

## ΧΕΛΙΧΕΛΩΝΗ

Сведения о греческой девичьей игре в черепахе (χελιχελώνη) дошли до нас в составе трех взаимосвязанных источников. Locus classicus находится в “Ономастиконе” Поллукса (IX, 125 = *Carm. pop.* fr. 876(c) PMG):

Ἡ δὲ χελιχελώνη παρθένων ἐστὶν ἡ παιδιὰ, παρόμοιόν τι ἔχουσα τῇ  
χύτρᾳ· ἡ μὲν γὰρ κάθηται, καὶ καλεῖται χελώνη, αἱ δὲ περιτρέχουσιν  
ἀνερωτῶσαι·

χελιχελώνη, τί ποιεῖς ἐν τῷ μέσῳ;

ἡ δὲ ἀποκρίνεται·

ἔρια μαρύομαι καὶ κρόκην Μιλησίαν.

Εἴτ' ἐκεῖναι πάλιν ἐκβοῶσιν·

ὁ δ' ἔκγονός σου τί ποιῶν ἀπώλετο;

ἡ δὲ φησι·

λευκᾶν ἄφ' ἵππων εἰς θάλασσαν ἄλατο.

Хелихелона – это игра девушек, кое в чем напоминающая игру “Горшок”: одна из них садится [на корточки] и называется черепахой, а другие бегают вокруг, спрашивая: “Хелихелона, что ты делаешь в кругу?” Та в ответ: “Шерсть мотаю, милетскую пряжу”. Тут они снова кричат: “А сын твой как погиб?” На что она: “С белых коней прыгнул в море”.

В изложении Евстафия (*in Od.* p. 1914, 56) немало дословных переключек с Поллуксом. Заслуживают внимания, однако, метрическая характеристика песенки (ἐπὺνθάνοντο καὶ ἀντήκουον δι' ἀμοιβαῖοι ἰάμβοι),<sup>1</sup> а также экскурс о названии игры:

---

<sup>1</sup> В самом деле, ее можно свести к четырем ямбическим триметрам путем нескольких исправлений – что и было сделано Августом Майнеке (*Poetae Lyrici Graeci. Rec. Th. Bergk* [Lipsiae 1843] 880): 1. ποιεῖς; 2. μαρύομ' ἔρια; 3. ποιῶν. Несколько более сложная метрическая схема, предложенная М. Л. Уэстом (M. L. West. *Greek Metre* [Oxford 1982] 147–148), позволяет сохранить текст в неприкосновенности, отказавшись, в частности, от малоправдоподобной дизрезы в формах глагола ποιέω. О метрике нашей песенки см. также: C. Neri. Cambio di ritmo: Erinna SH 401. 14 sqq. e *Carm. pop.* fr. 30 (c) // *Prometheus* 24 (1998) 19–21.

Εἰ δέ τις οἶεται καὶ τὸ χελιχελώνη τοῦ χελιδονισμοῦ ἔχουσαι, ἴστω ὡς ἄλλο τί ἐστὶ τοῦτο: [...] Ἔστι δ' ἐν τοῦτοις τὸ χέλει προστακτικὸν δῆθεν, παρηχοῦμενον τῇ χελώνη.

Если же кто-то думает, будто хелей-хелона тоже имеет отношение к хелидонизму (колядам, сопровождавшимся песенкой ἦλθ' ἦλθε χελιδών. – В. З.), то пусть знает, что это нечто совершенно иное. <...> Χέλει здесь – как бы форма повелительного наклонения, созвучная слову χελώνη.

Источники обоих этих пассажей установлены в работах А. Фрезениуса, Л. Кона и Ж. Тайарда.<sup>2</sup> Вкратце перескажем их основные выводы: Евстафий напрямую (правда, в эксцерптах, вероятно, уже утративших имя автора) пользовался греческим трактатом Светония *Περὶ τῶν παρ' Ἑλλήσι παιδιῶν*; выдержки из него, обнаруженные на Афоне в 1865 г., не содержат описания хелихелоны (как и еще шести игр из числа засвидетельствованных у Евстафия), но множество других совпадений делают предположение о том, что соответствующий пассаж комментария к “Одиссее” также восходит к Светонию, вполне вероятным (“quasi certaine” – Тайарда). Что до Поллукса, то он, по-видимому, черпал из того же источника, что и Светоний, а именно из колоссального (95 книг) труда Памфила (I в. до н. э.) *Περὶ γλωσσῶν ἥτοι λέξεων*, опиравшегося, в свою очередь, на Дидима. К тому же Памфилу через посредство лексикографов Юлия Вестина и Диогениана восходят и материалы словаря Гезихия, также упоминающего о хелихелоне (s. v. χελεῦ χελώνη [χ 320 Schmidt]).<sup>3</sup> Как видим, каждый из трех авто-

<sup>2</sup> A. Fresenius. *De λέξεων Aristophanearum et Suetonianarum excerptis Byzantinis* (Aquis Mattiacis 1875) 49 sqq.; L. Cohn. *De Aristophane Byzantio et Suetonio Tranquillo Eustathi auctoribus // Jahrbücher für classische Philologie* 12 Suppl. (1881) 354–371; J. Taillardat (éd.). *Suétone. Περὶ βλασφημιῶν. Περὶ παιδιῶν (Des termes injurieux. Des jeux grecs): Extraits byzantins* (Paris 1967) 34–41.

<sup>3</sup> Рукописное χελεῦ χελώνη первый издатель (и интерполятор) словаря Гезихия, Марк Мусур (ок. 1470–1517), исправлял на χελεύς χελώνη; в середине XIX в. Мориц Шмидт (Hesychii Alexandrini *Lexicon*. Post I. Albertum rec. M. Schmidt. IV [Jenae 1862] 280) восстановил рукописное чтение, но устранил колон, получив, таким образом, изолированную лемму χελεῦ χελώνη, которая у Гезихия открывала утраченную статью о нашей игре. Эту убедительную конъектуру, как представляется, не поколебали протесты Ф. Шпехта (F. Specht. *Beiträge zur griechischen Grammatik // ZVS* 59 [1931] 123), указавшего на параллель с соседним χ 321 (χελεύς κίθαρα): если бы александрийский лексикограф действительно имел в виду лиру, он безусловно употребил бы не редкое χελώνη (значения ‘лира’ для этого слова Гезихий, судя по χ 343, вообще не знает), и даже не обладающее большей частотностью χέλυς (то, что χέλυς может обозначать музыкальный инструмент, служит в его словаре предметом разъяснений: см. χ 335; 340), а обычное λύρα или κίθαρα.

ров называет игру по-своему; сюда надо добавить, что в рукописях Поллукса  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\ \chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  пишется в два слова. Этот разноречивой, по всей вероятности, отражает недоумение как самих античных писателей, так и переписчиков перед необычным удвоением, пришедшим из народного и детского языка.<sup>4</sup> Сопоставление с рядом аналогичных образований, и прежде всего со свадебным рефреном  $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\acute{\omicron}\rho\iota\kappa\omicron\rho\iota\kappa\omicron\rho\acute{\omega}\nu\eta$  (Hornapoll. I, 8; ср. Schol. in Pind. Pyth. 3, 32),<sup>5</sup> делает вполне обоснованной орфографию  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$ , возобладавшую начиная с издания Иммануила Беккера.<sup>6</sup> С семантической точки зрения эту редупликацию естественнее всего, на наш взгляд, определять как диминутивную (“черепаешка”).<sup>7</sup>

Сказанное выше, однако, вовсе не означает, что написания  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  и  $\tau\acute{\omicron}\ \chi\acute{\epsilon}\lambda\iota$  следует механически вводить также и в текст Евстафия, как это сделал последний издатель пассажа о хелихелоне Жан Тайярда.<sup>8</sup> Очевидно, что Евстафиево  $\pi\rho\omicron\sigma\tau\alpha\kappa\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\nu$  может характеризовать только форму  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota$  (императив от несуществующего  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\epsilon}\omega$ ), но никак не  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota$ . Евстафий предполагает здесь игровой неологизм, “*imitationem vocis χελώνη, sub forma imperativi enuntiatam*” (И. Кюн) – на русский его можно условно перевести как “черепашь-ка, черепашка”. С другой стороны, в полемическом экскурсе Евстафия можно уловить аргументы в пользу того, что чтение  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  также было ему известно. Мы имеем в виду призыв не связывать нашу игру с  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\delta\omicron\nu\sigma\mu\acute{\omicron}\varsigma$ , к чему ед-

<sup>4</sup> Это недоумение разделили и филологи нового времени. Так, чтение  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\ \chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  защищали, придерживаясь аргументации Евстафия, Готфрид Юнгерман (*Iulii Pollucis Onomasticon Graece et Latine. Post egregiam illam W. Seberi editionem denuo immane quantum emendatum, suppletum et illustratum...* II [Amstelaedami 1706] 1110) и Т. Бергк (Loc. cit. in p. 1); Я. Вакернагель, также высказывавшийся в его пользу, видел в  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota$  dat. modi (J. Wackernagel. *Beiträge zur Lehre vom griechischen Akzent* [Basel 1893] 29). Старые издатели Поллукса предпочитали писать  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\ \chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  (“ $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota$ , cum quoddam sit προσφωνητικόν tantummodo, separate scribendum est potius a  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$ ”); *Iulii Pollucis Onomasticon Graece et Latine...* II, 1110). Наконец, предлагались и эмендации, чаще всего основывавшиеся (как и лемма Гезихия в том виде, как она была реконструирована Шмидтом) на трактовке первой части как вокатива: таковы  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\eta\ \chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  Андре Шотта или  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\upsilon\ \chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  Отто Келлера (ранее Бергк [dub. in app.];  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\upsilon\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$  уже Салмазий).

<sup>5</sup> G. Lambin. *Trois refrains nuptiaux et le fragment 124 Mette d'Eschyle // AC 55* (1986) 66–85 (материал статьи вошел в монографию Ламбена: *La chanson grecque dans l'antiquité* [Paris 1992] 86–92). Здесь авторы эмендаций двигались примерно в том же направлении, что и в случае с  $\chi\acute{\epsilon}\lambda\iota\chi\acute{\epsilon}\lambda\acute{\omega}\nu\eta$ :  $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\acute{\omicron}\rho\epsilon\iota$ ,  $\kappa\acute{\omicron}\rho\alpha$ ,  $\kappa\omicron\rho\acute{\omega}\nu\eta\eta$ ;  $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\acute{\omicron}\rho\epsilon\iota$   $\kappa\omicron\rho\iota\kappa\omicron\rho\acute{\omega}\nu\eta\eta$  etc. На сходство обоих речений впервые обратил внимание Иоахим Кюн (*Animadversiones in Iulii Pollucis Onomasticon [...] specimen loco editae opera atque studio Ioachimi Kühni* [Argentorati 1675] 107–110).

<sup>6</sup> *Iulii Pollucis Onomasticon. Ex rec. I. Bekkeri* [Berolini 1846] ad loc. Впрочем, слитное написание появляется уже в Альдовом издании Поллукса (Venetiae 1502).

<sup>7</sup> См.: F. Skoda. *Le redoublement expressif, un universal linguistique: Analyse du procédé en grec ancien et en d'autres langues* (Paris 1982) 175–179. Там же на с. 120 – ряд примеров удвоения с переменной корневого гласного на  $i$  (о хелихелоне Skoda не упоминает).

<sup>8</sup> Taillardat. *Op. cit.*, *Περὶ παιδ.* fr. \*19 A.

ва ли могла подать повод форма χέλει χελώνη: идея возводить первую часть композита к χελιδών, несомненно, основывалась на огласовке χελι-.<sup>9</sup> Таким образом, чтение χέλει у Евстафия безусловно не является орфографической ошибкой и едва ли отражает независимую традицию о нашей игре: это сознательное видоизменение “вульгаты” Дидима – Памфила, проведенное, как мы предполагаем, по соображениям метрики – т. е. для того, чтобы справиться с долготой второго слога в χελιχελώνη.<sup>10</sup> Здесь можно вспомнить ситуацию с гомеровским διηλετής, которое Зенодот (*Schol. in δ 477*) исправлял на διελετής.<sup>11</sup>

Правила описанной Поллуксом и Евстафием игры также реконструируются с известной долей уверенности, благо к услугам исследователей целый ряд параллелей из обихода новоевропейских народов.<sup>12</sup> Последнее слово песенки ἄλατο выполняло роль сигнала:<sup>13</sup> произнеся его, девочка-“черепаха” *выпрыгивала* из круга, как бы показывая, что произошло с ее сыном. (Заметим, что далеко прыгнуть, сидя на корточках, не так-то легко – может быть, игра продолжалась только в том случае, если водящей удавалось преодолеть это препятствие.) С предположением Курта Латте о том, что черепаха разбивала хоровод играющих и убегала, а все остальные бросались ее ловить,<sup>14</sup> согласиться трудно; по справедливому возражению Ф. Шайдвайлера, такая игра продолжалась бы бесконечно – ведь пойманной черепахе пришлось бы снова са-

<sup>9</sup> Уже в нынешнем столетии эту этимологию всерьез пытались защищать (Specht. *Op. cit.*, 123): из цитированного выше описания Поллукса Шпехт делает ошибочный вывод о том, что “в игре играл какую-то роль горшок (χύτρα)”, после чего, комбинируя гапаксы из Афиня и Гезихия, выводит для χελιδών значение “сосуд определенной формы”.

<sup>10</sup> Также и в этом случае удачную параллель представляет история толкования ἐκκορίκορίκορώνη. Не исключено, что мысль об “итализме” в χελιχελώνη принадлежит самому Евстафию; о его интересе к вопросам метрики в целом и метрического удлинения в частности см.: *Eusthathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes...* Ed. M. van der Valk. II (Lugduni Batavorum 1976) LXXVII–LXXXIX.

<sup>11</sup> В трактовке διηλετής / διελετής мы исходим из объяснения, предложенного Г. Людерсом (H. Lüders. *Varuna* I [Göttingen 1951] 141–142; II [1959] 677–679) и развитого А. И. Зайцевым (*Происхождение древнегреческого гексаметра* [СПб. 1994] 58–61; там же – разбор всей полемики).

<sup>12</sup> Нашу игру сопоставляли с французской jeu de la chandelle (E. Lambin. *Jeux d'enfants* (Aristophanes, Oiseaux, 388–392) // *REG* 90 [1977] 108 n. 5), шлезвигской Raubbiene (L. Grasberger. *Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthum* I, 1 [Würzburg 1864] 135), английской prisoner's base (*OCD*<sup>3</sup>, s. v. Children songs). Любопытно, что еще в середине минувшего века ученый путешественник видел на Хиосе девочек, будто бы игравших в хелихелону (M. de Marcellus. *Chants du peuple en Grèce* I [Paris 1851] 49).

<sup>13</sup> Grasberger. *Ibid.*

<sup>14</sup> K. Latte. *Erinna* // *NAWG*, I phil.-hist. Klasse, 3 (1953) 83 (статья воспроизведена с дополнениями в кн.: K. Latte. *Kleine Schriften* [München 1968] 508 ff.).

диться в круг.<sup>15</sup> По всей видимости, дело обстояло наоборот: участницы распавшегося хора разбежались кто куда, а черепаха должна была угнаться за кем-нибудь из них; пойманная девочка занимала место водящей.<sup>16</sup> “Исюминка” игры заключалась в быстроте реакции, которую нужно было проявить как черепахе, так и ее партнерам: ведь до произнесения слова ἄλατο первая не могла тронуться с места, а вторые – прервать размеренное течение хора.<sup>17</sup>

В 1933 г. Морис Баура, изучая новонайденный фрагмент из поэмы Эринны “Прялка” (PSI IX, 190; SH fr. 401),<sup>18</sup> обратил внимание на троекратно встречающееся в папирусном тексте упоминание черепахи (лиры?)<sup>19</sup> и предположил, что в этом месте поэмы идет речь об игре в хелихелону. Оплакивая юную подругу Бавкиду, вышедшую замуж и вскоре умершую, Эринна вспоминает о миновавших детских забавах; таким образом, описание игры в черепаху прекрасно вписывается в контекст фрагмента. Эта блестящая гипотеза без труда выдержала критику<sup>20</sup> и принята ныне абсолютным большинством исследователей, хотя отдельные восполнения Бауры и стали предметом полемики. Рамки нашей статьи не дают возможности останавливаться сколько-нибудь подробно на деталях реконструкции текста; следующая ниже синкрети-

<sup>15</sup> F. Scheidweiler. Erinnas Klage um Baukis // *Philologus* 100 (1956) 41.

<sup>16</sup> См.: А. Мау. Χελιχελώνη // *RE* III (1899) 2226–2227; G. Lafaye. Ludi // *DAGR* III, 2 (1904) 1360.

<sup>17</sup> К сожалению, нельзя извлечь особой пользы из приводимого Поллуксом сравнения хелихелоны с игрой “Горшок” (χυτρίνδα; ее описание см.: Poll. IX, 113–114; Hesych., Suid. ss. vv.; ряд новоевропейских параллелей собран в кн.: Е. А. Покровский. *Детские игры, преимущественно русские* [М. 1887] 104–105); скорее всего, лексикограф просто отметил сходство в начальной расстановке участников: водящий (в “хитринду” играют мальчики, в “хелихелону” – девочки), сидя в кругу, отвечает на вопросы хора (см.: L. Cerrato. I canti popolari della Grecia antica // *RFIC* 13 [1885] 248).

<sup>18</sup> С. М. Bowra. [Erinna] // *New Chapters in the History of Greek Literature* III. Ed. J. U. Powell (Oxford 1933) 180–185; Idem. Erinna’s Lament for Baukis // *Greek Poetry and Life: Essays presented to G. Murray* (Oxford 1936) 325–342 (с дополнениями перепечатано в кн.: С. М. Bowra. *Problems in Greek Poetry* [Oxford 1953] 151–168).

<sup>19</sup> Ст. 5: χελύωνα; 7. χελύωνα; 16. χελύωνα.

<sup>20</sup> Альтернативные реконструкции предлагались не знавшим о работе Бауры Дж. М. Эдмондсом (J. M. Edmonds. Erinna PSI 1090 // *Mnemosyne* 3 ser., 6 [1938] 195–203) и сознательно отталкивавшейся от нее М. Микелазцо Магрини (M. Michelazzo Magrini. Una nuova linea interpretativa della *Conocchia* di Erinna // *Prometheus* 1 [1975] 225–236; нам недоступно); оба исследователя понимали χελύωνα как ‘лира’. Разбор аргументации Магрини и возражения ей см.: M. L. West. Erinna // *ZPE* 25 (1977) 102–103. Наконец, Эрнст Диль отказывается и от лиры, и от хелихелоны в пользу настоящей черепахи (*Anthologia lyrica Graeca*. Ed. E. Diehl. I [Lipsiae 1938] 208: “de vera testudine agitur”), но так и не предлагает выхода из им же созданного тупика.



но многочисленную группу составляют исследователи, усматривающие в этих четырех стихах отражение какого-то утраченного мифа.<sup>24</sup> Пожалуй, наиболее экзотическое истолкование было предложено Луи Бек де Фукьером (1831–1887), французским ученым литератором, более известным как филолог-романист. Стерев случайные черты, Бек де Фукьер обнаруживает в нашей песенке “историю несчастной матери, запертой в своем доме и оплакивающей павшего сына”.<sup>25</sup> “Белые кони” из последней строки – это или волны, или фигурные носы кораблей, забрызганные морской пеной. В основе диалога хоровода и черепахи лежит трен по павшим в Саламинской битве, в которой многие эллины с малоазийского побережья участвовали на стороне Ксеркса; хелихелона оказывается связанной “моральной связью” с лирическими партиями эсхилловских “Персов”.

Несмотря на прихотливые повороты экзегетической мысли, это объяснение представляется симптоматичным: в самом деле, мрачная простота и выразительность нашей песенки, впечатляющие уже при первом чтении, прямо подталкивают к тому, чтобы расслышать за нею отголоски ритуального плача или трагедии. Публикация папируса “Прялки”, в котором сцена игры в хелихелону (как, впрочем, и другие воспоминания детства) оказалась включена в тренодический контекст, открыла дорогу новым попыткам подобного рода – тем более что сюжет о детской песенке, в которой оказывается заключена тайная мудрость или предсказание будущего, охотно используется античными авторами от Каллимаха (*Epigr.* I Pfeiffer = *AP* VII, 89) до Августина (*Confess.* VIII, 29).<sup>26</sup>

Так, для Мэрилин Артур стихи о черепахе и ее сыне – ключ к пониманию поэмы Эринны в целом; в них, как лучи в фокусе, собираются все темы и мотивы трехсотстрочного эпиллия. После почти исчерпывающего в своей полноте, но совершенно не критического анализа тех свойств, которыми наделялась черепаха в фольклоре, научной литературе и поэзии эллинов, исследовательница приходит к следующему выводу: “Благодаря позитивным и негативным аспектам (образа черепа-

<sup>24</sup> Grasberger. *Op. cit.* I, 1, 68; Lafaye. *Op. cit.*, 1360; O. Keller. *Die antike Tierwelt* II (Leipzig 1912) 250. Келлер указывает на миф о превращении Хелоны (см. ниже).

<sup>25</sup> L. Becq de Fouquières. *Les jeux des anciens* (Paris 1869) 91 (анонимный русский перевод под редакцией и с любопытными примечаниями киевского классика А. А. Иванова: Л. Бек де Фукьер. *Игры древних* [Киев 1890]).

<sup>26</sup> См. специальную главу “L’admonition par jeu d’enfants dans l’antiquité païenne” в кн.: P. Courcelle. *Les confessions de Saint-Augustin dans la tradition littéraire* (Paris 1963) 137–141.

хи. – В. З.), а также их взаимным противоречиям черепаха обрисовывается как пограничная фигура, клубок оппозиций – точно так же, как и женщина, с каковой она особенно часто ассоциируется”.<sup>27</sup> Наибольшее значение при этом придается “крайне насыщенной и наделенной сложным символическим смыслом” последней строке песенки-хелихелоны.

С выкладками Артур трудно спорить, не переходя на ее (почти эзотерический) язык, сочетающий терминологию структурализма и психоанализа лакановской школы; однако и в рамках избранного исследовательницей метода она, как представляется, впадает в противоречие. С одной стороны, “последняя строка напоминает одновременно о судьбах черепахи, которая хотела летать,<sup>28</sup> и Хелоны, сброшенной в воду Гермесом<sup>29</sup>”; с другой – “в словах  $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\acute{\alpha}\nu \acute{\alpha}\phi' \acute{\iota}\pi\lambda\omega\upsilon\upsilon$  закодирован символ сферы <...>, связанной с небом, полем битвы,<sup>30</sup> господством мужского начала”.<sup>31</sup> Кто же все-таки прыгает в море – сама черепаха или ее сын, иными словами, носитель мужского или женского начала? Может быть, дело в том, что девочка-водящая поочередно олицетворяет собой и то, и другое? Но бесконечное нанизывание почти произвольно выбранных оппозиций – еще не диалектика; а тезис о том, что “прыжок в море есть одновременно смерть и возрождение” (поскольку место одной “черепахи” тут же занимает другая) можно с равным успехом применить к любой игре с выбыванием – от патнашек до розыгрыша футбольного кубка.

Схожая концепция обрисована в работе Сары Помрой, значительная часть которой посвящается разбору интересующих нас строк “Прялки”.<sup>32</sup> Как постулирует Помрой, в сознании грека черепаха ассоциировалась а) с замужеством, б) со смертью<sup>33</sup> и в) с ремеслом

<sup>27</sup> M. Arthur. The Tortoise and the Mirror: Erinna *PSI* 1090 // *CW* 74 (1980) 59.

<sup>28</sup> Имеется в виду басня о черепахе и орле (Aesop. 259 Haurath; Babr. 115). Корректное истолкование античного мотива “летающей черепахи”, а также любопытную параллель к нему см. в работе: Н. Hunger. Die Schildkröte im “Himmel”: Stephanites und Ichneutes I, 40, S. 184 Sjöberg // *WS* 79 (1966) 260–263.

<sup>29</sup> Миф о Хелоне известен в изложении Сервия (*in Aen.* I, 505) и обоих Ватиканских мифографов (I, 101; II, 67).

<sup>30</sup> Артур указывает, что предложно-падежные сочетания  $\acute{\alpha}\phi' \acute{\iota}\pi\lambda\omega\upsilon\upsilon$  и  $\epsilon\grave{\zeta} \acute{\iota}\pi\lambda\omega\upsilon\upsilon$  используются в “Илиаде” при описании гибели воина. Подробнее о гомеровских коннотациях нашей песенки см. ниже.

<sup>31</sup> Arthur. *Op. cit.*, 60–61. Прямым предшественником Артур следует, как кажется, считать Сальваторе Сеттиса, чье объемистое исследование античной символики черепахи завершается выводом о “bivalenza terrestre e urania” этой последней (S. Settis. *ΧΕΛΩΝΗ: Saggio sull' Afrodite Urania di Fidìa* [Pisa 1966]; о хелихелоне, которую Сеттис также интерпретирует в тренодическом духе, см. стр. 82 его монографии).

<sup>32</sup> S. V. Pomeroy. Supplementary Notes on Erinna // *ZPE* 32 (1978) 17–21, esp. 17–19.

<sup>33</sup> Хтоническую природу черепахи призван доказать обширный материал, собранный в упомянутой книге Сеттиса (Settis. *Op. cit.*, 28 sgg.). Не входя в сколько-нибудь подробное обсуждение этой работы, еще раз напомним, что мы возражаем не столько



ткачихи (связь черепахи с лирой в комментариях не нуждается, а на целом ряде вазовых изображений засвидетельствован ткацкий станок, по форме разительно напоминающий кифару).<sup>34</sup> Таким образом, налицо все основные темы монолога Эринны – свадьба Бавкиды, ее последующая гибель и, наконец, прялка и ткацкий станок как символ будущего самой поэтессы, добровольно обрекшей себя на безбрачие. На вопрос, могла ли Эринна *одновременно* учитывать все названные коннотации черепахи (а ведь игра в хелихелону не вымышлена поэтессой, но упомянута в ряду других столь же традиционных девичьих забав – причем интересующий нас отрывок, при всей его пространности, почти наверняка не занимал в поэме центрального места),<sup>35</sup> Артур отвечала: по-видимому, нет, но все эти ассоциации присутствуют в “Прялке” “на уровне сосюрковского *langue*”.<sup>36</sup> Для Помрой такой проблемы уже не существует. Собранный ею материал призван доказать, что “Эринна была автором *менее темным и склонным к аллюзиям*, чем некоторые другие эллинистические поэты”.<sup>37</sup> Курсив, разумеется, наш.

Мы признаемся, что не останавливались бы столь подробно на аргументации Артур и Помрой, если бы их выводы, воспринятые научной критикой как едва ли не безусловные (их сочувственно цитируют ученые самых разных направлений), не определили изучение нашей песенки в последние полтора десятилетия. Так, Дж. М. Снайдер в своем анализе фрагментов “Прялки” исходит из “убедительного психоаналити-

---

против правомерности тех или иных вычленяемых Помрой ассоциаций, сколько против их произвольного комбинирования и абсолютизации получившегося результата.

<sup>34</sup> Без сомнения, сходство ткацкого станка со струнными музыкальными инструментами действительно осознавалось древними; на это указывает как общность употребляемой в обоих случаях лексики (*stamen, resten, μέτος* etc.; отдельно следует рассматривать метафорическое использование ткацких и прядильных *termini technici* для обозначения поэтического творчества), так и свидетельства авторов; см. прежде всего: J. M. Snyder. *The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets* // *CJ* 76 (1981) 193–196. Однако в данном случае читателю предлагается двухступенчатая, а потому неминуемо более субъективная ассоциация; думается, на вопрос “что общего между черепахой и ткацким станком?” эллину было так же нелегко ответить без запинки, как и нам.

<sup>35</sup> Многочисленные эпиграммы Антологии, посвященные Эринне или написанные от ее имени, многожды обыгрывают мотивы пряления и ткачества, песни пряжи за работой, безбрачия, девичьей дружбы etc. – ни словом не упоминая о хелихелоне. С другой стороны, Евстафий с Поллуксом в соответствующих пассажах своих трудов не ссылаются на Эринну.

<sup>36</sup> Arthur. *Op. cit.*, 70.

<sup>37</sup> Pomeroy. *Op. cit.*, 21.

ческого толкования Артур”<sup>38</sup> Дж. Раук без оговорок упоминает о брачных коннотациях игры в черепахе,<sup>39</sup> а супруги Гриффит в работе, которая, к сожалению, известна нам только из вторых рук, интерпретируют песенку-хелихелону как развернутую метафору женской судьбы.<sup>40</sup> Энрико Ливреа в рецензии на *Supplementum Hellenisticum*, ссылаясь на “dissertatio praestantissima” Помрой, подытоживает: “Хелихελώνη enim laboris (μαρτύρομαι), matrimonii (ἔκγονος), mortis (εἰς θάλασσαν ἄλατο) imagines in unum coniungit, quae omnia in carmine nostro (i. e. in *Colu.* – *V. Z.*) facile invenies”<sup>41</sup>; он же, опять-таки опираясь на построения названных исследовательниц, предлагает видеть в хелихелоне “неосознанный (unselfconscious)” отзвук ритуала инициации девушек.<sup>42</sup> Наконец, для Камилло Нери, развивающего этот тезис, хелихелона уже не отголосок, но полноценная часть реального rite de passage, который практиковался на родине Эринны (согласно К. Нери – в Лаконике) и описывается в соответствующих стихах папируса.<sup>43</sup>

Между тем “драматическому” истолкованию хелихелоны противится прежде всего последняя строка, и в самом деле ключевая для понимания всего куплета. Загадочной выглядит смерть сына черепахи, который “прыгнул в море с белых коней” (т. е. с колесницы, ими запряженной: cf. E 13; 19; 227; A 143; 320 et al.). Употребление глагола ἄλλομαι, а не πίπτω или ἐρείπω, наводит на мысль не о падении с ко-

<sup>38</sup> J. M. Snyder. *The Woman and the Lyre: Women Writers in Classical Greece and Rome* (Carbondale 1989) 94–95. Ср. также: M. B. Skinner. *Briseis, the Trojan Women, and Erinna // CW 75* (1982) 269.

<sup>39</sup> J. Rauck. *Erinna's Distaff and Sappho fr. 94 // GRBS 30* (1989) 112 n. 34

<sup>40</sup> R. D. Griffith, G. D'Ambrosio Griffith. *Il gioco della chelichelone // Maia 43* (1991) 83–87. Приведем аннотацию из *Année philologique*: “В этой игре <...> представлена роль, которую вынуждена принимать на себя всякая женщина в соответствии с неписаными законами общества: преследуемая мужчиной, она становится его женой – а затем, вынужденная отныне оставаться дома, рождает сыновей, которые в свою очередь станут преследовать девушек”.

<sup>41</sup> *Gnomon 57* (1985) 595.

<sup>42</sup> E. Livrea. *From Pittacus to Byzantium: The History of a Callimachean Epigram // CQ 45* (1995) 479 and n. 20.

<sup>43</sup> C. Neri. *Studi sulle testimonianze di Erinna* (Болонья 1996) 127 n. 54; 147–148 (пользуясь случаем, приносим сердечную благодарность автору, приславшему нам экземпляр этой фундаментальной работы). Тот факт, что описываемая Эринной игра происходила, судя по всему, при луне (ср. ст. 6 и 12 папируса), не является достаточным доказательством обрядового характера хелихелоны; по этому поводу ср. точные замечания Бауры (Bowra. *Problems...* 154–155) со следующим выводом: “Erinna's occasion is concerned with children rather than with maidens and is much less formal and ceremonious, without any trace of religious rites” (p. 155).

лесницы, будь то гибель в бою или же случай Ипполита,<sup>44</sup> а именно о “добровольном” (самоубийственном?) прыжке; с другой стороны, упоминание о конях не вписывается в рамки ритуально-символического *καταποντισμός*.

Как мы видели выше, Артур (а до нее Удо Шольц)<sup>45</sup> справедливо усматривала в заключительной строке хелихелоны гомеровскую дикцию; для выявления параллелей, которые смогли бы пролить свет на последние минуты сына черепахи, нам естественно было обратиться к известной книге Эдуарда Дельбека, точнее, к сопровождающему ее лексикону.<sup>46</sup> Как следует из приводимых Дельбеком гомеровских пассажей, ἄλλομαι наряду с рядом других глаголов (ἐξάλλομαι, καταβάλλομαι, θρώσκω, ἐκθρώσκω) употребляется в “Илиаде” для обозначения поспешного или вызванного какими-либо чрезвычайными обстоятельствами схождения с колесницы (при описании рядовых ситуаций используется глагол ἐκβαίνω).<sup>47</sup> Сочетание ἀφ’ ἵππων ἄλο χαμάζε (последние два слова – распространенная эпическая формула) дважды употреблено в “Патроклии” (Π 733 – о Патрокле, 755 – о Гекторе; ср. Ε 111, Ω 469).<sup>48</sup> Что до прыжка в море, то здесь мы находим еще одну существенную гомеровскую параллель, отмеченную У. Шольцем: после беседы с Зевсом на Олимпе Фетида *возвращается* в морскую пучину (Α 532): εἰς ἄλα ἄλο βαθεῖαν. Наконец, оба мотива объединены в знаменитом пассаже из той же “Патроклии” (в непосредственном соседстве с упомянутыми выше местами), где падение с колесницы убитого Кебриона, возницы Гектора, сравнивается с прыжком искусного ныряльщика (Π 743–750):

... ὁ δ’ ἄρ’ ἀρνευτήρι εἰοικώς  
κάπτεσ’ ἀπ’ εὐεργέος δίφρου, λίπε δ’ ὄστέα θυμός.

<sup>44</sup> Характерно, что эту подмену осуществили – по всей видимости, почти безотчетно – многие из переводчиков-любителей (в высоком смысле последнего слова). Среди тех, кто заставляет сына черепахи *падать*, назовем Анатоля Франса, использовавшего песенку-хелихелону во второй главе романа “Таис”, а также Я. Э. Голосовкера, давшего привлекательную рифмованную версию этих четырех строк (*Поэты-лирики древней Эллады и Рима* [М. 1968] 69).

<sup>45</sup> U. W. Scholz. Erinna // *A&A* 18 (1973) 34–35 (Шольц, впрочем, анализирует прежде всего гомеризмы в соответствующих строках поэмы Эринны); см. также: Neri. *Studi...*, 189.

<sup>46</sup> E. Delebecque. *Le cheval dans l'Iliade* (Paris 1951).

<sup>47</sup> *Ibid.*, 189–190.

<sup>48</sup> Дельбек (*Ibid.*, 195) отделяет приведенные случаи от тех, в которых ἄλο χαμάζε употреблено вместе с ἐξ ὀχέων σὺν τεύχεσιν (Γ 29; Δ 419; Ε 594 et al.; речь идет о боевой колеснице, с которой воин спускается, чтобы вступить в бой), предполагая, что первоначально эта формула использовалась не для батальных эпизодов.

τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφησ' Πατρόκλεες ἱπευῖ  
 ὦ πόποι ἦ μάλ' ἔλαφρός ἀνὴρ, ὡς ρεῖα κυβιστᾷ.  
 εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,  
 πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνὴρ ὅδε τήθεα διφῶν  
 νηὸς ἀποθρῶσκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἴη,  
 ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵπλων ρεῖα κυβιστᾷ.  
 ἦ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἕασιν.

Нам могут возразить, что Кебрион именно пал, а не соскочил с колесницы – однако жестокая шутка Патрокла как раз и построена на том, что падение безжизненного тела комментируется так, словно бы это был прыжок.

Для ответа на вопрос, почему водящая в хелихелоне называется черепахой, едва ли целесообразно анализировать редкие мифы или углубляться в историю античной ментальности: по всей видимости, девочка ассоциируется с этим животным просто потому, что сидит на корточках.<sup>49</sup> Поскольку круг – это дом, а сама черепаха – женского рода, нет ничего удивительного в том, что она занята традиционнейшим для гречанки делом: прядет и мотает шерсть. Что касается прославленной милетской пряжи<sup>50</sup> и белых коней, то здесь перед нами детали из того же ряда, что и золотое крыльцо, на котором, как известно, сидели представители сразу двух царствующих династий: будоражащие воображение картины роскоши и богатства характерны едва ли не для любого фольклорного жанра.

Λευκαὶ ἵπποι, на которых скачет к морю сын черепахи, заслуживают отдельного экскурса, поскольку сторонники иносказательной интерпретации хелихелоны склонны видеть в них символ смерти (Левкадские скалы) или же свадьбы (Левкипиды). На наш взгляд, правильное понимание этой детали было достигнуто уже в комментарии Иоахима Кюна (1647–1697): “albi equi erant τῶν τρυφώντων”.<sup>51</sup> На протяжении всей античности упряжка белых коней служит почти провербиальной эмблемой знатности и достатка; в использовании этого своеобразного топоса Пиндар (*Pyth.* 4, 117, в одном ряду с пурпурными пеленками; ср. также *Pyth.* 9, 83; fr. 202 Snell) перекликается с Лукианом (*Tim.* 20). “Особый статус” белой масти (ср. Ps.-Асро *ad Hor. Serm.* I, 7, 8: equi albi dicuntur esse nobiliores) рельефно выступает в целом ряде преданий и анекдотов, сообщаемых древними авторами: так, во время походов персидского войска восемь священных белых коней везут пустую колесницу Ахурамазды (Her. VII, 40; VIII, 115; Curt. III, 7), а когда один из них гибнет в водах Гидна, Кир жестоко наказывает реку (Her. I, 189); киликийцы должны доставлять ко двору Дария бе-

<sup>49</sup> Latte. *Op. cit.*, 83.

<sup>50</sup> Подробный перечень соответствующих мест у античных писателей см.: *Theocritus*. Ed. with a transl. and comm. by A. S. F. Gow. II (Cambridge 1950) ad XV, 126 sq.

<sup>51</sup> *Iulii Pollucis Onomasticon Graece et Latine...* II, 1111.

лых коней по числу дней в году (Нер. III, 90); Дионисий, желая поразить воображение Платона, выезжает к нему на белой квадриге (Plin. *NH* VII, 110); Камилл, первым запрягший белых коней в колесницу триумфатора, возбуждает гнев сограждан: *ἱερὸν γὰρ ἠγοῦνται τὸ τοιοῦτον ὄχημα, τῷ βασιλεῖ καὶ πατρὶ τῶν θεῶν ἐπλεφημισμένον* (Plut. *Camill.* 7, 132 d; ср. Liv. V, 23, 5); и т. д. В числе владельцев белых коней упоминаются, помимо Песа (К 437: *λευκότεροι χιόνος, θεῖειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι*; 547; [Eur.] *Rhes.* 303; 616), Амфиарай (Pind. *Ol.* 6, 14; Eur. *Phoen.* 172), Диоскуры (Pind. *Pyth.* 1, 66; Cic. *De nat. deor.* II, 6), Молиониды Ктеат и Еврит (Ibuc. fr. 285 PMG; ср. Stesich. fr. 256 PMG), Зет с Амфионом (Eur. *HF* 29; *Phoen.* 606), наконец, Турн (Verg. *Aen.* XII, 84: *qui candore nives anteirent, cursibus auras*), и др. Приведенные цитаты из Гомера и Вергилия указывают на еще один признак белых коней, существенный для хелихелоны – а именно на их выдающуюся скорость, у римлян вошедшую в поговорку (Plaut. *Asin.* 2, 2, 13; Ног. *Serm.* 1, 7, 8; № 1498 Otto); на наш взгляд, Эринна, распространившая слова *λευκῶν ἄφ' ἵπλων* при помощи *μαίνομενοισι* *ποσσί*, уже усматривает в них указание на *стремительный* прыжок. Даже женский род слова *ἵπλοι* в нашей песенке, по-видимому, призван обогатить образ “роскошных” коней дополнительным штрихом: по замечанию Ф.-Э. Леграна, “особенно красивых лошадей греки нередко называли *αἱ ἵπλοι*, не делая различия между жеребцами и кобылами”.<sup>52</sup>

Попробуем теперь понять: о какой именно черепахе идет речь? На наш взгляд, *εἰς θάλασσαν ἄλατο* естественным образом указывает на *θαλασσία* (*ἔνυδρος*) *χελώνη*, хорошо знакомую жителям средиземноморского побережья.<sup>53</sup> Это уточнение помогает, как кажется, проникнуть в смысл последней строки хелихелоны. Дело в том, что водяные черепахи откладывают яйца на суше, недалеко от берега, и высидывают их по ночам (этот феномен не раз описывается в античных зоологических сочинениях – см. Aristot. *HA* V, 558 a 10 sqq.; Aelian. *VH* I, 6 [ср. *Corp. Paroem. Gr.* II, 722]; Plin. *NH* IX, 37). Вылупившиеся новорожденные, ведомые матерью (Aelian. *Loc. cit.*; Plut. *De soll. anim.* 982 b–c), со всех ног устремляются к воде; сноровка и скорость играют здесь не последнюю роль, поскольку на берегу детеныша подстерегает немало опасностей. Не эту ли сцену описывает – уже в юмористическом, а не в трагическом духе – наша песенка? Достигнув

<sup>52</sup> Hérodote. *Histoires* VIII. Texte ét. et trad. par Ph.-E. Legrand (Paris<sup>3</sup> 1973) 114; более подробно это же наблюдение изложено Леграном в завершающем томе его издания: Hérodote. *Index analytique* (Paris<sup>2</sup> 1966) 230–231. Подробнее о белых конях как символе роскоши см.: A. Martin. *Equus* // *DAGR* II, 1 (1892) 799–800; Sophocles. *The Plays and Fragments*. With Crit. Notes, Comm. and English Prose Transl. by R. C. Jebb. VI: *The Electra* (Cambridge 1894) 103; Keller. *Op. cit.*, 1, 236.

<sup>53</sup> Согласно Брему, под это наименование подпадают не только собственно морские, но и пресноводные черепахи, зачастую живущие в море вблизи от берега. О морских черепахах (которые нередко назывались просто *χελῶναι*, без уточняющего определения) в греческой литературе см. нашу работу: Theogn. 1229–1230 // *Hyperboreus* 3 (1997), 246–248; мифологическая “первая черепаха”, Хелона, также была морской.

кромки прибоа, сын черепахи (смеха ради пересаженный на колесницу – ведь баснословно медлительное существо, бегущее что есть силы, и вправду должно было казаться очень забавным) спрыгивает в воду: со стороны это кажется самоубийством (ὁ δ' ἔκγονός σου τί τοιῶν ἀπώλετο), на деле же означает спасение. Получается шутка, напоминающая крыловское “и щуку бросили в реку” и, как представляется, куда больше соответствующая контексту игры, чем предыдущие мрачные интерпретации.

Дело, конечно, не нужно представлять так, что безымянный автор песенки-хелихелоны напрямую вдохновлялся “Илиадой”; однако рожденный его фантазией образ черепашки, скачущей на колеснице, естественным образом потребовал эпических аксессуаров и, в частности, лексики “Патроклии”. Между прочим, в соответствующих строках “Прялки” гомеровский колорит искусно усилен: ср. ἐς β[α]θ[υ]ὸν κῦμα (в сопоставлении с уже упоминавшимся εἰς ἄλλα ἄλτο βαθεῖαν); π[ρ]οσσίν;<sup>54</sup> μέγ' ἄυσσα (ср. Φ 328); χορτίον ἀυλάς (ср. Λ 774; Ω 640); и др.<sup>55</sup>

Как многократно отмечалось комментаторами, воспоминания о беззаботном прошлом в “Прялке” последовательно противопоставлены горестному и безысходному настоящему; следуя канонам построенного на антитезах плача-γῶος, Эринна получает возможность рельефно и мастерски изобразить целую вереницу детских игр и развлечений. Особенно отчетливо самодовлеющий интерес автора к миру детства проявился как раз в описании хелихелоны, занимающем на папирусе как минимум 12 строк (5–17); детально описывая ход игры, а также остроумно экспериментируя с эпическим размером (в гекзаметр укладывается не только ямбическая считалка, но и выкрик бросающихся врассыпную девочек),<sup>56</sup> Эринна выступает прямой предшественницей эллинистических авторов, которые станут посвящать детским играм целые поэмы (ср. *Ov. Trist.* II, 471–486). Чем веселее и безмятежнее будет картина игры в хелихелону, тем резче окажется контраст между днем вчерашним и днем сегодняшним, между

<sup>54</sup> Примеры плеонастического ποσσίν в “Илиаде” (в том числе и П 794: ... ποσσίν ὄφ' ἔπλων) приводит, в связи с нашим местом, Шольц (U. W. Scholz. *Op. cit.*, 35).

<sup>55</sup> О двух последних примерах, а также об обыгрывании Эринной гомеровских формул см.: М. В. Skinner. Briseis, the Troian Woman, and Erinna // *CW* 75 (1982) 265–272; В. В. Зельченко. Эринна и трагика // *ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΣ: К 100-летию со дня рождения проф. А. И. Доватура* (СПб. 1997) 128 прим. 20.

<sup>56</sup> О работе Эринны над текстом песенки-хелихелоны ср. любопытные наблюдения К. Нери: Neri. *Cambio di ritmo...*, 22–24.

игровым αἰκαῖ ἐγὼ (16) и всамделишным αἰαῖ Βαῦκι τάλαινα (54).<sup>57</sup> Пытаясь усмотреть в строках песенки-хелихелоны мрачное предвестие участи Бавкиды и Эринны, мы не обогащаем, а, напротив, обедняем образный строй поэмы; нет никакой нужды вводить сложную – а вместе и однозначную – аллегория в контекст ярких противопоставлений, сила которых заключена в прямом эмоциональном воздействии на читателя.

В. В. Зельченко

Санкт-Петербургский университет

L'interprétation symbolique de la chanson enfantine qui accompagnait le jeu de χελιχελώνη (*Carm. pop.* fr. 876(c) PMG = Poll. IX, 125; Eusth. *In Od.* p. 1914, 56; Hesych. χ 320 Schmidt; Erinn. fr. 401, 13–17 SH) est généralement admise par les philologues contemporains. M. Arthur, S. Pomeroy, E. Livrea *et alii*, en cataloguant, d'une manière pas toujours critique, les qualités diverses attribuées à la tortue par les auteurs antiques, traitent la χελιχελώνη comme une image complexe du destin féminin (travail de fileuse, mariage, funérailles du fils qui est tué à la guerre etc.); à ce titre, on prétend à discerner dans ce jeu les traits d'un rite d'initiation des jeunes filles. La mention de χελιχελώνη dans la *Quenouille* d'Erinna est interprétée comme le point central de son poème, c'est-à-dire un présage sinistre du sort de la poétesse ainsi que de son amie Baucis; on attribue donc à Erinna une allégorie composée qui paraît pourtant étrangère, à juger par les fragments conservés, au style de son poème.

Cet article avance une explication alternative de la chanson sans accourir à la mythologie ni à l'histoire des rites. Depuis assez longtemps les commentateurs ont détecté dans le dernier vers de χελιχελώνη (λευκὰν ἀφ' ἵππων εἰς θάλασσαν ἄλατο) les traces de *dictio epica*; il est à noter que dans le passage correspondant de la *Quenouille* le coloris homérique est savamment renforcé (ἐς βα[θ]ὺ κῦμα [cf. A 532]; ποσσίν pléonastique; μέγ' ἄυσσα [cf. Φ 328]; χορτίον ἀύλας [cf. Λ 774; Ω 640]). Cela nous permet donc, en espérant faire la lumière sur la mort singulière du "fils de tortue", de nous en rapporter au texte de l'*Iliade*. Les exemples recueillis dans la monographie connue de E. Delebecque montrent que ἄλλεσθαι ἀφ' ἵππων, comme les autres expressions analogues, signifie chez Homère "descendre (non "tomber" ni "se jeter") vite d'un chariot" – par exemple, pour combattre à pied. Nous soupçons que la χελώνη de notre chanson est une tortue aquatique qui couve ses oeufs dans le sable du littoral et dont les petits, à peine sortis de la coquille, s'élancent de toutes

<sup>57</sup> Схожие замечания о "живописном реализме" ретроспективных сцен поэмы, призванном оттенять ее трагический пафос, высказываются в работе: G. Zanker. *Realism in Alexandrian Poetry: A Literature and Its Audience* (London–Sydney 1987) 57.

leurs forces vers la mer. Ce tableau amusant (descriptions antiques: Aristot. *HA* V, 558 a, 10 sqq.; Plin. *NH* IX, 37; Aelian. *VHI*, 6; Plut. *De soll. anim.* 982 b–c) est représenté, selon notre avis, par les deux derniers vers de χελιχελώνη: le “fils de tortue” fait galoper ses cheveux vers le ressac (les “cavales blanches”, qui ont donné lieu à des multiples spéculations, sont à interpréter, à côté de la fameuse laine de Milet, comme un symbole de luxe et de richesse, dont les images sont si chers à tous les genres folkloriques) et puis “descend” précipitamment dans l’eau. Les jeunes filles taquinantes la “tortue” se donnent un air d’observateurs ignorants, qui prennent ce “saut dans la mer” pour un suicide à un moment de folie (ὁ δ’ ἔκγονός σου τί ποιῶν ἀπόλετο; cf. μαινομένῳισιν ἐσάλατο πρῶσιν d’Erinna). La ritournelle est donc humoristique et non macabre; le contraste de la joyeuse insouciance du jeu avec le sort tragique de Baucis devient alors plus frappant.