

DOI: 10.31857/S0321039124020053

ГОРАЦИЙ КОММЕНТИРУЕТ АРИСТОФАНА

Н. П. Гринцер

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия;
Институт мировой литературы Российской академии наук, Москва, Россия*

E-mail: grintser@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8087-1302

В статье рассматривается вопрос об источниках «Искусства поэзии» Горация. Автор стремится показать, что, помимо традиции аристотелевской «Поэтики», которую Гораций мог использовать как прямо, так и через посредство эллинистической литературной теории, одним из текстов, на который мог опираться Гораций, являются «Лягушки» Аристофана. Так, в *Ars p.* 95–98 автор усматривает прямую цитату из спора Эсхила и Еврипида, причем Гораций использует ее так, чтобы показать правоту Еврипида, который у Аристофана проигрывает состязание поэтов. Эта тенденция просматривается и при анализе других случаев возможных аллюзий на аристофановскую комедию: Гораций, вопреки Дионису из «Лягушек», последовательно предпочитает Еврипида Эсхилу. Это позволяет предложить новую трактовку финала «Послания к Пизонам»: в образе «безумного поэта» обнаруживаются явные параллели с тем, как представлен Эсхил в комедии Аристофана. В этой связи появляются новые аргументы в пользу предложенной Б. Фришером интерпретации «Искусства поэзии» как пародии на современную Горацию литературную критику — точно так же как в «Лягушках» пародируются первые софистические опыты в области литературной теории.

Ключевые слова: Аристофан, Аристотель, Гораций, литературная теория, эллинистическая критика, пародия, комедия, комментарий

HORACE COMMENTING ON ARISTOPHANES

Nikolay P. Grintser

*Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia;
Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

E-mail: grintser@mail.ru

Acknowledgements: Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration research project “Literary text: between theory and practice (from antiquity to modern days)”

Данные об авторе. Николай Павлович Гринцер — доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, главный научный сотрудник Отдела античной литературы ИМЛИ РАН.

Статья подготовлена в рамках Государственного задания РАНХиГС, НИР «Литературный текст: между теорией и практикой (от древности до современности)».

The article deals with the possible sources of Horace's *Ars poetica*. The author argues that apart from Aristotle's *Poetics* (that Horace could have known either directly or through the tradition of Hellenistic literary criticism), *Ars poetica* contains several references to Aristophanes' *Frogs*. Thus, in *Ars p.* 95–98 one might perceive a direct quotation from the *agon* of Aeschylus and Euripides; moreover, Horace uses this quotation to support Euripides' cause. The same tendency is maintained throughout all other possible allusions to the *Frogs*: contrary to Aristophanes' Dionysus, Horace constantly prefers Euripides over Aeschylus. It leads to a new interpretation of the enigmatic closure of *Ars poetica*: the image of 'mad poet' is explained as a direct parallel to Aeschylus from the *Frogs*. And if *Frogs* were actually a reference text for *Ars poetica*, one might reassess Bernard Frischer's interpretation of *Ars poetica* as a travesty of contemporary literary criticism, just as *Frogs* that obviously implied a parody on the first theoretical treatments of poetry in the fifth century.

Keywords: Aristophanes, Aristotle, Horace, literary theory, Hellenistic literary criticism, parody, comedy, commentary

Когда разговор заходит об отношении Горация к предшествующей литературной традиции, прежде всего к греческой, первое, что приходит на ум, это, разумеется, его *Ars poetica*. Дискуссии о том, что представляет собой это сочинение и как оно соотносится с традицией античной литературной критики, развернулись особенно активно во второй половине XX в. — прежде всего в связи с публикацией папирусов Филодема из Гадары и обнаружением в его трактате «О поэтических произведениях» краткого изложения теории Неоптолема Парийского, о котором до тех пор было известно, со слов комментатора Горация Порфириона, что он послужил одним из главных источников «Послания к Пизонам»¹. У Филодема изложению взглядов Неоптолема посвящен едва ли абзац, тем не менее появилось множество публикаций, авторы которых пытались на основании этих сведений реконструировать структуру эллинистического учебника, лежащего в основе послания Горация². Эти попытки не особо увенчались успехом: текст Горация — это все же поэзия, а не учебник, но само соотношение *Ars poetica* с традицией эллинистической критики, представленной у Филодема (причем не только применительно к Неоптолему), теперь считается вполне существенным и доказанным — хотя конкретные интерпретации этой связи могут быть прямо противоположными. Одни исследователи представляют сочинение Горация чуть ли не как прямое переложение взглядов Филодема³, а Бернард Фришер — как ироническую пародию на эллинистический трактат⁴.

¹ Porph. *In artem poet.* pr. 6–7: In quem librum congegessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παρίωνος de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima.

² Среди достаточно большого количества работ можно выделить Barwick 1922 и Dahlmann 1953. В отечественном антиковедении эта традиция представлена пространным и скрупулезным разбором внутреннего строения «Поэтики», сделанным М.Л. Гаспаровым (Gasparov 2021, первое изд. 1963 г.). Из более новых работ см. Golden 2000. Краткие итоги дискуссии о степени влияния Неоптолема на Горация подведены в Laird 2007, 134–137.

³ См., например, Armstrong 1993. Д. Армстронг во многом исходит из распространенного представления о том, что Филодем, преподававший в Риме и ставший библиотекарем в семье Пизонов, был непосредственным учителем самого Горация. См., однако, демонстрацию недостаточной обоснованности этой точки зрения в Tsakiroulou-Summers 1998.

⁴ Frischer 1991. Интересно, что в своей идее (некоторые дополнительные аргументы в пользу которой я постараюсь привести в конце статьи) Фришер исходит также из убежденности

Так или иначе, но прослеживание связей Горация с эллинистической критикой несколько отодвинуло на второй план тему, которой весьма активно занимались в предшествующий период разбора его литературной рефлексии, а именно его возможное знакомство с «Поэтикой» Аристотеля и, соответственно, возможную зависимость от нее. Теперь скорее принято говорить об опосредованном влиянии Аристотеля на Горация, главным образом через перипатетическую школу, к которой принадлежал тот же Неоптолем⁵. Надо заметить, что в последнее время давнишнее мнение о незначительном влиянии Аристотеля на школьную традицию и ученую литературную критику во многом было пересмотрено: следы основных категорий «Поэтики» все больше находят в александрийских схолиях⁶, а у того же Филодема некоторые исследователи обнаруживают, возможно, прямую полемику с Аристотелем⁷. Так что, действительно, некоторое знание аристотелевского наследия могло перейти к Горацию от эллинистической критики. Впрочем, это не отменяет возможности и более непосредственного знакомства автора «Послания к Пизонам» с трудом Аристотеля. Иногда в послании Горация пытаются обнаружить даже прямые цитаты из «Поэтики». Так, например, Петер Хайду приводит в качестве возможной параллели καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δέῃ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μὲν οὖν εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι («хору следует принимать на себя роль одного из актеров, быть частью целого и участвовать в диалоге», *Poet.* 1456a25–26) ~ actoris partis chorus officiumque uirile defendat («пусть хор примет роль и мужской долг актера», *Ars p.* 193–194)⁸. Честно говоря, вряд ли здесь можно говорить о прямом цитировании, скорее о схожести общей, но при этом довольно очевидной мысли: «хор должен быть частью общего сценического действия». Аналогичным примером может служить и рассуждение Горация о том, как драма приняла ямб в качестве наиболее естественного для сценической речи размера: Archilochum proprio rabies armavit iambo; hunc socci cepere pedem grandesque cothurni, alternis aptum sermonibus et popularis vincentem strepitus et natum rebus agendis («Гнев вооружил Архилоха подходящим ему ямбом; и сокки, и величественные котурны приняли эту стопу, подходящую для чередования речей, побеждающую шум

в непосредственном влиянии Филодема на Горация и, соответственно, считает, что «Послание к Пизонам» — это сатира на аристотелевскую концепцию литературы (а Неоптолем скорее всего принадлежал к перипатетической школе) с позиций эпикуреизма (представителем которого был Филодем).

⁵ «Многое из того, чему учит Гораций, в конечном счете восходит к “Поэтике” Аристотеля, хотя Горацию вряд ли был известен сам этот текст и он пользовался материалом, взятым из вторых-третьих рук (а именно из многочисленных эллинистических учебников)» (Reinhardt 2013, 505).

⁶ Во многом пионерской здесь следует считать книгу Meijering 1987. См. также обстоятельный разбор аристотелевского влияния на грамматическую систему Аристарха в Matthaios 1999, а также отдельные статьи, например Porter 1992, 74–80; Montanari 1995; Schironi 2009.

⁷ Здесь наиболее показательными можно считать работы Ричарда Дженко, который полагает, что за неназванным критиком, с которым полемизирует Филодем в четвертой книге своего трактата «О поэтических произведениях», скрывается имя Аристотеля. См. Janko 1991, а затем подробный разбор этой проблемы в его издании Филодема (Janko 2010, 208–222), к которому Дженко прилагает и собственную реконструкцию сочинения Аристотеля «О поэтах», во многом основанную на тексте Филодема (Janko 2010, 315–408).

⁸ Hajdu 2014, 30.

толпы и предназначенную для изображения действия», *Ars p.* 79–82), напоминающее известную фразу Аристотеля о ямбе как размере, наиболее приближенном к естественной речи (αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεχτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν «Сама природа нашла подходящий размер, поскольку из всех размеров ямб наиболее разговорный», *Poet.* 1449a24–27) и, что еще более показательно, наиболее подходящим для изображения действия (τὸ δὲ ἰαμβεῖον ... πρακτικόν 1459b37). Однако куда более важными представляются параллели не на буквальном, но на более общем уровне, и одной из главных является, как кажется, значительное, по сути доминирующее, место, которое в разборе различных поэтических жанров Гораций отводит драме (ставя на второе место эпос) — точно так же, как это делает Аристотель в «Поэтике». Между тем у того же Филодема и, похоже, в эллинистической критике в целом драма отнюдь не является приоритетным предметом описания. Ясно, что интерес Горация к ней во многом объясняется спецификой развития римской литературы, где драма и особенно комедия занимали видное место, но и аристотелевский авторитет мог играть здесь существенную роль. Если так, то следы аристотелевского подхода можно уловить в том числе и в конкретных рассуждениях Горация о драме — например, в знаменитом упреке древней аттической комедии в излишней вольности и грубости: *successit vetus his comoedia, non sine multa laude; | sed in vitium libertas excidit et vim | dignam lege regi: lex est accepta chorusque | turpiter obticuit sublato iure nocendi* («За ними последовала древняя комедия, снискавшая немалую славу, но ее свобода обернулась пороком и насилием, заслуживавшим вмешательства закона; и закон был принят, так что хор, лишенный права вредить, постыдно умолк», *Ars p.* 281–284). Это созвучно рассуждению в «Поэтике» о том, что смешное в комедии не должно причинять боли и вреда (*Poet.* 1449a34–35: Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημα τι καὶ αἰσχος ἀνῳδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν), которое, в свою очередь, часто соотносится с противопоставлением Аристотелем древней и новой комедии в «Никомаховой этике»: ἴδοι δ' ἂν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν: τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἢ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἢ ὑπόνοια, διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην («Это видно и на примере комедий прежних и новых: в первых смех порождается сквернословием, а во вторых — намеком, а это большая разница с точки зрения приличия», *EN.* 1128a22–25). На основании этого некоторые исследователи полагают, что в несохранившейся части про комедию Аристотель сосредоточился именно на современной ему т.н. «средней комедии»⁹. Мне это кажется неубедительным — и сам факт упоминания в дошедшем до нас тексте Кратета наряду с Эсхилом, а Аристофана в паре с Софоклом свидетельствует скорее об обратном¹⁰. И похоже, так же, как и Аристотель, Гораций вполне отдавал дань древней комедии и ее «немалой славе», в том числе и внимательно ее читая и даже, если угодно, комментируя.

Для иллюстрации этого обратимся к пассажиру из *Ars poetica*, где Гораций, говоря о разнице языкового выражения в трагедии и комедии, тем не менее «разрешает» трагедии в определенных случаях прибегать к более низкому и обыденному стилю:

⁹ См., например, Freudenberg 1993, 66; Shaw 2014, 2–25, 117–120; Rosen, 2014, 222.

¹⁰ См. нашу аргументацию подробнее в Grintser 2021.

et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,
Telephus et Peleus cum pauper et exsul uterque
proiicit ampullas et sesquipedalia verba,
si curat cor spectantis tetigisse querella (*Ars p.* 95–98)

И трагик часто скорбит в обыденной речи, например Телеф или Пелей, когда каждый из них, нищий изгнанник, отбрасывает бутылочки и слова в полтора фута, если желает тронуть своими жалобами сердце зрителя.

Выражение *proiicit ampullas* естественным образом привлекло внимание уже древних комментаторов, которые единодушно считают *ampulla* метафорой (чрезмерно) возвышенного стиля; в этом смысле Гораций использует тот же образ в *Ep.* I. 3. 14: *an tragica desaevit et ampullatur in arte?* («или безумствует на трагический манер и вздувается в искусстве?»). Поскольку *ampulla* — это небольшой сосуд для хранения ароматических масел, античные грамматикеры пытались объяснить метафору прежде всего его формой. Так, у Псевдо-Акрона мы находим следующую трактовку образа применительно как раз к строчке из «Послания к Пизонам»: *Proiicit ampullas: fastuosa verba, id est irata, grandia, inflata verba: omittit orationem tumidam. Adhuc enim ampullas vocamus quasi inflata vasa* («Отбрасывает бутылочки: [отбрасывает] высокопарные, т.е. гневные, величественные, надутые слова, отказывается от напыщенной речи. А называем их бутылочками наподобие пузатых сосудов», *Comm. in artem poet.* 97). В свою очередь Порфирион в примечании к тому же месту *Arg poetica* указывает в качестве источника метафоры греческую традицию, а именно Каллимаха (*hoc a Callimacho sustulit*), упоминавшего, по свидетельству схолиаста к Гефестиону, «бутылочную трагическую музу» (ἥτις τραγῳδὸς μοῦσα ληκυθίζουσα, fr. 215 Pfeiffer). У того же схолиаста мы сталкиваемся и с подробным объяснением истоков образа: по его мнению, трагическая речь уподобляется сосуду (греч. λήκυθος/ληκύθιον) διὰ τὸν βόμβον τὸν τραγικὸν· βόμβος γὰρ γίνεται περὶ τὸ ληκύθιον ἐκ τοῦ ἐμπεριεχομένου αὐτῷ ἀέρος κινουμένου ἢ ὑπὸ πνεύματος ἀνδρὸς ἢ ὑπὸ ἄλλου («из-за трагического шума; а шум от бутылочки возникает из-за вдуваемого в нее воздуха, либо от человеческого дыхания, либо по какой-то еще причине», *Schol. Hephaest. Ench.* 6. 1). Тем самым предлагается видеть в *ampulla* и ее греческом прототипе аллюзию на особо громкую и напыщенную манеру произнесения — «трагический шум». Это объяснение чрезвычайно понравилось многим современным исследователям — настолько, что они даже стали предполагать, что существовали особые сосуды, которые использовались актерами для тренировки голоса, а может быть, и на самой сцене. Однако свидетельств тому нет практически никаких, разве что использование ваз для усиления звука в театре упоминает Витрувий (*De arch.* V. 6), но речь там идет о больших сосудах, которые были вмонтированы в стены для резонанса. Как вполне убедительно показал в свое время Дж. Квинси¹¹, свидетельство Псевдо-Акрона (*inflata verba* ~ *inflata vasa*) вкуче с еще одним примером использования *ampulla* в *Appendix Vergiliana*, где уже применительно к ораторам этому слову опять-таки сопутствуют *inflata verba* (*Cat.* V. 1–2: *retorum ampullae inflata verba*), говорит скорее о форме сосуда как основе для сравнения: надутый стиль уподобляется

¹¹ Quincey 1949, 37–38.

«пузатому» сосуду. Это не исключает и звукового подтекста метафоры: возможно, она намекает на надувшиеся щеки актера, стремящегося придать своему голосу особую громкость, торжественность и глубину¹². В конечном счете, как справедливо заметил в своем комментарии к *Ars poetica* Ч. Бринк, вполне возможно, что в едином образе смешались и визуальные, и звуковые коннотации¹³; главное понятно — метафора подразумевает торжественную, выпренную речь.

Античные грамматики, подчеркивая греческое происхождение горадиевой метафоры, отсылают не только к Каллимаху, но и, вполне естественно, к Аристофану. Упомянутый комментарий схолиаста к Гепестиону начинается с сообщения о том, что определенный размер (а именно, катаlecticский trochaicкий диметр) «называется еврипидовским или бутылочкиным» (διμέτρον καταλεκτικόν, τὸ καλούμενον Εὐριπίδειον ἢ ληκύθειον *Schol. Hephaest. Ench.* 6. 1), и в качестве одного из объяснений (наряду с приведенной выше «звуковой» трактовкой подобия сосуда и трагической речи) ссылается на то, «как Аристофан высмеял еврипидовский семисложник» (ἢ δι' Ἀριστοφάνην σκώπτοντα τὸ μέτρον τὸ ἐφθιμίμερὲς Εὐριπίδου, *ibid.*). Очевидно, что речь идет о знаменитом «состязании прологов» из «Лягушек» Аристофана (*Ran.* 1200–1245), где Эсхил уничтожает прологи Еврипида, семь раз вставляя в конец цитируемого своим соперником стиха ληκύθειον ἀπώλεσεν. Приведу один из этих семи примеров:

ΕΥ. Διώνυσος, δὲ θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαλπὸς ἐν πεύκῃσι Παρνασσὸν κάτα
πηδᾶ χορεύων" —
ΑΙ. ληκύθειον ἀπώλεσεν
ΔΙ. Οἷμοι πεπλήγμεθ' αὖθις ὑπὸ τῆς ληκύθου.

Еврипид: Бог Дионис, который, тирс в руке подъяв
И шкурою покрывшись, в блеске факелов
У Дельфов пляшет...
Эсхил: Потерял бутылочку.
Дионис: Ой-ой, опять побиты мы бутылочкой
(*Ran.* 1211–1214, пер. А. Пиотровского).

О сути этой уморительной сцены, в свою очередь, спорят уже комментаторы Аристофана, также выдвигая различные объяснения аристофановского приема. Многие полагают, что достаточно смешно просто повторение одного и того же припева, делающего бессмысленной или анекдотической каждую приводимую цитату. Кроме того, тем самым Эсхил указывает на метрическое однообразие своего оппонента (характерно, что в восьмом случае, *Ran.* 1244–1245, когда Еврипид, видимо, сообразив, начинает читать стих, куда «бутылочка» никак не ложится, его прерывает Дионис словами «да все равно ты пропал; он опять скажет «потерял бутылочку»). Это и могло стать причиной того, что, как уже говорилось выше, trochaicкий катаlecticский диметр, размер, соответствующий аристофановской

¹² Предлагались и другие версии происхождения образа: например, что речь может идти не столько о «напыщенности», сколько о «цветистости» трагической речи, поскольку среди косметических средств были и краски для лица (Janko 2000, 389); однако это кажется менее убедительным.

¹³ Brink 2011, 180.

клаузуле, получил название «еврипидовский, или бутылочкин». С другой стороны, упомянутые выше свидетельства об использовании позднейшими авторами производных ληρύθιον для обозначения трагического стиля, а также параллели с *ampulla* служат основанием для того, чтобы усматривать здесь переносный смысл: Эсхил подспудно обвиняет Еврипида в утрате подлинной возвышенности¹⁴ (это, кстати, вполне соответствует его критике Еврипида на протяжении всей комедии). Метрическое однообразие при этом не отменяет, как кажется, и «потери возвышенности», поскольку «бутылочку теряют» почтенные мифологические герои или даже боги, и обыденность предмета обихода только усиливает эффект. Не случайно Эсхил вначале говорит, что вместо ληρύθιον может использовать «овчинку» или «мешочек» — в общем все вещи тривиальные, да еще и диминутивы по форме:

ποιεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόττειν ἄλαν,
καὶ κωδάριον καὶ ληρύθιον καὶ θυλάκιον,
ἐν τοῖς ἱαμβείοισι. δεῖξω δ' αὐτίκα (*Ran.* 1202–1204).

Ты так пишешь стихи, что все подойдет к твоим ямбам:
овчиночка, бутылочка, мешочек. Сейчас я покажу.

Наконец, как это очень часто бывает у Аристофана, комментаторы предлагают видеть в этой фразе еще и обценный смысл: поскольку форма соответствующего сосуда могла напоминать мужские гениталии, то наряду с «утратой возвышенности» Эсхил мог намекать на утрату Еврипидом (или его персонажем) «мужской силы»¹⁵. Дэвид Сайдер, который, впрочем, считал, что этот сексуальный подтекст не отменяет и иных уровней шуток — метрического однообразия и приземленности речи, — даже предполагал, что Эсхил сопровождал свои слова жестом: палец вверх, который потом бессильно сгибается вниз¹⁶. В принципе у Аристофана такая многоуровневая игра далеко не редкость, но сейчас вряд ли следует заново вдаваться в дискуссию о разных возможных смыслах «бутылочки» в «Лягушках»¹⁷. Вместо этого я вернусь к Горацию и обращаю внимание на то, что странным образом практически ускользнуло от комментаторов и Горация, и Аристофана, даже обративших внимание на возможную лексическую параллель между «Лягушками» и «Поэтикой».

¹⁴ Эта возвышенность могла достигаться в том числе и благодаря особому звучанию голоса актера: так полагал, например, Slater 1989, 43–51, ссылаясь в том числе на свидетельство Поллукса (IV. 114), согласно которому глагол ληρύθιζω обозначал исполнение «актера с глубоким голосом» (βαρύστονος ὑποκριτής). По мнению Слейтера, актер для этого должен был, в частности, надувать щеки, что делало его лицо похожим на форму ληρύθιον. Правда, как справедливо заметил в своем комментарии Р. Довер (Dover 1993, 339), актеры в афинском театре носили маски, и зрители вряд ли могли оценить соль шуток, если она в этом состояла.

¹⁵ Дополнительным аргументом может служить созвучие ληρύθιον с ληρῶ «membrum virile» (согласно Гесихию и Фотию) и соответствующим глаголом ληράω, который встречается у Аристофана в *Thesm.* 493. Впервые это объяснение предложил С. Уитмен (Whitman 1969), и оно стало весьма распространенным, хотя Довер (Dover 1993, 337–339) сомневается в обязательности сексуальных коннотаций.

¹⁶ Sider 1992, 359–363.

¹⁷ Упомяну только, что в качестве еще одного варианта предлагалась связь ληρύθιον с погребальным обрядом, поскольку дело происходит в Аиде (Henderson 1972). См. обзор существующих интерпретаций в Lopez 1993, 186–188; Slater 2002, 198–199.

Как кажется, в *Ars poetica* мы имеем дело не просто с параллелью, а с прямой цитатой или, по крайней мере, очевидной аллюзией на аристофановский текст. Об этом говорит, на мой взгляд, помимо параллели *ληχύθιον* ~ *ampulla*, и присутствие в данной строке «длиннющих слов», *sesquipedalia verba*: *Telephus et Peleus cum pauper et exsul uterque | proiicit ampullas et sesquipedalia verba* «Телеф или Пелей, когда каждый из них, нищий изгнанник, отбрасывает бутылочки и слова в полтора фута». В «Лягушках» Еврипид несколько раз упрекает Эсхила в использовании непомерно огромных и непонятных слов, чуждых нормальной человеческой речи:

ἦν οὖν σὺ λέγῃς Λυκαβηττοὺς
καὶ Παρνασσῶν ἡμῖν μεγέθη, τοῦτ' ἐστὶ τὸ χρηστὰ διδάσκειν,
ὃν χρῆν φράζειν ἀνθρωπείως (*Ran.* 1056–1058).

Еврипид: Если ты говоришь с нами словами величиною с Ликабет и Парнас, это называется учить достойному?
По-человечески это надо говорить!

Язык Эсхила буквально чудовищен, его слова «бычьи..., бровастые и гривастые, жуткие на вид и совершенно неведомые зрителям»:

ρήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἅττα μορμωρῶλ,
ἄγνωστα τοῖς θεωμένοις (*Ran.* 924–926)

И сразу же далее эта особенность стиля Эсхила иллюстрируется набором вычурных вымышленных композитов, которые вполне адекватно могут быть описаны по-латыни как *sesquipedalia verba*:

Σαφὲς δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἕν —
ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἱππόκρημνα,
ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν (929–930)

Ясно он не сказал ни слова:
все Скамандры да рвы или на щитах
бронзовые гриффорлы, речи, где черт ногу сломит,
понять их непросто.

Дионис, кстати, немедленно подхватывает тему совершенной непонятности этих составных слов, приводя в пример уже действительно использованного Эсхилом «конепетуха», *ἱππαλεκτρυόν* (*Ran.* 930–934). А далее Еврипид подводит некоторый общий итог своим претензиям, утверждая, что от Эсхила он принял «искусство, раздувшееся и отяжелевшее от высокопарных слов и выражений» (*τὴν τέχνην ... οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπλασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν*, *Ran.* 939–940) — обратим внимание на тот же метафорический образ «надутого искусства», который, как кажется, затем получит некое конкретное воплощение в пресловутой «бутылочке».

Еще одним косвенным подтверждением отсылки к Аристофану может служить и упоминание Горацием Телефа как первого среди вызывающих жалость героев трагедии, которым пристало спускаться до обыденной человеческой речи. Нет нужды напоминать, что именно этот персонаж и одноименная трагедия многократно встречаются у Аристофана в качестве объекта для критики Еврипида за

пристрастие к слабым героям — достаточно вспомнить Дикеополя из «Ахарнян», который, дабы выглядеть особенно жалким, просит у Еврипида именно костюм Телефа (*Ach.* 430–432). Но интересно, что именно в «Лягушках» (*Ran.* 863–864) Еврипид в качестве наиболее достойных из своих трагедий предлагает на суд, наряду с «Телефом» еще и «Пелея», чье имя у Горация стоит вторым в ряду несчастных героев. Правда, ими в «Лягушках» список лучших трагедий Еврипида не исчерпывается, он упоминает еще «Эола» и «Мелеагра», но характерным образом как раз имена Пелея и Телефа стоят на значимых местах, первом и последнем, будучи еще дополнительно отмечены усилительными частицами:

καὶ νῆ Δία τὸν Πηλέα γε καὶ τὸν Αἴολον
καὶ τὸν Μελέαγρον ἅτι μάλα τὸν Τήλεφον.

[Я выставлю], клянусь Зевсом, «Пелея», а еще «Эола» и «Мелеагра» и, разумеется, «Телефа».

Как кажется, приведенные аргументы в совокупности могут свидетельствовать о том, что в *Ars poetica* 95–98 мы и впрямь имеем дело с прямой отсылкой к «Лягушкам». Это интересно само по себе, но контекст этой отсылки позволяет сделать и дополнительные выводы. Похоже, в своем «комментарии» на Аристофана Гораций считывает в *ληχύθιον ἀλώλεσεν* смысл «потери поэтической торжественности» и, возможно, некоей метрической несообразности (ср. *sesquipedalia verba*) и совершенно не считывает возможного сексуального подтекста. Это косвенно может свидетельствовать о том, что именно Аристофан мог восприниматься в эллинистическо-римской традиции в качестве авторитетного источника этой метафоры применительно к торжественному трагическому стилю¹⁸. В этой связи интересно, что аристофановское «потерял бутылочку» мог цитировать Филодем во второй книге своего сочинения «О поэтических произведениях» (если верить как всегда достаточно смелой реконструкции Р. Дженко¹⁹), которое, как уже говорилось выше, могло быть знакомо и Горацию. Но если видеть в горациевых *atrullas* парафраз *ληχύθιον* из «Лягушек», куда важнее то, что Гораций как бы поправляет аристофановского Эсхила, настаивая, что «потеря бутылочки» как раз вполне уместна в определенных трагических ситуациях, которые и представлены в трагедиях Еврипида. Иными словами, в споре Эсхила и Еврипида Гораций берет, хотя бы частично, сторону последнего (как известно, у Аристофана в конечном счете проигравшего). И если продолжить сравнение *Ars poetica* с «Лягушками», учитывая эту позицию Горация, то у него можно обнаружить и другие, не столь очевидные отсылки к комедии Аристофана.

В качестве примера можно привести достаточно пространное рассуждение Горация о необходимости адекватного языка для разного типа персонажей, в довольно длинном ряду которых упоминаются, в частности, раб, матрона, кормилица:

¹⁸ В свое время Quincey 1949, 33 справедливо задавался вопросом, был ли у *ληχύθιον* метафорический смысл до Аристофана или это изобретение комедиографа, и старался показать, что Аристофан лишь придал этой метафоре популярность. Окончательное решение этой проблемы вряд ли возможно, но, по крайней мере у Горация, мы имеем дело не просто с использованием метафоры, а с отсылкой к конкретному месту «Лягушек»; так что для него, как кажется, за *atrulla* стоит именно аристофановский текст.

¹⁹ *P. Herc.* 1677, col. 7, 15–16. См. Janko 2000, 389, п. 2.

intererit multum, Davusne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus, an Argis (*Ars p.* 114–118).

Есть большая разница, говорит ли Дав или герой, зрелый старец или пылкость цветущей юности, властная матрона или усердная кормилица, бродячий торговец или тот, кто возделывает зеленеющую ниву, колх или ассириец, вскормленный в Афинах или в Аргосе.

Обычно комментаторы Горация сравнивают этот пассаж опять-таки с аристотелевскими рассуждениями о характере, ἦθος, в 15 главе «Поэтики» (*Ars p.* 1454a16–28) и, более конкретно, о «речи в соответствии с характером», λέξις ἡθικὴ в «Риторике» 1408a25 и далее, где тоже говорится о необходимости приведения речи в соответствие с возрастом и происхождением²⁰. Однако, на мой взгляд, показательно, что Еврипид в «Лягушках», ставя себе в заслугу то, что он дал слово разным персонажам, приводит список, отчасти напоминающий перечисленных Горацием: у него право слова имеют не только привычные для трагедии герои, но и женщины, девушки, старухи и рабы:

ἀλλ' ἔλεγεν ἡ γυνὴ τέ μοι χά δοῦλος οὐδὲν ἦτρον,
χά δεσπότης χῆ παρθένος χῆ γραῦς ἄν (*Ran.* 949–950).

[У меня] не зазорно было говорить и женщине, и рабу,
и господину, и девушке, и старухе

Если предположить, что и этот пассаж, как и фраза про *amprulla*, может отсылать к Аристофану, то вновь оказывается, что Гораций в споре аристофановских Эсхила и Еврипида становится на сторону последнего. И это заставляет повнимательнее взглянуть и на несколько других совпадений или созвучий, которые уже напрямую связаны с центральными темами *Ars poetica*.

Одной из таких главных тем является постоянная работа над словесной отделкой стиха, что и составляет существенную часть «ars». Самого себя Гораций уподобляет точильному камню, который способен придать остроту клинку:

ergo fungar vice cotis, acutum
reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi (*Ars p.* 304–305)

Пусть я уподоблюсь оселку, что может
придать остроту железу, при том что сам резать не может.

Надо заметить, что схожие ремесленные метафоры постоянно характеризуют Еврипида в «Лягушках»: он тоже разрезает слова (ῥήματα δαιούμενη καταλεπτολογήσει, *Ran.* 828), пользуясь линейками, угломерами и прочими измерительными приборами (*Ran.* 798–803, ср. 956–958: λεπτῶν τε κανόνων ἐσβολὰς ἐπὶ τῶν τε γωνιασμούς, νοεῖν ὁρᾶν ξυνιέναι στρέφειν ἐρᾶν τεχνάζειν, κάχ' ὑποτολεῖσθαι, περινοεῖν ἄπαντα). Подобно тому как Гораций велит «срезать излишние украшения» (*ambitiosa recidet ornamenta, Ars p.* 447–448), Еврипид «высушивает» трагическую поэзию, распухшую от излишеств Эсхила (*Ran.* 939–944).

²⁰ Brink 2011, 190–191.

Скрупулезная, схожая с ремесленной, работа над словом²¹, постоянные проверка и исправление написанного отличают у Горация мудрого, искусственно-го в «ars» поэта от того, кто уповает исключительно на вдохновение, *ingenium*, или, вернее, упивается им. Отсюда возникает в его «Поэтике» знаменитый образ «безумного поэта», *poeta vesanus*. Естественно, что о нем существует обширная научная литература, в основном сосредоточенная на генезисе данного образа, который возводят к Демокриту²² (его сам Гораций упоминает в качестве своего источника, *Ars p.* 295–297), а также, вероятнее всего, к платоновской критике поэзии в «Ионе» и отчасти в «Государстве»²³. Правда, при этом, на мой взгляд, исследователи не всегда акцентируют внимание на том, что горациевский образ можно счесть и своего рода развернутой иллюстрацией к сухому тезису Аристотеля: «Поэтому поэзия — дело человека скорее естественно одаренного, чем безумного; ведь первые легко преобразуются, а вторые всегда находятся вне себя» (διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν μᾶλλον ἢ μανικὴ· τοῦτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλάστοι οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν, *Poet.* 1455a32–34). И уж что точно зачастую ускользает от тех, кто ищет прототипы горациевского «безумного поэта», это то, как он, собственно, изображен в *Ars poetica*. Его главный внешний признак — крайне неопрятный внешний вид, следствие нежелания посещать цирюльника:

*bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea vitat* (*Ars p.* 297–298).

Если вспомнить, как выглядит Эсхил в «Лягушках», то оказывается, что он тоже явно не пользуется услугами парикмахера — он «рычит, нахмутив лоб и вздыбив всклокоченную гриву волос» (*Ran.* 822–823: φρίξας δ' αὐτοκόμου λοφιάς λασιαύχενα χαίταν, | δεινὸν ἐπισκύνιον ξυνάγων βρυχώμενος). Характерно, что и слова Эсхила описываются схожим образом: как уже говорилось, они тоже «с густыми бровями и гривами» (ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἄττα μормορῳλά, *Ran.* 925). Вообще в описаниях Эсхила очевидно прослеживается его уподобление некоему чудовищу или зверю — подобно тому, как и у Горация безумный поэт предстает медведем (*ursus*), рвущимся наружу из клетки (*Ars p.* 472–473). У Горация эта звероподобность — естественное следствие постоянного гнева и безумия (*furor*), в котором пребывает поэт, бродя по свету и беспрестанно изрыгая, заметим (вспомнив еще раз про пассаж с *ampulla*), «высокопарные стихи» (*sublimis versus*, *Ars p.* 457). Это безумие Гораций, в полном соответствии с тогдашними медицинскими представлениями, объясняет разлитием черной желчи, от которой он, Гораций, регулярно очищается весной — и в этом его ошибка, ибо ему точно не достичь высот поэтического искусства:

²¹ Разумеется, использование ремесленной метафоры применительно к поэзии отнюдь не является новацией Аристофана: уподобление поэзии искусству плотника, ткача или кузнеца восходит еще к т. н. «индоевропейскому поэтическому языку» — см. об этом подробно в Grintser N., Grintser P. 2000, 43–51. Но в сопоставлении Горация с Аристофаном интересна подчеркнутая «инструментальность» метафоры, уподобление поэта конкретным орудиям ремесленного мастерства.

²² О рецепции идей Демокрита Горацием и римской традицией в целом см. Hajdu 2014, 32–37.

²³ О восприятии платоновских идей и о различении Горацием понятий «поэтического безумия» (*furor poeticus*) и «природного таланта» (*ingenium*) см. подробно Farrington 2019.

o ego laevus,
qui purgor bilem sub verni temporis horam.
non alius faceret meliora poemata (*Ars p.* 301–303).

Но совершенно так же в «безумии» (μανία) пребывает и аристофановский Эсхил, причем его причиной опять-таки становится «желчь» (χόλος), которая вскипает в нем, особенно при виде Еврипида:

Ἡ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἔξει,
ἦ νίχ' ἂν ὀξύγαλόν περ ἴδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται (*Ran.* 814–817)

Воистину внутри у громогласца разольется дурная желчь,
когда он увидит своего оскалившегося противника;
и тогда в грозном безумии
он завращает глазами.

Таким образом, и своим внешним видом, и внутренним состоянием Эсхил Аристофана очень напоминает poeta vesanus Горация. Конечно, все это можно счесть случайным совпадением, топосом описания безумца или боговдохновенного певца. Однако при таком сопоставлении, как кажется, дополнительный смысл приобретает самая концовка *Ars poetica*, до сих пор ставящая комментаторов в затруднение. Как известно, финальный эпизод повествования — это безумный поэт, проваливающийся в колодец и оказывающийся как бы на том свете. Гораций всячески предостерегает добрых людей от того, чтобы такого поэта спасать, ибо он сам стремится к смерти, так как только она приносит ему славу. Приведя в пример историю самоубийства Эмпедокла, Гораций заключает:

sit ius liceatque perire poetis:
invitum qui servat, idem facit occidenti (*Ars p.* 466–467)

Так что пусть будет закон, что поэты вольны погибать,
а кто без спросу их спасает, все равно что убивает.

О смысле концовки активно спорят, пытаясь объяснить ее и внутренней композицией «Послания к Пизонам»²⁴, и различными философско-поэтическими реминисценциями, в частности связанными с фигурой Эмпедокла, прямо упомянутого в *Ars p.* 465 в качестве примера поэта, готового пожертвовать жизнью в стремлении к посмертной славе²⁵. Но в контексте наших рассуждений я бы хотел обратить внимание на сам парадоксальный тезис: «не надо спасать поэта, который по сути уже мертв». Не напоминает ли это, и как нельзя точнее, ситуацию аристофановских «Лягушек», где Дионис в конечном счете спасает Эсхила от уже наступившей смерти? И нельзя ли тогда рассматривать концовку «Послания

²⁴ Так, Ч. Бринк в своем комментарии к «Поэтике» предлагает видеть в образе безумного поэта «персонификацию поэтической ошибки» (error), которая является одной из ключевых тем всего послания (Brink 2011, 515–517).

²⁵ См. Hardie 2014, 46–47. В связи с этим уместно вспомнить, что Эмпедокл фигурирует и в «Поэтике» Аристотеля (1447b17–20) как пример стихотворца, которого не следует причислять к настоящим поэтам.

к Пизонам» вместе с остальными возможными отсылками к «Лягушкам» как своего рода развернутый иронический комментарий к спору Эсхила и Еврипида (который вполне можно трактовать в духе столь важного для Горация противопоставления *ingenium* – *ars*)? И если учесть, что во всех рассмотренных нами случаях Гораций последовательно становится на сторону Еврипида, то получается, что, по его мнению, в аристофановской комедии Дионис выбрал из двух соревнующихся поэтов «не того» (впрочем, я полагаю, что таким может быть и одно из возможных прочтений комедии Аристофана как таковой).

В принципе, вполне объяснимо, почему Гораций мог использовать в качестве источника для своего труда один из первых примеров поэтологической рефлексии, облеченный (так же, как и *Ars poetica*) в литературную, поэтическую форму. В таком случае в «Послании к Пизонам» замечательно соединяется серьезная научная традиция аристотелевской, а затем и эллинистической литературной критики с ироническими аллюзиями на комедийный текст, в котором обсуждалась та же проблема, что потом занимала и всю античную научную традицию: «кого считать хорошим поэтом?». В каком-то смысле Гораций накладывает парадигму этой научной критики на конкретный литературный текст. И при таком угле зрения новый смысл приобретает парадоксальная (и потому в общем отвергнутая современной наукой) идея упомянутого мной в начале статьи Бернарда Фришера, видевшего в *Ars poetica* остроумную пародию на современную Горацию литературоведческую науку²⁶. Это тем более примечательно, что и в «Лягушках» некоторые весьма авторитетные специалисты по античной литературной теории тоже усматривают элементы пародии на современные Аристофану опыты (прежде всего софистические) интерпретации художественных текстов²⁷. Если Гораций хотел взглянуть на поэзию с некоторой иронической дистанции, лучшего союзника, чем Аристофан, он найти не мог.

Литература/References

- Armstrong, D. 1993: The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31, 185–230.
- Barwick, K. 1922: Die Gliederung der rhetorischen TEXNH und die Horazische Epistula ad Pisones. *Hermes* 57/1, 1–62.
- Brink, C.O. 2011: *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*. Cambridge.
- Dahlmann, H. 1953: *Varros Schrift 'de poematis' und die hellenistisch-römische Poetik*. Wiesbaden.
- Dover, K. (ed.) 1993: *Aristophanes. Frogs*. Oxford.
- Farrington, S.T. 2019: Talent, Craft, and Ecstasy: Poetic Forces in Horace and Plato. In: T.S. Farrington (ed.), *Enthousiasmos: Essays in Ancient Philosophy, History, and Literature*. Baden-Baden, 259–274.
- Freudenberg, K. 1993: *The Walking Muse: Horace on the Theory of Satire*. Princeton.

²⁶ Frischer 1991.

²⁷ Здесь прежде всего показателен разбор «Лягушек» С. Холливеллом (Halliwell 2011, 93–154), который, в частности, рассматривает сцену с «бутылочкой» как знак окончательного перехода внутри комедии от «технически изощренного анализа к уничижительной насмешке» (*ibid.*, 136). По его мнению, это свидетельствует о несерьезности всех возможных отсылок к софистическим практикам анализа поэтического текста (например, у Протагора и Горгия) и о пародийном снижении или даже отрицании самой идеи «оценки поэтов» (воплощенной в комедии в противоречивой и непоследовательной фигуре главного судьи, Диониса).

- Frisher, B. 1991: *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*. Atlanta.
- Gasparov, M.L. 2021: [The Structure of Horace's 'Poetics']. In: M.L. Gasparov, *Sobranie sochineniy v 6 tomakh*. T. 2. *Rim/Posle Rima* [Collection of Works in 6 Volumes. Vol. II. Rome/After Rome]. Moscow, 349–403.
- Гаспаров, М.Л. Композиция «Поэтики» Горация. В кн.: М.Л. Гаспаров, *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 2. *Рим/После Рима*. М., 349–403.
- Golden, L. 2000: *Ars and Artifex in the Ars Poetica: Revisiting the Question of Structure*. *Syllecta Classica* 11, 141–161.
- Grintser, N.P. 2021: [Aristotle on Comedy]. In: A.V. Golubkov, I.V. Ershova, K.A. Chekalov (eds.), *Ad virum illustrem. K 70-letiyu Mikhaila Leonidovicha Andreeva* [To the 70th Anniversary of M.L. Andreev]. Moscow, 53–76.
- Гринцер, Н.П. Аристотель о комедии. В сб: А.В. Голубков, И.В. Ершова, К.А. Чекалов (ред.), *Ad virum illustrem. K 70-летию Михаила Леонидовича Андреева*. М., 53–76.
- Grintser, N.P., Grintser, P.A. 2000: *Stanovlenie literaturnoy teorii v drevney Gretsii i Indii* [The Emergence of Literary Theory in Ancient Greece and India]. Moscow.
- Гринцер, Н.П., Гринцер, П.А. *Становление литературной теории в древней Греции и Индии*. М.
- Hajdu, P. 2014: The Mad Poet in Horace's *Ars Poetica*. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 41/1, 28–42.
- Halliwell, S. 2011: *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford.
- Hardie, P. 2014: The *Ars poetica* and the Poetics of Didactic. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 72: *New Approaches to Horace's Ars poetica*, 43–54.
- Henderson, J. 1972: The Lekythos and Frogs 1200–1248. *Harvard Studies in Classical Philology* 76, 133–143.
- Janko, R. 1991: Philodemus' 'On Poems' and Aristotle's 'On Poets'. *Cronache Ercolanesi* 21, 5–64.
- Janko, R. (ed.) 2000: *Philodemus, 'On Poems', Book 1*. Oxford–New York.
- Janko, R. (ed.) 2010: *Philodemus, On Poems', Books 3–4, with the Fragments of Aristotle, On Poets*. Oxford–New York.
- Laird, A. 2007: The *Ars Poetica*. In: S. Harrison (ed.), *Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 132–143.
- López, J.G. (ed.) 1993: *Aristophanes. Las ranas*. Murcia.
- Matthaios, S. 1999: *Untersuchungen zur Grammatik Aristarchs: Texte und Interpretation zur Wortartenlehre*. (Hypomnemata, 126). Göttingen.
- Meijering, R. 1987: *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*. Groningen.
- Montanari, F. 1995: Termini e concetti della Poetica di Aristotele in uno scolio a Odissea IV 69. In: F. Montanari, *Studi di filologia omerica antica*. Vol. II. Pisa, 21–25.
- Porter, J. 1992: Hermeneutic Lines and Circles: Aristarchus and Crates on the Exegesis of Homer. In: R. Lamberton, J.J. Keaney (eds.), *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*. Princeton (NJ), 67–114.
- Quincey, J.H. 1949: The Metaphorical Sense of ΑΗΚΥΘΟΣ and Ampulla. *The Classical Quarterly* 43/1–2, 32–44.
- Reinhardt, T. 2013: The *Ars Poetica*. In: H.-Chr. Günther (ed.), *Brill's Companion to Horace*. Leiden, 499–526.
- Rosen, R.M. 2014: The Greek 'Comic Hero'. In: M. Revermann (ed.), *Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge, 222–240.
- Schironi, F. 2009: Theory into Practice: Aristotelian Principles in Aristarchean Philology. *Classical Philology* 104/3, 279–316.
- Shaw, C.A. 2014: *Satyric Play: The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*. Oxford–New York.
- Sider, D. 1992: Αηκῦθιον ἀπόλεσεν: Aristophanes' Limp Phallic Joke? *Mnemosyne* 45/3, 359–364.
- Slater, N.W. 1989: Lekythoi in Aristophanes' *Ecclesiazusae*. *Lexis* 3, 43–51.
- Slater, N.W. 2002: *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia.
- Tsakirapoulou-Summers, A. 1998: Horace, Philodemus and the Epicureans at Herculaneum. *Mnemosyne* 51/1, 20–29.
- Whitman, C.H. 1969: Αηκῦθιον ἀπόλεσεν. *Harvard Studies in Classical Philology* 73, 109–112.