

*Christoph Kugelmeier. Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie.* Beiträge zur Altertumskunde. Bd 80. Stuttgart – Leipzig: Teubner, 1996. 379 S.

Рецензируемая монография представляет собой переработанную диссертацию, которая была выполнена на философском факультете Кельнского университета под руководством крупнейшего современного исследователя древнегреческой комедии Рудольфа Касселя. Всякий, кому приходилось иметь дело с этим жанром античной литературы, знает, конечно, капитальное издание «Poetae Comici Graeci», которое Кассель вместе с Колином Остином издают в непостижимо короткие для такого предприятия сроки: за 12 лет, с 1983 по 1995 г., из запланированных десяти томов увидели свет уже шесть, и притом отличающиеся текстологической тщательностью и исчерпывающей полнотой комментария. Ясно, что автор, писавший свою работу «под надзором» специалиста такого ранга, должен был унаследовать от него лучшие качества филологической школы; так оно и есть на самом деле. Кугельмайер не оставляет без рассмотрения ни один вопрос текстологического характера, даже если оно иногда уводит его далеко в сторону от непосредственной темы монографии и было бы уместнее в отдельном экскурсе (см., например, выяснение личности Мелета, с. 61–68, или анализ словосочетания ἀρχιμένη σκῦτάλη на с. 174–177). Он прекрасно знает специальную литературу – список ее на с. 318–333 составляет, наверное, десятую часть использованных им исследований, которые упоминаются в тексте и представляют часто содержание обширных примечаний (например, 31, 86, 96, 120, 192, 271, 287, 370, 403). Таким образом, к своей задаче он приступает во всеоружии всей возможной филологической методики.

Разумеется, книга Кугельмайера – отнюдь не первая работа, посвященная выяснению отношений между древней аттической комедией и другими поэтическими жанрами архаического и классического периодов древнегреческой литературы. Чтобы не слишком углубляться в XVIII и три первые четверти XIX в., достаточно назвать латинскую диссертацию голландского филолога Санде ван де Бакхойзена «De parodia in comoediis Aristophanis» (1877), которая подвела итог предыдущим исследованиям и до сих пор остается незаменимой по полноте собранного материала и его толкованию. За истекшие с тех пор десятилетия неоднократно обращалось внимание на многочисленные связи, существовавшие между древней аттической комедией, с одной стороны, и эпосом, лирикой и трагедией, – с другой. В уже упоминавшемся списке литературы у Кугельмайера насчитывается около 15 работ, посвященных специально отражению в комедии древнегреческой лирики, не говоря о трудах более общего характера и комментированных изданиях Аристофана. Я употребляю понятие «отражение» (так вернее всего перевести вынесенное в заголовок книги слово *Reflexe*), ибо, как справедливо отмечает в самом начале рецензируемой книги автор, отклики на лирику, включая прямые цитаты и подражание лирическому языку и стилю, не всегда носят пародийный характер, а могут служить созданию глубоко прочувствованных лирических партий, ни в чем не уступающих шедеврам хоровой или сольной лирики VII–V вв. до н.э. Итак, до сих пор не предпринимавшееся исследование всех возможных сторон взаимодействия древней аттической комедии с лирикой и фиксация достигнутых при этом результатов – первое несомненное достоинство монографии Кугельмайера. Второе, столь же положительное качество – охват, насколько это позволяют дошедшие тексты, других авторов древней аттической комедии. Наконец, автор стремится установить связь между двумя, внешне столь различными жанрами, на широком историко-культурном фоне, т.е. выяснить уровень знакомства театральной аудитории с наследием древних лириков, без чего отклики на них в комедии были бы лишены всякого смысла. Существенную помощь в выполнении этой задачи оказывают наши сведения о школьном образовании и симпатических традициях, имевших прочные корни в аттическом обществе V в. Перейдем к обзору содержания книги Кугельмайера.

В небольшом вступлении (у Кугельмайера – глава I, с. 1–9) рассматривается вопрос о дефиниции самого понятия «лирика» (в свете традиционного для античности деления на вокальную и речевую) и справедливо констатируется, что для данной работы общепринятая классификация не имеет значения. Далее следует обоснование понятия «рефлекс», о чем мы уже говорили, и выделяются их виды: цитаты, подражание стилю, варьирование ритмики, критика, относящаяся не к произведениям, а к личности поэта. Затем вкратце предваряется содержание последующих глав.

Следующая глава II (с. 10–36) посвящается состоянию текста: древних авторов (его *Überlieferung* – букв. «передача»; к смыслу ближе «сохранность», «текстологическая традиция»). Автор рассматривает античные свидетельства и косвенные доказательства грамотности афинян (в том числе вазопись, а также знаменитое место в «Лягушках», 1114) и приходит на этот счет к положительному выводу. В самом деле, какой смысл имело бы опубликование постановлений народного собрания, если бы их могли прочесть только избранные? И когда во «Всадниках» Колбасник – крайний пример наглости, связанной с необразованностью, – говорит о себе, что он не имеет мусической подготовки и еле-еле умеет читать, то под этим подразумевается, что другие афиняне владели грамотой. Все это, разумеется, не исключает заучивания в школе наизусть гомеровского эпоса и ранних лириков, – так, например, цитаты из Алкмана в «Птицах», 250 сл., из Стесихора в парабасе «Мира» (775 сл.) или из лирической партии – скорее всего, из неизвестной трагедии Фриниха – в «Облаках», 966–968, рассчитаны, конечно, на память зрителей, затвердивших соответствующий оригинал еще с детских лет. Что касается текстологической традиции, особенно – в передаче диалектных различий и стремления к выравниванию дошедших фрагментов по твердым нормам, эолийского или дорийского диалектов, то автор справедливо напоминает, что обращение с этой целью к языку хоровых партий в трагедии не достигает цели: эти части драмы с их «доризмами» носили достаточно искусственный характер. Можно бы, однако, пойти дальше и говорить об искусственном характере некоего лирического койнэ вообще, которое должны были понимать везде в Греции. У нас этим вопросом плодотворно занимался Н.С. Гринбаум, опубликовавший результаты своих исследований в многочисленных работах.

Назвав заучивание наизусть как один из способов усвоения архаической поэзии, мы, естественно, переходим к роли в этом процессе школы, чему посвящен § 1 главы III: «Школьное образование и симпосий как носители традиции (*Überlieferungsträger*)», с. 37–82. В небольшом начальном параграфе (с. 41–44) Кугельмайер обращается к цитатам, рассмотренным выше в другой связи: знаменитому четверостишию Архилоха (фр. 5 West): *δοῦπι δὲν Ζαῖωι*, которое в комическом аспекте обыгрывается в «Мире» (1298–1301), и уже упомянутым нами стихам из «Облаков», 966–968. Оба отрывка показывают, что первоначальное знакомство с лирической поэзией афиняне получали уже в отроческие годы и сохраняли его, вероятно, до конца жизни; без этого использование ее в комедийном контексте не имело бы смысла. В основной же части этой главы, включая сюда вступительные страницы 37–41 и далее, с 44 до конца главы, речь идет о специфически аттической «культуре симпосия» и ее значении для восприятия цитат и парафразирования лирики в аттической комедии. Исследования, посвященные симпосиальной поэзии, были, разумеется, и до появления книги Кугельмайера<sup>1</sup>, но он впервые так тесно связал ее с аттической комедией. Начнем с того, что в комедии либо непосредственно изображен симпосий (в финале «Лисистраты», 1247–1315), либо содержится его описание («Облака», 1353–1358; «Осы», 1208–1264). В первом случае совместное пиршество служит символом примирения афинян и спартанцев, в чью песнь вкрапляются фразеологизмы Алкмана, в двух остальных – выявляет «идеологические» противоречия между сторонниками старины и новизны, либо образованности и неотесанности (с попутными выпадами против одиозных для комедии реальных личностей). Кугельмайер скрупулезно анализирует все пассажи (и не только в трех названных комедиях), где прослеживаются либо прямое цитирование сколиев, либо намеки на них. Поскольку же источником для сколиев часто служили ранние лирики (особенно Алкей), то комедия становится, таким образом, одним из ранних источников для установления их текста. С другой стороны, сама необходимость для участников пиршества обмениваться сколиями говорит о существовании каких-то сборников, в которых были приведены подходящие к каждому случаю стихи (редко – в объеме бóльшем, чем четверостишие). Образец такого собрания в составе 25 сколиев известен из Афиная, XV. 693f–695f,<sup>2</sup> и характерен подбором тем: Гармодий и Аристоклитон, Аякс и Теламон, а также всякого рода нравственные максимы. Напомним, что исполнение сколиев предполагало обмен ими за пиром, т.е. часто – продолжение одним гостем стихотворения, начатого другим. Таким образом, чтобы не оконфузиться на пиру, его

<sup>1</sup>Классической работой в этой области остается: *Reitzenstein R. Epigramm und Skolion*. Giessen, 1893, на которую Кугельмайер, конечно, неоднократно ссылается, но по непостижимой причине не включил ее в список литературы. Кроме названных там статей Лагача и Эренберга можно указать еще: *Podlecki A.J. The Political Significance of the Athenian «Tyrannicide»-Cult // Historia*. 1966. 15. P. 129–141.

<sup>2</sup>См. перевод в кн.: Древнегреческая мелика. М., 1988. С. 396–405.

участникам надо было, конечно, помнить наизусть больше, чем два десятка сколиев, и это делало афинян опять же вполне готовыми к восприятию откликов на них в комедии. Любопытно, что материал для сколиев могла представить и сама комедия: из «Всадников», 529 сл., видно, как популярны были в то время на пирушках начальные стихи двух песен из комедий Кратина.

Главы IV–VI составляют основную часть книги.

В главе IV (с. 83–162) прослеживается отражение лирики в различных частях комедии. Она начинается с выявления откликов на лирику в парабасах: как в песенных строфах, так и в речевых партиях. В первых из них находит место именно «отражение» лирики, т.е. использование ее наследия для создания возвышенного настроения – этой цели служат стихи Стесихора, введенные в парабасу «Мира», 775 сл.; 796–801 (в оде), и выдержанные в лирическом стиле ст. 799–811 (в антоде); призыв к ласточке из родосской «веснянки» – в «Птицах», 680 сл., там же, 682 сл. – парафраз из Симонида. Серьезные тона звучат и в речевых частях парабасы – в «Лягушках», 703–705, – на этот раз с использованием архилоховского образа: «в объятьях волн»; в «Мире», 736–738, с реминисценцией из Симонида. Число этих примеров значительно увеличится, если мы обратимся к другим хоровым партиям, в частности, входящим в агоны, или к монодиям, например, знаменитой арии Удода в «Птицах», 230–254. Все эти пассажи, естественно, привлекаются не в первый раз, – новым в работе Кугельмайера надо признать исчерпывающее их собрание и классификацию, скрупулезный текстологический анализ и самих пассажей из комедии, и их первоисточников, а также выявление тех средств, с помощью которых, с одной стороны, создается атмосфера приподнятости, с другой, – лирические реминисценции включаются в комедийный контекст, подвергаясь своеобразному перетолкованию. Среди приемов, ведущих к указанной цели, Кугельмайер выделяет следующие: ἀπροόβκητον – неожиданную концовку, противостоящую и лексически, и по смыслу начальной торжественной цитаты. Так, например, в «Мире», 799–801, за реминисценцией из Стесихора следуют выпады против Морсима и Меланфия; или во фр. 316 Евполида начало ст. 1 напоминает прославление Афин Пиндара («О ты, прекраснейшая из всех городов»), а концовка сильно снижает эффект («...которые сторожит Клеон»). Вершину такого столкновения возвышенного с низменным представляет собой знаменитая сцена из «Лягушек», ст. 209–268, где лирическая приподнятость снимается «припевом» «брекекекс» и просторечием в устах Диониса. Другие приемы – включение известного стиха с приспособлением и контексту его ритмического строя, изменение грамматической конструкции.

Характерно при этом, что вариации лирических мотивов помещаются, как правило, в начале строфы, и сами цитаты берутся из первых стихов привлекаемых прототипов, поскольку начальные строки всегда запоминаются широкой публикой лучше всего: каждый русский читатель с ходу процитирует: «Мой дядя самых честных правил...» и еще следующих два-три стиха, но многие ли удерживают в памяти хотя бы всю первую строфу до конца? При этом Кугельмайер мог бы сослаться на пример папирусных антологий из Еврипида, составленных большей частью из прологов трагедий, или сборник «содержаний» его пьес (своеобразных либретто), где после названия каждой из них приводится только первый стих<sup>3</sup>. Непонятным остается распределение материала в гл. IV между § 3 (с. 110–118) и § 5 (с. 132–144). Первый назван «Другие хоровые партии», второй – «Лирика в собственном значении слова», в первом, наряду с хоровыми партиями из «Ахарнян», «Облаков», «Ос», подробно рассматривается сцена с нищим поэтом из «Птиц», кишащая, естественно, лирической фразеологией, но никак не относящаяся к хоровым партиям; объектом другого параграфа служат уже упоминавшаяся сцена с хором лягушек и монодия Удода. Почему было не поместить первую из них в § 3, а сцену с поэтом – в § 7 («Дальнейшие отклики»)?

Небольшая глава V (с. 163–194) касается взаимоотношений лирики с ямбографией. Введением в нее служат размышления о соотношении личности автора с так называемым «лирическим героем». Прямые отношения к теме работы Кугельмайера эти страницы, строго говоря, не имеют, но для рецензента весьма интересны, поскольку сюжет этот ему достаточно близок<sup>4</sup>. Так, я нашел полное совпадение с моей точкой зрения на развиваемую

<sup>3</sup> См., например, *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta* / Ed. C. Austin. B., 1968. P. 88–103; *The Oxyrhynchus papyri*. V. 52. 1984. № 3650.

<sup>4</sup> См. Ярхо В. Поэтическое «я» в древнегреческой лирике // *Вопросы литературы*. 1988. № 4. С. 130–154; Jarcho V. Das poetische «Ich» als gesellschaftlich-kommunikatives Symbol in der frühgriechischen Lyrik. *The Poet's I in Archaic Greek lyric*. Proceedings... Vr. Univ. Press. Amsterdam, 1990. P. 31–40.

Уэстом теории «постоянных характеров» в ямбографии, согласно которой и Ликамб, и Необула были не реальными людьми, а всего лишь фольклорными типами (с. 163–167). Впрочем, моей статье о кельнском эпосе Архилоха (ВДИ. 1982. № 2. С. 64–80), где Кугельмайер мог бы найти поддержку своей позиции, он, естественно, не знает: *Rossica non leguntur!* В остальном автор констатирует более частое обращение древней аттической комедии к Архилоху, чем к Гиппонакту, что отражает в известной степени их оценку в V в. Недаром у Кратина была целая комедия «Архилохи», в которой, естественно, использовалась не одна цитата из стихов основоположника античной ямбографии (с. 178–189). Что касается Гиппонакта, то его влияние на комедию ограничивается, по-видимому, только намеком на готовность подраться с Бупалом и пародийной клятвой капустой. В остальном комедия сближается с ним больше духом бурлескных эпизодов, чем отдельными цитатами. Мы бы сказали, что и к Архилоху комедия ближе лежащей в ее основе *ιδέα*, чем прямыми заимствованиями.

В этой связи производит странное впечатление высказывание Кугельмайера, что нет доказательств зависимости комедии как художественной формы от ямба (с. 314). Между тем даже в формальном плане (использование разных комбинаций ямбических стоп и трохеического тетраметра) комедия, несомненно, воспринимает наследие ямбографии и в первую очередь – Архилоха, в отличие от Гиппонакта, чьи холиямбы «оживают» в порядке художественного эксперимента только у Каллимаха в его «Ямбах». Что уж говорить о чисто архилоховской «агрессивности» комедии по отношению к объектам осмеяния? Не могу согласиться и с дважды повторяемым тезисом автора в отношении наемничества Архилоха (с. 163 и 180); я считаю это положение неверным, о чем и говорится в моей соответствующей статье, также Кугельмайеру не известной, хотя она напечатана по-немецки<sup>5</sup>. По-видимому, понятие *Rossica* распространяется на весь бывший социалистический лагерь.

Глава VI (с. 195–305), самая большая в книге, касается отношения древней комедии к новоаттическому дифирамбу. Здесь вводные страницы (195–207) трактуют вопрос о способах изображения личности в комедии, причем автор вполне справедливо замечает, что характеристика «изнеженного», «распущенного» новоаттического дифирамба переносится и на его создателей, в первую очередь – Кинесия, изображаемого везде как *effeminatus*. Присоединяясь к известному положению Лессинга о возведении в комедии единичного персонажа к «личности» вообще (т.е. к типу демагога, ученого шарлатана и т.п.). Кугельмайер добавляет, что оно приобретает особое значение применительно к живущим персонажам, – противопоставление не очень понятное: как будто Клеон, Ламах, Сократ, Еврипид стали у Аристофана объектами осмеяния только после смерти! В дальнейшем проверка справедливости оценок, которыми комедия наделяет дифирамбических поэтов, затрудняется почти полным отсутствием их текстов (за исключением «Персов» Тимофея), и характер их творчества приходится определять, исходя из насмешек комедии и более поздних высказываний Платона и Аристотеля, – возникает явно порочный круг. При этом в своем отрицательном отношении к дифирамбу философы не избежали влияния комедии, а все они, вместе взятые, содействовали тому, что новый аттический дифирамб выпал из поля зрения александрийской филологии, и соответственно не привлекал внимания читателей. (Напомним, что и большой отрывок из «Персов» Тимофея сохранился на папирусном свитке последней четверти IV в. до н.э., т.е. принадлежит ко времени, на добрых полтора столетия предшествующему деятельности александрийских ученых.) При конкретном анализе дошедших от комедии откликов на этот жанр Кугельмайер весьма искусно оперирует двумя методами исследования, сопоставляя (1) характеристику творчества поэтов с их изображением как личностей и (2) обращаясь к восприятию в античности музыкальных тональностей, используемых ими, как «изнеживающих» и «расслабляющих».

Наиболее полный облик Кинесия содержится, естественно, в эпосидии из «Птиц», 1373–1409. И здесь, и в других комедиях все время идет игра слов: *κοίφος* «легкий» – букв.: о птичьем полете, метафорически: о легковесности поэзии Кинесия; *λεπτός* «тощий», *λεπτότης* – «худоба», опять же о физической неполноценности поэта и в то же время о его тощей, легковесной поэзии. Что ионийский лад воспринимался как эротический и

<sup>5</sup> *Jarcho V*. Noch einmal zur sozialen Position des Archilochos // *Klio*. 1982. 64. S. 313–327. Здесь содержится и обсуждение тех фрагментов 1, 2, 5, 15, 114, 216, которые, по мнению Кугельмайера, делают особенно вероятным наемничество Архилоха, а с моей точки зрения, нисколько этого не доказывают.

изнеженный и эти качества переносились на новый дифирамб, – само собой разумеется. Отдельные параграфы главы уделяются пародии на «Киклопа» Филоксена в «Плутосе» и на «авангардный» дифирамбеский стиль в трагедиях Еврипида («Лягушки», 1309–1322 и 1331–1363) и Агафона («Фесмофриазусы», 39–61 и 99–129). В обоих случаях обращают на себя внимание нарочитая асимметричность строф или вовсе отказ от симметричной хоровой структуры в пользу монодии; преобладающее значение музыки по сравнению с просодией; употребление поэтической лексики при бытовом содержании. Касаясь пародии на Агафона, выведенного в платоновском «Пире» находящимся в самых приятельских отношениях с Аристофаном, Кугельмайер замечает, что из этого следует направленность комедийной критики не на личность Агафона, а на его искусство. В этой связи не совсем понятно, почему слова «литературная критика» в названии главы автор заключает в кавычки. Конечно, комедия – не трактат по эстетике, но кто сказал, что критика должна ограничиваться только высказываниями теоретиков? Разве «Батрахомомахию» и «Войну мышей с лаской» (см. ВДИ, 1985, № 2, с. 52–66) можно изъять из сферы литературной критики, не говоря уже о «Лягушках»? Разве постулат Агафона, требовавшего перевоплощения автора в своего героя, не относится к эстетическим нормам? (Вспомним, как Флобер в момент создания «Мадам Бовари» отождествлял себя с героиней романа).

Кстати, в связи с этим «перевоплощением» Кугельмайер допускает одну логическую подмену. Начав с художественного постулата («Он таков, какими словами заставляет говорить своих героев», ср. Аристофан, фр. 694), он приводит затем множество цитат, объединенных мыслью о том, что «каков нрав, такова и речь» (с. 282 сл.), т.е. обращается к достаточноному общему суждению из области *этики*, сопоставляя, таким образом, разные сферы мышления. С другой стороны, Кугельмайер, несомненно, прав, исключая из многократно обсуждавшегося стиха из «Фесмофриазус», 161, имя Алкея как третьего поэта, который «приправлял гармонию, раскошествовая на ионийский лад». Здесь гораздо уместнее конъектура Германна ἀρχαῖος, относимая к Анакреонту (см. с. 284–297). Верно, по-видимому, и то, что в Средней аттической комедии пародирование дифирамба тяготеет больше к области стиля, чем к осмеянию отдельных личностей, в середине IV в. мало знакомых широкой публике. Отсюда и необходимость в поименном названии поэтов (с. 302–305). К этому можно бы добавить, что и Менандр не всегда мог рассчитывать на осведомленность своих зрителей даже в более популярном жанре, чем дифирамб: в «Шите» Дав, цитируя трагиков, почти к каждому стиху называет имя автора (стихи 407–432)<sup>6</sup>; неважно, что сам он один раз путает Еврипида с Хэремоном.

После краткой главы VII («Результаты, с. 306–317), подводящей итоги исследованию, идет список литературы и индексы: именной с аналитическим уклоном (что именно и где говорится о данном авторе), предметный и index locorum. К указателям у меня никаких претензий нет, а в списке литературы наблюдается некоторая непоследовательность. Так, автор цитирует текст по многократно переиздававшемуся изданию Кулона, о чем делает предупреждение на с. 8, но напрасно искать по всей книге библиографическое описание этого издания. Так же точно отсутствует в списке литературы комментарий Л. Радермахера к «Лягушкам» – ни в его первом издании (1921), ни во втором, подготовленном В. Краусом (1954), отсутствует и Гиппонакт, изданный Э. Дегани (1983; 2-е изд. – 1991), хотя на них содержатся многократные ссылки и в самой книге, а на вторую работу – и в индексе. Можно сказать, что оба названия должны быть знакомы читателю, берущемуся за достаточно специальную книгу Кугельмайера, но если следовать этому принципу, то надо исключить из библиографии добрую ее половину: какой же студент, окончивший классическое отделение, не знает о существовании Реальной энциклопедии Паули–Виссова, словарей Лиддела–Скотта и Папе–Бензелера, «Истории греческой литературы» В. Шмида и т.п. изданий энциклопедического характера? Но уж зато можно смело поручиться, что отсылка типа: *Blades. Adv. II. 25* (с. 38, прим. 57) поставит в тупик даже более искусственного специалиста, если он не занимался комедией и не знает работ этого ученого. Недостатки эти едва ли компенсируются тем, что статья Ю. Вернера описана дважды: и в прим. 30, и в списке литературы. На книгу Гендерсона «*The Maculate Musa...*» ссылка без названия дается в прим. 75, а ее библиографическое описание – 110 страниц спустя, в прим. 274. В списке литературы ее нет. К сожалению, есть и еще похожие случаи. Нет в библиографии труда Z. Pieters. *Cratinus* (Leiden, 1946), как и работы В. Крауса «*Aristophanes' politische Komödien*» (SAWW. 1985), в которой обсуждаются многие пассажи из «Ахарнян» и «Всадников»,

<sup>6</sup> Тот же случай – в «Третьейском суде», 1123–1126, где Онисим цитирует трагедию Еврипида «Авга».

затрагиваемые в рецензируемой книге. Между тем привлечение этого исследования было бы очень полезно хотя бы в прим. 287. К списку комментированных изданий семи комедий Аристофана, выполненных Зоммерстайном (Alan H. Sommerstein), можно теперь добавить восьмую: «Фесмофориазусы», 1995<sup>7</sup>. Опечаток сравнительно немного и перечислять их нет смысла. По бессмертному высказыванию С.И. Соболевского, умный их сам исправит, а глупому все равно. На с. 76 очевидная обмолвка: говорится о «культурном и духовном переломе в конце четвертого века», при том что речь идет явно о пятом.

В целом, если исключить эти мелкие, хотя и досадные недочеты, исследование Кугельмайера заслуживает вполне положительной оценки. Задачи, которые он перед собой поставил, им выполнены, благодаря исчерпывающему собранию материала и филологической тщательности книга дает полный спектр всех видов откликов древней аттической комедии на раннюю и современную ей лирику, а во многих случаях может быть использована и как комментарий к трудным для истолкования пассадам.

*В.Н. Ярхо*

---

<sup>7</sup> Не совсем верно замечание на с. 322, что за схолиями к «Фесмофориазусам», «Лягушкам», «Эккlesiaзусам» и «Плутосу» надо все еще обращаться к старому изданию Дюбнера. Теперь уже вышли: *Scholia in Aristophanem / Ed. D. Holverda. Pt III. Scholia in Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas et Plutum. Fasc. IVa continens Scholia vetera in Aristophanis Plutum. Groningen, 1994.*