

Глава IV. МИМ

1

Мифологические представления породили еще в глубокой древности особые мифы и действия, в которых изображались сияние солнца и его временное помрачение. Основой таких действий служила зрительность: часть общины изображала в лицах «сияющую красоту», а другая часть взидала на изображаемое. Анарративные образы, представленные в виде малоподвижных «персон», то есть вещей, масок и олицетворявших вещи людей, не имели ни сюжета, ни действия; их сущность заключалась только в виде «появлений» или «уходов» световых инкарнаций. Моменты сияний, или «чудес», вызывали «явление», то есть свечение, свет, — на диво дивовались. Инкарнации света имели свою «изнанку», свои «подобия» в виде «тени» — призраков, мрака, тумана, туч и т.д.

Мифологические зрительные представления, связанные с семантикой сияния и помрачения, заняли огромное конструктивное место в последующих, уже понятийных переработках обряда и мифа; они легли образной основой в эпосе и балагане.

Гомер переполнен зрительными образами. Именно тут-то и встречаются первые «картины» визионарного порядка. Пророчества в них нет, но есть статарное изображение внезапно «появившегося» светового сияния, разогнавшего тьму. Знаменательно, что такие картины часто оказываются внутри сравнений:

Словно как на небе звезды вкруг месяца ясного сонмом
Яркие блеском являются, ежели воздух безветрен;
Все кругом открывается — холмы, высокие скалы,
Доли; небесный эфир разверзается весь беспредельный;
Видны все звезды¹...

и т.д.

Здесь сказано о звездах, что они «являются» (φαίνετο); вот так «являются» (φαίνετο) и троянские костры — в том и другом случае речь идет о свечении. Однако такое сравнение представляет собой, в сущности, видение, но видение в зрительном смысле, то есть панораму: оно дает «показ» и картину внезапного появления света. В этом визионарном сравнении знаменательно и то, что сравниваемая часть (троянский костер) и сравнивающая часть (звезды) семантически одинаковы: то и другое — огненный свет.

Так же следует рассматривать и сравнения такого рода:

Словно звезда вредоносная, то из-за туч появляясь,
Блещет огнистая, то погружается в мрачные тучи, —
Так Приамид ... под пламенной медью
Весь (он) светился, как молния грома метателя Зевса².

В подлиннике сказано, что, «подобно тому как из-за туч [то] появляется (ἀναφαίνεται) всесветящаяся губительная звезда, то снова одевается тенистой тучей... так Гектор, весь в меди, светился (λάμψε), как молния Зевса...». Здесь, таким образом, так же недвусмысленно сияние звезды отождествляется с огненным светом — Гектором, как и в первом сравнении.

Внезапно «показывается» не только свет, но и мрак. В одном из сравнений сказано: «Как показывается (φαίνεται) из туч мрак Эреба во время жара из поднявшегося неблагоприятного ветра, так показался (φαίνετο) вместе с тучами медный Арес, идя в широкое небо»³.

Свет то внезапно «появляется», то меркнет под черной тучей. Но эти обобщенные понятия «света» и «тучи» здесь же, в ткани самой поэмы, оказываются конкретными персонами богов и героев. Зевс покрывает гору тучей и посылает молнию; черными облаками и туманом покрывают героев Аполлон, Посейдон и другие боги;

¹ II. VIII, 555—559, ср. XVI, 297—301; пер. И.Гнедича.

² II. XI, 62—66; пер. Н.Гнедича.

³ II. VI, 864—867; пер. Н.Гнедича.

при входе Одиссея в город Афина проливает на него божественный мрак. Но и сама Афина, спасаясь от взоров Ареса, прячется под шлемом смерти — Аида. Облако — это исчезнувший свет, это смерть, временно «скрывающая» светила-героев. Так и об Аресе, этом воплощении гибели, сказано, что он сам идет вместе с облаками к небу; и как раз это говорится в компарации, сравнивающей Ареса с мраком облаков.

Облекшись в доспехи, выкованные огненным божеством, Ахилл начинает испускать огненное сияние. Вокруг его головы светится золотое облако, из которого исходит пламя; свет с его головы достигает неба, подобно тому как с заходом солнца зажигаются башенные огни и «с высоты пылающий свет возникает для взоров («чтобы быть видимым») окрестных жителей»⁴. Люди приходят в ужас, когда видят «страшный и неиссякаемый, пылающий огонь» вокруг головы Ахилла⁵. Таковы же его щит и шлем:

Щит — далеко от него, как от месяца, свет разливался.
Словно как по морю свет мореходцам во мраке сияет,
Свет от огня, далеко на вершине горящего горной,
В куще пустынной...
Так от щита Ахиллесова, пышного, дивного взорам,
Свет разливался по воздуху. Шаем...
...засиял, как звезда, над главою⁶...

Смерть героя рисуется как заход светила, как помрачение. Когда тело мертвого Патрокла возлагают на ложе, Солнце по повелению Геры должно против воли погрузиться в потоки Океана и зайти.

Тьма и свет как мифологические образы противоречат понятиям света и тьмы: одни герои оказываются во мраке, а другие, тут же, в солнечном сиянии.

Битва пылала, как огонь пожирающий; каждый сказал бы, —
Верно, на тверди небесной не цело ни солнце, ни месяц:
Мраком таким на побоище были покрыты герои...
Прочие ж рати...
Вольно сражались, под воздухом ясным; везде разливался
Пламенный солнечный свет; над равниною всей, над горами
Не было облака⁷...

⁴ II. XVIII, 211—212.

⁵ См. II. XVIII, 205—209.

⁶ II. XIX, 374—377; 379—381; пер. Н.Гнедича.

⁷ II. XVII, 366—373; пер. Н.Гнедича.

Свет то «скрывается», то «показывает» себя, «являет», делается «видным». Этот явленный свет и есть «чудо», «диво», «чудо для взора». Собственно, диво или чудо и есть то, что не было видно, — невидаль. Это зрительная категория; чудо всегда «открывается взору», как световая картина.

Облак у них пред очами Афина рассеяла мрачный,
Свыше ниспосланный: свет воссиял им, открылось пространство
Все...
Гектор открылся ужасный, и все илионян дружины⁸...

Такое же «чудо» и «видение» открываются Одиссею среди волн:

Вдруг успокоилась буря и на море все просветлело
В тихом безветрии. Поднятый кверху волной и взглянувши
Быстро вперед, невадали пред собою увидел он землю⁹.

Неожиданный «показ» сопровождается «смотрением». Гера внезапно «видит» на горе Иде Зевса¹⁰; также и он неожиданно «видит» свою супругу¹¹. Очи Зевса, олицетворяющие светочи (в античных языках «глаза» и «лучи», «свет» — синонимы, *φάεα, αὐγαί, lumina*), «смотрят», «видят»: сидя на горе, Зевс видит Гектора, встает и видит бегство войска, с горы видит сражение, с высоты смотрит на единоборства, сидит и взирает и т.д. Ахилл глядит на «блестящие» вещи; Афина «показывается» герою, но остается для других «невидима»¹².

Зрительное, световое «диво» вызывает «дивование», потому что мифологические образы всегда субъектно-объектны и активно-пассивны. Когда Афина внезапно появляется в виде звезды, «увидевших» охватывает «удивление»¹³; когда Приам неожиданно, никем не замеченный, падает к ногам Ахилла, тот «видит» и «удивляется», подобно тому как «удивляются», когда «видят» в доме неожиданного чужеземца¹⁴. Одиссей, рассказывая о чуде с драконом, говорит о том, как присутствующие «дивились»¹⁵. Не тщетным «соглядатаем» сидел на самом верху горы Посейдон, «дивясь» на вой-

⁸ П. XV, 667—670; пер. Н.Гнедича.

⁹ Od. V, 391—393; пер. В.Жуковского.

¹⁰ П. XIV, 157—158.

¹¹ П. XIV, 293.

¹² П. I, 198.

¹³ П. IV, 75—79.

¹⁴ П. XXIV, 482—483.

¹⁵ Od. X, 180.

ска: с высоты ему «являлась» (φαίνετο) Ида, «являлась» (φαίνετο) и Троя¹⁶. Он «дивится», то есть «смотрит»; его «удивление» соответствует взгляду «светящихся очей» (ср. выражение «светлые очи», «светлый взгляд») Зевса, который смотрит вниз одновременно с Посейдоном.

Так «дивится» и Одиссей, видя сооружение в доме Алкиноя, — «диво для взора»¹⁷. Самый дом фэакийского царя описывается в форме экфразы, как открывшееся перед глазами «диво». Одиссей стоял и «смотрел». Но вот картина, сходная с приходом Приама в дом Ахилла. Одиссей является, скрытый туманом, и падает к ногам царицы; туман рассеивается, Одиссей «показывается», «и тогда молча дивились смотревшие»¹⁸.

Но все эти «чудеса», панорамы, открывающиеся виды сияний и красоты имеют еще и другой аспект — миража, «подобий», призраков и обманов. Это аспект помрачения, туч, туманов. Посейдон выступает в роли «соглядатая»; Гера подсматривает Зевса с Фетидой и видит «потайное». Афина искушает и обманывает Пандара, «убедив глупцу его душу»¹⁹. Аполлон, сделавшись «подобным» Агенору, покрыл юношу туманом и спас от Ахилла; этим он «хитростью обольстил» Пелида²⁰. Вся песнь II «Илиады» состоит из мнимых действий, тщетных битв, бегства, позора, безнадежности, «злого обмана». Именно в этой «призрачной» песни появляется фигура шута, Терсита, этого носителя уродства, инвективы и смеха. Связь культового шутства с обманами и мнимыми действиями засвидетельствована здесь.

У Гомера обольщают, обманывают и принимают мнимый вид не какие-либо фокусники, а верховные боги. Афина в «Одиссее» принимает обманчивый вид людей; в «Илиаде» она «уподоблена» вестнику. Также «схож» со смертным Посейдон; Аполлон то сам «похож» на юношу, то создает «призрак» Энея, «схожий» с оригиналом. Уподобляется юноше Гермес; Арес «подобен» герою, «схож» со смертным. Все это вскрывает в гомеровском персонаже лице-творение света и мрака в до-понятийном восприятии.

¹⁶ II. XIII, 13–14.

¹⁷ Od. VII, 134.

¹⁸ Od. VII, 144–145.

¹⁹ II. IV, 104.

²⁰ II. XXI, 604.

Решительно такие же зрительные образы функционировали и в античном низовом театре, непосредственно шедшем из действительно, еще до-культового фольклора. Но здесь это уже не столько зрительные образы, сколько зрелищные, построенные на действенном, а не на словесном «показе» и на актах «смотрения». Речь идет о балаганных представлениях, которые можно условно назвать иллюзионом.

Такие представления-сценки назывались мимами: они восходили к мимезису, то есть к разыгрыванию мнимого под настоящее.

В состав мима входили пародия, лудификация («разыгрывание», в смысле обмана, отдельных конкретных лиц), глумление, передразнивание, но и чисто-световой «показ» картин «сияний» или смерти — показ «чудес». Самый термин «чудо», «диво» — θαῦμα — стал обозначать «балаган» и «фокус».

Архаичный мим еще не был ни комическим, ни серьезным. Фокусники, акробаты, жонглеры, престижитаторы выполняли зрительные функции. Их обманы были обманами глаз, но не души. Только с выделением комического элемента мимы распались на шутовские и на зрительно-световые — на чистый «иллюзион».

Передразнивание, эта основа «мима» как мимезиса, сперва тоже не имело комического назначения, но при смеховых функциях и оно приобрело шутовской характер.

Прежде чем подражать людям и лудифицировать людей, подражали природе и обманывали природу. Фокусники и шуты служили мнимыми стихиями и мнимыми животными. Какие бы они ни имели впоследствии знаменитые имена в качестве шарлатанов и кудесников, они представляли собой безличных «псевдов», назначение которых заключалось в имитации огня, воды, воздуха и прочих стихий. Так, например, ученик знаменитого «делателя чудес» Ксенофона — Кратисфен Флиасий умел порождать огонь, лишать (как Афина!) людей рассудка, создавать обманы зрения и призраки²¹ — словом, все то производил «в натуре», что литературный сюжет вводил, начиная с Гомера и кончая — через паллиату — Лукианом.

²¹ «Делатель чудес», θαυματοποιός, т.е. фокусник и кудесник; Ксенофон и его ученик в магическом искусстве Кратисфен Флиасий, т.е. житель аттического дема Флии, упоминаются у Афиня (Athen. I, 19 e).

Здесь мы сразу наталкиваемся на одну особенность античного мима. В нем поражает появление полной аналогии к таким формам, которые встречаются в античной философии или даже в античной мистерии. Так, те стихии, которые в древней философии получают значение перво-элементов и «начал», в балагане служат непосредственным предметом имитации. Затем, «творение чудес», теургия, составляет специфику не одного балагана, но и древнейших философов. Мы и у Гомера видим богов, творящих зрительные «чудеса», богов, воплощающих стихии; архаичные философы «в натуре» изображали себя теургами и целителями. Когда мы снова встречаемся с ними в древнем балагане, перед нами не просто бытовые фокусники и шарлатаны, а в их лице сценическая версия мимезиса — мнимая форма космических стихий света, воды, огня, воздуха в виде «персон», то есть они лже-теурги, лже-пророки, лже-боги, лже-мессии и лже-демиурги. Эта линия «пародии» найдет свое художественное воплощение в древней комедии; но и у Лукиана вновь оживет именно этот аспект мима. В балагане такие роли у фокусников и у шутов, которые передразнивали гром, молнию и зверей, являясь смеховыми «подобиями» верховных богов.

Наряду с морокой и фокусом в античном балагане занимались загадыванием загадок. Назывались они грифами; их назначение состояло в том, чтоб «скрывать» и «открывать» смысл. Эти словесные фокусы производились шутами, которые публично задавали загадки и тут же давали на них и ответы. Кривляясь и передразнивая людей, имитируя космические силы, шуты дополняли «шарлатанов», наводивших мороку («чудеса»), и фокусников, жонглировавших блестящими предметами.

Балаганные кривляки, шуты и шарлатаны назывались ареталогами и этологами, дикелистами и флакаками²². Разумеется, балаганная ареталогия не имела ничего общего с учением о добродетели,

²² Эту номенклатуру низовых лицедеев, типы которых восходят к глубокой архаике, сохраняют поздние, часто римские источники; см. *ареталог* — Philodem. Po. 5, 1425, 9; SIG 1133; Suet. Aug. 74; Juv. 15,16; Auson. Epist. 13; ср.; Manetho (Astron.) 4, 447; *этолог* встречается как термин у Афиня (1, 20 а), а также: Suet. Gramm. 4, 20; Cic. De orat. 2, 59, 242; см. *этология* — Posidon. apud: Sen. Epist. 9, 5, 65; Quint. Inst. I, 9, 3; лаконские *дикелисты* (*дикеликты*) встречаются у Плутарха (Ages. 21, 2) и Афиня (Athen. XIV, 621 е); *флаки* и *флакографы*, за исключением эллинистической эпиграммы Носсиды о Ринфоне (AP VII, 414), также упоминаются только поздними авторами-эрудитами — Афинеем, Гесихием, Евстафием, в Лексиконе Суда и у Стефана Византийского.

как и этология — с учением о нравах. Ареталогия представляла собой комический мимезис — кривляние; ареталоги изображали ужимки тех лиц, которых они передразнивали, и прав был Цицерон, когда определял их ремесло, как «*nimia imitatio*» («преувеличенное подражание») ²³. Действительно, эти фигляры были «уподобителями», «подражателями», мимистами. Каждый такой фигляр был имитатором; его фокусы представляли собой мороку, кажущееся чудо, и сам он, «морочивший», производил миражи и зрительные обманы. В эллинистическое время, когда многие драматические жанры обратились в повествовательные, ареталогией назывались рассказы о «чудесах», но уже о чудесах в понятийном смысле ²⁴. Такой же псевдо-стихией был и этолог.

Оба балаганных термина — прекрасный пример смысловой разницы между образом и понятием. Пока «этос» и «аретэ» — мифологические образы, они означают нечто конкретное, пространственное, внешнее. У Гомера «аретэ» выражает внешнюю черту не только человека или бога, но и животного, даже неодушевленного предмета. Собаки и кони, глаза и уши, местности, вещи имеют свою «аретэ». Судя по некоторым гомеровским употреблениям этого термина, он был синонимом «внешнего вида», «внешности», «наружного телесного вида»; например, Пенелопа говорит о своей наружности ἄρετῆ εἶδος τε δέμας τε, потерявших красоту из-за ее душевных страданий ²⁵. Нельзя не обратить при этом внимания на то, что из этих трех обозначений «внешности» Пенелопы два последних синонимичны и первое «аретэ» непосредственно к ним примыкает без всякого знака смыслового различия, что не имело бы места в античных языках, если бы три термина не отличались только незначительными оттенками. Характерно, что последнее обозначение внешности, δέμας, может быть приложимо не только к человеку, но и к небу, к лесу («наружный вид») ²⁶; этот же термин в адвербиаль-

²³ Cic. De orat. 2, 59, 242: «Если подражание претупает меру, доходя до непристойности, то это уже дело мимов и этологов» (mimorum est enim et ethologorum, si nimia est imitatio sicut obscenitas).

²⁴ Фрейденберг опирается здесь на известный труд Райценштайна: *Reitzenstein R. Hellenistische Wundererzählungen*. Lpz., 1906.

²⁵ Od. XIX, 124.

²⁶ «Звездокое тело неба» (ἄστερωπὸν οὐρανοῦ δέμας) — выражение из трагедии философа и поэта V в. до н.э. Крития: 19, 33; 25, 48 (*Snell B. Tragicorum Graecorum fragmenta. Vol. 1. Göttingen, 1971*); в орфической поэме «Литика» есть выражение «густого леса тело» (238: λασίης ὕλης δέμας).

ном употреблении значит «наподобие»²⁷, что опять-таки говорит о его близости к εἶδος, «внешнему образу», «виду». Рядом с ними стоящая «аретэ» означает поэтому известное внешнее качество, тот «внешний вид», который зрительно виден. В понятийном понимании внешнее качество делается внутренним, моральным. Так, например, в «Одиссее» царица Арета еще является дочерью Рексенора («разрывателя людей», или «мужа-разрывателя»), то есть хищника; в поэме она уже представлена как «добродетельная» царица²⁸.

Таково же и значение термина «этос». Известно, что он сперва связывался со словом «номос», означая в совокупности некую местность, страну, землю. Но «номос» пошел по пути значений «пастбище», понятийно — «закон» и «лад, мелодия»²⁹, а «этос» как образ начал значениями «хлев», «логово», «жилище» («пристанище»), а кончил понятийным значением «нрав»³⁰. Первоначально «этос» имеют звери и животные — кони, свиньи, рыбы, а затем и люди: речь идет о стойлах и хлевах, о жилищах. В значении «нрава» этот термин прилагается вначале тоже к животным; тогда он уже начинает противопоставляться понятию «номос»-«закон». Интересно, что Гезиод в «Трудах» говорит, что Зевс дал людям в отличие от

²⁷ См. II, XI, 596: δέμας πῦρός αἰθομένοιο — букв. «телом огня горящего», т.е. подобно горящему огню; ср. II, XVII, 366.

²⁸ Od. VII, 63—66; 146.

²⁹ † Разброс значений слов производных от πᾶτω интересовал многих лингвистов (см. Frisk 2, 303). Согласно Бенвенисту (*Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов*. М., 1995, с. 72), Фриску (Frisk I.I.) и Шантрэну (Chantraine 2, 742), греческий глагол πᾶτω означает «распределять» и «наделять по обычаю или принятым образом», а также «пасти»; в среднем залоге — «получать свою долю, кормиться»; отсюда значения «получать выгоду» или «обитать, населять». Значение «иметь в качестве своей доли, обитать, управлять» возможны и для активной формы глагола из-за амбивалентности корня; ср нем. nehmen «брать», готт. niman «брать полагающееся по закону». Активная форма глагола получает два специфических значения: «пасти» от «использовать выделенную часть» и «верить», «признавать верным» — от «соглашаться с общепринятым». Таким образом νόμος — «закон» или, точнее, «наделение в соответствии с обычным правом». Соответственно νομί «прокорм, пастбище», νομός — «выпас, место пребывания, область», а абстрактное существительное νόμος — «закон, обычай, то, что отвечает принятому правилу», так сказать «надел» как средний член между «пастбищем» и «законом»; от «закона, правила» происходит музыкальный технический термин «лад»; см.: *Laroche M.E. Histoire de la racine nem en grec ancien*. P., 1949.

³⁰ Шантрэн (Chantraine 2, 407—408) представляет себе историю слова аналогичным образом: первоначальное значение у Гомера и поэтов «место обитания», «нора» или «логово» животных. Начиная с Гезиода и Пиндара — «обыкновение», «обычай», «характер». См.: *Schmidt Joh. Ethos. Beiträge zum antiken Wertempfindung*. Bonn, 1944.

зверей «номос»: у людей есть Дика (начало правды, права и справедливости), в то время как у зверей, лишенных Дики, один зверь пожирает другого³¹. В сущности, эта оппозиция к «закону» и есть «этос» — нечто отрицательное, «дикое».

Не на небе представлялись ἦθη животных и рыб; то, что связано с образами «жилища», «местности», «звериного жилья», говорит о земле и подземности, о низе. Логово зверя, жилье рыбы — это не здания, а земля и пещера, водяное дно, нечто «нижнее», внизу лежащее.

Термин «этология» часто вводил науку в заблуждение. Стало общепринятым думать, что в миме давались картины нравов и даже сатира на нравы; «этология» понималась в смысле учения о нравах и нравственности. На самом же деле «мим» и «этология» были синонимами и с «нравственностью» не имели ничего общего. На наших глазах средняя и новая комедия стали вырастать из этоса, а балаганные представления типа ателлан строились на маска-этосах, совершенно лишенных этизма. Когда же говорит об ἦθη Аристотель, он уже имеет в виду «нравы» в понятийном смысле; но и у него драма рассматривается как мимезис нравов, страстей и деяний, хотя все эти термины носят у него отвлеченный (понятийный) характер.

Балаганный ареталог кривлялся и имитировал, потому что его мимезис относился к внешним повадкам и к наружности его объектов. Этолог же, паясничая, давал в своем изображении самое непристойное и циничное; такой фигляр останавливался только на низменном и сам представлял собой это «низменное», мифологически — «низкое» в очеловеченном виде, в персоне. Так образовался устойчивый балаганный типаж, состоявший из «эйрона», «аладзона» и «бомолоха». Эйрон («притворщик») «скрывал» под мнимой наивностью и безобразием свою «сущность», аладзон («хвастун»), напротив, приписывал себе, «открывал» в себе то, чего не имел; бомолох («подхалим», «лизоблюд») был разновидностью двух первых масок³².

³¹ Hes. Opp. 276—279: τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων, // ἰχθύσι μὲν καὶ θηροῖ καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς // ἔσθειν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς // ἀνθρώποισι δ' ἔδωκε δίκην...

³² Фрейденберг опирается здесь на определения этих «характеров», или «этосов», у Аристотеля (Eth. Nic. 1108 a 21 и сл., 1127 a 21 и сл.) и Теофраста (Char. 1 и 23). Однако она не считает, что философские описания характеров имели целью, как

Сперва этос означал мнимое «подобие» к «высокому»; это и было «низменное» в до-этическом, зрительном понимании. Впоследствии понятийный «этос» обратился в «нрав»; но, возникнув из связи этоса с низом, стал пониматься низменно. Мы так и видим: античный характер трактуется гибристически, комедийно и в оппозиции к понятиям о высоком.

Узкая конкретизация и гибристическая трактовка «низкого» придавали «персоне» (лицу-маске) бытовой характер, который начал входить в обращение под видом «низменного характера». Так сложилась научная легенда о связи мима с обрисовкой нравов, хотя на самом деле этология, подобно ареталогии, представляла собой одну из форм зрелищного мима.

3

Разновидности мима носили различные имена; так, лаконским названием мима служило δέικηλον, а мимиста — δεικηλιότης (δίκηλον и δικηλιότης, δεικηλίκτης)³³. Как говорит основа этого термина, суть такого мима заключалась в «показе»³⁴. Дорические свидетельства особенно ценны, потому что дорика — колыбель драмы; но и за ее пределами дикелисты имели свои варианты в мимистах и особых фигурах, которых Плутарх называет «делателями чудес (фокусов)»³⁵, — в низовых теургах, фокусниках, специалистах по мороке и зрительному обману — по миражам. Древние глоссарии поясняют, что δέικηλον означает μιμήματα (подобия, подражания) и

это считалось со времен гуманистического комментатора «Характеров» Казабона, объяснить комедийные маски. Комическая маска на сцене и характер, понятий как порок, в философии, по Фрейденберг, не зависят друг от друга, а возникают параллельно в силу характерного видения «реального» как дурного и низменного. Ср. об эйроне: Ribbeck O. Über den Begriff des εἴρων. — Rheinische Museum für Philologie. 1876, Bd 31; об аладзоне: он же. 'Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechischen-römischen Komödie. Lpz., 1882; о бомолохе: Süß W. De personarum antiquae comoediae usu atque origine. B., 1905; он же. Zur Komposition der altattischen Komödie. — Rheinisches Museum für Philologie. 1908; ср. о маске льстеца: Ribbeck O. Kolax. — ASGW. 1884, Bd 9.

³³ Plut. Ages. 21; Apophth. Lac. 212 F (δεικηλίκτης), ср. Athen. XIV, 621 е.

³⁴ Термины образованы от δείκνυμι - «показывать».

³⁵ Plut. Lyc. 19, 2, 4; Reg. apophth. 191 E 2; Apophth. Lac. 216 C 5; De fac. in orb. 924 C 10.

εἰκόσματα (схожести, подобия, образы)³⁶. В том и другом случае речь идет о «подражании», о мимезисе мнимого под подлинное, о воспроизведении призрачного сходства с вещами, стихиями и людьми. Но самое-то это «подражание», мимезис, нужно понимать именно в балаганном смысле, как «зрелище» — как зрительный «показ» и «взирание», как воспроизведение зрительной «схожести» и зрительных «подобий», то есть призраков, миражей и обманов. Итак, перед нами мим, действие подражания, изображавшее мнимые чудеса и подделку под подлинность, действие престигиации. Дикелист давал фокусы и воспроизводил «низменные» этосы, поздней — «нравы» в низменной трактовке. Плутарх разъясняет, что дикелистами (дикеликтами) спартанцы называли мимистов³⁷.

Показы световых «чудес» и фокусы, свойственные балагану, имели свою серьезную, «подлинную» параллель в мире вещей, в быту, в мистерии. Зрительный характер всякого рода «показываний», «открываний» и «отмыканий», «видений» и «откровений» вытекал из зрелищной (световой) природы «красоты», которая то сокрывалась, то открывалась, подобно сократовскому «силену» и его разновидностям. Мы знаем эти бесчисленные райки, каменные и деревянные фигурки, шкапики с *imagines*, сипиллари (куколки, которыми обменивались римляне) и многое, многое иное, говорящее о воплощении в фигурках и масках смены жизни-смерти. Шкапики, эдикулы, фигурки то открывались и «показывали» сияющее божество («красоту», то есть свет), то замыкались, имея снаружи «обманный» вид. Как в гомеровской панораме, свет то закрывался мраком, то внезапно открывался.

Термины мима δεικῆλον и δεικηλιότης заставляют вспомнить и о мистерии. В свое время Крейцер приводил много свидетельств в пользу мистериального значения термина «показывать» (δεικνυμι, ἀποδεικνυμι)³⁸. Судя по античным источникам, такие «показывания» и «представления» состояли в действительном воспроизведении страстей божества: одни участники таинств зрительно изображали

³⁶ См.: Hesych. s. v. δίκηλον, ἄγαλμα, ἀνδριάντα, ἐκτύπωμα, εἶδωλον, μίμημα ἀνδρείας, ζώδιον, φάσμα, ὄψις; s.v. δεικηλισταί: μιμηταὶ παρὰ Λακῶσι.

³⁷ См. выше, примеч. 33. «Мимист» — термин Фрейденберг, Плутарх говорит о мимах (μίμοι).

³⁸ *Creuzer Fr. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 3. Aufl. Bd 4, H. 3. Lpz., 1843, с. 487 и сл., 497 и сл.

воочию бога и его священные действия (претерпевания), а другие «смотрели».

Известно описание Геродотом страстей Озириса. Говоря о ночных таинствах в Саисе, Геродот употребляет тот же термин $\delta\epsilon\acute{\iota}\kappa\eta\lambda\omicron\nu$ ($\delta\epsilon\acute{\iota}\kappa\eta\lambda\omicron\nu$ τῶν παθέων) и прибавляет, что такие «показывания» назывались у египтян мистериями³⁹.

Зрительный характер античных таинств (например, елевзинских) хорошо нам известен. После прохождения через зрительные ужасы подземного мира мисту «открывались» двери, за которыми появлялось некое *visio* («видение»), состоявшее из сияния блестящих священных одежд, из потоков яркого света, среди которого «появлялся» жрец. Эти двери играли огромную роль. Во многих таинствах вся суть заключалась в том, чтоб эти двери «открылись» и «показали» свет; перед ними стояли, в них стучались, молили об их открытии, препирались и даже боролись (в более древние времена) со «стражем», обменивались с ним репликами. Есть сведения и о том, что елевзинский мист, блуждая по страшным переходам из мрака в свет, «осматривал» и «взирал» по пути на чудовища и всякие иные пугающие изображения и фигуры, пока не попадал в царство света⁴⁰. Высшей, заключительной формой посвящения в мистерии была эпоптея («взирание», «смотрение»); этот акт зрительного восприятия света получил впоследствии понятийное значение «созерцания», т.е. взирания духовного. Так же точно эпоптом («взирающим», «смотрящим») назывался мист, прошедший третий, высший чин мистерияльного посвящения. Едва ли нужно прибавлять, что зрительные таинства были древнее этических и что «открывание» было древнее «откровения».

Еще у Гомера можно найти такие сцены, в которых ничего мистерияльного нет, а своего рода «эпоптея» уже налицо. Такова сцена в песни XXI «Илиады». Приам велит раскрыть троянские ворота, чтоб впустить троянское войско и тем спасти его от неминуемой смерти. Но это не больше как рационализация мифа, назначение которой — объяснить архаичный эпизод, в подлиннике говорящий так: «они (стражи) отворили ворота и оттолкнули засовы, и от-

³⁹ О страстях Озириса см.: Herodot. II, 171; о таинствах в Саисе — II, 62—63.

⁴⁰ См.: Plut. Fr. 178 Sandbach, 1967 (= Stob. IV, 52, 49); Procl. Comm. in Plat. Alcib. 1, 39; 61, Comm. in Theol. III, 18; см.: Новосадский Н.И. Елевзинские мистерии. СПб., 1887, с. 97 и сл.

крывшиеся ворота дали (досл. уготовили, смастерили, с сильным оттенком активности) — дали свет, навстречу же выскочил Аполлон»⁴¹. В этой сцене и ворота почти одушевлены, и вырвавшийся через ворота свет представлен в виде бога, светового Аполлона, который «выскакивает» навстречу. Все это служит спасением от смерти, воплощенной в ужасном Ахилле.

Таковыми же, хотя и совсем в другом роде, были те мимы-сценки, которые назывались комосами и с которыми связывалось происхождение комедии. Они заключались в том, что процессия подвыпивших гуляк приходила к дверям гетеры и молила именно двери (а не гетеру!) сбросить свои запоры и впустить одного из них за порог; такие песни сопровождались стуком в дверь, мольбами, инвективной и угрозами. С одной стороны, это были подлинные заплачки и серенады, с другой — представления, на которые «смотрели», но в том и другом случае они носили характер мимов, сценок-действий⁴².

Очень много таких панорам, картин световой красоты и «взираний», осматриваний, показов, заглядываний, всякого рода иллюзионных моментов дает средняя комедия (паллиата). Тут и миражи, и морока, и зрительные обманы, и «чудеса», и фокусы. Большую роль и тут играют двери, щели дверей, ворота, через которые смотрят или «подсматривают» или к которым приходят с мольбами и бранью. Все эти сцены понятийно рационализируют древний иллюзионный мим-«показ»⁴³. Такие же формы иллюзиона лежат и в основе трагедии, о чем я буду говорить ниже особо.

4

Древний античный философ Парменид получал откровение истины при анабазисе на небесные высоты, теург Эмпедокл узнавал «истину» непосредственно от богов, теург эллинистического времени, Аполлоний из Тианы, творил «чудеса» и врачевал. Античные философы-космологи продолжали линию мифологиче-

⁴¹ П. XXI, 536—538: «изготовили свет» — τεύξαν φῶς.

⁴² См.: *Фрейденберг О.М.* Этюды по семантологии литературных форм. 1. ПАРАΚΛΑΣΙΟΥΡΟΝ. Публ. Н.В.Брагинской. — Лотмановский сборник. 1. М., 1995, с. 704—713.

⁴³ См. об этом подробнее: *Фрейденберг О.М.* Паллиата. [Эксерпты]. — *Фрейденберг О.М.* Миф и театр. М., 1988, с. 36 и сл.; она же. Паллиата. Глава 21. Публ. Н.В.Брагинской. — Лотмановский сборник. 1. М., 1995, с. 714—718.

ской (образной) традиции: они как бы воплощали сами собой то творение космоса, которое изучали. Впрочем, это не исключение из общего правила. Творцы античных жанров традиционно олицетворяли эти самые жанры, потому что никакая понятийная мысль не могла полностью снять лежавший в античном понятие субъектно-объектный мифологический образ.

Древнейшие греческие философы переживали себя как богов-целителей, как мессий (сотеров), как настоящих демиургов; им поклонялись, им учреждали культы.

Греческая до-формальнологическая философия — этого нельзя забывать! — ставила вопросы происхождения космосов, то есть вопросы понятийной космогонии. Но почему ее интересовало именно рождение вселенной? Ответ ясен: потому что вселенная мыслилась погибавшей — в воде или главным образом в огне, — а затем только еще начинавшей вновь созидаться. Научная понятийная античная философия (или, как сами греки называли ее, учение о природе) носила в себе мифологические представления о космосе; в теории периодической гибели и зарождения природы она восходила к народным формам космогонии, к эсхатологическим и космогоническим образам. Сперва их характер чисто-зрительный и световой, но не этический и не философский. Эти образы визионарны. Благодаря тому что поэма Парменида дошла со своим началом, можно говорить и о том, что древнейшая греческая философия носила апокалиптический характер: «истина» давалась божеством в форме «откровения на горе».

Чудеса, свет истины и призрачность мнимого подобия истины — вот круг образов, одинаково ставших объектом «показа» в таинствах и в миме, объектом теории в философии. Но сами философы, сами авторы умозрительных теорий еще продолжали чувствовать себя теургами и носителями «света истины», пророками и боговдохновенными жрецами мысли (особенно Гераклит), в прошлом — богами..

Но рядом, в балагане, их функцию выполняли фигляры, фокусники и престигиаторы, а в комедии — раб-чудотворец, «философствующий раб».

Единый комплекс образов, разошедшихся впоследствии, с появлением понятизма, по философии, религии и драме, лег основой «литературной маски» Сократа. Вот фигура, в которой сливаются

связи мистерии, философии и мима! Сократ, эта инкарнация «истины» и «обмана», одновременно является и фольклорным философом, и философом реальным, и персонажем философского мима, и маской балаганного шута, и воплощением мистериальных идей, и героем древней комедии.

Как ни «народна» и ни разношерстна его балаганная характеристика, но самый полный и подлинный его портрет дан Платоном в «Пире». С точки зрения смысловой конструкции весь этот «Пир» построен на идее раздвоения — того раздвоения, которое по-разному варьируется и философией и балаганом.

«Пир» Платона по своей тематике толкует о двух противоположных Эросах — об Эросе возвышенном («небесном») и об Эросе низменном («гибристе»). Эта главная тема распадается на ряд вариантов, которые вкладываются в уста различных действующих лиц данного диалога. Так, врач Эриксимах говорит об Эросе-создателе и об Эросе-разрушителе, Аристофан — о надвое рассеченных людях, Сократ — о смерти и воскресении, Диотима — о теле и душе, Алкивиад — о безобразии и красоте, о двойном силене. Но вся тема целиком, тема «истины-призрака» (ἀληθῆ-εἶδωλον), воплощена Платоном в фигуре Сократа; в лице Сократа то, что говорит Диотима (персонаж, олицетворяющий «истину»), и то, что говорит ее противоположность, Алкивиад (олицетворение «призрачности»), отождествляется. Сократ есть и гибрист, и небесная мудрость, созидание.

Снаружи Сократ безобразен и «сокрыт»; он «прикидывается», соответствуя природе балаганного диссимулятора, эйрона. Но в «открытом» виде у него внутри находится сияющее божество.

Все, что Сократ излагает в этом диалоге со слов Диотимы, облечено в мистериальную форму: Диотима якобы посвящает Сократа как миста в сокровенный смысл мистерий и «ведет» его по ступеням, от простого телесного ощущения к высшему созерцанию — к эпоптее. Если у Алкивиада, носителя мнимой красоты, мировое раздвоение дается посредством образа общенародного глиняного силена, то Диотима, носительница истинной красоты, пользуется для этой же мысли метафорой мистериального «восхождения вывысь» (подобно философу Пармениду, который употребляет этот образ мифологически, не метафорически). Зрительный характер «посвящения в таинство» сохранен и у Диотимы: постижение «ис-

тинной» красоты она понимает в виде «взирания» на красоту зрительную, в виде эпоптики, хотя и понимаемой уже метафорически. В этом сказывается разница мыслительных эпох Парменида и Платона: Парменид въезжает на небесную высоту якобы буквально, а у Платона «восхождение» есть метафора.

Две эпохи сказываются и на Сократе. Он — двойной силен и двойной Эрос, и в нем сочетаются две природы — мистериальная и гибристическая. Комизм (в античном смысле) этой фигуры заключается в том, что она взята из сатировой драмы, что это гибрист-силен. Но этот мифологический силен, этот мифологический Эрос стал понятийным, метафорическим лицом. Его философская сторона заключена в том, что у Сократа безобразна лишь наружность («этос»), внутри же у него находится небесный Эрос, что он уже стал двойным философским олицетворением обманчивого «вида» (реальности) и «скрытой» сути (идеального мира).

Оппозиция мнимого и подлинного, призрачного и зримого, внешнего безобразия и внутренней красоты составляла душу и мистерии (философии), и мима. В до-литературном состоянии они еще не отделены, представляя собой два соживающихся, двуединых плана. Понятийное мышление разграничивает их; но в «Пире», уже давно пережившем это разделение на два обособленных жанра, все еще имеется отголосок былого единства мима комического и мима серьезного. Эти две стороны одной и той же образности соответствуют в «Пире» комедии и трагедии.

Трагедия представлена здесь Агафоном, трагиком, комедия — комедийным автором Аристофаном. Начало «Пира» — победа трагика Агафона, конец — приход комастов, то есть тот пьяный комос, который считался главным элементом комедии. В данном случае этот необузданный, стихийный, «низовой» вакхизм ворвавшихся комастов противопоставлен в своей «комической» версии строгому, по чину, вкушению вина, сопровождаемому хвалами в честь Эроса, возвышенными симпосиастами. Также «комичны» интермедии, вставленные Платоном в промежутки между речами: насколько возвышенны речи, настолько снижены эти интермедийные сценки.

В начале «Пира» дверь в дом Агафона закрыта; ее открывают только перед избранными. Но в конце эта «дверь» открыта настежь, и в нее врываются гуляки прямо с улицы, без разбору. В этом противопоставлении грубого пьянства комастов и одухотворенного

опьянения гостей Агафона подчеркнут вакхизм в его двух формах. Внешне одетый в «комическое», весь «Пир», по существу, мистериален. Он в своем целом восходит, как симпозиий, к дионисийству, к мистериям Вакха-Эроса: мы знаем, что именно в мистериях увенчанные мисты ведут подобные же симпозиии (совместные винопития) и на полях Элизия, где умершие совершают за столом трапезу с винопитием, происходят такие же симпозиии⁴⁴.

Закономерно поэтому, что в конце «Пира» ведется рассуждение, которое как бы выпадает из общего сюжета, о единстве трагического и комического. К моменту этого рассуждения все действующие лица «Пира» уже разошлись по домам. Остались втроем только те три лица, в чьем трехчлене воплощена мысль о единстве трагического и комического: это Агафон — трагик, Аристофан — комик и объединяющий эти две противоположности Сократ — философ. Вот эти три лица и говорят о том, что «тот, кто творец трагедии, должен быть творцом и комедии».

И если Сократ одинаково фигурирует как образец истинной мудрости в философии и как обманщик и плут в миме и комедии, то это потому, что в нем одинаково олицетворены оба эти разнородных жанра, но вовсе не потому, что его фигура «взята прямо из жизни».

5

Был ли мим подлинным сценическим представлением? Едва ли. Мы имеем о нем два рода сведений. Он был или низовым, балаганным зрелищем, или несценической формой литературного диалога, нарративной «сценкой». Объясняется это тем, что природа мима до-понятийная. Когда под влиянием понятийной мысли возникло искусство, мим залег внутри литературной драмы и стал переживать все изменения роста вместе с ней. Когда же сам он, в своем самостоятельном виде, стал предметом литературной обработки, его зрительный, световой, образный характер успел забыться; он уже не

⁴⁴ См. Рр 363 с. Платон здесь иронизирует над орфическими представлениями о загробной жизни: «Согласно этому учению, когда те (праведники) сойдут в Аид, их укладывают на ложе, устраивают пирушку для этих благочестивых людей и делают так, что они проводят все остальное время уже в опьянении, с венками на голове...» (пер. А. Н. Егунова).

мог удовлетворить зрителя своим примитивным «показом», своей «однократностью» и полным отсутствием обобщения. Ему начали придавать литературный характер и тем самым переводить его мифологические образы в понятия. Уже в V веке Софрон делает из него показ нравов и сценку, по форме диалогическую, но по сути своей утратившую сценичность и обратившуюся в своеобразный род рассказа. Так возник нарративный мим. Этот странный античный жанр мы теперь называем мимом, верней, один вот этот именно жанр. Такое явление перехода драматических жанров в повествовательные, такое «перевозникновение» жанров мы можем встретить только в античности, когда только еще нарождается прозаизирующая мысль и начинает «разлагать» ритмическую систему песни, «снимать» показ воочию, «переводить» прямые формы действия (разыгрывание) в косвенные формы рассказа «о» действии. Но не это самое главное. Самое главное заключалось в том, что сценка, некогда разыгрывавшаяся на самом деле, обращалась в сценку, которую «как будто бы» разыгрывали. Вся внешняя форма мима сохранялась.

Итак, основная черта нарративного мима заключалась в том, что это был рассказ, а не драма, хотя его форма была диалогическая и сам он имел, как драма, свою мизансцену, вполне определенное место действия и определенных участников (персонаж). Общий его характер был «якобы» сценический, то есть он представлял собой по форме сценку, рассчитанную, однако, лишь на чтение. Если настоящая сценка была предназначена для наглядного воспроизведения (по Аристотелю — *δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας*⁴⁵), то здесь, наоборот, наличие определенной обстановки, где «как бы» разыгрывалось происходящее, не противоречило тому, что это происходящее передавалось с помощью рассказывания (*ἀπαγγελία*).

Такие сценки продолжали оставаться статичными и «точкообразными»; они поистине были «выхвачены» из жизни, потому что за ними и рядом с ними ничего не стояло. В них не заключалось сюжетной системы. Они фиксировали одну тему, один момент времени. Ни конца, ни начала они не имели, связи явлений не знали. Обыкновенно не события служат им темой, а нечто без временной длительности или последовательного течения разговор о ком-

⁴⁵ Эти слова — «[подражание] действующих [на сцене], а не [подражание] при помощи рассказывания» входит в «определение трагедии» из «Поэтики» (1449 b 26).

то, внезапное впечатление или аффект, мимолетный поступок. И в повествовательной форме мим продолжает сохранять свои былые черты, принявшие характер стилевой традиции: время в нем одномерно и кратко, отдельные куски жизни воспроизведены в нем наглядно, без углубления фона и без анализа. Нарративный мим все же еще не рассказывает, а показывает, хотя и в иллюзорной форме. Зачем же поэты и философы обращались для повествования к такому недоразвитому и драматическому роду, как сценка?

Дело в том, что наррация в узком смысле была в античности чересчур специфична. Она представляла собой небольшую историйку, всегда несамостоятельную, всегда вставную. Она была только частью в общей системе изложения. Между тем драма служила исконной формой для выражения широкой мысли. На пути, когда древняя комедия и трагедия слишком кристаллизовались в своей специфике, а самостоятельная повесть еще не народилась, нарративный мим и возник; он был очень пригоден для бытописания именно своей арето-этологической стороной и своей контурностью. В то же время другая его сторона, общая мистерии и космологии, получила понятийное продолжение в философском миме.

Так две линии мима и пролегли в античной литературе. Это, во-первых, бытовые мимы Софрона, возможно, еще более древние — Эпихарма, затем эллинистические — Феокрита и Геронда. Впрочем, у Феокрита они, в свою очередь, делятся еще на сельские мимы («идиллии») и на городские. Затем, во-вторых, это философские мимы Платона и Лукиана; у Лукиана же философский мим идет бок о бок с бытовым.

У Ксенофонта и Платона диалоги по большей части связаны с Сократом, а потому восходят к V веку, когда жил и Софрон. Фигура Сократа говорит сама за себя. Ее наиболее полное выражение — в симпозиах и Платона и Ксенофонта. Там и тут Сократ представляет за Эроса. У Ксенофонта ряд черт еще древнее, чем у Платона: обстановка балаганных представлений, пантомима, шутство, явная шутовская роль Сократа, который называет себя не только специалистом по амурным делам, но и сводником, а профессиональный шут в претензии на него за то, что он вызывает больше смехового эффекта, чем сам шут. И все же платоновский «Пир» гораздо архаичнее в целом ксенофоновского.

В нем все действующие лица, как в миме и древней комедии, — реальные исторические лица. Однако есть у них одна особенность. Все они умершие.

По-видимому, и древняя комедия издевалась над мертвыми, а не живыми. Таков культовый, воскрешающий смысл инвективы.

В «Пире» Платона события нарративно отодвинуты в далекое прошлое и отнесены к покойникам, которые не только произносят речи, но и состязаются в своих речах. Обстановка — пир, тема речей — любовь.

Однако нельзя проходить мимо того, что начало пира проходит в намеках на сатурналии: хозяин, Агафон, предлагает рабам самостоятельно вести стол, без всяких распоряжений хозяина, словно хозяевами были бы сами рабы, а господа находились бы у них в гостях. Уподобление Сократа сатирам и силенам, без сомнения, продолжает этот образ. Приход пьяных комастов и общая картина беспорядка, шума, врывания в зал толпы уличных гуляк дополняют в конце то, о чем стерто говорило начало.

В сущности, этот Сократ — силен-сатир-гибрист — был в сатириконе главным действующим лицом; главная функция такого эйрона-шарлатана была связана с вином, низменным вакхизмом и низменным плодородием. Сатурналии были днями еды и пьянства, днями шутов и гибристов, которых потом убивали. Точно в средней комедии, гибристы обменивались ролью с подлинными лицами, а рабы становились лже-хозяевами, шуты — мнимыми царями. Решительно, как в паллиате, гибрист завладевал чужой женщиной, мнимо женился и мнимо пировал, а затем, подобно комическому «старик», погибал среди пьяного разгула, под музыку и пляску глумившихся над ним симпозиастов.

Пирующие рабы, узурпирующие функцию господ, могли быть действующими лицами сатурнического мима. Такой образец дает нам «Stichus» Плавта. Тут главное действие занято под пир рабов, происходящий непосредственно на сцене; рабы пьют и распутничают, а их хозяева где-то за кулисами воссоединяются со своими женами.

Замечательный пример такого древнего сатурнического мима и дает платоновский «Пир». Его начало — сатурналии, конец — комос; вся обстановка тут вовсе не бытовая, а сатурническая, вакхическая, и корни «пировой» философии (вино и тема эроса) лежат в

вакхизме-сатурнизме. Напомню, что такой же «пир» описан Лукианом в ультрагибристическом виде, уже в прямой форме относящемся к сатурналиям («Кронии»).

У Платона Диотима толкует о мистериальном Эросе, употребляя термины «роды», «родильные муки», а фигура Сократа уподоблена силену и сатиру, низменному «чревоугоднику» из сатирикона. Так и у Плавта: «высокий» эрос хозяев проходит за кулисами, а гибристический эрос рабов дается наглядно на сцене. Как в архаическом миме, паллиата, эта драма Амора, состояла из двух планов: из высокого — любви юной прекрасной пары (небесный Эрос в «Пире») и из низкого — любви безобразных стариков, плутов и рабов (Эрос-гибрист «Пира»). Роды, эрос, пиры, о которых мистериально говорит Платон, Плавт «показывает» воочию на сцене.

Все это наводит на мысль, что «Пир» Платона как жанр мог восходить к сатурническому миму, в котором два Эроса в лицах, настоящий и мнимый, могли разыгрываться рабами во время сатурналий. Сократ, инкарнация этих двух сил, своей шутовской-сатировой и мудрой-сатировой природой стирал грани между возвышенным и площадным.

Обращение к маске Сократа вело к двум рельсам. Как шут он попал на «Облака». Как мудрец он очутился в философских диалогах. Под трагической и комической масками оставался сатириконт, драма сатиров, в которой возвышенное и площадное еще было слито.

6

В V веке ведущим жанром являлась драма. IV век — переходный от драмы к повести, но для Греции — век заключительный. Рост понятий делает старую драму неактуальной. Становление этики, получившее свое высшее выражение в трагедии, в понятийном мышлении философов и реторов, изменило свой характер. «Полисная» комедия и культовая трагедия устарели. IV и главным образом III века — это становление и расцвет формальной логики. Поэзия отмирает за счет нарождения аргументационной прозы. Происходит интереснейшее явление: поэзия прозаизируется именно в

формальном отношении, сползая «с колесницы» и становясь «пешим словом». Несомненно, это результат потребности в дискурсивных формах.

Диалоги Платона — не только «философия в лицах», не только «мимы-рассказы»: его «Пир» является еще и «сатириконом-рассказом», предшествовав в известном отношении эллинистической буколки (одинаковое всегда находится в различных, но не в одинаковых формах!). В то же время Платон не обладал еще методом прозаического понятийного изложения, как впоследствии Лукиан. На Платоне видно становление в Греции понятийной прозы. Она создавалась не деловой спекуляцией и не отбором «прозаических» (деловых, научных) тем, не изменением образных представлений в «сухие» понятия. Античная абстракция строилась на конкретных мифах и была абстракцией образной конкретности. Понятия у Платона — это понятия, уже возникшие из образа, но все же конструирующиеся образом и основывающиеся на образе; они не представляют собой самостоятельной логической категории, независимой от образной конкретности. И у Платона, в частности, нельзя вскрыть содержания понятий, не вскрывая его мифов и образов. Между Платоном и Ксенофонтом (я говорю о «Пире») та разница, что Ксенофонт только передает известный рассказ о Сократе, в то время как для Платона все образные мифические компоненты рассказа служат фактурой философских понятий. Однако эти «понятия образа» нельзя назвать метафорами. Они являются не иносказанием, не системой двух смыслов, а единым понятийным смыслом, заключенным в образную форму, преимущественно мифологическую. Эрос у него — универсальное этическое начало, но оно нигде не определено иначе чем мифологически. От чего Платон мог бы отказаться? От нравственного понятия об Эросе или от образной его дефиниции? Ни от того, ни от другого. Метод платоновской мысли все свое своеобразие получает именно в этом отсутствии альтернативы. Он заключается в построении «отвлеченного» непосредственно на конкретном. В этом отношении достоверность мифа, мима и всякой образной архаики изумительна у Платона; однако она равна новизне не существовавшей до Платона абстракции.

Как верней определить «Пир» Платона? Подобно другим его диалогам, это философия в персонах, это философия в драме, это нарративная философия. В данном случае это новая форма —

нарративная — понимания этики. Не нужно забывать сценических реминисценций этого диалога — они очень сильны. Итак, опять все та же связь этики с театром во всех его трех «греческих» формах — с сатириконеом, трагедией и комедией! Подчеркну еще раз: они инкарнированы в персонах Сократа, Агафона и Аристофана, трех основных действующих лицах, остающихся в рассказе до конца.

О том, что «Пир» — прозаизированная драма, говорит его нарративный характер. Прежде всего отодвинутость во времени. Рассказчик в самом начале ставит ударение на давнопрошедшее, в каком протекали излагаемые события. Итак, описываемых лиц давно нет в живых! Но они еще не литературные персонажи, а реальные исторические лица. Полностью нарративна композиция «Пира». Она состоит из общего обрамления, которое представляет собой тройной косвенный рассказ, весь построенный на конструкции косвенной речи (винительного с неопределенным). В этот косвенный рассказ «завернуты» «я-рассказы». Очередность прямых рассказов, сменяющих друг друга, придает им форму диалога. После каждой речи, перед началом следующей, дается и живая сценка типа интермедии; ее характеризуют три черты — комизм, бытовизм и сниженность, ломающие высокий план речей. Однако, как в драме, действие начинается «приходом» Сократа и получает смысловое раскрытие в «приходе» Алкивиада; действие заканчивается с «уходом» главного действующего лица — Сократа. Семантически расположение фигур в «Пире»; в частности, диалог заканчивается, как в комедии, общим беспорядочным комосом. На сцене остаются, как я сказала, три основных по смыслу лица, но порядок их «ухода» очень показателен для обнажения платоновской, типичной для грека мысли. Придавая смысловое значение порядковому расположению частей и фигур, грек вкладывает наибольшую значимость в ту часть, которая ближе к продолжающемуся рассказу (мы, наоборот, называем ее «последней»). Так и в «Пире». Из трех значимых по смыслу участников диалога, которые до конца остаются на сцене, первым покидает действие, засыпает, Аристофан, вторым, уже к утру, — хозяин пира, Агафон. И только последним «уходит» Сократ.

Семантический центр композиции составляет рассказ Диотимы. И он опять-таки «завернут» внутрь всего диалога, как подлинная наррация. Но этот рассказ Диотимы, представляющий собой прямую речь, излагается в прямой речи Сократа и делится на две

части — на диалог между Диотимой и Сократом и на рассказ Диотимы.

Эта внутренняя наррация излагается вне общего сюжетного действия «Пира», имея форму как бы «вставки» или «отступления». Она выпадает из общего места действия, происходя неведомо где, но и неведомо когда, в неопределенном, далеко отстоящем времени. Кто такая Диотима? Персонаж литературный? Нет. Платон выдает ее за реальную личность, не наделяя ее, однако, никакими реальными чертами. Диотима ведет за собой мистериальную тему; у нее говорящее имя — «Зевсочтима», и она «мудрая», «на десять лет отсрочившая от афинян чуму»⁴⁶. Ее земное, я бы сказала, понятийное соответствие в персонаже диалога представляет исполненный важности и достоинства врач Эриксимах. А ее оппозиция — политический деятель Алкивиад, представитель афинской «золотой молодежи» и всего «мнимого» — наружной красоты, тщеславия, легкомыслия, всего «поверхностного» и «преходящего».

Постановка в «Пире» этической проблемы связана и здесь, как в трагедии, со сценическим генезисом. Но в миме и комедии она носила зрелищный характер, в трагедии — религиозный. Рассказ Диотимы показывает мистериальный путь этики от «зримой» телесной красоты к высшему внутреннему «взиранию» на духовную красоту — от зрелища к созерцанию. Это путь, проделанный этикой, начиная с Гезиода и лирики, через трагедию, к Платону — Сократу, у которого мораль рассматривается понятийно, с логических позиций, как последовательное учение о добродетели, завершающей высшее знание и высшую мудрость. Такая мудрость-добродетель, чисто-спекулятивная по своей природе, воплощается, однако, в живом «примере», в единично-конкретном, в физическом образе человека Сократа.

Этика, таким образом, начинает с этологии и ареталогии, двух балаганно-зрелищных разновидностей, ничего общего с этикой не имеющих. Как и в других случаях, так и в этом этика была, когда ее еще не было, в иных идеологических формах и оттого-то «этикой» еще не называлась. Известно, что под спецификой обыкновенно понимается качественная изоляция; на самом же деле этика не бы-

⁴⁶ Plat. Symp. 201 d.

да изолированной качественно и начинала с таких вещей, которые, казалось бы, ничего общего с ней не имели.

По линии фиглярства и гибризма стал складываться своеобразный античный жанр, который было бы неправильно назвать философией, этикой, риторикой или повествовательной драмой. В него вошли мим, балаган, фокус, обманная мудрость, мираж и всякая «изнанка» космологии.

7

Веком позже Платона появляется Менипп, объединяющий в своем лице и автора-философа, и того, кем был Сократ, — персонажа философии. Мы уже не в Афинах, а в Сирии. III век напоминает нам об эллинизме, новой эпохе, а Сирия — о родине Лукиана, который появится через 500 лет. За Мениппом стоят Аристотель и Теофраст, уже создавшие учение о «характерах»; отошла и средняя комедия с ее «этосом», и новая с ее «нравом». За это время ареталогия и этология обратились в понятийно-понятые теорию и практику бытового поведения отдельных людей, наделенных от природы штампованными пороками, иногда — и добродетелями, связанными, однако, с началом «чудесного». Впрочем, есть несколько третьих веков, различных по содержанию, — греческий, восточный, римский. Ареталогия, соединившись со своим близнецом, теургией, успела за это время породить чудеса Аполлония Тианского. Филострат описывает их по-гречески для Рима.

Киническая философия и вне Греции продолжает греческие традиции. Каждый киник оказывается циником. Диоген — сын фальшивомонетчика, «собака». Менипп — раб и ростовщик, наложивший на себя руки в порыве алчности. С Мениппом связывали «спуски в преисподнюю».

Если легенда не делает из Мениппа шута и фигляра, то она наделает его рабским происхождением и профессией ростовщика. Паллиата снова встречается с философией. К этому нужно прибавить, что смерть гибриста дополняется у Мениппа общим шутством его произведений и мотивами катабаз.

Менипп, как Сократ, фигура неясная, чересчур легендарная и, я бы сказала, «персонажная». Это маска мудреца и шута. Он, как и

Сократ, является субъектом и объектом изображения — автором и темой автора. Смесь стихов и прозы, которая ему приписывалась, очень архаична. Она сближает Мениппа с сатурой, возвращая его в круг тех сатирико-сатирико-сатурнических образов, которые неотделимы от мотивов сократовского «Пира».

То, что Сократ представлял собой для нарративов Платона, тем был Менипп для Лукиана. Присутствует он в том или ином диалоге или нет, Лукиан весь пронизан «мениппеей».

Никто так не удобен для показа одной из особенностей греческой литературы, как Лукиан. Реальный писатель поздней эпохи, автор разнообразнейших в смысле жанра произведений, он весь пронизан мимом и принадлежит миму, словно сам он разыгрывает роль ареталого, этолога и теурга. Особенность греческой литературы состоит в том, что ее авторы, безличны ли они и безымянны или, наоборот, ставят свое имя и обладают индивидуальностью, во всех случаях следуют жанровому канону и рассматривают самих себя как компонент жанра. Мне уже приходилось указывать на то, что в Греции биографические легенды об авторах заключают в себе черты, относящиеся к самим жанрам в смысле их происхождения или состава⁴⁷. Это наблюдение следует расширить. Античность отождествляет (в семантическом отношении) жанр и работающего в этом жанре автора. Более того. Такое семантическое отождествление делает сам автор. И это происходит оттого, что греческая литература — первая литература, и за каждым автором стоит субъектно-объектный «я», который воспроизводит в словах и действиях самого себя и вне себя находящееся. Процесс отделения автора от своего произведения шел таким путем: сперва автор и жанр слиты, затем автор традиционно относит себя к действующему лицу данного жанра, словно он продолжает быть неотделимым от него. Следует вспомнить Эсхила, который был и автором, и первым актером, и дидакалом своих произведений. Одно и то же лицо сочиняло и разыгрывало сочиненное. Это значит, что в прошлом одно и то же лицо было и автором и персонажем. Тут я опять хотела бы заговорить о действующих лицах древней комедии и философского мима.

⁴⁷ О том, что античные авторы, прежде всего лирики (Сафо) «оказываются в предании олицетворением тех жанров, в которых сложены их произведения», Фрейденберг писала в монографии «Сафо». Эротичность сафической лирики «требовала» легенды об одержимости Сафо эросом и т.д.

Они были живыми, реальными лицами. Живыми? Нет, уже не живыми, а мертвыми.

Весь Лукиан в целом определяется «балагано-философией», воспринятой понятийно. Я говорю, разумеется, о его своеобразном жанре, но не об идеях или стилевой индивидуальности. Впрочем, не хочу умалчивать, что вопросы стилевой индивидуальности античных писателей я считаю неразрешимыми в тех случаях, когда перед нами только один представитель данного жанра, а его образцы или окружение утеряны. К этим вопросам и подойти нельзя, пока не установлен жанровый канон, к которому относит себя автор.

Лукиана считали «писателем на все темы». Между тем он жанрово очерчен и целен. Это, конечно, изменяет наше восприятие Лукиана и его оценку, снимая с него нестерпимую модернизацию и возвращая его античному стилю.

Хотя Лукиан только автор своих произведений, он в них скрытое главное действующее лицо. Ареталог уже не сам говорит о себе, а говорит «о нем» автор; но, имея объектом другого, автор изображает его в такой подаче, точно он сам продолжает быть ареталогом.

Обращение Лукиана к философам и реторам как к объекту глумления объясняется тем, что вся сатура, весь мим, к которым восходит Лукиан, исходили из образной системы, позже отлившейся в системы философии и реторики. И если даже для Платона существовала «философия в лицах», то тем более она отвечала Лукиану с его «гибристической философией»: не идеи в их принципах воспринимались Лукианом, а идеи в персонах людей. Его персонаж — реальные лица, но умершие. Главный его «герой» — Менипп.

Этос давно уже привлекал внимание реторов. Термины «софист» и «мим» сделали синонимами. Софисты нищенствовали, занимались этологией, декламировали, сливались с шутами. Понятия наполняли старые образы новым содержанием, но за образами шли древние традиции, которые встречались со сниженными представлениями о чуде, нраве, мираже. Лукиан то шел за философией и риторикой, оставаясь верным Сократу-Мениппу, то по преимуществу возрождал гибристический план. Его диалоги — старинные «сценки», мимы, лишенные действия; конечно, это уже стилизация.

Главный «герой» Лукиана — шарлатан. Основной жанр Лукиана — пародия, но отнюдь не сатира, правда, только не в нашем,

современном значении литературного осмеяния, а в античном, как второй аспект серьезного и «подлинного», как мимезис. Лукиан так же дает пародию на богов, как и пародию на философов. Лукиан возобновляет этологию древнего балагана и пародирует ареталогию в новом смысле, как рассказы о чудесах. Его этос — сниженный или низменный «нрав» в его гибристических проявлениях; теургоареталогическая его линия проявляется в том, что он изобличает именно ареталогов и теургов.

Много писали и говорили о религиозной сатире Лукиана. Это неверно. Его «религиозная сатира» носит культовый характер. Она идет от олимпийской линии «Илиады», через инвективные гимны и комедию, через ямб и срамословие культов плодородия к привычной для грека пародии на все священное. В подоснове и тут лежит мим как часть «комического в широком смысле», о котором я буду говорить ниже⁴⁸. За плечами Лукиана находился Ринфон с его гиларотрагедией, «что означало флиакографию»⁴⁹. Флиак и дикелисты переводили все трагическое в комическое. Древние ученые говорят, что от Ринфона пошла римская сатира (Луцилий, к которому я прибавила бы и в этом случае Горация и Ювенала), опиравшаяся еще на древнюю комедию Кратина и Евполида. Но интересно и то, что они же причисляют Ринфона к пифагорейцам⁵⁰! Эти две линии,

⁴⁸ См. наст. изд., начало гл. VI «О древней комедии».

⁴⁹ Sud. s.v. Ρίνθων Ταραντίως, κωμικός, ἀρχηγός τῆς καλουμένης Ἰλαροτραγωδίας, ὃ ἐστὶ φλυακογραφία.

⁵⁰ Иоанн Лид (De mag. I, 41) сообщает, что Ринфон писал свои произведения гексаметром и отсюда гексаметр — в сатире Луцилия. Ирмшер (*Irmsher J. Römische Satire und byzantinische Satire. — Römische Satire. Rostock, 1966 (WZUR. 1966, Jg 15, H. 4/5, 1966, с. 441—446)* подробно анализирует это свидетельство, демонстрируя «своеобразные» представления о жанрах в античной поэтике, в частности приравнивание греческой комедии и римской сатиры и перенос понятий «древняя» и «новая» комедия на сатиру, которая получает тем самым своего «Аристофана» и своего «Менандра». Персия Иоанн Лид называет подражателем mimoграфа Софрона, а Ринфона — пифагорейцем. Сохранилось немало свидетельств тому, что комедиографа относят к философам, как, например, Филостиона ставили в один ряд с древними мудрецами, с Платоном, Аристотелем и др. (Marc. Diac. V. Porph. 86; Georg. Mon. 110, 340 A Migne и др.), а философа (чаще всего Сократа) — с шутком, шарлатаном, кудесником (см. наст. изд., гл. V («Экскурс в философию») и VI («О древней комедии»); ср. Reich H. *Der Mimus. Ein litterar-Entwickelungsgeschichtlicher Versuch. Bd I. V., 1903, гл. V. Sokrates der Ethologe und Platos ethologisch-mimische Kunst*). Эта «странная» традиция важна в связи со спорным и неясным до сих пор вопросом о происхождении римской сатиры. Квинтилиан (Inst. X, 1, 93—95) называет сатиру целиком римским жанром, однако принять это определение (*satura tota nostra est*) можно только как характеристику результата переработки фольклорных источников и греческих заимствований в нечто особое, к своим источникам несводимое, а не

философская и фарсовая, неизменно шли рядом и в легенде, и на практике.

Под трагическим, как указывают фрагменты и названия пьес Ринфона, не нужно понимать непременно литературную трагедию. Сюда шли мифы, и мифы-то и имелись в виду гиларотрагедией и флиаком, а не структура, или общий жанр, или стиль трагедии: мифы, именно мифы с действующими лицами богами и героями.

Такой план неотделим от мистериального, как мы видим по древней комедии и философскому миму. Мистериальная пародия идет и у Лукиана рядом с пародией на священное сказание, миф, культовую легенду.

Философская пародия Лукиана заключалась не только в глумлении над философами-имярек. Ее «менипповскими» формами были и самые действующие лица, и самая структура прежних *visiones* и апокалиптик: восхождения и полеты на небеса, спуски в преисподнюю, загробные сценарии, фантастические места действий, персонаж, состоящий из Харона, богов, героев и покойников. Но все это одинаково близко и древней комедии, и философии.

Старая подоплека мима из раздвоений, миражей, зрелищных «чудес» и всякого рода «видимости» и «мнимости», сдобренная по комедийной линии шарлатанством и передразниванием (под-

как характеристику «чистоты» римского происхождения. Работа Пивонки (*Piwonka M.P. Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie. Frankfurt am Main, 1949*) показывает, что до Луцилия сатуры писал Энний, назвавший так свой сборник стихотворений, написанных разными размерами и на различные философские и житейские темы. Энний и Луцилий наследовали эллинистической традиции сочинений пестрого, смешанного содержания, образцом которого служили «Ямбы» Каллимаха. Древние связывали сатиру то с античной комедией, то с кинической диатрибой, сохраняя параллелизм философии и комедии, сказавшийся на отнесении Ринфона к пифагорейцам. Как известно, прямым заимствованием из Греции является Мениппова сатура у Варрона, Сенеки и Петрония. Вопрос о римской драматической фольклорной сатуре — самый сложный и запутанный (см.: *Gerhard G.A. Satura und satyroi. — Philologus. 1918, Bd 75, с. 247—273; Ullman B. Dramatic 'Satura'. — Classical Philology. 1914. Vol. 9, с. 1—23; Weinreich O. Zur römischen Satire. — Hermes. 1916. Bd 51, с. 386—414; Müller F. Zur Geschichte der römischen Satire. — Philologus. 1923? Bd 78, с. 230—280; Piganiol M. Recherches sur les jeux romains. Strassburg, 1923; Boyance P. A propos de la 'satura' dramatique. — Revue des études anciennes. 1932, vol. 34, с. 11—25; Hering W. Satura und Hyporchem (Einige Gedanken zu Livius VII, 2). — Römische Satire. Rostock, 1966 (WZUR. 1966. Jg 15, H. 4/5). Основанием для ее выделения (а существование драматической сатуры могло бы объяснить сопоставления сатиры и греческих драматических жанров) служит 2-я гл. книги VII «Истории» Ливия, где сатурой именуются начала театра — импровизированные диалогические музыкальные сценки, фольклорное представление шуточного характера.*

ражением истинному), получила богатое выражение у Лукиана. Она чувствуется во всем, но особенно в таких пародиях, как «Лже-пророк», «Смерть Перегринна», «Правдивые рассказы», «Любитель лжи», «Как следует писать историю» и т.д. С одной стороны, это мимы, передающие в гибристическом варианте страсти и приключения богов-демиургов и их пророков, представителями которых были некогда величавые Пармениды, Гераклиты, Эмпедоклы; в Нигринах, Перегриннах, Александрах эти боги, пророки, философы, мессии появляются в мнимом виде. С другой стороны, здесь лежат мимы, основанные на показе лже-чудес, то есть фокусов и обманов. Нужно сказать, что ареталогия получает в эту эпоху значение «рассказов о чудесах» в понятийном смысле: «чудо» не как зрительный образ, а как сверхъестественное явление, по большей части как чудо исцеления или спасения от гибели. Такими «чудотворцами», по мнению поздней античной ареталогии, могли быть только боги или сверхъестественные существа вроде прорицателей, ясновидящих, чудесных врачевателей и других «божественных мужей». В связи с этим «аретэ» начинает пониматься как «доблесть» божественного порядка.

У Лукиана «чудеса» и «чудотворцы» носят именно такой ареталогический характер римской эпохи; но под этой римской ареталогией лежит древняя ареталогия греческих мимов. Стихия лжи, окутывающая все пародии Лукиана, тоже носит уже понятийный характер, обратившись в ложь моральную, но и она трансформирована из зрительного обмана и зрительного этоса. Лживые рассказы о том свете переключаются у Лукиана с мнимыми путешествиями в несуществующие страны, точь-в-точь как в паллиате с ее надувательскими описаниями мнимых стран, ненарисованных картин, несовершенных экзотических путешествий. Однако это не просто забавная шутка. Такие «правдивые истории» тоже коренились в комическом отражении небесных анабаз типа Парменида или подземных катабаз типа вестников и «вестей» с того света.

Наррационный элемент уже отстоялся у Лукиана. Его диалоги утратили всякую сценичность, и мим сказывается у него своими генетическими чертами, но не прямой действенной формой. Все у Лукиана миражно по месту действия, обманно по трактовке. Его персонаж — шарлатаны, филопсевды, религиозные и философские фокусники, выдающие себя за чудотворцев и мудрецов; в подав-

ляющем большинстве случаев это мертвецы. Если «Одиссея» и древняя логография представляли собой нарративное $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ («диво дивное»), то весь жанр Лукиана — гибристический «обман» и «мороча». Сильно выражен в нем и элемент лудификации. Философы и шарлатаны Лукиана глумятся над толпой, вводя ее в заблуждение, «разыгрывая» и «мороча» ее и нещадно обирая, точно рабы в паллиате; но дело в том, что глумится над этими же философами и шарлатанами сам Лукиан. Он — ареталог, он — этолог. Словно раешник при райке, или кукольник при кукольном театре, или прологист и зазыватель в балагане, он «показывает» свой набор смешных фигурок, за которыми видны его шнуры и его пальцы. Он настоящий дикелист по жанру, но в высоком литературном мастерстве.

Действующие лица у Лукиана представляют собой маски. Эти люди всегда алчны, низменны, руководимы чревоугодием, не знающим меры, тщеславны и бездонно корыстолюбивы, отвратительны, но главное — они плуты. Словно в агиографии, и здесь можно найти отражение каких-то крох историчности, но судить по ним об истории не менее смешно, чем смешны диалоги Лукиана.

Пародия на богов, мудрецов, священное сказание и миф, кратко называемая этологией и в новом смысле слова ареталогией, у Лукиана должна была дать еще одну реплику (как говорят музыканты, повторение мелодии другим голосом), чисто-бытовую. Действительно, у него имеются «Беседы гетер», очень литературно выполненные, но циничные по содержанию. Это линия «этоса», понимаемого этологически, как в миме, как в балагане.

Этос, позже характер давался мимом в виде внешних черт (наружности и поступков), в категории маски и переодевания под что-то чужое, присваиваемое обманным образом. Этос и характер — это нечто наружное и мнимое, всегда порочное. Кто им наделялся? Трус и обжора, хвостун и ученый-шарлатан, старик, паразит, воин. Это из мужчин. А из женщин — гетера. В молодости она продается, в старости сама продает молодых. Юная бывает романична и «благородна». Старуха вся состоит из пьянства, из ненасытной тяги к наживе и низменному. Именно таковы и у Лукиана гетеры, их мамы и их «хозяйки», их возлюбленные — драчливые воины, их нежные поклонники и наглые покупщики.

Образная традиция носит у Лукиана понятийный характер. Если угодно, соль Лукиана в том, что мифическая и мифологическая реальность обращается у него в фантазмагорию с четко выраженной реальностью II века нашей эры. Эти современные Лукиану реальные черты сказываются не в отражении каких-либо событий и не в характеристиках своей эпохи, а в законченности формально-логического мышления, делающего его мысль аргументированной и последовательной, каузальной, а его аттистический язык — мастерски «литературным», законченным, нормативным. Несоответствие между древним образом и эмансипированным от образа понятием у Лукиана куда резче, чем наивные, смешные диссонансы у Аристофана. Еще подчиняясь жанровым канонам, Лукиан уже порывает во всем своем стиле с зависимостью понятий от образа. Он отгорожен от представлений, недавно служивших предметом веры, но для него ставших предрассудками. Его холодное безверие и снижение всего, что в традиции считалось высоким или серьезным, объясняются с исторической точки зрения полным отмиранием всяких остатков образа в понятие — явление, обычно называемое рационализацией. Однако Гераклид Понтийский, или Птолемея, или другие умы эллинистической поры «рационализировали» миф по-евгемеровски, то есть всерьез, страстно, борясь с умственными пережитками в себе самих и в окружающих; миф был для них опасен, актуален в качестве мишени, влиятелен среди современников. И борьба со священным сказанием велась ими с позиций того самого культа, о котором я говорила выше как о явлении двустороннем, одинаково охватывавшем и религию, и пародию на религию. Рационализм евгемеристов был только наполовину понятийным; вторая его половина еще сама лежала в старом мифе. Другое дело — Лукиан. Он уже находится по ту сторону от образных aberrаций. Он смеется над всем, что было порождено образным мышлением, точно посторонний, почти по-оффенбаховски. Его боги и герои играют в одежде II века нашей эры, говорят его языком, мыслят понятиями — и это смешно до упаду. Собственно, никаких других грехов за ними и нет, кроме этой транспозиции умершего плюсквамперфекта в лукиановский живой презент.

Понятия, отделившиеся целиком от образа, но еще не расширившие своих границ в сторону от формальной логики, в эпоху Лукиана довлеют сами себе. Все, перерабатываемое ими, носит черты

деловой прозы, известной сухости, чрезмерной законченности. Я имею в виду не римскую, а послегреческую культуру, к которой примыкает сириец Лукиан. Во II веке нашей эры эта послегреческая культура переживает короткое, очень своеобразное возрождение, которое я охарактеризовала бы как последний, заключительный этап становления античного (греческого) понятийного процесса: в античности он дальше не пошел. Это этап, на котором греческая мысль порывает с образом и начинает создавать понятийную дискурсивную прозу — историографию, науку, биографическую литературу, третью софистику. Именно теперь, когда мифологический образ отделился от понятия и перестал быть компонентом понятийной мысли, писатели обратились к образной речи и стали обременять ею свои понятийные речи. Как пейзаж мог появиться лишь тогда, когда человек отделился от природы, так образ, отойдя на расстояние от понятия, стал такой «пейзажной» категорией. Его вводят, к нему искусственно прибегают, им не боятся перегружать разбухшую расфранченную речь, по существу нацело понятийную (в чем ее отличие от горгианской). На этом фоне Лукиан — верный «эллин», смотрящий назад, как все аттицисты. Он возобновляет на новой понятийной основе добрый старый мим с его образным богатством. И разница между пародией Лукиана и древней пародией только в этом. Несмотря на то что Рим уже знает в эту пору, что такое сатира, Лукиан идет старым греческим путем, не давая обобщения.

8

Мы не знаем ни Сократа, ни Мениппа по их собственным произведениям, речам или фрагментам. Сократа мы знаем по Платону, Мениппа — по Варрону и Лукиану. В том и другом случае источник воспринят более поздним мышлением — да еще источник философский — да еще в эпохи становления понятий. Даже переводы и подражания, которые делал Рим в отношении Греции, указывают при формальной близости к подлинникам коренную разницу между возникающими и уже возникшими понятиями. По передачам Платона и Лукиана не приходится судить о Сократе и Мениппе. Но уловима иная разница — между самими этими передачами Плато-

на и Лукиана. Платон создает философское рассуждение средствами старинной народной драмы, которая обращается у него в нарративную прозу. Она богата глубокими семантическими связями с народной религией, с древнейшими драматическими традициями, с исконными представлениями народной и научной философии. «Пир» — это кладезь, это многовековая Троя, под каждым пластом которой лежат осязаемые, овеянные столетиями. «Пир» оттого и производит на нас сильнейшее впечатление, что материал, в нем лежащий, далеко превышает платоновское сегодня; в него уложено столько увязок, он так полисемантичен и расширителен в глубину чисто-греческих народных образов, что кажется загадкой и недоступностью. Но его обаяние в том, чем характеризуется всякое искусство: в пропорции между полнотой прошлого и полной новизной. У Платона все ново: философский характер драмы в прозе, диалогическая наррация, образные понятия, художественная теория познания. Платон рождает и содержание понятийной философии, и все ее компоненты, и новые ее формы, одновременно создавая первую художественную повесть. Великий человек, он приходит с личным паспортом, который тут же и уносит. Его продолжением оказывается полная его противоположность — Аристотель, который берет от Платона результат, но забраковывает метод.

Аристотель знаменует собой эпоху ставших понятий. В его лице формальная логика вырабатывает свои основные законы. Больше понятие не опирается на образ.

Собственно, дальнейшая античная философия уже не созидает методов мысли, а только варьирует ее содержание. Путь ее уже пробит: дальнейшая формализация («развитие») понятий. Я назвала бы такие эпохи переводными. Можно переводить не только с греческого на римское. III век нашей эры безотчетно переводит старую образную философию на язык понятий, а римские эклектики довершают эту работу.

Когда появляется Лукиан, философия уже носит характер творческой науки, а давно изготовленного к употреблению предмета просвещения. К этому времени она обращается в реторику, верней, в своеобразную художественно-мыслительную литературу, которая никак не может стать искусством. Это греческий ренессанс, который отличается от итальянского тем, что возрождает самого себя. Опять философия ходит по школам и публичным залам, воз-

вращаясь к массовости и зрелищным формам. Опять философы играют и делаются актерами. Но теперь они культивируют не низменный, а высокий стиль, более того, высокопарный, как бы желая доказать истории, что трагедия так же некогда зарождалась в миме, как и комедия. С поздними эпохами не раз так бывало: они с кропотливейшей точностью обнаруживали такие древние черты явлений, которые оставались недоступными археологу.

В суматохе II века, среди множества трескучих фраз, ораторских одеяний, школ, софистических дрызг, дешевого шарлатанства и пересмотра философских систем, появился Лукиан, тот самый Лукиан, у которого в XIX веке начнут искать граней между риторикой, философией, кинизмом и стоицизмом, а в XX веке — обосновывать социально-политические причины «частых принципиальных переходов».

Возврат Лукиана к древней традиции и желание возобновить комическую философскую форму находят свое объяснение именно в обстановке II века нашей эры. За диалогами Лукиана уже нет непосредственных народных образов. Мы упираемся, анализируя их, в менипповский канон; возможно, у Лукиана были и другие литературные образцы, но именно литературные. К тому же и философия у него уже не гносеологическая система, а тоже литература. С этой точки зрения не может быть сравнения между Платоном и Лукианом. Никакого сравнения нет у них и с точки зрения форм их сознания. Как я уже говорила, Лукиан мыслит понятийно. Во всем остальном он стилизатор и «возобновитель».

Не случайно с именем Лукиана древность связывала и специфически античный жанр гибристического романа. Рассказы о плутнях и плутах, бытовавшие в народе и положившие начало целому плутовскому жанру будущей дворянской литературы, по праву могли иметь отношение и к Лукиану. Каждый такой «роман» представлял собой до известной степени βίος (жизнеописание, предшествование биографии). Такие βίοι носили характер не столько нравоописательный, сколько этологический, в балаганном смысле. «Жизнеописание» получали именно знаменитые шуты, паразиты, гуляки, шарлатаны и другие «герои» мима; много остатков такого жанра можно найти у Афиня. Строго говоря, и Сократ получает биографию только по мимологической линии; правда, она скрещивается с философско-этической. На Сократе особенно видно, что βίος есть

δείκνον τῶν παθέων — «представление страстей»⁵¹. С одной стороны, это народные представления, в которых главное действующее лицо дурачит кого-то (как в позднейшем кукольном или уличном театре); с другой — это мистериальное изображение страстных мучений. Тот и другой мим уже в IV веке до нашей эры принимает форму рассказа «о» реальном лице, а в эллинистическую эпоху — и о литературном персонаже. Так, греческий роман сделался «драматической повестью», так и называвшейся «драмой» и «драматиконом», представлявшим собой «повесть о том, что выстрадал и что совершил» герой. Этот «высокий», культовый роман давно имел сопровождение в романе гибристическом. Начиная с I века до нашей эры, с «Милетских повестей»⁵², гибристический роман строился в виде отдельных нарратий, связанных «обрамленьем», на что указывает множество дошедших до нас аналогий. Мим давал себя здесь знать общим этологическим колоритом: выводилось одно низменное и низкое. К миму восходило и обрамление, обыкновенно состоявшее из одного старатного мотива, в который, как в чрево троянского коня, входила вся серия рассказов. Уже у Платона в «Пире» обрамление представляло собой отдельную «сценку», а не просто один мотив; эта сценка, лишённая действия, выполняла задачу завязки и развязки старатной темы — хвалы в честь Эроса.

В дальнейшем так называемом романе структура понятийно переосмысливается. Хотя по-прежнему связный последовательный сюжет остается чужд античной мысли, она заменяет его причинно-следственным обрамлением, а сценки обращает в эпизоды. Именно так строит нарратацию и гибристический роман. Я имею в виду не только цинический «сатирикон» Петрония, но и «Лукий или Осел», приписываемый Лукиану. Связь этого «романа» с «мимом об осле» (Asinaria) Плавта, с моей точки зрения, несомненна. Дело тут не в прямом сюжете, а в его мистериально-фарсовом характере. Действительно, эта мистериальная сторона находит рядом с циничной свое выражение у Апулея, а одна цинично-фарсовая — у Лукия. Имя Лукиана стягивает к себе все этолого-ареталогические и ведовские мотивы, словно он и в самом деле действующее лицо своего жанра.

⁵¹ См. выше, примеч. 39.

⁵² Имеется в виду не дошедший до нас сборник скабрёзных авантюрных новелл Аристида Милетского.

Но кроме философского мима еще бытовал и мим бытовистический. Он прошел мимо Платона — Мениппа — Лукиана, через Софрона, к Феокриту и Геронду.

Хотя оба писателя жили в одном и том же, III веке до нашей эры, разница между ними настолько велика, что перестаешь верить хронологии. Но пропорция между Герондом и Феокритом равняется приблизительно разнице между Лукианом и Платоном. Геронд берет давно отстоявшуюся традицию из одного определенного жанра, образец которого — Софрон — для нас почти потерян. А Феокрит сохраняет драгоценнейшие связи со всем богатством народного и литературного предания; эта ценность тем значительнее, что он архаизатор и стилизатор.

Два рода сенок-диалогов у Феокрита — сельские и городские. Буколика восходит к сицилийской традиции через Стесихора, певца страстей пастуха Дафниса, местного бога умирающей и воскресающей природы. Городские диалоги и сценки Феокрита, по словам древних ученых, имели образцом мимы Софрона.

Для науки самым интересным является у Феокрита связь с мимом лирики и драмы. В работе о Сафо⁵³ я детально показывала феокритовский ренессанс древней греческой лирики. Такие идиллии, как Елена, Влюбленный, Беседа, Эпиталамий Ахилла⁵⁴, воскрешали самые архаичные черты лирической топики, в частности аграрность всех ее предпосылок (очеловеченная природа с ее плодородием — «любовью», матриархальный мужской персонаж и т.д.). В Елене я хотела показать Сафо из мифа. Но что в песнях Сафо приходится подбирать по отдельным нитям, то Феокрит дает в «Елене» цельной тканью; его эпиталамии, являясь отличной аналогией к эпиталамиям Сафо, показывают в прямой форме, без всякой реконструкции, что под свадьбой тут понимается «священный брак» богов, а жених и невеста — мифологические герои и боги, то есть очеловеченная природа. Трагическая любовь Дафниса и пастушков его типа принадлежит к этому же кругу образов, лишь по линии Адонисовых мотивов. В фигуре Дафниса

⁵³ Имеется в виду неопубликованная монография «Сафо» (1946—1947).

⁵⁴ «Елена» — это «Эпиталамий Елены» (Idyll. 18), «Влюбленный» — Idyll. 23, «Беседа» — Idyll. 27 не принадлежит Феокриту, «Эпиталамий Ахилла и Деидами» приписывается Биону.

нисовых мотивов. В фигуре Дафниса мы имеем сицилийского Адониса; действующие лица буколки — Тирсид, Батт, Коридон, Меналк — аграрно-пастушеские разновидности Дафниса⁵⁵. О мистериальном характере буколов и буколки, связанных с культом зверино-растительной Артемиды, нам сказала сама древность⁵⁶.

Если всмотреться в круг тем и персонажей феокритовской идиллии, станет ясно, что мотивы не выходят здесь за пределы одной и той же, хотя и широкой по форме тематики. Это разновидности страстей Дафниса, понятых сантиментально-рационалистически, с позиций самого типичного эллинизма. Носитель таких страстей — букол; страсть такого «идиллического» пастуха бывает несчастной, но иногда и счастливой. Рационализация мифа, вызванная понятийным его восприятием, создает спуск персонажа от Афродиты и Адониса (в экфразе ид. XV), через брачавшихся Елену, Ахилла и Деидамию, к земным пастухам и пастушкам. Однако городская тема появляется у Феокрита редко. Если бытовой мим дает себя чувствовать в «Адониазусах», то его роль не больше, чем у любого «обрамления»; в центре этой идиллии — смерть возлюбленного Афродиты. Не знаю, каков был мим Софрона «Женщины, сводившие луну», но во второй идиллии Феокрита основная тема не чародейство, а несчастная любовь. Особый филиал «серенад» тоже говорит о неразделенной любви Циклопа⁵⁷. Неопровержимое отношение феокритовской идиллии к лирике сказывается не столько в самой любовной теме, сколько в ее трагической трактовке. Мы знаем, откуда в «жизнерадостной греческой лирике» этот постоянный печальный мотив. Любовь — это понятийная форма мифологической производительной силы; неудачная любовь — это поня-

⁵⁵ Пастух Дафнис — герой *Idyll.* 6, 8, 9, 27; Тирсис (Тирсид) — герой *Idyll.* 1, Батт — *Idyll.* 4, Коридон — 4 и 5, Меналк — 8, 9 и 27.

⁵⁶ См.: Ps.-Theocr. AP VI, 177; Parthen. Amat. Narr. 29; Ael. V. h. X, 18; Diod. Sic. 4, 84 (о сицилийском буколе Дафнисе, спутнике охот Артемиды, как изобретателе буколической поэзии и музыки); Verg. Ecl. 5, 24—31 (букол Дафнис — учредитель мистерий Вакха); Long. 3, 23 (буколы и козопасы, подобно вакханкам, разрывают нимфу Эхо); Nonn. Dionys. XLIV, 197—198 (о Дионисе, «со-охотнике» Артемиды) etc. О слиянии буколических обрядов с мистериями Диониса-быка см.: Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 62, 135—151, 282; Reitzenstein R. Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung. Giessen, 1893, с. 193 и сл.; о буколах в мистериях Артемиды, с. 215 и сл.

⁵⁷ *Idyll.* 11, 20 и сл.; ср. Ovid. Met. XIII, 750 и сл.

тийная переработка плодородия-смерти, воплощенной в Адонисах и Дафнисах.

Но не только тематика, не только персонаж аграрны у Феокрита, соприкасаясь с аграрными культами и аграрными мистериями. Для Феокрита специфичен аграрный сценарий идиллий. Если оценки Платона просто «пейзажны» или застольны, если у Лукиана они имеют разнообразные места действий — от преисподней до «нигде», то сценки Феокрита в подавляющем большинстве происходят среди растительной природы, в поле и роще. Там, где персонажем является Циклоп, мизансцена напоминает сатириконе. Картины жатвы и сельских праздников разворачиваются непосредственно на полях.

У феокритовской сценки есть и своя особая структура. Это агон. Два действующих лица состязаются в пении, а третье их судит и дает награду. Некоторые агоны носят форму правильно чередуемого диалога в одну строчку и меньше — стихомифии. Рядом с этим существует и структура «комоса» — монолог у окна или двери возлюбленной с жалобами на отвергнутую любовь и с угрозами, обычными в подобных любовных плачах.

В идиллиях Феокрита можно увидеть ряд элементов, характерных для драмы: агон, диалог-стихомифия, комос, черты сатириконе, центральный мотив эроса. Это ведет к сопоставленью с паллиатой и «Пиром» Платона. В паллиате эрос всегда счастливый; ее герои — инкарнации эроса именно в растительных метафорах, в виде героя Цветущего и героини Весны в их различных модификациях, что и сближает их с героями и героинями народной лирики — Эриннами, Каликами, Эрифанидами⁵⁸, Меналками, Дафнисами и многими другими. Однако если в паллиате комос играет видную роль, то следы сатириконе в ней стерты. В «Пире» на первом плане и Эрос, и черты сатириконе, и комос. Этот момент плача у замкнутой двери очень характерен. Он мистериален, знаменуя переход от смерти к свету возрождения; он и в лирике, и в паллиате (изредка в

⁵⁸ В имени греческой поэтессы Эринны — «весенний» корень (ἐαρινός); Калика («Прекрасная») бросилась со скалы, когда юноша отверг ее любовь; ее именем называлась женская песня (возможно отрывок Стесихора: Page PMG. Fr. 277); Эрифанида («Явление весны»), потеряв возлюбленного Меналка скиталась, слагая плачи; см. Athen. XIV, 619 с-е.

древней комедии), и он же в буколической идиллии. Под ним — эпоптея, мим со зрительным действием у закрытой-открытой двери.

Говоря об элементах сатирикона в идиллии, нужно иметь в виду не только пещеры, горы и нимф, но и персонаж, состоящий из сатириобразных существ. Когда пастушок носит имя Титира (дорического «козла»)⁵⁹, то есть того же Сатира, можно не сомневаться, что этот и прочие феокритовские «пастухи» представляют собой понятийную форму мифологических «сатиров». Любовь и пение, игра на пастушеской свирели — вот что одной-двумя чертами, топорно определяет сатиров. Все эти пастухи идиллий любят и поют, и больше о них ничего не скажешь. Миф делает из инкарнаций Весны «поэтесс», из возлюбленных-цветков — «певцов» и «поэтов». Возможно, что весь буколический жанр представлялся образному мышлению творчеством Дафниса, как эпос — сочинением Орфея, Мусэя или самих Муз. В античности каждый жанр имеет своего «изобретателя»; в нем инкарнируется данный жанр, а содержание жанра и биография «изобретателя» совпадают. Отсюда и та черта, о которой я еще буду говорить ниже: каждый лирик надевал на себя воображаемую маску персонажа того самого жанра, который он обрабатывал. По-видимому, надевание на себя маски литературного персонажа, разыгрывавшегося в драме, было явлением куда более молодым. Ему предшествовала стандартная роль самого живого участника обряда или воображаемого героя мифа, как мы это увидим в лирике и в древней комедии. Этим объясняется и другая особенность: древний писатель обыкновенно работал только в одном жанре, многообразные формы которого не выходили за определенные смысловые границы. И Феокрит (даже Лукиан!) остается верен такой традиции. В известном плане он сам есть Дафнис, но Дафнис понятийный. Так, объясняясь от своего лица мальчику в любви, он придерживается обычного буколического штампа, а повествуя о наказание жестоких возлюбленных, он как бы говорит от собственного имени.

10

⁵⁹ Схолии к Феокриту сообщают, что на дорическом наречии Сицилии, «титир» сицилийское имя сатира, силена и козла-трагоса: Sch. Theoc. 3, 2; 7, 72 d; хотя козлиный облик самих сатиров сомнителен, в любом случае все они существа миксантропической природы.

На фоне буколической сценки и стилизованной культовой песни у Феокрита выделяется несколько городских сенок. Его ид. II дает внутренние связи, соединяющие эросную лирику с эросным романом, точнее, показывает путь через «лирическую» миметическую песню (мимодию) к понятийному драматикону, то есть к нарративной «драме». В работе о Сафо я высказывала мысль о том, что всякая древняя лирическая песня была воткана в ткань известного песенного ритуала, сохранившегося в форме определенного исполнения, одежды, приурочения и т.д. Под мимодией, мимологией, мимом я не понимаю, подобно Райху, конкретных видов песен или прозы народного «реалистического» театра, да еще противопоставляемых им «идеализму» высокого греческого искусства⁶⁰. Мимодия как песенный мим и мимология как жанр мима терминологически приемлемы, но под мимом следует понимать не конкретный жанр типа римской пантомимы, а древнее зрелищное представление, в до-литературном виде оставшееся в низовом театре, балагане. Что же касается до «реализма» и «идеализма», то именно в низовом театре находились истоки позднейших сценических теорий об «очищении» и «иллюзии». Выше я достаточно говорила о том, что μῖμος, «мим», неотделим от μίμημα, «подобие», μίμησις, «подражание», в значении «копирование» и μιμῶμαι, «подражать», в значении «копировать», «создавать подобия, изображать предмет с внешней стороны». В этом, общем, смысле «мим» означал «подражательное действие», по самому существу своему «иллюзионное», зрительно-обманное; его катартика тоже была световая, зрительная, до-этическая и равно до-идеалистическая или до-реалистическая.

Итак, вторая идиллия Феокрита лежит ниже, чем лирика и чем роман. Дафниса в ней нет, в ней действует Дельфис. Прозрачное имя! Аполлон Дельфийский мог заменить самого себя, обратив-

⁶⁰ Райху принадлежит фундаментальное исследование о миме (*Reich H. Der Mimos. Ein litterar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch.* В., 1903, где реалистический народный театр противопоставляется идеализму высокого греческого искусства). Это работа написана в традиции исторического описания эволюции явления, в данном случае низовых театральных жанров. Фрейденберг в отличие от Райха говорит о «миме» так сказать «до-историческом», что, разумеется, не отменяет существования исторических мимодий и мимологий. Вместе с тем, высказанная выше мысль о пути через эротическую мимодию к эротическому нарративу с других, историко-эволюционных позиций была высказана тем же Райхом, который писал о создании буколического романа на основе буколического мима (*De Alciphronis Longique aetate.* Diss. Regimonti, 1894).

шись с легкостью в Аполлона Дафния, «лаврового». Я хочу сказать, что Дельфис не отличается от Дафниса. Эта идиллия разнится от обычных буколик своей полной понятийной преображенностью. Здесь Дафнис отличается от Дельфиса примерно так же, как драматикон о Дафнисе («Лавр и Зеленъ» Лонга) от позднейшего любого «романа» с героями-растениями⁶¹. А именно: луна, героиня сафических эросных песен, обратилась в богиню любовных чар, Селену, и отделила от себя женщину-героиню, которая прибегает к любовной чаре с молитвой к луне, Селене. Чародейка-луна сделалась земной женщиной-чародейкой. Эрос, став в идиллии земным юношей, который влюбляется в женщин, тут же параллельно принял еще и другую форму — самого мотива любовной страсти. Драматическая сценка приобрела характер плавного рассказа; остались лишь два «акта», легшие основой двух частей идиллии, — акт чародейства и акт любовной встречи на ложе любви. Одна из этих частей, некогда самостоятельных и коротких, стала каузальным введением к другой.

Сцена любовной встречи, вся заложенная в топике будущего драматикона, даже композиционно содержит в своей центральной части личный рассказ. В середине этого «я-рассказа» находится небольшой «комос»: Дельфис лжет героине, будто он собирался, увенчав себя белым тополем, прийти к ней с тремя-четырьмя друзьями, неся с собой «яблоки Диониса»⁶², и, если б он не был принят и на двери висел бы замок, он «предал бы себя топору и факелу»⁶³. Эта типичнейшая «серенада» носит у Феокрита форму обмана — чисто-понятийную форму, в какую он облек традиционный образный топос, потерявший здесь свое прямое значение, а вместе с ним и всякий композиционный смысл. Однако присутствие в этой эросной идиллии «дверной заплачки» возвращает нас к другим комосам Феокрита. Этот вид мимодии прошел путь, подобно наррации, от «эпизода» в чужеродном произведении до самостоятельного, отдельного рода лирики.

⁶¹ Имеются в виду герои средневекового романа о Флоре и Бланшфлере, принце Зелени и принцессе Белом цветке, герой испанского приключенческого романа о Пальмерине Оливском, имевшем много подражаний, и др. См.: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра, с. 229 и сл. / 206 и сл., 277 и сл. / 248 и сл. В трактовке этих сюжетов и «растительных» персонажей Фрейденберг опирается в частности на близкую ей работу Сентива: *Saintyves P. Les contes de Perrault. P., 1923, с. 77, 194 и сл.*

⁶² Idyll. 2, 119

⁶³ Idyll. 2, 127.

Дионисический характер и паллиаты, и «Пира» с его подчеркнутым — уже духовным — вакхизмом повторно звучит в комосе Пидиллии: Дионисово яблоко — известное в греческом быту «яблоко эроса», белый тополь с его ветвями — вакхический атрибут. О раздельности Эроса и Диониса говорить не приходится. Но оба они и мистериальные и драматические божества. Мольба перед «закрытой» дверью заканчивается «открытием» — иначе смерть на пороге; сквозь открытую дверь «видна» сияющая красота, вариант которой — Эрос с его воспроизведением новой жизни. Паллиата дает картины и того и другого, Диотима — только этого второго. Но ее мистерия Эроса тут же, в «Пире», имеет полную аналогию в балаганной форме двойного силена, безобразного в закрытом виде, сияющего красотой в открытом; правда, перед дверцами силена нет молящих... Комосы и комасты «Пира» — третья форма дионисийства, культово-бытовая; она наполнена эросным содержанием.

Понятийно-философская концепция Платона, возникающая из древних образов, в IV веке до н. э. еще должна быть выражена средствами этих же образов. Феокрит, несмотря на использование поэтической фактуры, гораздо «прозаичнее» Платона. Образы стали у него литературной традицией, и он воспринимает их понятийно. Исконная связь комоса и эроса обращается у него в типично городское любовное свидание, во время которого культурный юноша измышляет влюбленной в него девушке «серенадную» историю своей мнимой любви. В этом вылощенном юноше уже не узнаешь Эроса, в томной, но ловкой девице — божество женского плодородия, ночи, ночных чар и смерти («страданий»), самое Селену*. У Феокрита героиня «пылает» в метафорическом смысле, понятийно, «сторая от страсти», «раскаляясь» и даже «расплавляясь»; герой говорит об «огне» страсти тоже отвлеченно, хотя и слишком настойчиво; наконец, Киприда спасает этого героя «из огня»⁶⁴ (люб-

* Интересно имя девушки Σίμαθα. Греки прилагали эпитет οἶός к «курносому» козлу, сатиру, Сократу. Не лишено вероятно, что это имя имеет отношение к козьей (οἶσι) природе девушки, в мифе бывшей нимфой, женским соответствием эллинистического сатира, юного и прекрасного. «Буколическая» природа героев нисколько не опровергает в них очеловеченных Эроса и Луны в любых модификациях (прим. О.М. Фрейденберг).

⁶⁴ Idyll. 2, 131.

ви), а Эрос «часто зажигает (в нем) огонь пламеннее Гефеста Липарского ("блестящего")»⁶⁵.

Факел Эроса дает себя чувствовать в этих древних образах; недаром герой грозитя в «комосе» погубить себя факелом. В драматико-не герои, носители эроса, начнут «умирать в огне» в прямом смысле. Но какую функцию выполняет этот центральный образ у Феокрита? Здесь он только метафора. Несмотря на постоянную апелляцию к мифу и к мифологическому образу, эллинист делает из мифа простую необходимость стиля, не отдавая себе отчета в том, что сама-то эта необходимость вызывается неумением творить новое, которое выходило бы за пределы древней формы. Ведь понятийная мысль только недавно порвала с образом; но, отделившись от образа, она стала неустойчивой. Понятие еще пользуется образом, но внешне, как опорой, без которой не может устоять. Миф у Феокрита — необходимый элемент наррации, — нарративная топика. А мифологический образ у Феокрита — чистая метафора, понятийная по существу, но прибегающая к старой внешней форме. Художественное значение таких метафор еще очень условное: они не способствуют ни раскрытию, ни углублению образов, могут быть умножены или сокращены без вреда для рассказа. Их функция украшательская, отвечающая эстетике эллинистов. По-видимому, то был закономерный этап в истории понятийного мышления, порвавшего с мифологически-конкретным наполнением образа и начавшего воспринимать образ вне бывшего содержания, в одной его конструктивной функции. Формальная логика с ее отвлеченностью опустошала миф и «рационализировала», то есть обращала образы в понятия. Получались «светская» наррация и ряд метафор. Однако, традиция заставляла сохранять в неприкосновенности форму мифа а эта форма была ничем иным, как вчерашним его содержанием. И Феокрит знаменовал тот этап, когда понятия еще не умели противопоставлять мифологическому образу ничего более совершенного, чем стилизацию — то есть сугубое сохранение одной формальной стороны — этого же образа. Конструктивной, внутренней роли мифологический образ уже не играл в понятие.

⁶⁵ Idyll. 2, 133.

Выше я сказала, что в «Адо尼亚зусах» имелся мистериальный элемент. Правильнее было бы сказать, что ид. XV так же состоит из двух «актов», как и ид. II.

Первая часть ид. XV представляет собой бытовую сценку. Ее особенность, однако, в том, что она дает «движение», выводя своих героинь на улицу, в толпу, в толкотню, к Птоломеевскому дворцу. Разбивая статарность пространства — места действия — и времени (три различных момента), Феокрит разрешает проблему нарративного мима по-новому, «эллинистически».

Бытовая сценка куда древнее Феокрита, Геронда и даже самого Софрона. Так, уже у Ферекрата, представителя до-аристофановской комедии, имелась пьеса «Κοιλῶννῶ»⁶⁶, в которой рассказывалось, как героиня была в гостях у подруги, трактирщицы Глики, угощавшей ее. Такая сцена очень напоминает Геронда, особенно его первый холиямб, но и начало «Адо尼亚зус». Не знаю, как у предшественников эллинистического мима, но у Феокрита и Геронда имеется определенная топка брани хозяйками неповоротливых рабынь, угроз наказаний или картин самих наказаний рабов и рабынь. Бытовой мим сильно окрашен гибризмом. Персонаж тут лишен всякого благородства, а его аффекты минутны и низки; «госпожи» Феокрита куда низменнее его пастухов и пастушек. Что же касается до Геронда, то интерьер, который он показывает в доме, в суде, в школе или лавке, полон социально-морального смрада.

Ясно, что отображение действительности имеет здесь за собой и известную жанровую традицию. В самом деле, почему бы в одних сценках рабы изображались утопически, а в других — позвериному? Только потому, что для одного и того же социального явления существовали две линии изображения — высокое и низкое.

Бытовой мим шел по гибристическим рельсам, от балагана и комедии, от ямба и холиямба, к Аристиду, Лукию и Лукиану. Там, где выступал наружу фарс, таилась и мистерия; там, где на переднем плане была мистерия, таился и фарс.

Во второй идиллии Феокрита культовый акт предшествует бытовому. В пятнадцатой — наоборот.

Вторая часть «Адо尼亚зус» рисует культовое оплакивание Афродитой умершего возлюбленного, Адониса. Это культовая драма, но

⁶⁶ CAF I, fr. 67—69 Kock.

Адонис — рисунок из ткани, Афродита — актриса. Никто не принимает переодетую певицу за богиню, а портрет — за бога. Но все знают, что и певица и рисунок изображают богов. Образный мим стал понятийной драмой.

Интересна в этой части чисто-мистериальная экфраза вытканной «картины» с возлежащим на пышном ложе Адонисом. Ее визионарный — я хочу сказать, зрительный — характер дает себя знать в описательных восклицаниях сиракузянки. Адонис лежит «как» живой⁶⁷. Праксиона так описывает его: «Владычица Афин! Какие ткачихи его выделали! Какие живописцы так тщательно написали рисунок! Он, как бы настоящий, стоит и, как бы настоящий, дышит! Живое, не вытканное!»⁶⁸. Это зрелище. Оно подражает истине. Такое ткание с нарисованным портретом есть *θαῦμα*, чудо, и *θέαμα*, зрелище (нужно вспомнить, что древнейшие экфразы «Илиады» и «Одиссеи» относятся именно к тканым картинам). Я не сомневаюсь, что в глубине эллинистической культовой драмы лежал мистериальный «показ» страстей Адониса — *τὸ ἐπιδείξις*. Не сомневаюсь и потому, что Геродот рассказывает о таинствах такого же бога, Озириса, называя мистериальное представление его смерти *δείκελα τῶν παθέων*⁶⁹. Не берусь определять, какая из двух до-нарративных форм древнее — действенная или вещная, но обе они, во всяком случае, основывались именно на «показе», на «зримости». И Праксиона действительно добавляет: «Он (Адонис) лежит на серебряном ложе, как бы зримый»⁷⁰. Я сопоставила бы с этим местом римский обряд «выставления напоказ» умерших. Того, кто умер, «зрят» и выкликают, возвращая его этим к «свету», то есть к жизни. Адонис лежит *ὡς θαητός*, как бы зримый воочию. Этим характером «выставления на показ», зримостью, эпидектичностью умершего бога подчеркивается мистерия смерти и оживания божества-природы. Лицезрение и зримость столько же принадлежат зрелищу, сколько мистерии и культуре.

Но здесь, в ид. XV, мы встречаемся со «зрелищем смерти», а не «зрелищем красоты»; такие именно картины смерти заключены внутри трагедии, но не комедии.

⁶⁷ Idyll. 15, 83.

⁶⁸ Idyll. 15, 80—83.

⁶⁹ См. выше, примеч. 39.

⁷⁰ Idyll. 15, 84.

У Платона, у Лукиана, у Геронда и у Феокрита в середине сценок находятся наррации, дающие как бы отклонен е сюжета в сторону, но на самом деле представляющие собой древнейшую сюжетную основу сценок. Так и здесь. Певица описывает, сколько пернатых и растительности, сколько драгоценных вещей и вкусных блюд ожидает пробуждения Адониса. Другими словами, его ожидает вся природа, но и все поварское искусство. Вокруг летают Эроты. Орлы из эбенового дерева, из золота и слоновой кости несут Зевсу юного виночерпия. Тут же расположены зеленые беседки и два ложа, Киприды и Адониса, где произойдет любовное воссоединение. А завтра с зарей, поет певица, женщины в глубоком трауре понесут к морским волнам Адониса и будут петь о его страстях, предшествующих — прибавлю я — радостному возврату к жизни: перед нами δέικελον τῶν παθέων.

Каждый образ этой нарративной песни отводит к сафическим мотивам и почти совпадает с рядом их фрагментов. Пирь богов, эроты, божественные виночерпии, птицы, священные сады и рощи, — а в центре Афродита, справляющая свой «гиерос гамос» с Адонисом: этим и исчерпывается архаичная лирика. И недаром здесь поет именно женщина, — так сказать, культовая Сафо.

Пирь богов, Эрос и эроты... На одном из таких «пиров» был зачат Эрос: об этом есть наррация в «Пире», посвященном Эросу. Почему Эрос тянет за собой мотивы пиров, садов, вина, комосов? Потому что под понятийными «садами», «пирами», «серенадой», «пьяной процессией» лежит образ мифологического эроса растительности, виноградной лозы и всего того, что лежит вокруг Адониса в своем до-каузальном и необобщенном виде, как непосредственная конкретная данность. Потому, другими словами, что платоновские понятия или понятия второй идиллии представляют собой новую мыслительную форму тех самых мифологических образов, которые читаются Платоном или Феокритом в категориях каузальных связей и обобщения. В описаниях культовых сцен Феокрит отрешается от понятийного восприятия и сохраняет большую образную точность. Но в новеллизме он освобождает себя от повторения первоисточников, потому что этот процесс протекает для него непроизвольно. Ему не приходит в голову, что свидание и ложе Симайты и Дельфиса являются повторением ложа Афродиты и Адониса: ведь между этими двумя сценами такая же разница, как меж-

ду понятием и образом. Потеряв свой прямой смысл, эрос Адониса обратился в мотив любви, а его оживание — в любовное свидание. Боги, утратив культовое содержание, стали прекрасными юношей и девушкой. Впрочем, я неточно выразилась. Нужно было сказать так: понятийная мысль, прикасаясь к древнему образу, начинала воспринимать его логически, то есть каузально, отвлеченно и обобщенно, и тогда сам собой образ Афродиты обращался в понятие о прекрасной, сожигаемой страстью женщине, которая соединяется со своим возлюбленным на бытовом ложе. Боги теряли свое культовое содержание, ложе становилось бытовым, юная пара делалась горожанами. Мы привыкли говорить, что в эллинистическую эпоху религия ослабла. Нужно, конечно, сказать иначе: религия ослабла закономерно, так как понятийное восприятие религии должно было вызвать ту «секуляризацию» образов и то ее обобщение, которое непроизвольно приводило к бытовизму, этой первой форме единично-конкретной абстракции. Если наука признала, что мифический образ был для своего времени единственно возможной формой освоения мифа, то следует сказать, что в первом классовом обществе и понятие было единственно возможной формой самого мифического образа. Но меня спросят: откуда я взяла, что свидание Симаиты и Дельфиса есть понятийное преобразование свидания Афродиты и Адониса, а не «бытовая зарисовка»? Я отвечаю, как всегда отвечала. Быт воспринимается так же и теми же понятийными категориями, как и старое идеологическое наследие. Он оттого и стал появляться в искусстве — он, а не религия, — что самый-то этот «быт» являлся результатом нового понимания действительности, а не чем-то независимым от сознания. Античный «быт» в искусстве — это условная преходящая категория, соответствовавшая одной незначительной и поверхностной, узко-понятой части окружающего. Он представлял собой понятийную форму древнего иллюзорного наследия (понятийного переосмысления мифа, образа, религии) — с одной стороны, а с другой — восприятия действительности под углом зрения обобщенных конкретностей. Поэтому безразлично, брал ли писатель свой материал из быта или из традиции, — то и другое совпадало. Греческий становящийся «быт» нельзя отождествлять с каким-нибудь фламандским бытом, давно переведенным из реальности в иллюзорное отображение. Греки

еще только складывали понятие быта. Говоря парадоксально, быт впервые возникал только в Греции.

12

Зримость принадлежит столько же зрелищу, сколько мистерии и культуре. Это верно, но следует прибавить: и экфразе. В картине лежащего на серебряном ложе Адониса союз $\acute{\omega}\varsigma$ имеет двойное экфрастическое значение — и уподобительное и указательное. Адонис — словно живой, словно дышащий, а не вытканый и разрисованный; он как бы стоит перед глазами. Однако Адонис все же нарисован и выткан. Он мертв, а не дышит, не стоит, а лежит.

Экфраза изображает мертвое, «как бы» живое; ее реальность кажущаяся, и она не больше чем «диво», то есть призрак. Визионарный характер, одинаковый у экфразы и мистерии, различается у обеих своим смысловым содержанием. Мистерияльное видение не призрак. Мистерия, с точки зрения веры, действительно делает из умершего живое. Суть всякого таинства заключается в том, что оно есть тайна. Античность знала только одну тайну — тайну смерти, «невидимо» переходившей в жизнь. Смерть инкарнировалась в богах и в покойниках, но покойником становился любой живой «посвященный», мист, который уже при жизни мистерияльно и умирал, и воскресал. В позднейшей государственной религии таинства обособились в отдельную замкнутую систему, но, в сущности, их элементы всегда присутствовали в до-культовых и культовых церемониях. То, что лежит в основе «Адолиязуса», пародировалось впоследствии древней комедией. Евполида «Бапты» и Аристофана «Тесмофориязусы» показывали гибристический аспект женщин, справлявших таинства богини плодородия. Но эти древние комедии имели в виду и древние культовые формы; матриархальный мужчина подвергался такому глумлению, какое мы еще встретим только в паллиате да в романе Петрония. Женщины, справляющие Адонии, уже модернизированы феокритовским сознанием, и в двух мужчинах, с которыми сталкиваются в толпе две женщины, мы уже не узнаем нашего старого мужского персонажа. Да и сами эти женщины вовсе не справляют Адонии. Они только «смотрят». Они «зрительницы» Адоний, подобно действующим лицам паллиаты, смотрящим

сквозь открытые двери или щели на живые картины. Именно в таком смысле Адонис лежит «как бы для лицезрения», «подобно показываемому».

Эта зрелищная, эпидектическая форма Адоний делает их не столько мистерией, сколько народным, еще до-культовым мимом, в основе которого лежат «показ» и «диво». Первая, бытовая часть так же пристала второй, иллюзионной, как в паллиате, где балаганная основа повлекла за собой оба эти элемента.

У Софрона имелся такой же мим о женщинах, справлявших Истмии (в рукописях стоит «справлявших», но Валькенар считал, что выпала буква, и исправил $\theta\epsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$ на $\theta\epsilon\omega\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$, что значит «взиравших», то есть по Валькенару, речь шла о «взиравших на Истмии»⁷¹). Поздний грамматик, излагавший содержание «Адониазус», возводил эту идилию к «Истмиазусам» Софрона⁷².

Я тоже думаю, что Софрон изображал «зрительниц» Истмий. Но важно другое — наличие известного цикла драматических сцен, в которых действующими лицами были женщины, творившие культовый обряд. Вопреки ожиданию экспозиция в таких сценах была комической и бытовой. Одно это говорит о культовой пародии на культ. Диво и $\delta\epsilon\acute{\iota}\kappa\eta\lambda\omicron\nu$ страстей божества обращалось в мираж, зрелище и «показывание» (представление).

Иллюзион, лежавший в основе мима, породил со временем разнообразные формы. Преобладающую роль играла «зрительность», что, в свою очередь, вызывало и особую мимологическую экфразу.

У Геронда, верного ямбико-софроновской традиции, мим продолжает быть нарративной сценкой. Его действующие лица — преимущественно женщины. Язык мимов, писанных в ритмике Гиппонакта, не обыденный, но архаичный; диалект ионический.

Геронд сильно отличается от Феокрита гибризмом своих мимов. Этот так называемый «быт» очень специфичен. Герои морально грязны, тематика низменна. Притоны, низкие инстинкты, циничные нравы и моральное неприкрытое бесстыдство подаются Герондом в качестве «быта». Но и тут, среди всего этого цинизма, IV мим

⁷¹ См. эмэндацию Валькенара: CGF Fr. 10 Kaibel; рукописное чтение $\theta\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$ τὰ Ἰσθμιά.

⁷² Имеется в виду краткая лемма к «Адониазусам», в которой говорится, что Феокрит переработал мим Софрона.

написан на «высокую» тему. В нем дается развернутая экфраза: женщины смотрят в храме Асклепия на посвящения, описывая их в своих восклицаниях. Самое основное впечатление женщин, самый основной мотив всей сценки — живость изваянного. Женщинам кажется, что если девушка, глядящая на яблоко, сейчас же этого яблока не получит, она умрет; женщинам кажется, что гусь вот-вот начнет издавать звуки; женщинам кажется, что статуя Баталы живая, что тело юноши теплое, что бык может броситься, что люди натуральны.

Нужно обратить внимание на чисто-культовые начало и концовку диалога. Именно в храме, среди жертвоприношения, женщины «смотрят» на культовое «диво». Эпидектический характер такой сценки несомненен. «Истмиазусы» Софрона и «Адо尼亚зусы» Феокрита показывают, что IV мим Геронда примыкает к тому же культово-зрительному циклу, что и эти мимы. Но еще у Эпихарма имелась сценка «Феоры» (зрители, богомольцы, священные послы), в которой эти лица тоже «взирали» на дельфийские жертвенные дары и тоже говорили о каждом из них в отдельности⁷³. Можно предположить, что «лицезрение» сияющего «видения» находилось в центре мистериальных актов. Я выше говорила о сиянии божества внутри силена, о сияющей панораме райка и живых картинах паллиаты, о мистериальных вратах, которые открывали божественную красоту. Я сказала бы, что круг зрелищно-эпидектических образов имел две стандартные формы. Одна из них — мотив стремления открыть замкнутые двери; дверь молили раствориться; в положительном случае следовало «лицезрение» красоты (или свидание, или священное соединение); в отрицательном — зрелище смерти. Другая, более поздняя форма — взирание, смотрение на красоту или на смерть со стороны.

По-видимому, мим воспроизводил в диалого-драматической форме и то и другое. Об этом свидетельствуют мимы Софрона, Феокрита и Геронда, сценки Эпихарма.

Но я хотела бы привлечь внимание и к третьей разновидности мима, передававшей образ «кажущегося», «призрака» и «дива», — к сновидениям. Форма такого «сна» у Геронда — монологическая, словно часть диалога; в начале дается топика бытового мима —

⁷³ Athen. VII, 362 b.

грубое пробуждение рабов, в середине — наррация, в конце — автобиографическая ссылка. Самый сон представляет собой некое «видение», действие которого разыгрывается в священном месте, с участием бога в роли арбитра. Поздней у Лукиана снова появляется такое «Сновидение», снова автобиографического характера; монолог мима обратился здесь в личный рассказ.

В мимах Феокрита и Геронда нет действия; они фиксируют одну краткую тему и один-два кратких момента времени. Вместо отсутствующего фона в них дана придвинутость пространства, а вместо рассказа — непосредственное воспроизведение разговора двух, реже трех лиц в наглядной форме.

Зрительный характер мима реконструируется даже в таких изысканно литературных поздних мимах, как эллинистические. За одними из них лежит чистый иллюзион, за другими — зрительный обман (фокус). Но то и другое говорит об эпидектическом характере мима. Когда повествовать человек не умел, единственной формой изображения был непосредственный показ конкретного предмета. Экспозиция, лишённая заднего фона, давалась на плоском переднем куске пространства, за которым стояла стена (скена, проскений). Человеческая мысль не умела овладеть предметом изображения; она беспомощно делала из него панораму, сперва в виде живой говорящей картины, затем в виде рисунка. Что такое мим, сценка, идиллия? Это живые разговаривающие картины или показывающие и показываемые картины.

Понятийное мышление делает из конкретного предмета, из панорамы логический предмет изображения. Далее оно «протягивает» и удлиняет время и пространство, создавая фон тому и другому, то есть предпосылку к появлению таких понятий, как «событие», как нечто «происходящее», протекающее во времени и в протяжённом пространстве. Затем оно располагает события в известном каузальном порядке, скрепляя их причинно-следственными, целевыми, кондициональными связями. Так показ становится рассказом.

Но дальше начинается процесс понятийного опосредствования. Не только предмет показа делается темой рассказа, но темой рассказа делается и самый способ, каким конкретный предмет показывался, — форма, в которой протекало зрелище, лица, которые показывали, и т.д. Весь мим в целом лег основанием понятийного

«сюжета» позднейшей античной драмы. В эллинистическую эпоху драма уступает место понятийным художественным формам изображения, в первую голову наррации. Только в Риме появится новая трагедия, литературная, понятийная, которая покончит со старинной этико-религиозной трагедией. В III веке эллинизма наррация строится посредством мима, то есть драматической формы; теперь мим — не картина и не драма, а форма рассказа. В мимиямбах Геронда, в идиллиях Феокрита сюжетом берется не сюжет мима, а самый мим целиком, лишь понятийно воспринятый и воспроизведенный. Самый мим начинает становиться объектом косвенной передачи, и через мим, «посредством» мима, возникает повествование. Чем понятийное мышление глубже, тем оно опосредствованней и дальше от предметной конкретности. Сложная понятийная мысль возводит каждый конкретный факт в обобщенно-умственный, делая из него, в свою очередь, такой мыслительный материал, «посредством» которого абстракция углубляется еще больше. Эллинистическая рационализация кладет начало процессам опосредствования. Она и это делает еще конкретно, начиная создавать нарративную ткань с помощью снятия с мима его сценической формы и придания ему характера повествовательного «момента», имеющего за собой и впереди себя ряд событий, наделенных причинными связями и развернутых во времени и пространстве. Новеллизируя драматическую форму, мысль Феокрита и Геронда кладет начало той «прозаизации» драмы (пусть все еще пока в стихах), которая двумя веками позже приведет к драме в прозе, к так называемому драматикону, то есть к «греческому роману», представляющему собой прозаический синтез эросной драмы и эросной лирики от Сафо до Феокрита.

24 мая 1951 г.