργον; XI, 207: κράτος; XV, 644: κῦδος; *Od.* XXIII, 140: κέρδος) и Аполлония Родосского (II, 446: θάνατον; III, 1016: ψυχήν).

5. ἡμετέρην οὐδ' ὅσσον ὑπό<δ>δείσας ἐπαρωγήν

Слово ἐπαρωγή не нравилось уже Висконти («la parola ἐπαρωγή, *auxilium*, non sembra in questo caso usato con proprietà»), хотя он и оставляет его в тексте. Айтнер предлагает конъектуру ἐπαγωγήν,⁵² что дает несколько непонятный смысл.

На наш взгляд, вполне верное объяснение странности ἐπαρωγήν нашел самый экстравагантный из толкователей нашего текста – Чиофи: он предполагает, что глагол ἀρήγω означал не только ‘помогать’, но и ‘защищать, охранять’ (развиваясь из ‘помогать против’). В самом деле, такой же переход значения можно наблюдать у глаголов ἀμύνω и ἀλέξω: образованные от них ἄμυνα и ἀλέξιμα помимо ‘защиты’ могут означать и ‘мщение’.⁵³

В форме ὑπό<δ>δείσας многие издатели из метрических соображений вставляют вторую дельту (ср. *Il.* I, 406; XII, 413).

6–7. οὐ τάδε πιστὰ θεοῖς σέο δήνεα· ποῖ Φαέθοντος εὐσταθὲς ἄρμα φορεῖτο; τί σου πυρὸς ἀκ(α)μάτοιο

Прилагательное ἀκάματος у Гомера употребляется только применительно к огню (ἀκάματον πῦρ). Как подчеркивает Дёпп,⁵⁴ за

⁵² *Eitner G.* Op. cit. S. 16.

⁵³ *Ciofi A.* Op. cit. P. 25.

⁵⁴ *Döpp S.* Op. cit. S. 112.

единственным исключением (*Il.* XV, 597: πῦρ ἐμβάλοι ἀκάματον) эти два слова всегда стоят в конце строки именно в таком порядке (*Il.* V, 4; XV, 731; XVI, 122; XXI, 341; *Od.* XX, 123; XXI, 181). Разновидность формулы в генетиве (правда, не в той позиции, что у Сульпиция) встречается и у Гесиода (*Theog.* 563: πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο), и у Аполлония Родосского (III, 531: ἀκαμάτοιο πυρός).

8. φλόξ ἄχρι καὶ θρόνον ἦλθεν ἐμὸν καὶ ἐπ' εὐρέα κόσμον

Та же мысль выражена у Овидия: *Fumat uterque polus; quos si vitiaverit ignis / atria vestra ruent* (*Met.* II, 295–296). ἄχρι здесь, видимо, употреблено адвербиально, потому что θρόνον стоит в Асс. и не зависит от него. Чиофи считает, что θρόνον зависит либо от ἦλθεν, либо от ἐπί в составе καὶ ἐπ' εὐρέα κόσμον («sunt enim adverbia quae recipiunt casum quasi praepositiones» <...>. Si vero ea adverbia casui non iunguntur, tunc additur eis praepositio quae casum regit, ut ἄχρι, ἄχρις, πρὸς, ἐπί»⁵⁵)

Сочетание εὐρέα κόσμον нигде не засвидетельствовано (см. выше наш комментарий к ст. 1), однако οὐρανὸς εὐρύς находим у Гомера (*Il.* VII, 178; XV, 36; *Od.* I, 67; V, 184), в Гомеровских гимнах (*Apoll.* 84, 334; *Cer.* 13), у Гесиода (*Theog.* 45, 110, 679, 702, 840), Феогнида (869).

9. μίγνυτο καὶ κύκλοιςιν ὑπερμενὲς ἄχθος ἀπ' εἴλης

Эпитет ὑπερμενής у Гомера обычно относится к Зевсу или царям (*Il.* II, 116, 350, 403 et saepius) и не используется с абстрактными существительными.

Большие трудности вызвала форма ἀπειλής – именно так изначально, вслед за Висконти, печатали издатели. Иное членение текста на слова (ἀπ'

⁵⁵ Ciofi A. P. 26–27.

εἴλης) предложил Заупе,⁵⁶ связывавший при этом κύκλοισιν и ἐπ' εὐρέα κόσμον с μίγνυτο. Кайбель, Киофи и Дёпп принимают эту конъектуру, и только Хенцен и Айтнер считают исправление ненужным.⁵⁷

На наш взгляд, ἄχθος ἀπειλῆς 'тяжесть угрозы' и ἄχθος ἀπ' εἴλης 'тяжесть от жары' дают здесь примерно одинаковый смысл. В пользу ἀπ' εἴλης может говорить лишь то, что слово ἀπειλή в значении 'угрозы' у Гомера обычно стоит во мн. ч. (*Il.* XIII, 219; *Od.* XIII, 126)

10. Ὠκεανὸς χέρας αὐτὸς ἐς οὐρανὸν ἠέριταζε.

Вновь прямая параллель с Овидием: *ter Neptunus aquis cum torvo brachia vultu / exserere ausus erat* (*Met.* II, 270).

Глагол ἀερίτάζω, эпическая форма с расширением от ἀείρω, встречается у Каллимаха (fr. 261; 597 Pfeiffer), Аполлония Родосского (I, 738), Юлия Леонида (*AP* IX, 12).

11. τίς ποταμῶν οὐ πᾶσαν ἀνεξηραίνετο πηγῆν;

У Овидия представлен целый каталог рек, которые пострадали от пожара, устроенного Гелиосом (*Met.* II, 241–259).

12–13. καὶ σπόρος ἐς Δήμητρα καταίθετο, καὶ τις ἄπλατον ἀζαλέην ἔκλαυσε παρὰ δρεπάναισι γεωργός

Здесь слышатся отголоски гомеровского гимна к Деметре (308–309):

πολλὰ δὲ καμπύλ' ἄροτρα μάτην βόες εἴλκον ἀρούραις·

πολλὸν δὲ κρῖ λευκὸν ἐτώσιον ἔμπεσε γαίῃ·

Станным может показаться употребление при имени Деметры предлога ἐς вместо ἐν. Хотя «посев в землю» грамматически оправдан, поскольку

⁵⁶ Sauppe H. [рец. на: Visconti C. L. Op. cit.] // Göttingische gelehrte Anzeigen. 1871. Bd 91. S. 1039.

⁵⁷ Henzen G. Op. cit. P. 111; Eitner G. Op. cit. S. 16.

глагол σπείρω может управлять предлогом εἰς, такой перевод будет неправильным с точки зрения словоупотребления: Деметра метонимически обозначает только хлеб и вообще плоды земли, но не саму землю. Можно, конечно, объяснять это прихотями позднего узуса⁵⁸ (cf. *Quint. Smyrn.* XII, 31; *Nonn. Dion.*⁵⁹ XXII, 290: μάρατο <...> εἰς μέσον Ἰνδῶν; XXVIII, 171: Λιπῶν πόδας εἰς ῥάχιν ἵππου; XXIX, 18: ἴδοις δέ μιν εἰς μέσον Ἰνδῶν; P 95: δίξεο τεσσαρακοστὸν ἔσ οὐγδοον αἶμα Γιγάντων); на наш взгляд, однако, выражение предпочтительно понимать как «посев для Деметры», т. е. «на урожай» – иными словами, посев, рассчитанный на то, что его соберут.

Зауппе пытался исправить ἄπλατον на ἄμαλλαν, чтобы в предложении появилось существительное.⁶⁰ Эта конъектура представляется невозможной, поскольку «сноп» – это, так сказать, продукт жатвы, упоминание которой появится лишь в следующем стихе. Поэтому проще оставлять ἄπλατον, подразумевая опущенное существительное γαῖαν.

**14–16: σπείρων εἰς ἀχάριστα μάτην θ' ὑπὸ κυφὸν ἄροτρον
ταῦρον ὑποζεύξας ὑπὸ τ' ἀστέρα βουλυτοῖο
κάμψας ἄρονα γυῖα σὺν ἀχθεινοῖσι βόεσσι**

Редкое употребление прилагательного κυφός: у Гомера оно означает ‘согбенный, сгорбленный’ (о старике: *Od.* II, 16), у Сульпиция – попросту ‘кривой’.

βουλυτός дважды встречается у Гомера в форме βουλυτόνδε (*Il.* XVI, 779; *Od.* IX, 58), а также, что заметил Х. Бернсдорф, у Аполлония Родосского при описании похожей сцены (III, 1340–1342).⁶¹ Пытаясь доказать, что

⁵⁸ *White H.* *Studies in Late Greek Epic Poetry.* Amsterdam, 1987 (= *London Studies in Classical Philology* 18). P. 29 – 30.

⁵⁹ *Peek W.* *Lexicon zu den Dionysiaka des Nonnos.* Bd. 1. Berlin, 1968, s. v.

⁶⁰ *Sauppe H.* *Op. cit.* S. 1039.

⁶¹ *Bernsdorff H. Q.* *Sulpicius Maximus, Apollonios von Rhodos und Ovid // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.* 1997. Bd. 118. S. 110–111.

Сульпиций мог читать эпос Аполлония, Бернсдорф предлагает считать, что сульпициевское ἀστήρ βουλυτοῖο построено по модели ἀστήρ αὐλιος (*Apoll. Rhod. IV, 1629*).

Бернсдорф также замечает здесь лексические параллели с «Одиссеей»: v. 14 – κυφὸν ἄροτρον, *Od. XIII, 32* – πηκτὸν ἄροτρον; v. 16 – κάμψας ἄρρενα γυῖα, *Od. XIII, 31 sqq.* – βλάβεται δέ τε γούνατ' ἰόντι).

17. γαῖα δ' ὑπέστενε πᾶσα κακόφρονος εἵνεκα κούρου·

«Плач земли» – параллель с Овидием (*Met. II, 285–294*):

18. καὶ τότ' ἐγὼ πυρὶ φέγγος ἀπέσβεσα· μηκέτι παιδὸς

Парадоксальное выражение (*conchetto*) πυρὶ φέγγος ἀπέσβεσα явно восходит к овидиевскому *saevius compescuit ignibus ignes* (*Met. II, 312*).

19. μύρσο λυγρὸν ὄλεθρον, εὐὸ δ' ἔχε φροντίδα κόσμου

Интересно, что Сульпиций дважды (см. в ст. 24) употребляет φροντίς там, где у Гомера было бы νόος или φρένες.

20. μή ποτε χειρὸς ἐμῆς φλογερώτερον ἔγχος ἀθροίσης.

Глагол ἀθροίζω здесь непонятен; Кайбель делает конъектуру ἀθρήσης, которая, как нам кажется, дает не лучший смысл.

21. γίνωσκ' οὐρανίῳ Διὸς νόον· οὐ μὰ γὰρ αὐτὴν

οὐ μὰ γὰρ – клятвенная формула, которая, как отмечает Дёпп, у Гомера стоит в начале строки (cf. *Il. I, 86*).

22. Ρεῖην ἄλλο τι τοῦδε κακώτερον ἶδεν Ὀλυμπος·

На камне читается непонятное ἄλλοτριού; Зауппе и Кайбель исправляли на ἄλλο τι τοῦδε.

23. κόσμος ἐμὸς σὴ πίστις ἔφϋ μεγακυδέος ἔργου.

Прилагательное μεγακυδής построено по модели гомеровского μεγάλθυμος. Одиссей у Гомера не раз назван μέγα κῦδος Ἀχαιῶν (*Il.* IX, 673; *Od.* XII, 184).

24. οἰχέσθω τὰ πάροιθε, τὰ δ' ὕστερα φροντίδι κεῦθε·

Кайбель (ad loc.) считает, что Сульпиций здесь смешал два разных выражения: ἐν φρόσει κεύθειν τι и ἐν φροντίδι ἔχειν.

25. οὐ σὸς ἔφϋ· πῶλων γὰρ ἀπείριτον [ο]ὐ σθένος ἔγνω,

Идея о том, что Фаэтон не был сыном Гелиоса, находит отражение в трагедии Еврипида «Фаэтон» (сохранившиеся фрагменты которой включают более 300 строк) и в «Метаморфозах» Овидия.

Сюжет у Еврипида организован вокруг свадьбы, которую супруг Климены, эфиопский царь Меропс, устраивает для Фаэтона. Тот, в свою очередь, сомневается в своей принадлежности к тому же кругу, что и будущая невеста, и просит мать найти Гелиоса и потребовать у него подтверждений, что именно он, а не Меропс, является его родным отцом.

У Овидия же (и только у него) подозрения в том, что Фаэтон – сын Климены не от Гелиоса, высказывает Эпаф, сын Зевса и Ио. Фаэтон бросается к матери, та направляет его к отцу, и Гелиос разрешает Фаэтону просить любой дар в качестве доказательства. Тогда Фаэтон просит колесницу: он докажет всем свое божественное происхождение тем, что сможет с ней справиться.

Как видим, Сульпиций в изложении мифа следует скорее за Овидием, а не за Еврипидом, так как в речи Зевса намечена связь между происхождением Фазтона и его (не)способностями.

26. ῥυτήρων οὐδ' ἔσχε πολυφραδὲς ἔργον ἀνύσσαι.

πολυφραδής, редкое слово, впервые засвидетельствовано у Гесиода (*Theog.* 494) и затем встречается один раз у Семонида (fr. 7, 93 West).

**27–28. ἔρχεο νῦν, πάλι κόσμον ἐποίχεο, μὴ τεὸν εὖχος
ἀλλοτρίαις παλάμαισι πόρης ἀμενηνὰ πονήσας·**

Дёпп⁶² отмечает здесь необычное употребление прилагательного ἀμενηνός: у Гомера оно используется по отношению к душам умерших, живым людям, а также ко снам (*Il.* V, 887; *Od.* XI, 29, 49).

**29–30. μούνῳ σοὶ πυρόεντος ἐπειγομένῳ κύκλοιῳ
ἀντολίῃ καὶ πᾶσα καλὸς δρόμος ἔπλετο δυσμῆ·**

καλὸς δρόμος нужно, по-видимому, считать приложением к ἀντολίῃ καὶ πᾶσα δυσμῆ.

**31–32. σοὶ τόδε πιστὸν ἔδωκε φέρειν νόος ἄφθιτον εὖχος.
φρίδεο γῆς καὶ παντὸς ἀριπρεπέος κόσμοιο**

Прилагательное ἀριπρεπής Гомер использует по отношению к звездам в значении ‘хорошо видимые’ (*Il.* VIII, 556), но также и в расплывчатом значении ‘прекрасный’ (*Il.* XXIII, 453; *Od.* VIII, 176).

33. ἴσχε δρόμον μεσάταισιν ἐπ' ἀψίδεσσιν Ὀλύμπου·

Параллель с Овидием: *medio tutissimus ibis* (*Met.* II, 135).

⁶² Döpp S. Op. cit. S. 113.

34. ταῦτα πρέποντα θεοῖς, ταῦτ' ἄρκια· μαίεο, δαῖμον

По мнению Дёппа,⁶³ слово ἄρκιος здесь имеет значение 'жизненно важный' (cf. *Il.* XV, 502).

35. μειλίχιον πάλι φέγγος· ὁ σὸς παῖς ὤλεσε πουλὺ·

Параллель с Лукианом (см. ниже): ἀπολωλεκας τὰ ἐν τῇ γῆ ἅπαντα (*Dial. deor.* 25, 1).

36. καὶ τὸν ἀπειρέσιον μέγαν οὐρανὸν αὐτὸς [ὄ]δευε

Параллель с Овидием: *O lux immensi publica mundi* (*Met.* II, 35).

37–38. ἤμισυ μὲν γαίης νέρθεν, τὸ δ' ὑπερθε τανύσσας·

οὕτω γὰρ πρέψειε τεὸν φάος Οὐρανίδαισι

Хенцен предложил исправление на πρέψει ἐτεόν, но слово ἐτεός кажется здесь лишним. Поэтому более разумным представляется исправление Зауппе: πρέψει τε τεόν.

39. καὶ φωτῶν ἀκάκωτος αἰεὶ λειφθήσεται εὐχή

ἀκάκωτος – редкое слово, засвидетельствовано помимо Сульпиция только у Филона Александрийского (*Quis rer. divin. heres sit* 25) и у Диона Кассия (LXXVII, 15, 2).

40–42. πρηυμενῆ δ' ἔξεις Ζηνὸς νόον· ἦν δ' ἑτέρη τις

λείπηταί σέο φροντὶς ἀταρβέος, ἴστορες αὐτοί

ἀστέρες ὡς πυ[ρό]εντος ἐμοῦ μ[έ]νος αἶψα κεραυνο[ῦ]

⁶³ Ibid.

Параллель с Лукианом: ἦν τι ὅμοιον παρανομίης <...> αὐτίκα εἶση, ὅπόσον τοῦ σοῦ πυρὸς ὁ κεραυνὸς πυρωδέστερος (*Dial. deor.* 25, 3).

43. ὠκύτερον πῶλων σε, [θε]ός, δέμας [ἀάσειεν].

Последняя строка сохранилась плохо. Кайбель различил слова σε, [θε]ός и δέμας, Айтнер предложил читать σ'ἐ[τε]ὸν δαμ(ά)σ[σεται], а Пек, чью версию мы и принимаем, добавил к чтениям Кайбеля восполнение ἀάσειεν.

По замечанию А.-М. Верильяк, достаточно искусно выстроенная композиция поэмы может служить доказательством того, что стихи были все-таки отредактированы родителями Сульпиция.⁶⁴ Первая часть – упреки Зевса, картины страданий земли из-за неумехи-возницы – заканчивается своеобразным «прощением» Гелиоса в ст. 24. Вторая часть состоит из увещаний и призывов (забыть горе, приняться за дело), а также из краткого описания *порядка* во вселенной по контрасту с *хаосом* в первой части. Тем не менее, в композиции можно найти и некоторые огрехи: так, ст. 25–26, в которых Зевс продолжает говорить о Фаэтоне, должны были бы логически следовать за ст. 18–19, а конец ст. 35 (ὁ σὸς παῖς ὤλεσε πουλύ), неуместно вклинивающийся в побуждения Зевса, естественнее смотрелся бы в первой части поэмы. Более того, советы Зевса, как правильно вести колесницу, могут показаться излишними: ведь Гелиос, в отличие от Фаэтона, и так прекрасно справлялся с этим. Возможно, они попали в поэму Сульпиция из «Метморфоз» Овидия, где, правда, не Зевс, а Гелиос учит Фаэтона править примерно в тех же выражениях (II, 126–149).

Стоит также отметить, что Сульпиций часто заставляет Зевса повторяться. Мысль из ст. 2 (только Гелиосу было доверена колесница) возникает вновь в ст. 23 и 31; одна и та же идея звучит в ст. 19, 24, 27 (ἐοῦ δ'

⁶⁴ *Vérilhac A.-M.* Op. cit. Vol. 2. P. 72.

ἔχε φροντίδα κόσμου; τὰ δ' ὕστερα φροντίδι κεῦθε; ἔρχεο νῦν, πάλι κόσμον ἐποίχεο). Требования вести колесницу «строго посередине» раздаются в ст. 33 и 37; наконец, и угрозы Зевса повторяются дважды: сперва в ст. 20, а затем в ст. 40–43. Все это говорит скорее в пользу импровизации: ведь когда мы произносим какую-то речь экспромтом, повторения возникают неизбежно, заполняя паузы, необходимые для обдумывания следующей мысли.

Другой характерной приметой «нанизывающей» импровизационной композиции можно считать отсутствие плавных переходов: фразы звучат отрывисто, поскольку зачастую не связаны между собой ничем или, в лучшем случае, простыми καί и δέ (οὕτω γάρ в ст. 38 – исключение). Бросается в глаза отсутствие относительных придаточных; единственным сложноподчиненным предложением является заключительный условный период. По мнению А.-М. Верильяк, которая настойчиво (хотя, на наш взгляд, безнадежно) пытается восстановить творческую историю поэмы, к концу Сульпиций настолько «выдохся», что последнюю фразу пришлось заново переделывать родителям или другому редактору; нет нужды говорить, что эта гипотеза надуманна.

Метрических ошибок и погрешностей в поэме нет. В стихе Сульпиция очень мало спондеев, преобладают дактили, что характерно для эллинистической версификации.⁶⁵ Наблюдение за цезурами также приводит к выводу, что перед нами «александрийский», а не «гомеровский» тип гекзаметра: на 43 стиха только 9 имеют пятиполовинную цезуру (4, 6, 15, 20, 25, 34, 36–37, 40), остальные – цезуру после третьего трохея. Эта последняя, таким образом, встречается в 79% случаев (в «Эпитафии Адониса» Биона – 80%, у Эвфориона – 77%, в «Гимнах» Каллимаха – 74%, в эпиллиях Феокрита – 73%; при этом в гомеровских поэмах – лишь 60%).⁶⁶ Бросающейся в глаза чертой

⁶⁵ Не считая Эвфориона, у которого как раз преобладают спондеи; см.: *Vérilhac A.-M. Op. cit. Vol. 2. P. 75.*

⁶⁶ Все цифры, кроме Сульпициевых, приводятся по: *Magnelli E. Studi su Euforione. Roma,*

версификации Сульпиция, придающей его стихам монотонность, является любовь к буколической диерезе (в 28 стихах из 43, причем нередко с сильной паузой, т. е. знаком препинания, после четвертой стопы, что приводит к однотипным enjambements). С ней связана еще одна «эллинистическая» характеристика его гексаметра, а именно соблюдение закона Нэке: спондей в четвертой стопе перед буколической диерезой встречается только однажды, в ст. 35 – где, ввиду его метрической уникальности, следует, вероятно, печатать гомеровскую форму πᾶϊς вместо παῖς. Закон Германа также соблюдается без исключений.

О литературном качестве стихов многие ученые высказывались пренебрежительно. По оценке Г. Кайбеля, «nos scire iuvat non omnes tunc Graecas Musas tam misere balbutiisse».⁶⁷ М. Флусс называет стиль Сульпиция «напыщенным и деревянным»,⁶⁸ А.-И. Марру – «отталкивающим».⁶⁹ Верильяк отмечает непоэтичность Сульпиция: он глух к ритму и звучанию фразы, он еще не чувствует, на каком месте то или иное слово «заиграет», а на каком будет смотреться скорее нелепо. Иного мнения придерживаются Лафей, Чиофи и Моретти: их вердикт намного дружелюбнее.

Посмотрим теперь, как сюжет поэмы Сульпиция вписывается в **традицию мифа о Фазтоне**. До Сульпиция этот миф подробно излагался в литературе дважды: Еврипидом в уже упоминавшейся трагедии «Фазтон», которая дошла до нас фрагментарно, и Овидием в «Метаморфозах» (I, 747–II, 400). Краткие упоминания можно найти в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (IV, 597–600), в поэме Лукреция, где история Фазтона служит аллегорией гибели мира посредством огня (V, 396–405), у Манилия в «Астрономике» (в рассказе о Млечном пути: I, 735–749) и в «Фарсалии» Лукана (при описании Эридана: II, 410–415).

2002. P. 70.

⁶⁷ *Kaibel G.* Op. cit. P. 252.

⁶⁸ *Fluss M.* Sulpicius 79 // RE. Bd 7A (1931). Sp. 816.

⁶⁹ *Marrou H.-I.* Histoire de l'éducation dans l'antiquité. Paris, 1965⁶. P. 382.

Из авторов, обращавшихся к этому сюжету *п о с л е* Сульпиция, нужно назвать Лукиана (*Dial. deor.* 25) и Филострата (*Imag.* 11), а также «Деяния Диониса» Нонна (XXXVIII, 105–434).

В больших сохранившихся отрывках еврипидовского «Фаэтона» Еврипида нет эпизодов, где Зевс как-то контактировал бы с Гелиосом (это не удивительно, поскольку случаи появления Зевса на трагической сцене ограничиваются уникальным опытом Эсхила в «Психостасии»). Что касается Овидия, то у него такая встреча изображена, но акцент сделан на гневе и горе отца, а Юпитер со своими упреками остается в стороне. Гелиос у Овидия отказывается исполнять свою службу, и лишь тогда другие боги начинают уговаривать его «вернуться», а Юпитеру приходится прибегнуть к угрозам (*Met.* II, 395–397). Скорее всего, именно из этих нескольких строк и развивается свой сюжет Сульпиций.

В «Картинах» Филострата наибольшее внимание уделено скорби Гелиад, а также подробно описан ущерб, нанесенный Фаэтоном земле; диалога Зевса с Гелиосом у Филострата нет. Не найдем мы его и у Нонна, несмотря на очень подробное изложение мифа: здесь Зевс просто восстанавливает порядок и возвращает коней Гелиосу.

Только у Лукиана мы видим ситуацию, абсолютно идентичную нашей, пусть и облеченную в комическую форму. В 25-м «Разговоре богов» Зевс с напором отчитывает Гелиоса, а тот предстает робким и подавленным, оправдываясь тем, что уступил настойчивым просьбам сына и Климены и «не знал, что так выйдет». В конце Зевс прощает Гелиоса и приказывает починить сломанную колесницу.

Помимо сходства сюжетов можно заметить и лексические параллели. Дёпп отмечает, что начало диалога Лукиана очень напоминает начало поэмы Сульпиция (ср. ст. 3: τίπτε κακόφρονα θῆκες <...> / υἱέα... и *Luc. Dial.*

deor. 25, 1: οἷα πεποίηκας μειρακίῳ ἀνοήτῳ πιστεύσας τὸ ἄρμα).⁷⁰ Угрозы Зевса тоже звучат схоже и в обоих случаях использован компаратив (ст. 20: μή ποτε χειρὸς ἐμῆς φλογερώτερον ἔγχος ἀθροίσης; *Luc. Dial. deor.* 25, 3: ὅπόσον τοῦ σοῦ πυρὸς ὁ κεραυνὸς πυρῶδέστερος). Знакомство Лукиана с поэмой Сульпиция маловероятно: Дёпп предлагает видеть в этих совпадениях лишь указание на общий источник или же вспомнить о том, что оба текста имеют школьно-риторическую природу.

В свое время Виламовиц уже высказал предположение, что у Овидия, Лукиана, Нонна и Сульпиция был некий утерянный прототип, а именно эллинистический эпиллий, написанный между 330 и 100 г. до н. э.⁷¹ С ним соглашался и Г. Кнаак в работе, посвященной мифу о Фаэтоне.⁷² Эти оценки характерны для той эпохи, когда ученые фактически не допускали возможность влияния латинской словесности эпохи римского владычества на греческую, выстраивая односторонние схемы взаимодействия двух античных литератур. Новый подход к этой проблеме представляет Дж. Диггль: по его мнению, искать в стихах Сульпиция следы александрийской поэзии означает делать ему слишком большой комплимент, тогда как скорее всего он «был вскормлен исключительно на Овидии и риторических упражнениях».⁷³

Так или иначе, даже если никакого александрийского прототипа для разговора Зевса с Гелиосом не существовало, жюри конкурса могло выбрать такую тему для участников агона именно в силу ее неразработанности. С одной стороны, конкурсанты прекрасно знали этот сюжет по Еврипиду и Овидию; с другой стороны, необычный поворот этого сюжета давал им возможность проявить собственную фантазию. Параллели между Сульпицием и Лукианом заставляют предполагать общий источник для «беседы Зевса и Гелиоса» не в александрийской поэзии, а в наборе тем для

⁷⁰ *Döpp S.* Op. cit. S. 110–111.

⁷¹ *Wilamowitz-Moellendorff U. von.* Phaeton // *Hermes.* 1883. Bd 18. S. 396.

⁷² *Knaack G.* Quaestiones Phaethontaeae. Berlin, 1886. S. 22–78 (*Philologische Untersuchungen* 8).

⁷³ *Diggle J.* Op. cit. P. 201.

школьных риторических декламаций.

Стоит отметить еще одну деталь, в которой Сульпиций отходит от Овидия, Лукиана и Нонна: у него получается, что Гелиос вовремя не объяснил сыну, как правильно управлять колесницей, и теперь это приходится делать Зевсу (который вдобавок дает эти наставления не тому, кто в них нуждается, а самому Гелиосу). Однако мы должны помнить, что тема агона не позволяла участникам обогащать свою поэму диалогами, и Сульпиций был вынужден изложить все элементы мифа (включая знаменитые советы Гелиоса Фазтону) устами Зевса – задача явно не из легких. С другой стороны, Зевс у Сульпиция не приказывает Гелиосу успокоить коней и исправить разбитую колесницу, что звучало бы в его устах более естественно и уберегло бы автора от повторов.

Итак, при анализе текста поэмы мы увидели, что больше всего параллелей у Сульпиция с Овидием. Это неудивительно: в I в. н. э. чтение Овидия было частью программы риторических школ. Р. Эвальд вообще считает, что Овидий был единственным источником Сульпиция⁷⁴. На наш взгляд, высказываться так категорично не стоит, однако в пользу непосредственной зависимости от Овидия говорит чрезвычайно показательная параллель в ст. 25 (οὐ σὸς ἔφϋ).

⁷⁴ *Ehwald R. Jahresbericht über Ovid 1881 bis Juli 1883 // Bursians Jahresberichte. 1884. Bd 31. S. 170.*

Глава 3. Традиция импровизации в античности

В первую очередь техника импровизации обсуждается античными авторами в связи с риторикой. Так, Квинтилиан посвящает импровизации подробный раздел в десятой книге «Наставлений оратору»: способность говорить не готовясь он считает одной из важнейших в судебной деятельности и тем, кто не в силах ею овладеть, советует вообще отказаться от судебных дел.

Главный метод развития импровизаторских способностей для Квинтилиана – упражнения: «От частого и внимательного упражнения слог наш сделается таковым, что даже и без приготовления произнесенная речь будет походить на обработанное сочинение: кто много писал, тому нетрудно объясняться».⁷⁵ Цель этих упражнений – выработать легкость и скорость речи; однако и «природную живость ума» в этом деле он считает немаловажной.

Больше всего сведений об импровизаторах мы получаем из «Жизнеописаний софистов» Филострата, поскольку способность говорить без подготовки, *σχεδιάζειν*, являлась одной из главных характеристик Второй софистики. Среди первых импровизаторов Филострат называет Горгия и Эхина: «Иные говорят, что родники не приготовленных заранее речей впервые излились из уст Перикла, <...> иные – что от Пифона Византийского <...>, иные же приписывают изобретение речей без подготовки Эхину, ибо он, мол, часто плавая с Родоса в Карию к Мавсолу, услаждал его именно такими речами. А я вот полагаю, что, пусть Эхин и впрямь сказал без подготовки больше, чем кто-либо другой – и в посольствах, и в отчетах о польствах, и в судебных прениях, и перед народом, – хотя из всего оставил лишь сочиненное заранее, дабы не слишком уступать тщательно отделанным речам Демосфена, все же первый говорить без подготовки начал Горгий, ибо именно он, пришед к афинянам в театр,

⁷⁵ *Quint.* X, 7, 1 (пер. А. Никольского).

отважился сказать “предлагайте!”, а стало быть, первый решился на сие опасное предприятие, объявивши, что уж он-то сведущ во всем и готов сказать речь к любому случаю». ⁷⁶

Далее об Эсхине сообщается, что «без подготовки говорил он плавно и одушевленно, первый удостоившийся за сие похвалы, ибо говорить с одушевлением не всегда составляло заботу софистов и пошло лишь от Эсхина, говорившего без подготовки с боговдохновенной пылкостью, словно изрекая внушенное свыше пророчество». ⁷⁷

Плиний Младший в письме к Мецилию Непоту хвалит импровизационные навыки софиста Исея, который приехал в Рим из Ассирии в конце I в. Эти похвалы звучат в квинтилиновском духе: «Громкая слава предшествовала Исею; он превзошел ее. У него большой дар речи и очень богатый язык. Он говорит всегда без подготовки, а кажется, будто это давно написанная речь (*dicit semper ex tempore, seu tamquam diu scripserit*). Говорит по-гречески, вернее, как уроженец Аттики; введения его отделаны, изящны, приятны, иногда важны и возвышенны. Он просит слушателей придумать побольше контroversий и предлагает им выбрать любую, часто предлагает даже выбор роли. Затем он встает, запахивает плащ и начинает. Речь льется рекой. Сами собой приходят глубокие мысли, сами собой слова. Но какие! Обдуманно подысканные; в его импровизациях сквозит большая начитанность и привычка писать. Его предисловия уместны, рассказ ясен, возражения энергичны, выводы сильны; он учит, услаждает, волнует – не знаешь, чего больше. Частые доводы, частые силлогизмы, краткие и доказательные, – достичь этого и в написанной речи уже много. Память невероятная: повторяя позже сказанное без подготовки, он не споткнется ни на одном слове. До такого владения он дошел занятиями и упражнениями: день и ночь он только этим и занят: только об этом слушает и говорит. Ему уже за шестьдесят, и он до сих пор только ритор; нет людей искреннее,

⁷⁶ Philostr. *Vitae soph.* I, p. 481–482 (пер. под ред. Е. Г. Рабинович).

⁷⁷ Philostr. *Vitae soph.* I, 18, p. 509 (пер. под ред. Е. Г. Рабинович).

простодушнее и лучше учителей».⁷⁸

Филострат же в биографии Исея утверждает, что тот готовился, а не импровизировал: «Речи свои он говорил не без подготовки, но потрудившись над каждой от рассвета до полудня, слог же его был не пышный, но и не сухой, а естественный, без излишеств, по сути дела».⁷⁹ Впрочем, тут же, в биографии софиста Лоллиана Эфесского, Филострат пишет: «Без подготовки говорил он наподобие Исея, у коего учился»⁸⁰. Это противоречие Е. Г. Рабинович объясняет личной лояльностью Филострата к смирнской школе, главным авторитетом которой был Никет;⁸¹ у Никета учился Скопелиан, а у Скопелиана – Герод, к чьей школе принадлежал сам Филострат, в то время как Исей был главой эфесской софистической школы, с ее тяготением к аттицизму. Таким образом, у нас нет причин не верить восхищению Плиния и сомневаться в импровизационных способностях Исея, тем более что его в этом качестве упоминает и Ювенал: *sermo promptus et Isaeco torrentior*.⁸²

Что касается поэтических импровизаций, тут до нас дошло на удивление много свидетельств и примеров.⁸³ По оценке Цицерона, среди греков в этом отношении выделялся Антипатр Сидонский, живший в конце II в. до н. э.: «И если славный Антипатр Сидонский, которого ты, Катул, отлично помнишь, умел сочинять стихи гексаметром и настолько изоощрил свое дарование и память, что по первому желанию слагать стихи у него сами собою текли слова, то насколько же нам в наших речах легче этого достичь путем упражнения и привычки!»⁸⁴ В своем современнике, уроженце Греции Авле Лицинии Архии, Цицерон удивлялся чрезвычайной живости движений души (*animorum incredibilis motus*) и быстроте ума (*celeritas ingeniorum*): «Сколько

⁷⁸ *Plin. Epist.* II, 3 (пер. А. И. Доватура, М. Е. Сергеенко).

⁷⁹ *Philostr. Vitae soph.* I, 20, p. 514 (пер. под ред. Е. Г. Рабинович).

⁸⁰ *Philostr. Vitae soph.* I, 23, p. 527 (пер. под ред. Е. Г. Рабинович).

⁸¹ Рабинович Е. Г. Флавий Филострат и его софисты // *Флавий Филострат. Жизни софистов* / Изд. подгот. Ф. Г. Беневич и др.; под общ. рук. Е. Г. Рабинович. М., 2017. С. 467–468.

⁸² *Iuv.* 3, 73–74.

⁸³ *Welcker F. G. Aöden und Improvisatoren* // *Kleine Schriften*. Т. 2. Bonn, 1845. S. 90–92.

⁸⁴ *Cic. De orat.* III, 194.

раз видел я, судьи, как присутствующий здесь Архий, <...> не записав ни одной буквы, произносил без подготовки большое число прекрасных стихов именно о событиях, которые тогда происходили; сколько раз, когда его вызывали для повторения, он говорил о том же, изменив слова и обороты речи!».⁸⁵

По свидетельству Страбона, город Тарс в Малой Азии в I в. до н. э. был оплотом не только философии и наук, но и поэтической импровизации. В частности, Страбон приводит в пример Бозфа, который мог без подготовки и без пауз импровизировать на любую тему: «Среди дурных руководителей этого правительства особенно выделялся Бозф, плохой поэт, скверный гражданин, вошедший в силу главным образом благодаря заискиванию перед народом. Своим возвышением он был обязан и Антонию (который с самого начала благосклонно принял написанную им поэму в честь победы при Филиппах), а еще в большей степени своей способности (распространенной среди тарсийцев) говорить без умолку, не готовясь, на заданную тему».⁸⁶

Из Страбона же мы узнаем и о философе Диогене, который импровизировал на трагические сюжеты: «Плутиад и Диоген принадлежали к числу тех, которые переходили из города в город и основывали прекрасные школы. Диоген импровизировал также стихотворения как бы по вдохновению на заданную тему, главным образом трагического характера».⁸⁷

Наконец, в аттической эпитафии драматургу Квинту Помпею Капитону⁸⁸ есть намек на то, что он мог импровизировать в любом размере и любом ритме: ...παντὶ μέτρῳ καὶ ῥυθμῶ τὴν μεγαλοφυῆ τῆς ποι[ή]σεως ἀρετὴν ἐπιδειξάμενον καιρικαῖς ἀπανγελίαις.⁸⁹

⁸⁵ *Cic. Pro Arch.* 18 (пер. В. О. Горенштейна).

⁸⁶ *Strab. Geogr.* XIV, 5, p. 674 С (пер. Г. А. Стратановского).

⁸⁷ *Strab. Geogr.* XIV, 5, p. 675 С (пер. Г. А. Стратановского).

⁸⁸ *Hanslik R. Pompeius* 71 // *RE.* Bd 42 (1952). Sp. 2268–2269.

⁸⁹ *IG* III, 769.

Переходя от греков к римлянам, в первую очередь отведем в сторону свидетельства об импровизациях Луцилия. Гораций в «Сатирах», критикуя необработанность стиха Луцилия, объясняет это его торопливостью импровизатора: «Вот чем его был порок. – Он считал за великое дело / Двести стихов просказать, на одной на ноге простоявши»;⁹⁰ согласно Апулею, сам Луцилий называл свои импровизации *schedia*.⁹¹ Судя по всему, оба автора опираются на одно и то же свидетельство самого Луцилия – и, как правдоподобно заключил уже Фр. Маркс, контекстом для упоминания о собственных импровизациях скорее всего служила *captatio benevolentiae*.⁹² В самом деле, Агамемнон в «Сатириконе» Петрония в разговоре с Энколпием называет импровизации Луцилия «непритязательными» (*schedium Lucilianae humilitatis*).⁹³ Таким образом, Луцилий в каком-то месте своих сатир, судя по всему, с (напускной) скромностью оценивал свои стихи как «всего лишь экспромты» – что еще не дает нам оснований причислять его к настоящим импровизаторам.

Кстати, сам Агамемнон в названном месте Петрония тут же произносит 22 стиха, которые, надо думать, сочиняет на ходу: это 8 холиямбов и 14 гекзаметров, в которых ритор советует школьникам отказаться от легкой и сытой жизни, но обратить свои души к поэзии, наполнив ум идеями Сократа, чтением Демокрита, чтобы затем достигнуть мастерства Цицерона. У Петрония находим и еще одну сценку с импровизацией: в гл. 89 Энколпий оказывается в галерее, где знакомится с поэтом Эвмолпом. Тот описывает ему картину, на которой изображена гибель Трои, на ходу сочиняя 65 ямбических сенариев. Конечно, здесь действуют композиционные законы менипповой сатуры, смешивающей прозу и стихи; однако для введения стихотворных вставок Петроний всякий раз подыскивает реалистическую

⁹⁰ *Hor. Sat.* I, 4. 9–10 (пер. М. А. Дмитриева).

⁹¹ *Apul. De deo Socr. praef.* 1 (см. комментарий к этому месту в изд.: *Apulée. Opuscles philosophiques <...> et fragments. Texte établi, traduit et commenté par J. Beaujeu. Paris, 1973. P. 164).*

⁹² *C. Lucilii Carminum reliquiae / Rec. enarr. Fr. Marx. Vol. 2. Lipsiae, 1905. P. 404 (ad Lucil. 1279).*

⁹³ *Petr. Sat.* 4, 5.

мотивировку, а значит, атмосфера поэтических экспромтов была естественна для риторических школ его времени.

Плутарх сообщает нам, что Цицерон мог сочинить 500 гекзаметров за ночь, но не совсем понятно, идет ли здесь речь об импровизации или же поэт стихи записывал.⁹⁴ Из биографии Лукана, составленной грамматиком Ваккой (она открывает корпус схолиев к «Фарсалии»), мы узнаем, что у Лукана была импровизационная поэма «Орфей», которую он издал в трех книгах.

Наконец, с полным правом мы можем назвать импровизатором Публия Папиния Стация – не только современника Сульпиция, но и его коллегу по Капитолийскому агону.⁹⁵ Дважды в «Сильвах» – в стихах, обращенных к жене Клавдии (III, 5, 31 sqq.) и в стихах памяти отца (V, 3, 227 sqq.) – Стаций вспоминает свой неудачный опыт участия в этом состязании.

В предисловии к первой книге «Сильв», обращаясь к своему другу, поэту Луцию Стелле, Стаций пишет, что стихи о коне Домициана он сочинил за ночь, на описание Тибуртинской виллы Манилия Вописка у него ушел день, а экфрасис бань Клавдия Этруска он и вовсе прочел экспромтом, на званом ужине; в традициях *captatio benevolentiae* поэт извиняется за публикацию этих предназначавшихся скорее для декламации стихов, которые сочинялись быстро, на случай, не для публики, а для друзей. А. Харди отмечает, что ключевыми словами во многих предисловиях Стация являются *celeritas, subitus, effundere, temeritas, audacia* – типичная для импровизации терминология: Стаций хочет заставить читателя поверить, что перед ним – стихи, сочиненные *ex tempore*.⁹⁶

Известны ли нам другие юные импровизаторы помимо Сульпиция? Мы знаем имена еще шести поэтов, которые принимали участие в Капитолийском агоне в категории *παῖς / puer*. Это:

- Луций Анний Флор из Карфагена, участник агона 90 г.;

⁹⁴ *Plut. Cic.* 40.

⁹⁵ В каком именно агоне участвовал Стаций, мы с полной уверенностью сказать не можем; М. Кальделли склоняется к агону 94 г. (*Caldelli M. L. Op. cit.* P. 126).

⁹⁶ *Hardie A. Statius and the Silvae.* Liverpool, 1983. P. 77.

- Луций Валерий Пудент, участник агона 106 г.;
- Публий Аилий Аристомас из Магнезии, участник агона 118 г.;
- Марк Аврелий Антоний Лукий из Смирны, агон в правление Марка Аврелия;
- Аттий Тирон Дельфидий из Бурдигалы, агон неизвестен.⁹⁷

Особого внимания заслуживает Луций Валерий Пудент. О нем мы знаем несколько больше, поскольку сохранилась надпись на статуе, которую гордые соотечественники воздвигли в его честь.⁹⁸ Это тринадцатилетний участник шестого по счету агона, получивший награду за свои латинские стихи.

Также немногим больше нам известно об Аттии Тироне Дельфидии. Ему посвящены стихи Авзония из цикла «О преподавателях Бурдигалы». В них Авзоний упоминает раннюю победу Дельфидия на Капитолийском агоне (*tu praene ab ipsis orsus incunabulis, / dei poeta nobilis / sertum coronae praeferens Olympiae / puer celebrasti Iovem*)⁹⁹ и говорит, что «никто с такой свободой / в стихи не облакал слова» (пер. Ю. Ф. Шульца).

Как видим, импровизаторское искусство высоко ценилось в античности. Подводя итоги, еще раз перечислим главные качества хорошего импровизатора: прекрасная память, живой ум, отличное знание предшествующей литературной традиции и, конечно же, постоянные упражнения, прежде всего письменные. Вознаграждение – успех у публики и увековечивание в памяти потомков, как в нашем случае. Возвращаясь к вопросу, была ли импровизация участников агона импровизацией в полном смысле этого слова, приведем позднее свидетельство из греческо-латинского разговорника (*Hermeneumata Pseudodositheana*)¹⁰⁰, которое дает основание полагать, что конкурсанты все-таки имели возможность письменно фиксировать свои речи:

⁹⁷ *Caldelli M. L. Op. cit. P. 123.*

⁹⁸ *CIL IX, 2860.*

⁹⁹ *Auson. Commem. profess. Burdig. 5, 5 sqq.*

¹⁰⁰ *Haupt M. Index lectionum hibernarum 1871 // M. Hauptii Opuscula. Vol. 2. Leipzig, 1876. P. 445.*

Ἐγκώμιον ἔγραψα. – Τίνος; – Ζηνὸς Καπιτωλίνου. – Ἀνάγνωθι. /
μεγάλως εἶπας. ἄρον τὸν στέφανον. οὐδεὶς σοὶ ἀντιλέγει. *Laudem scripsi.*
– Cuius? – Iovis Capitolini. – *Lege.* / *magne dixisti. Tolle coronam. Nemo*
contradicat.

В пользу этого говорит и тот факт, что текст поэмы Сульпиция оказался вырезан на памятнике: вряд ли родители запомнили его наизусть, а значит, у них остался какой-то черновик от выступления.

Заключение

В ходе работы мы попытались дать лексикологический комментарий к поэме Сульпиция. Как показывает наш анализ, поэма о Фэтоне не ограничивается воспроизведением языка и стиля «Илиады» и «Одиссеи». С гомеровской лексикой Сульпиций нередко работает по принципу *aemulatio*, употребляя эпические слова в необычном значении или же создавая неологизмы, внешне схожие с гомеровскими композитами, но отличные от них. В содержательном плане очевидна ориентация на «Метаморфозы» Овидия; по всей вероятности, поэт был знаком с александрийскими авторами (в частности, с Аполлоном Родосским, Каллимахом и Феокритом). С другой стороны, в лексике Сульпиция можно отметить ряд поздних элементов, в том числе чуждых поэтическому языку. Метрика гекзаметра указывает на выученика каллимаховской школы, а не на имитатора Гомера.

Несмотря на то, что в поэме Сульпиция в самом деле сложно обнаружить проблески самобытного дарования (впрочем, поставленная перед ним задача этого и не требовала) и перед нами не вундеркинд, а скорее успешный ученик риторической школы, то есть продукт римской системы образования, хочется отметить, что этот текст можно назвать уникальным как минимум по двум причинам. Во-первых, это единственный случай, когда до нас дошли стихи античного ребенка; во-вторых, это единственная сохранившаяся поэтическая импровизация.

В заключение хочется отметить, что мы не знаем, победил ли Сульпиций в агоне. На памятнике отсутствуют слова вроде *στεφανωθεΐς*, *νικῆσας* или *coronatus est*. К тому же, как отмечает Лафей, на алтаре Сульпиция изображен не дубовый венок (который присуждался в случае таких побед), а лавровый. Скорее всего, родители воспользовались обтекаемой формулировкой *cum honore discessit* именно потому, что Сульпиций просто был отмечен жюри и публикой; в случае победы о ней было бы сказано прямо.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Издания поэмы Сульпиция (в хронологическом порядке):

1. *Visconti C. L.* Il sepolcro del fanciullo Quinto Sulpicio Massimo. Roma, 1871.
2. *Ciofi A.* Inscriptiones Latinae et Graecae cum carmine Graeco extemporali Quinti Sulpicii Maximi in ejus monumento nuper reperto ad portam Salariam adjecta interpretatione Latina cum notis. Editio altera cum Appendice. Roma, 1871.
3. *Eitner G. Q.* Sulpicius Maximus, ein elfjähriger Dichter. Leipzig, 1884 (= Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasium Augustum zu Görlitz. № 168).
4. *Kaibel G.* Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta. Berolini, 1878. P. 250–253, № 618.
5. Griechische Vers-Inschriften / Hrsg. von *W. Peek*. Bd 1: Grab-Epigramme. Berlin, 1955. Nr. 1924, S. 591 – 594.
6. *Moretti L.* Inscriptiones Graecae urbis Romae. Fasc. 3. Roma, 1979. P. 189–193, № 1336.
7. *Vérilhac A.-M.* ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ: Poésie funéraire. T. 1–2. Athènes, 1982.
8. *Doepf S.* Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 1996. Bd 114. S. 99–114.

Издания других античных авторов:

9. *Apollonii Rhodii Argonautica* / Ed. *H. Fränkel*. Oxford University Press, 1961.
10. *Apulée*. Opuscules philosophiques <...> et fragments / Texte ét., trad. et comm. par *J. Beaujeu*. Paris, 1973.
11. *Fasti Ostienses* / Edendos, illustrandos, restituendos cur. *L. Vidman*. Pragae, 1982.
12. *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams* / Ed. by *A. S. F. Gow* and

D. L. Page. Vol. 1–2. Cambridge, 1965.

13. *Herodian* / Ed. with a transl. by C. R. Whittaker. Bd. 1–4. Cambridge (Mass.), 1969.
14. *Luciani Opera* / Ed. by M. D. Macleod. T. 4. Oxford, 1987.
15. *C. Lucilii Carminum reliquiae* / Rec. enarr. Fr. Marx. Vol. 1–2. Lipsiae, 1904–1905.
16. *Statius. Silvae* / Ed. with introd., transl. and comm. By B. Gibson. Oxford, 2006.

Научная литература:

17. *Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве* / Пер. с лат., предисл. и примеч. Г. А. Тароняна. М., 1994.
18. *Соболевский С. И. Греческий язык библейских текстов: Κοινή*. М., 2013.
19. *Рабинович Е. Г. Флавий Филострат и его софисты // Флавий Филострат. Жизни софистов* / Изд. подгот. Ф. Г. Беневич и др.; под общ. рук. Е. Г. Рабинович. М., 2017. С. 442–486.
20. *Bernsdorff H. Q. Sulpicius Maximus, Apollonios von Rhodos und Ovid // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. 1997. Bd 118. S. 105–112.
21. *Birt Th. Die Buchrolle in der Kunst: Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*. Leipzig, 1907.
22. *Buttrey T. V. Domitian's Perpetual Censorship and the Numismatic Evidence // The Classical Journal*. 1975. Vol. 71. P. 26–34.
23. *Buzzetti C. Odeon di Domiziano: Nota su alcune vecchie scoperte // Bolletino della Unione storia ed arte*. 1989. Vol. 32. P. 27–30.
24. *Caldelli M. L. L'Agon Capitolinus: Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*. Roma, 1993.
25. *Coleman K. M. Hybrid Identity in Flavian Rome: The Case of Quintus Sulpicius Maximus // Historical Researches*. 2015. Vol. 3. P. 186–188 (китайский перевод).

26. *Diggle J.* Euripides: Phaethon. Cambridge, 1970.
27. *Ehwald R.* Jahresbericht über Ovid 1881 bis Juli 1883 // Bursians Jahresberichte. 1884. Bd 31. S. 170.
28. *Fellague D.* Mise au point sur l'Odéon de Domitien (avec une contribution de B. Gauthiez) // «Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande»: Du stade de Domitien à la place moderne: Histoire d'une évolution urbaine / Sous la direction de J.-F. Bernard. Rome, 2014 (= Collection de l'École Française de Rome. Vol. 493). P. 117–134.
29. *Fluss M.* Sulpicius 79 // RE. Bd 7A (1931). Sp. 816.
30. *Hanslik R.* Pompeius 71 // RE. Bd 42 (1952). Sp. 2268–2269.
31. *Hardie A.* Statius and the *Silvae*. Liverpool, 1983.
32. *M. Hauptii* Opuscula. Bd 2. Leipzig, 1876.
33. *Henzen G.* Sepolcri antichi rinvenuti alla porta Salaria // Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica. 1871. Vol. 1. P. 106–113.
34. *Knaack G. F. M.* Quaestiones Phaethontaeae. Berlin, 1886.
35. *Lafaye G.* De poetarum et oratorum certaminibus apud veteres: Thesis. Paris, 1883.
36. *Lattimore R.* Themes in Greek and Latin Epitaphs. Urbana, 1942.
37. *Magnelli E.* Studi su Euforione. Roma, 2002.
38. *Marrou H.-I.* Histoire de l'éducation dans l'antiquité. Paris, 1965⁶.
39. *Mommsen Th.* Römisches Staatsrecht. Bd. 3. Leipzig, 1886.
40. *Nelson J. R.* The Boy Poet Sulpicius: A Tragedy of Roman Education // The School Review. 1903. Vol. 11. №. 5. P. 384–395.
41. *Reumont von A.* Das Denkmal des Quintus Sulpicius Maximus an Porta Salaria in Rom // Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 1872. Bd. 52. S. 39 - 48.

42. *Russell G.* Greek Declamation. Cambridge, 1983.
43. *Rutledge S. H.* Imperial Inquisitions: Prosecutors and Informants from Tiberius to Domitian. London, 2001.
44. *Sauppe H.* [рец. на: *Visconti C. L.* Op. cit.] // Göttingische gelehrte Anzeigen. 1871. Bd 91. S. 1039.
45. *Tsagalis Chr. C.* Inscribing Sorrow: Fourth-Century Attic Funerary Epigrams. Berlin, 2008.
46. *Valentini R., Zucchetti G.* Codice topografico della città di Roma. Vol. 1. Roma, 1940.
47. *Welcker F. G.* Aöden und Improvisatoren // Kleine Schriften. T. 2. Bonn, 1845. S. 87 – 101.
48. *White H.* Studies in Late Greek Epic Poetry. Amsterdam, 1987.
49. *Wilamowitz-Moellendorff U. von.* Phaeton // Hermes. 1883. Bd 18. S. 396–434.
50. *Wright B. J.* The First-Century Inscription of Quintus Sulpicius Maximus: An Initial Catalog of Lexical Parallels with the New Testament // Bulletin for Biblical Research. 2017. Vol. 27. P. 53–63.

Ссылки на электронные ресурсы:

51. For 2010 Jerome Lectures at AAR, Harvard Classicist Kathleen Coleman Recreates World of Roman Child Poet: <https://sofaarome.wordpress.com/2010/02/21/for-2010-jerome-lectures-at-aar-harvard-classicist-kathleen-coleman-explores-world-of-roman-child-poet/>

Справочная литература:

52. *Peek W.* Lexicon zu den Dionysiaka des Nonnos. Bd. I. Berlin, 1968.
53. Prosopographia Imperii Romani saec. I. II. III. Pars VII, Fasc. 2. Berolini, 2006.

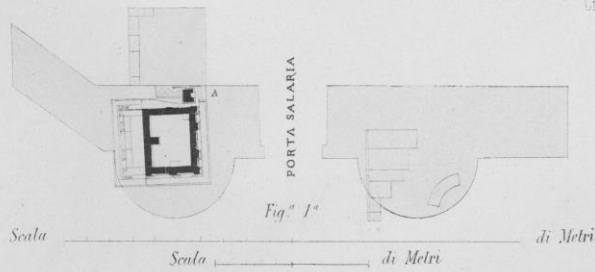
Приложение

1. Погребальный памятник Сульпицию. Вид спереди и сбоку.
2. Алтарь Сульпиция и свиток, содержащий три последние строки поэмы (оба рисунка взяты из изд.: *Visconti C. L. Il sepolcro del fanciullo Q. Sulpicio Massimo recentemente scoperto nella struttura della Porta Salaria. Roma, 1871*)
3. Рубрицированная копия памятника в Музее римской цивилизации.
4. Улица напротив места находки алтаря (район Piazza Fiume) названа в честь Сульпиция (обе фотографии взяты с сайта <https://sofaarome.wordpress.com/2010/02/21/for-2010-jerome-lectures-at-aar-harvard-classicist-kathleen-coleman-explores-world-of-roman-child-poet/>).

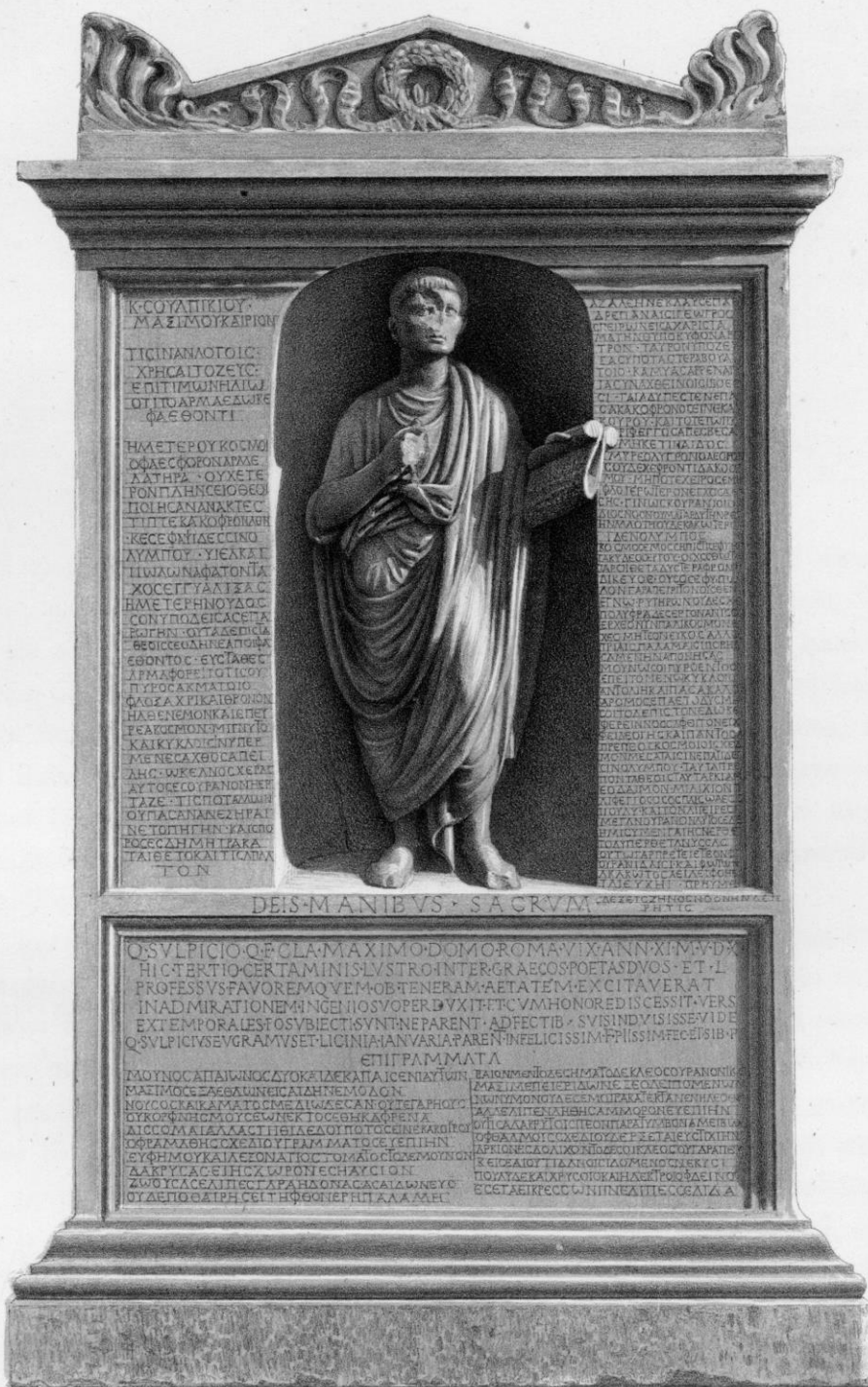


Greg. Mariani Lit.

Cromo Litografia della Libreria Spithöver



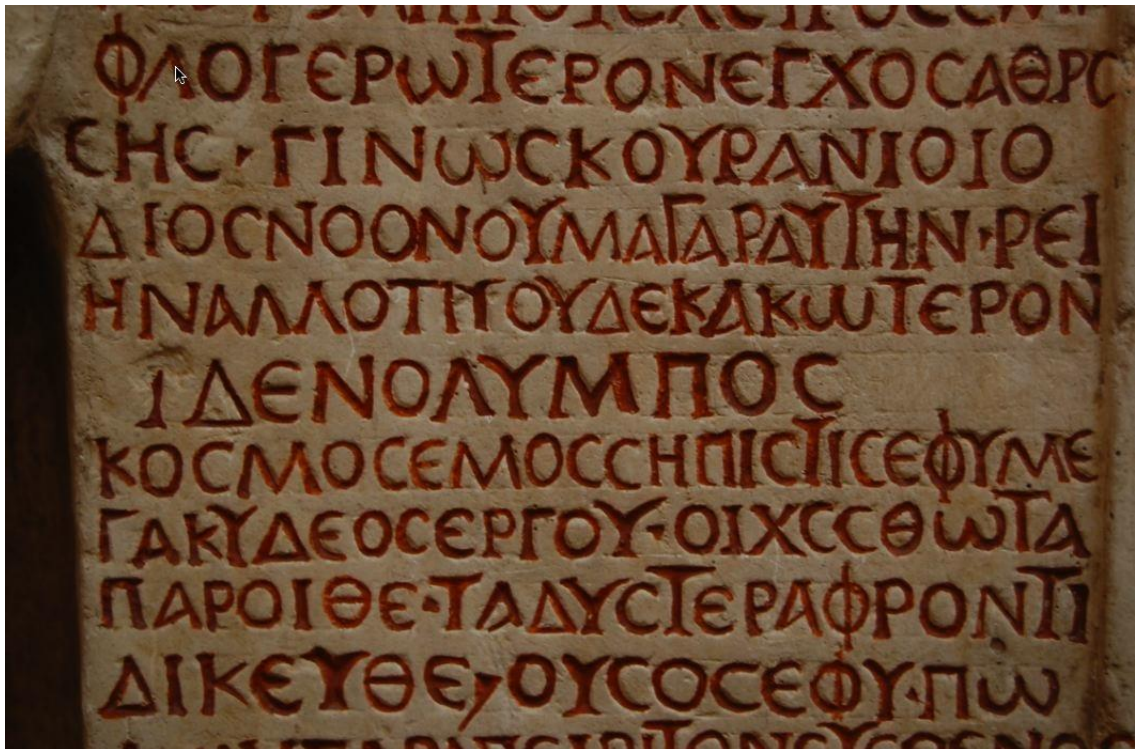
PROSPETTO E PROFILO
 DEL MONUMENTO SEPOLCRALE DI QUINTO SVLPICIO MASSIMO
 COLLA ICNOGRAFIA DELLA PORTA SALARIA



G. Mariani lit.

Cromo-Lit della Libreria Spithover





3



4