



Ο. Μ. Φρεΐνδενμπεργ

ΜΙΦ

ΤΣΑΤΡ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР III
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА
ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
И ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ
ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ИМ. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

МИФ И ТЕАТР

Лекции
по курсу «Теория драмы»
для студентов театральных вузов

МОСКВА 1988

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета ГИТИСА им. А. В. Луначарского в качестве лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов.

Рецензент:

кандидат филологических наук **Г. Ч. Гусейнов**

Составление, научно-текстологическая подготовка, предисловие и примечания **Н. В. Брагинской**

Фрейдэнберг О. М. Миф и театр. Лекции. — М.: ГИТИС, 1988. — 132 с.

Творчество выдающегося советского ученого-филолога профессора О. М. Фрейдэнберг (автора монографий «Поэтика сюжета и жанра» 1936 г., и «Миф и литература древности» 1978 г.) в целом было посвящено проблемам возникновения искусства. Три работы, вошедшие в настоящее издание, рассматривают проблемы возникновения и становления театра и драмы на античном материале. Книга обращена в древность, но читатель может легко перекинуть мосты в современную театральную практику и обнаружить схемы и образы современной культуры, коренящиеся в мифологии. Особое значение имеет рассмотрение О. М. Фрейдэнберг генезиса современных театроведческих понятий, таких, как зрелище, интрига, комическое и др.

© Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1988.

Ольга Михайловна Фрейденберг (1890—1955), профессор классической филологии ЛГУ, оставила богатое научное наследие. Судьба ее трудов не совсем обычна. Около четверти века отделяет последнюю прижизненную и первую посмертную публикации. Честь «второго открытия» крупного отечественного исследователя культуры принадлежит Ю. М. Лотману, который в 1973 г. опубликовал две статьи и резюме части монографии из хранившегося в Ленинграде у Р. Р. Орбели архива ученого, сопроводив их своей статьей.¹ Вскоре увидели свет и другие работы из архива, а в 1978 г. была издана объемистая книга «Миф и литература древности»². В настоящее время подготавливаются дальнейшие публикации из архива, работами Фрейденберг интересуются за рубежом³. Концепции Фрейденберг за последнее десятилетие вошли в обиход современного гуманитарного знания, причем новейшие публикации пробудили интерес и к работам 30-х и 40-х годов. К трудам Фрейденберг обращаются ученые широкого круга специальностей: востоковеды, слависты и античники, театроведы, этнографы и социологи, искусствоведы, фольклористы и философы, теоретики литературы и лингвисты. Это объясняется тем, что Фрейденберг, исследуя даже самый частный вопрос, всегда выступает как теоретик культуры и помещает свой частный материал в перспективу целостной теоретической концепции.

Публикуемые здесь работы связаны с театром и категориями театральной эстетики (комическое). Три труда — «Семантика постройки кукольного театра» (1926 г.), «Комическое до комедии (к происхождению категории качества)» (1942—1944) и «Паллиада» (1945—1946), созданные в течение 20-ти лет научной деятельности, демонстрируют цельность и последовательность пути Фрейденберг. Хотя эти три работы посвящены разновременным и разнохарактерным явлениям в истории театра, они взаимно дополняют и поясняют друг друга.

¹ См.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, т. 6, с. 482—514.

² См. рецензии на это издание: Иванов Вяч. Вс. — Страны и народы Востока, № 6, 1979, с. 217—224; Цивьян Т. В. — Известия АН СССР, филол. серия, № 2, 1981, с. 174—178.

³ Так, в 1984 г. в Корнельском университете (США) была защищена диссертация на тему «Ольга Михайловна Фрейденберг — советский мифолог в советском контексте». Название диссертации несколько суженное, поскольку в этом умном и добросовестном труде Фрейденберг рассматривается не только на отечественном фоне, но вводится в контекст европейской теории мифа. Автор диссертации, Кевин Мерфи Мосс, готовит для издательства Гарвардского университета перевод полного текста книги Фрейденберг «Образ и понятие», которая в сокращенном виде вошла в издание «Миф и литература древности» (М., 1978). На основе диссертации Мосс намерен выпустить монографическое исследование о Фрейденберг.

Кукольный театр в работе Фрейденберг — это показ вещей, предметов, так называемое «вещное действие», то самое, которое стоит и за паллиатой, хотя здесь действуют люди и играют актеры. Устройство кукольного театра и декорации паллиаты оказываются в одном ряду с триумфальной аркой и алтарной преградой. Все эти предметы варьируют одну структурную схему и одну семантику. Тема триумфального выхода солнца в работе о кукольном вертепе найдет свое продолжение в блестящем анализе образа бегущего раба в «Паллиате». Проблема пересоздания зрительных, обращенных только к зрению, эффектов и интригу литературной комедии ведет автора к анализу происхождения оценки (категории качества) и связанного с ней реалистического мировосприятия, а это предмет третьей публикуемой работы — «Юмическое до комедии». «Паллиата» — последняя по времени создания — объединяет результаты исследования темы «вещного действия» и анализа понятийного, «реалистического» восприятия.

В статье о семантике кукольного театра Фрейденберг, сознательно пренебрегая качественными различиями религии, обряда, быта и театра, рассматривает театральную марионетку на фоне обрядовых и бытовых кукол, храмовых статуй, «манекеров» из карнавальных и священных процессов. Традиционный домик-вертеп народного кукольного театра она помещает в контекст множества предметов, изучаемых обычно такими дисциплинами, как этнография или церковная археология. И тогда в вертепе обнаруживается тот «храмовый ящик», который предстает в истории материальной культуры то как ниша со статуей божества, то как домик с дверцами, где помещается изображение бога или сакральный предмет, то в виде надгробных построек, имитирующих дом, с головой или фигуркой, изображающей покойного, то в виде дарохранилищ. Таково жилище божества во множестве своих вариантов. Фрейденберг раскрывает мифологему, обусловившую подобную постройку. По терминологии автора, это «солнечно — загробный образ». Сияющее, солнечное, световое божество помещается в своем жилище, месте закрытом и тайном, месте мрака и смерти, а затем выходит из него, неся с собою жизнь и свет. В таком таинстве, ежедневно переживаемом древним человеком, когда солнце покидает преисподнюю, чтобы взойти на небо, заключена схема простейшего «зрелища», «показа», строящегося на самой по себе зрительности. Элементарное, примитивное зрелище состоит в «чуде», «диве», на которое «дивятся», в бессюжетных картинах, в ярких красках и блеске. Если есть смысл говорить тут о сюжете, то о таком, который знает только два хода: явление и исчезновение света, чуда, светила⁴. Такое зрелище Фрейденберг условно именуется «иллюзионном», указывая тем

самым, что примитивная схема зрелища сохраняется в развитой культуре, но в особых, фольклорных и близких фольклору, областях, богатых архаикой. В цирке и балагане таков фокус, когда показывается и исчезает блестящий предмет, такова карусель, на которой проявляются и исчезают нарядные раскрашенные фигуры, таково представление жонглера, в руках которого мелькают блестящие тарелки. Кукольный вертеп представляет, по Фрейденберг, одну из модификаций «жилица божества», скрывающего на время световое диво. Служа уже повым, сценическим, целям, он хранит, тем не менее, в своем предметном ансамбле память о создавшей его мыслительной системе. Фрейденберг подходит к вещам как к тексту, который необходимо не только прочесть в его нынешнем смысле, но и проанализировать с точки зрения истории языка. Предметная деталь анализируется как слово, имеющее наряду со своим сегодняшним смыслом и своей историей еще и этимологию, т. е. значение столь архаичное, что оно уже не актуально для сегодняшней функции, совершенно стерто историей и утрачено в многочисленных позднейших осмыслениях и переосмыслениях. И все же «этимология» вещи может быть восстановлена, так как она законсервирована в самой ее форме.

В работе сравнительно ранней — о кукольном театре — автор охватывает самый пестрый материал мировой культуры и опирается на обширную научную литературу. По мере формирования у автора собственной концепции происхождения литературной драмы научный аппарат сокращается, а в «Паллиате» Фрейденберг для разворачивания и доказательства своих мыслей не выходит за пределы однолинейного материала: комедии Плавта. Конечно, комедии Плавта исключительно благодарный материал и для реконструкции архаичных форм зрелища и для изучения переработки «иллюзиона» в литературную драму, ведь приспособлявая греческую драму к римской сцене, автор паллиаты

⁴ «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 взирала на изображаемое. Аппаративные 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 пизанку, 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». (Фрейденберг О. М. Миф и литература древности, с. 230).

сдвигал греческий оригинал по стадияльной шкале, приближая его к архаичным, полуфольклорным, условиям римской сцены.

Работая с материалом, относящимся к определенной эпохе и включенным в идейную и художественную ситуацию этой эпохи, Фрейденберг всегда имеет в виду громадную историческую перспективу, в которой стирается историческая конкретность и за ее счет обрисовываются формальные константы жанров, драматических сюжетов, типов представлений. Поскольку в высокоразвитой художественной культуре Фрейденберг обнаруживает долитературное и до-театральное, т. е. застывшее в виде формального каркаса мировоззрение первобытности, постольку ей пришлось слышать упреки в редукционизме — «сведении» авторских художественных произведений к безличному первобытному мифологизму. Но работа о паллиате показывает достаточно ясно, что задача Фрейденберг совершенно иная — показать, как мифологическое зрелище исчезает в сценической интриге, но исчезает долго. В балагане, игрище есть все для возникновения интриги; есть зрительный обман, морок и иллюзия, но обмана как результата интриги ещё нет. Фольклорная драма не знает интриги, потому что интрига — это уже композиция литературной формы, хотя и возникшая на основе зрелищного фольклора, вещного действия.

Последняя из публикуемых работ посвящена как раз критерию отличия фольклорной и литературной драмы (а также фольклорности вообще и литературности вообще), а именно — категории «качества». Известно, что «комическое» как европейская эстетическая категория исходит из опыта драматического театра комедии так же, как категория трагического восходит к эстетическим характеристикам греческой трагедии. Понятие комического применяется ныне к широкому кругу явлений, выходящих за пределы комедии как античной, так и не античной. Но существует ли комическое, когда комедии еще нет, и что это такое? В эпосе, обряде и культе Фрейденберг обнаруживает «смеховое» и показывает, что «смеховое» не тождественно «комическому» в нашем понимании. Оказывается, что в древнейшем словесном памятнике античности — эпосе Гомера — смеются и улыбаются боги, а не герои, и среди богов те, с которыми связано светлое начало: рождение — любовь — оплодотворение — жизнь, т. е. жизнь в мифологическом смысле, очень особенном, взятом как противоположность смерти, как рост в противоположность увяданию. «Жизнь комична» — эта фраза может принадлежать сатирику, в ней может заключаться презрение к человеческому миру, поскольку в слово «жизнь» здесь вкладывается очень широкий смысл: судьба человечества, природа человека, столкновение разумных волей, даю-

щие целенный результат и т. д. Но если эту фразу произносит мифолог, она означает только, что 'смех', 'улыбка', 'непристойность', 'веселость', 'плодородие', 'юность', 'рождение', 'рост', 'подвижность', 'обжорство' — метафоры 'жизни', а 'плач', 'мрак', 'горе', 'гнев', 'засуха', 'старость', 'узы', 'безбрачие', 'голод' — метафоры 'смерти'.

В «Комическом до комедии» Фрейденоберг занимает фундаментальная проблема интерпретации архаичной культуры, которую она называет проблемой «категории качества». Название это условно, а речь идет, видимо, о следующем. Всякого, кто сталкивается с подлинным архаичным фольклором, не обработанным, не «облагороженным», наверное, поражало наличие в нем того, что очень походит на безнравственность, и все же «безнравственность» как будто не то слово. Ясно только, что не обработанные и не отобранные сказки нельзя читать детям, и что в мифах австралийцев, в пнях из былин, в исландских сагах и в африканских рассказах о трикстерах как-то странно обстоит дело с этикой. Даже если согласиться, что этические нормы свои для каждого времени и народа, что, скажем, милосердие как идеал существует не от века и не везде и всюду, все равно остается ощущение, что перед нами не какая-то особая этика, как в произведениях Сенеки, и даже не вывернутая, как у Бодлера, но отсутствие качественных оценок, «последовательности», необходимых следствий из поступков героев, необходимых на них реакций, — мы ведь невольно мыслим героев мифа и фольклора «людьми» и ждем от них того же, чего и от людей. Но в мифе нет комического как высмеиваемого с позиций некоторых этических ценностей. В мифе есть лишь «смешное» — аспект плодородящей смерти. Комическое возникает при наполнении категории «низкого» определенным качественным содержанием. В комедии мы видим временную победу зла — дутого героя, низкого заместителя высокого; в бескачественном мифе этому соответствует этически не оцениваемая фаза активности разрушительной, негативной силы. Драка и брань — удел низкого героя, и мы привыкли встречать это в комедии, фарсе; бой и обличение — дело благородного героя, и место им в трагедии. Между тем, если снять оценочность, «категорию качества», драка тождественна битве, а брань обличению.

Поэты, драматурги, художники реализуют в нужном им направлении потенции бескачественной семантики. Хотя фольклорный материал допускает любые, в том числе противоположные трактовки, художник, конечно, полагает, что обрабатываемый им сюжет несет в себе ту самую нравственную идею, которую он сам в него вложил. До XIX века, а иногда и позже европейская литература только то, кажется, и делает, что создает этические

«транскрипции» фольклорных схем. Чтобы понять характер такой транскрипции можно сравнить, к примеру нелепую и диковатую историю принца Амлета у Саксона Грамматика который был похитрей, но не благородней своих антагонистов, с «Гамлетом» Шекспира. Этическое переписывание фольклора, происходящее в самой античности, дает поначалу яркую дидактичность: таковы басни Эзопа, «Труды и дни» Гесиода. Но, разумеется, «качественность», как ее понимает Фрейденберг, присутствует в произведении не только там, где есть нравственные рецепты и мораль — это, действительно, удел дидактики. Чтобы можно было «зарегистрировать наличие» качества — достаточно общей этической перспективы, а не, скажем, космогонической. Но и качественность, качественное разведение и различие 'добраго' и 'злого', этичность, имеет исторически обусловленные формы, так что ценности могут меняться даже на противоположные. Как известно, внеморальность гомеровых богов не раз вызывала осуждение греческих философов, тщетно требовавших этики от стихий. Однако эта же внеморальность оказалась предметом преклонения в европейском неоромантизме с его ценностями надчеловеческого единства «равнодушной» природы, с его специфическим эстетизмом.

Театроведческие работы Фрейденберг, как и другие ее исследования, относятся к сфере теории культуры. Вместе с тем, они мало походят на философский трактат, в котором последовательно излагается такая теория. Мы видим пестрый материал, тысячи вещей, речей, действий, литературных сюжетов, театралных форм, обрядов, бытовых и правовых норм, построек и персонажей. И в то же время перед нами не историческое исследование. Калейдоскоп форм человеческой культуры — от тропа до храма, от сосуда до этического учения — интересует автора в перспективе общих закономерностей, образования, функционирования и трансформации систем значений, систем осмысления мира. Мы попытаемся дать очень краткую характеристику теоретическим взглядам Фрейденберг, которые необходимо иметь в виду, знакомясь с ее театроведческими исследованиями.

Фрейденберг оперировала тремя типами систем. Первый тип именуется мифологическим и отождествляется с образным первобытным сознанием, создающим элементарные «клетки» смысла. Второй тип — сложный переходный мир, к которому в первую очередь относятся классическая греческая литература, но в какой-то мере и весь период бытования готового сюжета и риторической культуры в Европе, завершающийся к началу XIX в.⁵ Этот тип смысловых систем, строящихся на переосмыслении мифологического (или традиционного) материала, но не могущих выйти за его пределы, Фрейденберг именуется фольклорным.

Конечно, слово «фольклор» имеет множество значений в разных языковых и научных традициях. Значение этого термина у Фрейденберг специфично, поэтому мы остановимся на нем подробнее. Фрейденберг видит в фольклоре не отдельную от профессионального авторского искусства параллельную с ним область «народного творчества», но определенное состояние культуры в период обособления в ней сферы эстетического. Как передаточный вид идеологии фольклор, по Фрейденберг, сочетает в себе и традиционную веру в непреложность предания и обычая и пристрастие к иллюзорности, а такое пристрастие обращено уже в будущее — к искусству, где полноправно царит вымысел. Фольклор в смысле Фрейденберг возникает при выветривании из мифа конкретных и прямых смыслов, при рационализации, при понятийном его прочтении. Фрейденберг принадлежит мысль о том, что фантастика, чудеса, волшебство — первое детище реалистического мировосприятия: ведь для мифа нет ничего фантастического. Такое понимание фольклора было выработано Фрейденберг на греческом материале, так как именно в Греции театр, литература, паука и искусство возникают впервые, причем, на культурной почве, по характеру совершенно от них отличной — мифологической. Греческий фольклор «новеллизировал миф, придавал обряду зрелищный характер, трансформировался в науку, философию, искусство. Но что значит «трансформировался»? Он ложился основанием для нового смыслового содержания, которое подсказывал и которым управлял» (Фрейденберг О. М. Миф и литература древности, с. 15). Фольклорный тип авторского творчества не ограничен рамками античности, и хотя роль его все менее значима, вплоть до эпохи буржуазного романа с готового сюжета, с известных схем и трафаретов пишут, как «с натуры». Эту ситуацию неизбежного «внутреннего фольклоризма» сюжета и жанра, театральных и драматургических форм Фрейденберг отличает от сознательного использования фольклора, предполагающего у автора возможность также и не использовать фольклорные образцы.

Третий тип смысловой системы — это смысловая система самого исследователя, т. е. понятийная система с определяющей ролью научного мировоззрения, критического метода, рефлексивного сознания, с вычлененностью сферы этического и эстетического. Чистые типы едва ли могут быть обнаружены в реальной истории. Для человеческого сознания характерна многослой-

⁵ См. о периодизации, выделяющей рефлексивно-традиционалистское состояние культуры от классической поры до конца XVIII века: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 3—14.

пость, сложное сосуществование мифологического и научного, образного и понятийного, безразличного к логическому противоречию и непоследовательности и формально-логического, безоценочного и оценочного и т. д. В каждом конкретном случае действуют те или иные стороны сознания, они имеют разный вес и разные сферы применения в различные эпохи. Теоретически чистое «мифологическое» конструируется исследователем по принципу максимального неподобия научному, критическому, сознанию, по принципу максимального отстояния «от себя». Эта дистанция гносеологического характера проецируется Фрейдсберг, как и многими другими учеными, на историческую действительность, и тогда «мифологическое сознание» предстает как максимально удаленное от научного во времени, то есть оказывается приуроченным к архаике. В трудах по теории мифа представление о тотальности мифологизма в архаике, противопоставленном тотальной научности современного сознания, выступает и как средство и как следствие расподобления исследователя и исследуемого. Этот прием и правомочен и плодотворен, если помнить о его условности, о том, что в исторической реальности наукоподобная деятельность существовала в самой глубокой древности, а мифологические способы воспринимать и трактовать окружающее распространены и в наши дни.

В своих книгах Фрейдсберг показывает, как первобытное образное осмысление мира, мифологическая картина мировой жизни, становится фактурой, структурным костяком античной литературы, театра, религии и философии в момент их возникновения как дифференцированных культурных образований.

Мы сказали «мировая жизнь» и тем самым назвали нечто столь обобщенное, чего не может существовать для первобытного, конкретного — в противоположность нашему — сознания. Как же это назвать? Природой? Но когда говорят, что греки обожествляли природу, не получается ли так, будто греки знали, подобно нам, некую «природу», для всех одинаковую, только они ее еще и обожествляли? Мы сталкиваемся здесь с проблемой соотношения языка объекта и языка описания, т. е. метаязыка. Такие конкретные моменты сюжета и обряда, как нападение, растерзание, побоище, ураган, драка, брань, издевательство, на языке описания все могут быть названы «активностью». Но особенно сложна ситуация, когда термины того и другого языка совпадают по форме. Мифологическое небо мы называем небом, и даже если мы помним, что мифологическое небо каменистое или медное, очень трудно иметь в виду, что весь комплекс значений у мифологического неба особый. «Небо» мифологически может обозначать «владычество» и «бесплодие», чего не отыскать в коннотациях понятийного «неба»⁶.

При характеристике первобытной смысловой системы Фрейденаберг широко пользуется термином «тотем». И всю первобытную систему мировоззрения она иногда называет тотемизмом. Это нередко вызывает недоумение: ведь под тотемом в науке понимают ряд объектов, которому поклоняется род или племя, считая себя связанным с этими объектами тем или иным образом (в поздних формах тотемизма — по происхождению). Для Фрейденаберг тотемизм, понимаемый таким образом, есть лишь частное проявление некоторых общих характеристик мифотворческого сознания. Включение ряда объектов в один «класс» и отнесение к нему группы людей происходит по законам образного, не вычлняющего абстрактные признаки, мышления, для которого «корова» тождественна «небу», а «колесо» — «солнцу». Основная черта тотемистических представлений, по Фрейденаберг, — слитность внешней природы и человеческого сообщества и слитность единичности и множественности, а с этим необходимо связано нерасчленение субъекта и объекта. Человеческое не осознается как нечто отдельное от внешнего мира, внешний же мир представляется в виде людей. Слитность единичного и множественного имеет частное проявление в том, что животное определенного вида есть тотем, и в то же время тотем — это нечто единичное — «медведь», а не «медведи». Вожак с людским коллективом представляется тотемом, т. е. единично-множественной внешней природой — светилом, зверем, камнем, растением. Если отождествление вожака-коллектива и внешней природы подвергается причинно-следственному осмыслению (каузализации) и понятийной переработке, оно дает идею «представительства» и «символа»: монарх представляет народ, британский лев символизирует королевство. Фрейденаберг использует термин «тотемизм» для обозначения мифологической системы осмысления мира независимо от наличия у того или иного народа тотемной организации. «Тотем» и «антитотем» — это наиболее общие полюса дихотомической картины мира, ее двуединой двойственности, это «заголовок» для списка бипарных семантических оппозиций⁷, соперничавший с заголовком такой общности, как «жизнь», и «смерть». Конкретные лексемы языка объекта Фрейденаберг называет «метафорами» или «мифологиче-

⁶ См.: Небо. — Мифы народов мира. М., 1980, т. 1, с. 206—208.

⁷ Бипарные (двоичные) семантические оппозиции, или различительные признаки, в полном своем наборе являются наиболее универсальным средством описания семантики в мифологической модели мира и обычно включают в себя 10—20 пар противопоставленных друг другу признаков, имеющих соответственно положительное и отрицательное значение: верх — низ, небо — земля, правый — левый, день — ночь, вода — огонь, предки — потомки, мужской — женский и т. п.

скими метафорами» (в отличие от литературных). Лексемы мета-языка фиксируют абстрактную семантику. Абстрактная семантика со всеми передающими ее метафорами импугуется у Фрейдена-берг мифотворческим образом. Мифотворческому образу можно давать различные условные имена, а можно свести их всего к двум: 'жизнь' и 'смерть', а эти два имени к единой 'жизни — смерти'. Всякий объект в мифе — 'гора', 'дерево', 'небо', 'колодец', и всякий герой мифа или его атрибут, его действие или состояние в конечном счете могут быть описаны как передача «идеи» 'жизни', 'смерти', 'жизни', переходящей в 'смерть', 'смерти', переходящей в 'жизнь'. Но и всякая конкретная мифологическая метафора выступает в роли семантики для другой метафоры. Например, солнце — метафора жизни, глаз — метафора солнца, стрела — метафора глаза и т. д. или: 'жизнь и смерть' метафоризируются как 'этот и тот свет', а 'тот свет' передается метафорой 'чужой', 'далекой страны', 'тридесятого царства', а 'чужая страна' — 'погребом' или 'чердаком' и т. п.

Несколько бледных абстракций, с помощью которых, как правило, описывают содержание древних мифов и обрядов, часто принимаюот за исчерпывающее их описание или — того хуже — за выражение сути «духовного мира» мифотворческой эпохи. Когда абстрактное, обобщенное описание явления в каком-то одном аспекте выдают за само явление, это называется редукцией («сведением»), но в то же время в любое исследование теоретического характера можно «вчитать» редукцию, т. е. принять абстрактное описание за само явление. Так и в сочинениях Фрейденберг, посвященных не конкретным памятникам и явлениям в мире вещей, но развивающих определенные концепции, есть сколько угодно поводов увидеть редукцию. Но надо ли ими пользоваться?

Разумеется, изложить достаточно полно взгляды О. М. Фрейденберг на семантику и ее претворение в эстетически значимые формы здесь не представляется возможным. Мы отсылаем читателя к основным книгам Фрейденберг: *Поэтика сюжета и жанра* (период античной литературы). Л., 1936; *Миф и литература древности*. М., 1978, которые содержат также богатейший театроведческий материал.

Публикуемые ниже работы не являются «легким чтением» ни концептуально, ни по форме. Они рассчитаны на определенный уровень владения античным материалом, знание системы ссылок на источники и терминологии антиковедения. Мы постарались пояснить и прокомментировать некоторые детали, не рассчитывая, что после этого чтение не будет «трудным»: мы надеялись побудить взяться за этот труд.

Н. Брагинская

СЕМАНТИКА ПОСТРОЙКИ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА ¹

Часть публикуемой ниже статьи была помещена в «Декоративном искусстве» № 2 за 1978 г. под названием «Семантика архитектуры вертепного театра». Здесь приводится полный текст работы. Внесенные изменения коснулись только устаревших орфографии и пунктуации, а также научного аппарата, так как в рукописном экземпляре он имеет «рабочий» характер: ссылки сокращенные, приблизительные и зашифрованные. Аппарат был приведен к общепринятой форме, перенесен в конец статьи: в нем были исправлены некоторые случайные ошибки, стиль автора оставлен нетривольным, Постраничные примечания (*) принадлежат автору публикации.

Почему семантика? — Потому что нет, вообще, ничего без смыслового значения: в космосе мы обозначаем его как закономерность и в ходе этой самой закономерности стараемся прочесть ее мировой смысл; но и в человеческом обиходе мы улавливаем то осмысление, которое дает предметам сам человек. И это есть семантическое значение. Мы на первых порах, до целесообразности космической, вскрываем осмысленность человеческую: ибо в ней мы живем и поныне, не зная того.

История кукол меня не интересует, да мне и не нужна. Я перечислю только некоторые факты, чтоб обозначить ими круг моего материала. Это, прежде всего, два показания Геродота, относящиеся к Египту. В одном он описывает фаллическую процессию, возглавляемую флейтистом, сопровождаемую женщинами и их священными песнями, процессию, где фаллическую роль выполняют *ἀγῶματα νερόπλαστα* ^{1*} (*terminus technicus* ^{2*} греческих марионеток), которые поют женщины по деревьям; это, как видно из контекста, статуарные изображения божества, двигающиеся при помощи шнурков (II 48). Второе свидетельство Геродота совсем, казалось бы, иное: в Египте, говорит он, после пира человек обносит фигуру деревянного мертвеца в гробу (II 78). В виде комментария к этому месту можно привести те страницы *Magnin'* а, где он говорит о многочисленных подвижных куклах, большей частью женских, голых и раскрашенных, которые много раз были находимы в Египте ². Но можно сразу сделать скачок и сказать о Петронии, который дает изумляющую аналогию: в конце пира на стол к Тримальхиону подает раб серебряного ларва, который весь подвижной и своими движениями подражает мямю (*Sat.* 34). Тримальхион, при этом, поет меланхолический *canticum* ^{3*}: жизнь

^{1*} Статуи на нитках (греч.).

^{2*} Специальный термин (лат.).

^{3*} Песня, ария (лат.).

проходит, смерть у порога, все мы будем подобны этому ларву (l. c.^{4*}). Параллель к этому месту, подсказываемая реалиями, явится нам в виде кукол, многократно найденных в римских могилах детей³. Что до театра, то нападки на него, и, следовательно, указания не раз исходят от отцов церкви: Тертуллиан, Синезий, Климент Александрийский и др. уже знают порочные подмостки марионеток с их типичной общечеловеческостью⁴. Конечно, Греция как страна классическая культивирует кукольный жанр: она знает уже кукол, большей частью, женских, отдельные члены которых двигаются на нитках⁵; она любит театр марионеток⁶; она, подобно Риму и Египту, в конце пира услаждается кукольным театром⁷. Для поздних времен интересно описание Герона Александрийского, уходящее к Филону Византийскому, механического театра, состоящего из закрытого *πίναξ*^{5*}, с двумя дверными створками, со *στατά αὐτόματα*^{6*} Афины и героев Навплия⁸. Но в нашем сознании, конечно, двигающиеся деревянные фигуры, одетые в священные одежды и выполняющие религиозное назначение, неотделимо связаны с церквями стариной Европы. Средние века наивно культивируют их; мы видим подвижных кукол, изображающих Христа и наглядно распинаемых; Св. Деву, причесанную, разодетую и убранную в драгоценности, как куртизанка, — и это все в самой церкви; кукол, исполняющих роли богов и святых, при страстях у гроба Господня, в мистериях при праздниках церковных в репертуаре Евангелий, Библии и Житий святых⁹. Рядом с куклами играет духовенство; после изгнания из церквей они совместно перебираются в предцерковные пределы, и долго еще остаются два следа их храмового прошлого — локализация их представлений вблизи священных мест монастырей и храмов, и приурочение игры к праздникам. Впрочем, Н. Я. Марр справедливо указывает мне, что представления кукольного театра перед церковью еще не говорят о принудительном оставлении храма, а могут быть разновидностью предцерковных литургий, доселе живущих у многих народов и, в частности, у армян. Я вполне с этим соглашаюсь; но описание факта остается тем же, и мы, в любой этиологии, застаем кукольный театр в руках церковников, дающих в праздники представления при помощи небольших фигур, которые они приводят в движение пружинами и шнурами, и сопровождают их соответствующим текстом¹⁰. Но есть и еще одна отрасль кукольного жанра. Это религиозные процессии.

^{4*} *Loco citato* — в указанном месте (лат.).

^{5*} Буквально — «доска» (греч.).

^{6*} Стоячие автоматы (греч.). Об этом виде механического театра см.: Брагинская Н. В. Театр изображений. — В кн.: Театральное пространство. М.: Советский художник, 1979, с. 51—53.

И здесь, опять-таки, в приуроченье к крупным праздникам Христа и Богородицы, мы видим, как центральные божественные роли исполняются деревянными манекенами¹¹. Для меня самым типичным является праздник старинной Италии, *Testa delle Marie*, в честь 12-ти невест, спасенных некогда от пиратов: 8 дней продолжалась торжественная помпа по всему городу, и во главе шли 12 прекраснейших девушек, покрытых золотом и драгоценностями. Так вначале; но потом число их, из экономии, сократилось, и наконец роли их перешли к деревянным куклам, называвшимся *Marie di legno*^{7*}, с насмешливым и дурным значением¹². Я не буду здесь останавливаться на этиологичности всей легенды, которая хочет объяснить происхождение деревянных Марий; солярное число 12, одинаковость имен для целой дюжины персонажа, мифическая история о похищении красавиц пиратами и сразу спасенных, экономические мотивы сокращения числа живых девиц — это все слишком наивно в своей легендарности. Меня интересует здесь только момент самой процессии в честь именно женщин и Марий по имени как сочетании элементов и религиозных и чисто народных. Нетрудно вспомнить, идя отсюда, уже и народный обряд, где кукла-чучело играет центральную роль изгоняемого, оплакиваемого или возрождаемого божества; у всех народов встретим мы разновидность наших Ярило и Костромы, то как божество смерти, то зимы, то масленицы и пр.¹³ А потом именно на масленицу, именно в праздники победы над смертью, над зимой, над гибелью божества и т. д. встретим мы кукольные изображения бога или в процессии, или в церковной мистерии, или, наконец, прямо на ярмарке, в связи с балаганом: ярмарка и кирмес^{8*} — арена кукольного театра¹⁴. И, разумеется, арена эта переживает церковный алтарь. Религиозный театр марионеток вымирает, и остается одна народная ветвь типа *commedia dell' arte*, так типично выраженная нашим Петрушкой¹⁵.

Итак, я очертила свой материал. Он сразу же подпадает классификации. Оказывается, куклы и при беглом обзоре встречаются в пяти ролях: в народном обряде, в священной процессии, в театре, в священном действе и, наконец, в обычае и быту.

II

Из всех разновидностей кукольного жанра я считаю самым типичным малорусский театр марионеток, называемый «вертеп». Как известно, репертуар его и приуроченье чисто рождественские:

^{7*} Буквально — «Марии из бревна», т. е. деревянные, но *testa di legno* — «голова из бревна» — означает по-итальянски «гуница».

^{8*} Храмовый праздник, ярмарка (нем.).

под Рождество, в сопровождении коляды, его обносят из дома в дом и дают представление рождественского эпизода с Иродом и поклонением пастухов¹⁶. Некогда — а, может быть, всегда параллельно — этот жанр «шопки», «хлева», «вертепа» разыгрывался внутри самого храма; в церквях стояли миниатюрные ясли и куклы, и духовенство произносило из-за алтаря кантики за Богородицу, Иосифа и пастухов¹⁷; в некоторых странах мы можем найти такое явление в церкви еще в середине 18-го века¹⁸. Шопка эта к Рождеству выносилась из церкви и до последнего дня масленицы ее носили по деревням и городам. Какова была она, мы знаем по белорусскому и малорусскому вертепу: домик в два этажа с третьим, мезонином, увенчивающим как бы в виде чердачка, со звездами на фронтонах, с колоколом в 1 этаже. Характерен вид двухэтажной, с мезонином, дачи, с решетчатыми балконами на каждом этаже, с окнами в двух боковых флигелях; но изумительно, что такая закрытая, чисто внешняя постройка нужна для кукольного театра, и что действие его разыгрывается не на открытой сцене, а извне домика, в невыгодной узкой площадке балконов, замкнутой двумя боковыми флигелями и обведенной спаружи решеткой. Постройка начинает интриговать еще больше, когда оказывается, что место действия и содержание действия строго соединены между собой, и в этой связи, как канон, неподвижны: в нижнем ярусе всегда дается бытовое содержание пьесы, комическое и циничное, с изображением Ирода, черта и Запорожца, т. е. того же Петрушки; а в верхнем ярусе всегда локализуется часть мистериальная, где выводится Богородица с младенцем, св. Иосиф, ангелы, поклонение пастырей¹⁹. Этот домик несут церковники, и мальчики сопровождают его с колядой и звездой — бумажным разрисованным светилом, внутри которого горит свечка²⁰. Домик ставится на стол, куклы приводятся в движение и раздаются *canticum*, состоящий, смотря по сцене, то из хоровых молитвословий, то из стихотворного диалога, а то и из циничных присказок²¹. Все элементы кукольной драмы сохранены в таком вертепе и просятся для изучения своей тишичностью: тут народный элемент Петрушки — Запорожца, театральный, бытовой — рождественский, элемент процессии и обхода и, наконец, храмовый. Ведь местопребывание этого домика было в церкви, и сперва он просто ящик, тот ящик, который выставлялся в западных церквях с изображением рождества и поклонения волхвов, а у нас назывался «раек», показывал через стекло передвижные картинки о грехопадении, а там и светские, под рифмованный речитатив «раешника», зачастую совершенно обценный²²; словом, домик в виде ящика, частично типа «райка» или Героновского πίναξ, с двумя дверными створками, который становится затем

переносным театром марионеток, перевозится на телеге²³, ставится на стол и сопровождается кантикой со стороны (в средние века такой стол носили с собой).

III

Изучение вертепа дает большое преимущество: ведь мы имеем в нем драгоценное свидетельство церковного генезиса, и в простой и наглядной форме видим перед собой театр, еще вчера бывший храмом. Правда, мы подготовлены к такому зрелищу многочисленными работами по истории театра, главным образом, античного и средневекового. Но по театру, как драме; мне не приходилось читать работы, которая, сближала бы театр и церковь архитектурно и показывала бы их тождество чисто вещественное. Вертеп впервые раскрывает передо мной эту простую совершенно осязаемую, наглядность. В самом деле, ведь перед нами храмовый ящик — явление хорошо нам знакомое и по античности, языческой и библейской, и по церковной археологии. *Aedicula*^{9*}, ковчеги, дарохранительницы — нам стоит это сказать, чтоб идея храмового ящика начала обрисовываться перед нами. *Aediculum*²⁴ — вот сразу перед нами и маленький дом, и компата-ниша, и храмик. Это тот же шкап с *imagines*^{10*} — наш раек, наш вертеп и наш театр марионеток, с теми же изображениями богов или святых внутри, с той же формой церковки, церковного домика-ящика, который тоже пребывает в храме и — что особенно показательно — иногда стоит на храмовом столе²⁵. У греков это *ναῖσκος*^{11*}, в виде ниши ли со статуей, или просто храмика; но зачастую такой *ναῖσκος* сливается по форме с гробницей, с надгробным памятником усопшему²⁶. Здесь, в этом храмике, местопребывание божества; это его *δομα ἱερῆα*, *armarium*, *ἐρμάριον*^{12*}, хотя нами оно воспринимается то как домик, то как жилище бога, то как ящик, шкап²⁷. Храмиков эти выносные: в торжественных случаях они передвигаются на телегах или переносятся на плечах. Геродот

^{9*} Буквально — «храмик», т. е. ниши для священных статуэток (лат.).

^{10*} Образы, изображения (лат.). В Древнем Риме — скульптурные портреты предков, хранимые в доме.

^{11*} Храмик (греч.).

^{12*} Дом, комната (греч.), шкап (лат.), поставец (греч.). В «Большом Этимологике» (146,56) латинское слово *armarium* — шкап для утвари (от *arma* — снаряжение, оружие) приравнивается к *ἐρμάριον*. Это последнее слово понимается как уменьшительное от Герма, т. е. «гермочка». Герма — архаичное изображение Гермеса в виде столба без рук и ног. «Гермочками» называли иолды внутри изображения, стоявшие у входа в дом, возле ворот или дверей, как бы шкафчик в стене. Внутри «гермочек» помещали маленькие изображения богов.

воспроизводит перед нами одну такую картину: он описывает религиозный праздник, во время которого на телеге перевозят из одного храма в другой маленький храмик, а в нем деревянное и позолоченное изображение Гелиоса, бога-солнца (II 63). Итак, телега, на телеге храм, в храме божество. О таком же праздничном перевезении храмиков—божеств говорит и Плутарх (*De Is. et Os.* 69), как то видно из пояснения Гезихия к употребленному Плутархом выражению μέγαρον κινεσθῆναι^{13*} что μέγαρον означает οἶκος ζυγοφορούμενος^{14*}. Здесь мы имеем сочетание трех понятий: дома-комнаты, храма и переносности. Я не могу обойти вниманием тот факт, что μέγαρον у греков и atrium у римлян имели свою определенную археологическую и лингвистическую идею: в античном доме это были центральные помещения, вокруг которых группировались комнаты первой половины, передней; здесь находился бассейн с дождевой водой; но μέγαρον было и женской комнатой, и святилищем (святое святых) храмового божества и могильной ямой²⁸. Когда мы узнаем от Плутарха, что μέγαρον есть еще и перепосный храм, то у нас устанавливается для этого слова одно групповое понятие: жилище божества — жилище женщины — жилище мертвеца — вместилище воды — переносное местопребывание бога²⁹. Напрашивается на сопоставление collocatio, римский обряд выставления трупа для прощального оплакивания. И здесь перед нами высокий помост-ложе, катафалк, на который положено изображение усопшего, как та же кукла; он или стоит, или телега с этим помостом движется в rotam funebrem^{15*} уже для погребения; в том и ином случае рядом идет обряд пений, пения печальных песен, и лавдаций, прославлений былых деяний покойного — тот же canticum третьего лица³⁰. Идея высоты подчеркнута в этом возложении мертвеца на стол (как и до сих пор в христианском обычае) или на высокое ложе; типично collocatio Септимия Севера, при котором восковое изображение покойника было положено на огромное ложе из слоновой кости, поднятое в высоту (*Herodian.* IV 2,2). Тем поразительнее параллельное сообщение Полибия, что изображение-маска покойного хранилось и в atrium'e (VI 55,4): мы еще раз видим, что светское жилище в своей семантике дублирует храм, могилу и телегу³¹. Я приведу еще только два примера: один, описываю-

^{13*} Передвигают мегароны (греч.). Мегарон — это покой, зал, дом, дворец и, наконец, святилище.

^{14*} Храм, который везут на упряжке или несут, подвешенным к ярму, коромыслу (греч.). Гезихий поясняет слово «мегарон» как «святилище, храм», а слово ζυγοφορούμενος как «взвешиваемый на весах» («весы» и «ярмо» в греческом — одно слово); пояснение к выражению Плутарха см. у Павсания (Описание Эллады, IX, 8, 1).

^{15*} Похоронная процессия (лат.).

ций римскую площадь, на которой находится деревянное βῆμα^{16*},
 на нем οικῆμα ατοῦχον περίστυλον^{17*} из слоновой кости и золота,
 и в этом οικῆμα ложе с изображением покойника (*Dio Cass. Epit.*
 74, 4, 2); и другой, из сценической части выноса, когда актеры,
 в восковой маске покойного, стоят на телеге и манерами своими,
 одеждой и инсигниями изображают этого покойного³². Мы можем,
 таким образом, заметить, что идея ящика — шкапа — гроба
 идет в параллелизме с идеей жилища — телеги — храма —
 подмостков — ложка или стола. И что идея куклы параллельна
 идее божества — актера — покойника. Куклы, найденные в мо-
 гилах, и кукольные мертвецы Геродота и Петрония, возлагаемые
 на пиршественный стол, начинают получать комментарий.

IV

Но и целла вообще, святилище языческого храма, где находит-
 ся (обычно, в темноте) изображение божества — не есть ли тот же
 ящик с куклой в роли бога или богини? — Конечно, да. Здесь
 мы подходим к явлению *κίστα μυστικαί*^{18*} (как дома божества),
 которые засвидетельствованы для всех почти народов³³. Класси-
 ческий пример — библейский ковчег, который почитался еще до
 нахождения в нем скрижалей³⁴: такое жилище божества со стату-
 ей его или фетишем есть тот же зачаточный вертеп с куклой.
 Правда, ковчег дублируется священной палаткой, и уже в пей
 находится изображение бога или ковчег (*Exod.* 33, 7 *sqq.*). Но
 и храм языческий имел своим центральным помещением целлу,
 в которой находилось *aediculum* божества — возвышенное место,
 прикрытое балдахином, та же палатка³⁵. Как *aediculum* стано-
 вится храмом в храме, так становится и ковчег, когда его пере-
 носят в святое святых. И как *aediculum*, казалась бы, пенионяно
 сохраняет форму гробницы, а *cella* — идею темного склепа, так
 и святое святых, кубической формы, лишенное света, выходящее
 на запад, являет то же самое жилище мрака³⁶. Только раз в году
 заходит сюда первосвященник — в день очищения³⁷; как и вся-
 кое святое святых, оно ἄφατον^{19*} и ἄδυτον^{20*}³⁸. Не потому ли,
 что смертным нельзя видеть божьего лика? что препятствуют гре-
 хи? — Нет, темное жилище божества, выходящее на запад,
 ἄφατον потому, что идея его — идея преисподней, и что в царство
 смерти, где живет бог света, заходить нельзя именно смерт-

^{16*} Помост (греч.); как правило — помост, на который ведут ступени.

^{17*} Жилище без стен, окруженное колошнадю (греч.).

^{18*} Тайные ящики, или ковчег (греч.).

^{19*} То, куда нельзя войти (греч.).

^{20*} Заповедное (греч.).

ным³⁹. — И вот еще раз кукла в гробу, изображение покойного в храмике, шкапике или атрии.

V

Идея храмового ящика окончательно раскрывается нам в обыходе христианских церквей. Нам достаточно вспомнить, что здесь ковчеги являются дарохранительницами, чтоб понять идею божества, олицетворяемого вином и хлебом, в неотделимой связи с идеей обожествленного сосуда — ящика как вместилища и жилища высшей силы. Вместе с тем, мы получаем еще два подспорья — одно в замене изображения божества непосредственно трапезой как его параллельным олицетворением; второе, в местоположении таких трапезных сосудов на престоле. Я напомним, что престолом (на Западе — алтарем) является обыкновенный стол на четырех столпах, *τράπεζα*^{21*} и *τράπεζα ἱερά*^{22*} или *αγία*^{23*}, стоящий и сам на возвышении (пресбитерионе), посредине алтаря, куда нельзя заходить никому из мирян⁴⁰. У католиков над алтарем опускается балдахин, а сам он, продолговатой формы, покрыт белыми полотняными покрывами; к его возвышению ведут ступени⁴¹. У православных балдахин над престолом (на 4-х колонках) называется киворий; но киворий есть и дарохранительница^{24*}; и здесь престол одевается в две одисды — нижнюю, сорочку (*κατάσαρκα*), и верхнюю, платье (*ἐνδύτη*), чьи цвет и материал соответствуют ризе священнослужителя. На Западе престол закрывается занавесами между столбами кивория; на Востоке это *παράπετασμα*, занавес в дверях решетки, отделяющей алтарь от средней части храма⁴². Мы получаем ряд семантических тождеств: божество олицетворяется в еде и питье, сосуд уподобляется ящику и храму, стол, на котором лежит божество, символизируется «небесным местом» и одновременно «гробом»; символика прямо называет его «телом Господа»⁴³ и ставит знак семантического равенства между божеством, столом, небом, гробом; но, скрытый балдахином, этот стол отождествляется и с сосудом, где пребывает божество⁴⁴. Одежды стола, состоящие из нательника и верхнего платья, говорят еще раз о нем как о божестве⁴⁵; его сорочка уподобляется савану (плащанице) мертвого бога, его

21* Стол, буквально — «четырёхножие» (греч.).

22* Священный стол (греч.).

23* Святой (греч.).

24* Киворий — металлический сосуд в форме скорлупы египетского боба (собственно «кивория»); в убранстве христианского храма — височая дарохранительница, спускавшаяся с сени над алтарем; впоследствии название переносится и на саму сень, и в настоящее время так называется балдахин над алтарем на четырех или более колонках.

верхняя одежда — одежде священнослужителя, олицетворяющего бога живого⁴⁶. Наконец, и эти покровы дублируют только завесы преграды и то покрывало, которое осеняет божественный стол (высоту) сверху в виде шатра ли, кивория, балдахина или палатки⁴⁷. Мы получаем семантический ключ к нашим вопросам. Теперь погребальный помост, катафалк, с его ложем—гробницей, высоким столом и пологом⁴⁸ предстает нам в виде престола. Стол с возлежащим покойником и пиршественный стол с трапезой, на который ставится подвижная фигурка мертвеца или кукла в гробу — оказывается дублером той же идеи алтаря с лежащей на нем жертвой, или престола с «телом Господним», с божественным хлебом и вином⁴⁹. Палатка семантически сливается с высотой, — катафалк ли это с покойником, стол ли со священной едой, или святое святых с изображением божества.

Балаган на ярмарке, сохраняющий кукольный театр Петрушки и раек дольше, чем средневековые соборы, в чистом виде передает эту идею.

VI

Я сказала, что катафалк—помост с высоким столом, ложем—гробницей и пологом предстает нам в виде престола и что дублером его является стол с возлежащим покойником или стол с трапезой. Это обязывает меня сказать и дальше, что евхаристия, то есть вкушение божественных хлеба и вина, в катакомбах совершалась непосредственно над мощами мучеников, что престолом служил саркофаг, и что формой его был продолговатый ящик⁵⁰. Еще дальше мы видим, что мощи кладутся под престол надземных могильных церквей, и там образуется крипта^{25*} — целый склеп с останками мучеников; престол с мощами внизу и балдахинным покрывалом сверху — обычный храмовый факт⁵¹; нередко и под возвышением пресбитерииона находятся гробницы⁵². Рядом с этим мы видим, что останки божественных хлеба и вина, после причастия, кладутся в так называемый пастофорий; *пастός* — жилище, и в античном доме это помещение для женщин, в языческом храме — для божества: здесь еще раз подчеркивается семантическая тождественность трапезы и божества, гроба и хранилища, причастия и останков умершего. Эти пастофории помещаются с двух боковых сторон алтаря⁵³; но чаще их заменяют, в силу уже замеченного нами закона внутренней тождественности, надпрестольные сосуды, в виде ли птицы, башенки или домика⁵⁴. Интересны, кро-

^{25*} Крипта — от греч. κρυπτός — «скрытый», «тайный» — название наполовину погруженного в землю помещения для реликвий и мощей в древних христианских храмах.

ме этих сосудов, еще так называемые Сионы или Иерусалимы — ковчеги — сосуды, имеющие вид церкви или гроба Господня⁵⁵; интересны они тем, что состоят как бы из двух этажей⁵⁶, с куполом, покоятся на круглом блюде, стоят на престоле и выражают собой идею обожествленного города, храма, сосуда, ящика, гроба или самого божества одновременно⁵⁷. Но еще интереснее то, что в известные дни эти Сионы выносятся из церквей и обносятся в крестных ходах⁵⁸: здесь уже прямая параллель храмигов—вертепов и *καὶ ζυφοφοροῦμενος*^{26*}. Впрочем, я пользуюсь Сионами только, чтоб показать такой пример, где бы к идее божества и «вместилища» прибавилась бы и идея города⁵⁹; в остальном, для моих целей достаточно любой божницы. Часовня — пикапик — кивот хорошо и вполне точно выражены уже в ней одной⁶⁰.

VII

Hermann Usener в «*Sintflutsagen*»^{27*} уже вскрыл основной солнечно-загробный образ, породивший метафоры ящика—кивота и корабля. Его *λάραξ* = *κιβωτός*^{28*} блестяще иллюстрирован сказаниями о солнечных героях, временно находящихся в бочке, в темной башне, в барке (80 ff.). Я забыла в своем месте указать, что алтарь (престол) имеет обычно форму стола или ящика, или гроба⁶¹, хотя это становилось ясно и семантически. Но теперь я получаю возможность сделать аналогию с ящиком морским, кораблем, который опять приводит нас к образу гроба и кивота. Здесь одна только идея воды (моря) может показаться пришлой; однако, уже в мегароне и атрици мы встречали ее как принадлежность и приметку, и пла она по общей идеологической линии переносного храма и жилища бога, женщины и мертвеца. Мы снова встречаем ее в другом помещении бога, в храме: то бассейн с водой — ее олицетворение, то колодец, то огромный сосуд, наполненный водой и на колесах передвигающийся⁶². В нем-то и видим мы отдельно существующий, самостоятельный образ храма как божества воды — женщины — смерти — света, передвигающийся своими силами, метафорически выраженными в колесах⁶³. Прав, поэтому, Узенер, когда он связывает понятия и форму понятий, солнце — свет — воду, а там и корабль, и колесный корабль, и разновидности сосудов (чаши, чаны, *λέβητις*^{29*},

^{26*} См. выше прим. 14*.

^{27*} Имеется в виду сочинение Г. Узенера, на которое Фрейденберг ссылается ниже, прим. 64.

^{28*} Узенер приравнивает ларнакс (ларец, сундук) и киботос, в русской транскрипции «кивот» — ящик имеющий культовое назначение.

^{29*} Таз, котел (греч.).

барки, etc.)⁶⁴. Прав он, когда видит в цикле религиозных процессий эпифанию светового божества и обвоз его в колесном корабле — и все это в виде земного воплощения небесных явлений⁶⁵. Но отсюда — один только шаг до идеи передвигающегося храма—ящика и до обноса его в религиозных процессиях. Беру в подспорье другую работу, Альбрехта Дитриха «*Sommertag*». Вот идея икарциации божества в переходах из дома в дом с его символом или в религиозных шествиях с его изображением: это шествие самого бога, посещения самого бога⁶⁶. Идея, параллельная храмовой, но совершенно самостоятельная. Бог может пребывать в храме, но может и шествовать. Его *aedicula* или его икона, или его статуя, или вертеп могут до времени стоять в святилище; но настанет крестный ход или определенный праздник, и служителями понесут его самого или его символ путями религиозного шествия.

VIII

Посмотрим теперь на религиозную процессию с точки зрения, предложенной Узнером. Окажется, что процессия эта только воспроизводит движение по небесному океану солнца⁶⁷. Библейские образы сейчас же нам помогут: солнцу, скажут они, имеет в небесах свой шатер, и оттуда выходит оно свершать свой путь, подобно жениху⁶⁸. Этот путь,— добавит Геродот, — Гелиос совершит в телеге, находясь в храмине, и из одного святилища проследует в другое (*l. c.*). И снова даст иллюстрацию Узнер: он изобразит Гелиоса, плывущим по небесному океану в огромной чаше или скачущим на огненной колеснице, той же телеге (*S. 131*). Как жених, выходит из шатра в путь солнце — как солнце, на колеснице—телеге движется жених в брачный шатер⁶⁹. Восход солнца — выход его, закат — прибытие; выход из небесного шатра и прибытие снова туда же, в свое жилище, в место мрака⁷⁰. Вот переход, который совершает из одного храма в другой Гелиос Геродота. Итак, жилище божества — это темная гробница, со ступенями в небесную высоту, с космическим балдахином будущего выхода, — скиния и алтарь. Когда же божество в движении, его храмом служит корабль или телега, та же высота и то же закрытие ящика—гроба, но на колесах⁷¹. Но Геродот дал слишком общую картину земного продвижения солнца. Образнее и конкретней показывает ее обряд римских триумфов, в земном виде воспроизводящий выход солнца и закат в свое жилище⁷². Перед нами, прежде всего, высокая стена, с тремя дверьми и сводом — полный образ неба и солнечного выхода⁷³; средняя дверь выше двух боковых. Эта стена, эта триумфальная арка — троица, слу-

жит обозначением и разделением двух миров: по ту сторону — жилище мрака, по эту — света. И вот солнечное божество, в светлых одеждах и венке, въезжает на солнечной колеснице—телеге, круглой и позолоченной, запряженной четверкой белых лошадей ⁷⁴. Царь, олицетворяющий это божество, в одежде Юпитера Капитолийского, въезжает через средние царские ворота арки, но въезжает как победитель ⁷⁵, как существо, поборовшее темную силу мрака в кровавой схватке; торжественно и радостно въезжает он, продвигается в пышной процессии по всему городу и следует прямо в храм Юпитера ⁷⁶. Но что представляет собой выход архиерея через царские врата иконостаса, как не ту же идею? Мы видели, что алтарь с балдахином, с гробницей выше, в одной недвижимой форме запечатлел идею жизни солнечного божества, из мрака переходящего в высоту к победному свету, чтоб снова опочить в жилище мрака. Преградой между этим святым святых, алтарем как царством смерти и между миром вовне является стена иконостаса, в базиликах — триумфальная арка, состоящая из трех дверей (большой, царской, — посредине) и изображений божества ⁷⁷. В этой преграде имеется еще и завес, который раскрывается и являет «святые дары», то есть то же божество ⁷⁸. Дромена ^{30*} его — это мистерия смерти и преодоления смерти, закрытия и раскрытия небесных дверей и небесных завес ⁷⁹, выхода и ухода священнослужителей. Дромен его — это биография покойника и история погребения ⁸⁰ — в одном аспекте, это биография жениха и история венчания — в другом.

IX

Теперь совершенно объясняется роль телеги и корабля как передвигающегося храма и шествующего божества. Из скены небесной выходит через небесные врата победитель мрака — солнце; в блестящем окружении света пышно движется оно на колеснице через все небо в жилище своего покоя, в дом темноты. Сцена эта — скиния ли с изображением бога, сцена ли с репертуаром рока и смерти, престол ли с балдахином над могилой мученика? И то, и другое, и третье. По телега и корабль — те же театр и храм, потому что оба локализуют дромену о божестве, общую с храмом и театром: именно на телеге и корабле бог и совершает

^{30*} Слова «дромен» (сд. ч.) и «дромена» (множ. ч.) происходят от того же греческого корня, что и «драма». Дромен(он) означает «деяния», «то, что совершается каким-либо субъектом»; дромена имело более узкое специальное значение: священная ритуальная церемония с определенным сюжетом, как правило, мистерияльная, например, «дромена в Элевсине» (*Paus.*, VIII 15, 1; ср. II, 37, 5; 6; III 23, 2; *Plut. De Is. et Os.* 352 c, 378 a, b).

свой торжественный въезд. Корабль и телега — первые храм и театр. Доныне с древнейших времен средняя часть храма называется кораблем; в базиличных постройках, древнейших по типу, храм состоит из трех кораблей, и корабль средний выше и шире двух боковых ⁸¹. Здесь мы имеем идею той же триумфальной арки и иконостаса, только проявившуюся не в формах стены, а пола и всего корпуса постройки. Близость созвучий в греческом $\nu\epsilon\acute{o}\varsigma$, храм, и $\nu\alpha\upsilon\varsigma$, корабль, не случайна: по-аттически $\nu\epsilon\acute{o}\varsigma$, храм, соответствует родительному падежу аттического $\nu\alpha\upsilon\varsigma$ — $\nu\epsilon\acute{o}\varsigma$, корабль; по-дорически $\nu\alpha\acute{o}\varsigma$, храм, есть родительный падеж дорического же $\nu\acute{\alpha}\varsigma$ — $\nu\alpha\acute{o}\varsigma$ корабль; по-ионически $\nu\eta\acute{o}\varsigma$, храм, есть форма ионического родительного падежа $\nu\eta\delta\varsigma$ — $\nu\eta\acute{o}\varsigma$, корабль. Другими словами «храм» по-гречески значит «корабельный», «корабельный», зависимый от корабля ⁸².

А телега — это первый греческий театр. Трагедия зародилась на телеге Фесписа, который разъезжал с набеленными дрожжами актерами с места на место ⁸³. Происхождение комедии обязано телеге: она зародилась на сельских праздниках, среди веселой и непристойной перебранки, которой осыпали друг друга сидевшие в телегах ⁸⁴. Как театральные подмостки телега существует вплоть до новых веков рядом со сценой. В Греции это $\epsilon\kappa\kappa\iota\kappa\lambda\eta\mu\alpha$, высокие подмостки на колесах, с находящимся на них $\theta\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ^{31*85}. Эта энкиклема ввозилась на сцену и показывала, по позднейшему осмыслению, происходящее внутри дома; но ее назначением более древним было привозить на себе трупы убитых и убийц ⁸⁶. Библейский образ тоже знает такой трон на колесах, и как характерно, что он мыслит себе его находящимся рядом с креслами судей, в окружении огненной реки, точь-в-точь судейские базилики с трибунами! ⁸⁷ В средневековой Англии, рядом со сценой, находятся высокие подмостки на колесах, *pageant* — подвижная колесная эстрада из двух этажей ⁸⁸; в Испании праздник «тела Господня» — вполне понятно для нас — называется *la Fiesta de los Carros* ^{32*}; такую телегу с актерами описывает Сервантес в «Дон Кихоте». Но здесь снова мы возвращаемся к исходному пункту, к кораблям—телегам религиозных процессий. Однако, возвращаемся с пониманием, и самое отсутствие у некоторых культурных народов театра воспринимаем теперь как наше условное и далеко не верное впечатление. У всех народов, имевших храм, религиозные процессии, похоронный corteж и свадебный поезд, у всех народов, имевших культ корабля и телеги, театр существовал.

^{31*} Трон, кресло (греч.).

^{32*} Праздник телег (или колесниц) — (исп.).

И когда в Греции появляется телега Фесписа, в праздник бога Диониса переезжающая с места на место, с действием о побеждающем смерть божестве, она есть тот же храм с божеством, та же поистине телега $\theta\acute{\epsilon}\sigma\pi\iota\varsigma$ 'а, божественного ^{33*}.

Х

И храм и театр совершенно тождественны в идее своих одинаковых вещественных форм, и в действительном воспроизведении одной и той же драмы о божестве, и в первоначальных способах осуществления этой идеи. Если мы вправе сейчас же начать поиски престола как вещественной локализации идеи божества, преодолевающего смерть и в смерть уходящего, то мы найдем сразу «сцену», сочетание пьедестала или балдахина или сценики с возвышением помоста и с подземной криптой. Ищем ли мы иконостас как преграду между смертью и светом и двери как символический выход божества, — мы находим, действительно, проскений — и в значении стены перед сценой, и в значении занавеса — с тремя дверями, из которых средние, царские, выше двух боковых ⁸⁹. Недаром храмовый престол сливался то с погребальным ложем и балдахинным катафалком, то со столом, крытым покрывалом, с возлежащими на нем едой и питьем: театральные подмостки представляли собой стол, и актер, олицетворявший божество, взбирался сюда и здесь совершал действие, ⁹⁰ — живой актер, замененный марионеткой в рассказе Петрония. Идея троицы в дверях триумфальной арки, иконостаса и проскения дублируется здесь идеей горизонтальной троицы (сцена с двумя боковыми параскениями, в храме — целла и два пастофория) рядом с троицей вертикальной (три яруса или этажа) ⁹¹. Загадочное устройство кукольного театра обретает смысл в театре Диониса (где пижный этаж — для героев, верхний — для богов ⁹²), а театр Диониса во многом получает объяснение в формах «народного», кукольного театра. Итак, вертеп оказывается тем же миниатюрным театром или храмом: подобно алтарю, состоящему из крипты, высоты и сени, он делится на три семантические этажа, на ярусы «низменной земли, видимого мира и небесной обители» ⁹³. Его два побочных флигеля — параскении, его балконы — проскений и логейон ⁹⁴, и действия кукол разыгрываются на узком, замкнутом и внутреннем пространстве, — бессмысленно с точки зрения «здорового смысла», но семантически закономерно.

^{33*} Греческое прилагательное $\theta\acute{\epsilon}\sigma\pi\iota\varsigma$ (феспис) означает «божественный». В то же время Феспис — имя легендарного создателя трагедии. Фрейдленберг предполагает, что легенда о Фесписе возникла при переосмыслении выражения «телега фесписа», то есть «телега божественного, божества».

Так кто же эти куклы, если их театр так тождествен храму? И почему нижний ярус переживает верхний, Петрушка — Богородицу, а в быту преобладает кукла женская? И откуда взялась обшечность ситуаций и речитативов? На первый вопрос можно было бы ответить просто: кукла — это дублер человека, и роль ее — роль «подобия»⁹⁵. Но понятие двойника принадлежит иному кругу понятий и более позднее. Кукла есть не дублер человека, но подлинное божество, как подлинное божество — протагонист и жрец; кукла «в натуральную величину» первоначальных религиозных служб относится к позднейшей маленькой марионетке, как храм к храмику. Величина здесь не играет ни роли упрощения, ни роли человеческой изобретательности. Но если это так и если кукла относится к такой архаике, то кто же это божество — женское или мужское, *Marion* или Петрушка? На это отвечает (помимо быта, сохранившего куклу как женщину) семантика архитектурная. Именно там, где мы встречаем местопребывание богов: в верхнем этаже театра и вертепа, на телеге, в заднем покое храмов, — именно там гипекониты в гомеровском доме, в древней христианской базилике, в еврейских молитвенных домах или женские покои в античных постройках. Телега — местопребывание женского божества⁹⁶. Если *πατός* у христиан — хранилище остатков евхаристических хлеба и вина (тела и крови божества), а в языческом храме — помещение бога, то в античном доме *πατός* означает комнату женщины. Самое имя куклы, якобы от Марион, деревянного изображения Мадонны, указывает на божество женское: кукла народных обрядов, страсти которой ежегодно воспроизводятся, называется у различных народов то Мара, то Марина, то Марана, то Морана^{34*} 97. Эпизод из жизни Марии семантически прикреплен к этому же имени. Дериваты одного понятия женщины — смерти — воды — неба, имена эти охватывают все пять видов кукольной драмы, дают ей исполнителей

34* Сопоставление этих собственных имен не получает здесь должного лингвистического обоснования. Фрейденберг интересует, скорее, мифологическое, нежели языковое родство. Что касается народной этимологии, то в ней имена, пришедшие к славянам с христианством очень часто отождествляются со сходными по звучанию древними славянскими именами. Ср. сопоставление христианских и языческих имен в работе Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова «Исследования в области славянских древностей» (М., 1974, с. 197—199, 179, 220, 229 и др.). Славянские имена мифологического существа, связанного с плодородием, приобретаемым ценой смерти (*Mamuriena*, *Mamurien(d)a*, *Marena*, *Morena*, *Mara*, etc.) Иванов и Топоров, как и Фрейденберг (см. прим. 97), сопоставляют с лингвистическими данными древней Индии, с ведическими формами глагола «умирать»: *tamar*, *tamr*, *tamruvas*, *tamrus*.

в лице кукол и объясняют ее идею. По линии женщины они раскрывают фаллическую сторону плодородия и связанную с нею общенность, по линии смерти — хтонический характер культа кукол, по линии неба — воды — света роль кукол в обряде, процессиях и формах театра, кончая телегой и столом марионеток. Петрушка как божество мужское, модификация Диониса⁹⁸ подвержен смерти и кончает тем, что смертью уносится⁹⁹; но Марион — понятие более широкое, куда смерть входит только одной из «сторон». И ее идеей обозначается идея всего кукольного театра: он — единственный театр, протагонистом которого является божество не мужское, а женское, и тем самым единственное он сам, древнее и изумительней, чем обычный для нас театр, обычного типа, Диониса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Доложено в Академии Матерьяльной Культуры 20 мая 1926 г.

² Magnin Ch. Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusque à nos jours. — P., 1852, p. 18—19.

³ *Id.*, 29, 32.

⁴ Tert., De an. VI, Adv. Val. 28; Syn., De Prov. I, p. 98; Clem. Al., Str. II, p. 434; VI, p. 598 и др.

⁵ Magnin, *o. c.*, p. 22—23.

⁶ *Id.*, 25.

⁷ Xen., Symp. IV 55, cp. *Ath.*, 19 e.

⁸ См.: Schöne R. Zu Hyginus und Hero. — *Jahrb. d. kais. deut. arch. Instituts.* — В., 1890, Bd V, S. 73 sq.

⁹ Magnin, *o. c.* p. 56, 57, 118, 119, 197, 277.

¹⁰ *Id.*, p. 119—120.

¹¹ *Id.*, p. 62—63. То же в Греции: в Дионисиях александрийских вослед Дионису едет на повозке автомат, который сам поднимается, из золотой чаши возливает молоко и снова садится. *Ath.*, V 198 f sq.

¹² Magnin, *o. c.*, p. 63.

¹³ Литература огромна. См.: Usener H. *Italische Mythen.* — In: *Kleine Schriften.* — Leipz. — В., 1912, Bd IV, S. 110 sq.

¹⁴ Ср.: Magnin, *o. c.*, p. 147 sq., 291; Адам Олеарий. Подробное описание путешествия Голштинского Посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1638 годах. — Чтения Моск. О-ва Ист. и Древн. Росс. 1868, III, с. 678; Дюлогрукий И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. — М., 1870, с. 81.

¹⁵ *O commedia dell'arte*, кукольном театре в Европе и Петрушке: Dietrich A. *Pulcinella.* Pompeianische Wandbilder und romische Satyrspiele. — Leipz. 1897, S. 251 Sqq.; Sand M. *Masques et Bouffons* (Comédie italienne). — P., 1860, I, p. 2 Sq.; Cornford F. M. *The Origin of Attic Comedy.* — Leipz., 1914, p. 142, 144 sqq.; Reich H. *Der Mimus.* — В., 1903, Bd I. S. 689; Magnin, *o. c.*, p. 276; Ровинский Д. А. Русские народные картинки. СПб, 1881—1893, т. V, с. 227; Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб, 1899, с. 19; Алферов А. Д. Петрушка и его предки (Очерк истории народной кукольной драмы). М., 1895; Маркевич Н. А. Обычай, поверия, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860, с. 27 слл.

¹⁶ Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. — М., 1870, с. 393 сл.; Морозов П. О. Очерки на истории русской драмы XVII—XVIII столетий. СПб, 1888, с. 81—82; Галаган Г. р. П. Малорусский вертеп. — Киевская старина, 1882, № 10, с. 1 слл.; Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. — СПб, 1895 (комплиция) и др.

¹⁷ Веселовский, о. с., с. 27.

¹⁸ Magnin, о. с., р. 120, 280.

¹⁹ Так в кукольном театре не только Украины, но Польша и Белоруссии. См.: Морозов, о. с., с. 83.

²⁰ *Id.*, р. 83; ср. описание австрийского Christschau, ^{35*} *Id.*, р. 81.

²¹ Морозов, о. с., с. 81, 85, Галаган, о. с., с. 10 слл.; Дон-Кихот, ч. II, гл. 25—26. Особенно Олеарий, о. с.

²² В нижней Австрии церковный сторож с двумя мальчиками в красных стихарях носят из дома в дом ящик, который называется Christschau: передняя стенка снимается и видны ясли, с двояй и новорожденным. Над вертепом — ангелы и звезда, см. Морозов, о. с., с. 81. Раек — тот же вертеп, лишь с Paradiesspiel ^{36*}. См. Тихонов Н. С. Начало русского театра. — Летописи Русской Литературы, 1861, т. III, кн. 5, с. 26; Веселовский, о. с., с. 328 сл.

²³ Дон-Кихот, чл. II, гл. 25—26.

²⁴ Эдикулами назывались и сидения на высоте. Они имели ложа для богов и царей; отсюда римские императоры смотрели на состязания: Suet., Aug. 4—5, Claud., 4, Domit. 13.

²⁵ Dio Cass., 39, 20.

²⁶ Polyb., VI 53; Plin., NH XXXV 2; Petr., Sat. 29; Bötticher C. G. W. Die Tektonik der Hellenen. — Potsdam, 1852, S. 253.

²⁷ Особенно близки вертепу так называемые ζῶα λίθινα ^{37*} — маленькие храмики-ящики со статуэтками: Bötticher, о. с. S., 261. По-видимому, сюда принадлежат и глиняные фигурки-силены, внутри которых находились изображения богов, Plat., Symp. 215 b.

²⁸ Марр Н. Я. Первый средиземноморский дом и его яфетические названия у греков μέγιστρον, у римлян atrium. — Известия Российской Академии Наук (ИРАН), 1924, с. 231. Как уже указал Bötticher (о. с. II, IV 6), мегарон служил святилищем при праздновании мистерий и был связан с культом хтонических богов.

²⁹ Марр, о. с.

³⁰ Dio Cass., 56, 3—4, Epit. 74, 4, 2; Plut., Sull. 38, 1; Suet., Caes. 84; App., Bell. civ. II 147; Amm. Marc., XIX 1, 10 etc. Laudatio funebris ^{38*} на агоре и плач у парадного ложа, где лежит изображение покойного, освещают и Феокритовы Адонии (Idyl. XV).

³¹ Ср. Марр, о. с. с. 226—228 с его же, Отчет о поездке к восточно-европейским яфетидам. — ИРАН, 1925, с. 24 и его же, Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в до-истории (к увязке языкознания с историей материальной культуры). — *Jl.*, 1926, с. 35 слл.

³² Polyb., VI 53—4. Ср. на римских похоронах восковую куклу вместо самого императора.

³³ Benzinger I m m. Hebräische Archäologie. — Freiburg i. B. — Leipzig., 1894, S. 3 sq.

³⁴ Ibidem.

^{35*} Представление о Христе (нем.).

^{36*} Сцены в раю (нем.).

^{37*} Живые существа из камня (греч.).

^{38*} Похвальное слово умершему (лат.)

³⁵ О космогоническом значении высоты, пьатра и дома см. Eisler R. Weltmantel und Himmelszelt. — München, 1910, S. 618.

³⁶ Benzinger, o. c., S. 377, 243 sqq.

³⁷ Exod. 30, 10; Lev. 16, 2; 34. Смерть считалась скверной, очищение, первоначально, есть уничтожение смерти. Ср. Lev. 20, 1; 11; 22, 4.

³⁸ Так, место погребения ипостаси Юпитера, Фламена Диалиса, становилось *ἄδυτον*. Что *ἄδυτον* есть преисподняя, видно из многочисленных античных примеров местонахождения его под землей: Paus., II 2; VII 27, 7; Hdt., I 159 и мн. др. Культ богов с таким *ἄδυτον* носит явный хтонический характер, Bötticher, o. c., S. 312. Античный храм вообще слит по идее с могилой, Clem. Al., Prot. 39: τὰφος μὲν εὐφρῆμος ὑπομαζομένους τὰφος δὲ γενομένουσ τούτεστι τοὺσ τὰφος νεὼσ ἐπιτεκμημένουσ ^{39*}. Ср. Arnob., Adv. nat. VI 6 (ср. Diod., IV 79).

³⁹ Первосвященник должен не входить в течение года в святое святых, «чтобы не умереть» (Lev. 16, 2). Ср. смерть сыновей Аарона, внезапно умерших в святилище «пред лицом Господа»: с тех пор выходить можно было только Аарону только раз в году (Lev. 16, 1—2). Здесь ясна связь между входом в святое святых и смертью. И. Г. Франк-Каменецкий добавляет, что первосвященнику, входившему в день очищения в святое святых, избирался заместитель, и возвращение первосвященника праздновалось как радостное событие.

⁴⁰ Покровский Н. В. Происхождение древнехристианской базилики. Церковно-археологическое исследование. — СПб, 1880, с. 150 слл.; Lange C. Paus und Halle. Studien zur Geschichte des Antiken Wohnhaus und der Basilika. — Leipzig, 1885, S. 300.

⁴¹ О символике ступенн неба см.: Fries C. Studien zur Odyssee. — Vorderasiatische Gesellschaft. Mitteilungen. — B., 1910, Jg 15, Nom. 2, S. 92 sqq. О небе — лестнице, находящемся на высоте или на подмостках заднего фона см.: Driesen O. Der Ursprung des Harlekin. Ein Kulturge-schichtliches Problem. — München — Weimar, 1904, S. 83.

⁴² Покровский, o. c. с. 167.

⁴³ Покровский, o. c. с. 159; Пселл у Bötticher'a (o. c., S. 292): τὰ δὲ παρατάσματα ἀθέατα τὰ ἐν τοῖσ ἀδυτοῖσ φυλάττοντα ^{40*} Poll. I 1; ἄβατον = *ἄδυτον*, ἀφαιστων, ἀθέατων ἀνίκτορον ^{41*} О завесах перед идолами см. Paus., VII 2.

⁴⁴ Eisler, o. c., S. 230 sq.

⁴⁵ Греки и римляне тоже одевали алтарь в покровы. Ср. обычай танцевать с брачной сорочкой невесты вокруг стола, вскакивать с нею на стол п пр.; Марквич, o. c., с. 139. О символическом значении стола: Saïnt Yves P. Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'ancien et le Nouveau Testament. — P., 1922, p. 253 sq.; о космическом — Eisler, o. c., S. 46 sq.; идея покровов, завесы, одежд в связи с сосудом там же, S. 230 sq.. По Eisler'у, первоначально космическая одежда одевается на живое дерево (S. 594 sq.), ср. первичный храм с деревом — алтарем (Benzinger, o. c. S. 377, 379) и орфическое представление о Земле как о сосне, на которую Зевс набрасывает покрывало (Ферекид у Clem. Al., Strom. VI 6, 53). См. Gothein M. Der Gottheit lebendiges Kleid. — Archiv für Religionswissenschaft, Leipz. — B., 1906, Bd IX, S. 337 sqq.

^{39*} Храмами они называются эвфемистически, а на самом деле это могилы, то есть могилы прозваны храмами (греч.).

^{40*} Незримые завесы, скрывающие то, что в заповедном месте (греч.).

^{41*} То, куда нельзя войти — заповедный, неприкосновенный, незримый чертог (греч.).

⁴⁰ Покровский И., о. с., с. 159. Нагляднее всего престол уподобляется божеству при обряде освящения храма, когда его новая деревянная доска умывается теплой водой, утирается, наполяется вином и розовой водой, умащается миррой и одевается в сорочку, подпоясанную веревкой, и в верхнее платье (см. «Чин освящения храма, от Архиперея творимого»: Покровский К. Т. Пособие по изучению Устава Богослужения Православной церкви. — СПб, 1894, с. 784 сл.)

⁴⁷ G o t h e i n, о. с., passim; Eisler рассматривает покров и шатер в космическом аспекте как Himmelszelt ^{42*}, о. с., S. 321 sqq. Он хорошо трактует разрыв храмовой завесы как смерть Христа (S. 252 sq.). И. Г. Франк-Каменецкий видит параллелизм в идеях смерти-разрыва храмовой завесы и разрывания одежд Христа.

⁴⁸ Ложе еще и теперь во Франции, например, рудиментарно имеет полог.

⁴⁹ Таким образом, кукольный театр на столе по идее те же куклы-мертвецы на столе пиршественном.

⁵⁰ Покровский И., о. с., с. 153; Lange, о. с., S. 300 sqq.; Постановления апостольские VI 30 (в русском переводе: Казань, 1864).

⁵¹ Lange, о. с., S. 306, 307; то же у язычников: B ö t t i c h e r, о. с., S. 250; Никольский, о. с., с. 789.

⁵² Покровский И., о. с., с. 151.

⁵³ Постановления апостольские II 57.

⁵⁴ S c h m i d A. Der Christliche Altar und sein Schmuck archäologisch-historisch dargestellt.— Regensburg—New York et Cincinnati, 1871, S. 101 sq. Семантически птица, башня, дом обозначают 'небо', и потому тождественны и между собой и храму. Марр, Первый..., с. 227—228; его же: Фидлестимляне, палестинские пеласы и расены или этруски (из мира лошадей от Пиренеев до Малой Азии, до Руси). — Еврейская мысль. — М., 1926, т. I, с. 8.

⁵⁵ Голубинский Е. Е. История русской церкви. — М., 1880, т. I, с. 149; Покровский Н. В. Древности Новгородского Софийского Собора. — Труды XV арх. съезда в Новг. 1911, М., 1914, т. I, с. 15.

⁵⁶ На овальном блюде ряд колонн между ними по два святых, промежуток из арок, составляющих как бы второй ярус, купол с образами. См.: Забелин И. Е., Котляревский А. А., Уваров А. С., Шенниг Д. О. Материалы для археологического словаря. Спаны или Иерусалимы. — Древности. Труды Моск. Арх. О-ва. — М., 1867, т. I, вып. 2, с. 72, таб. XIV.

⁵⁷ Покровский И., о. с., с. 29, 33; ср. Марр, Первый..., с. 226 слл.

⁵⁸ Покровский И., о. с., с. 17, 29.

⁵⁹ Или целой страны; так дом Ягве есть и Сион и Ханаан (B e n z i g e r, о. с.) По Fries 'у (о. с., S. 61), Stadt und Land ^{43*} — это Ober und Unterwelt ^{44*}.

⁶⁰ См. у Дала «Божница»: 1) часовня, 2) покойник, 3) столчатый шкаф, поставец разной величины и вида... для постановки икон, образов, богов, божества: киот, кивот, иногда только полочка, угольник, косыня, потому что народ не подвешивает образов, а ставит их (курсив мой — Ф.). На божнице хранится и св. вода, освященная верба, пасхальное яйцо, иногда евангелие etc. — Ср. так называемые авория, кувуклии и пр. — кivotы в вгде одноглавой и многоглавой церкви: не только ковчежцы, но и вся почти утварь храмовая имеет вид церкви. Киот, иконы, раек, πίναξ формально не отличаются один от другого. Ср. античную часовню, Hes., s. v. καλαί.

^{42*} Небесный шатер (палатка) — (нем.).

^{43*} Город и деревня (нем.).

^{44*} Небеса и пренисподняя (нем.).

⁶¹ Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. — Leipz., 1896. Bd I, s. v. Altar (N. Müller); 1907, Bd XIX, s. v. Tempel deutscher (R. Kitzel), Tempel von Jerusalem (Kalb).

⁶² Ив. об «океане» вавилонского храма, египетского, финикийского. В античном храме бассейн: Z e s t e r m a n n A. Ch. A. Die antiken und christlichen Basiliken... — Leipz., 1847; Stengel P. Griechischen Sacralaltertümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer. — München, 1890; в иудейском храме это «медное море», сосуд с водой на телеге (Furtwängler нашел очень похожий кипрский — позднее микенский — такой же воз; вода здесь подземная и дождевая, отнюдь не для умывания (B e n z i n g e r, o. c., S. 389). В христианской базилике это κρήνη, φρέαρ ^{45*} и т. д. с водой из соседнего источника. Форма сосудов этих — круглой чашп.

⁶³ Семантика колеса см.: M a r p p, Средства..., с. 37.

⁶⁴ Usener H. Sintflutsagen. — Bonn, 1899, S. 25 sq., 130, 131, 133, 181 sq.

⁶⁵ Id. S. 120.

⁶⁶ Dieterich A. Sommertag. — In: Kleine Schriften. — Leipz. — B., 1911, S. 324 sq.

⁶⁷ Id., S. 120.

⁶⁸ Ps. 19, 6—7 (18, 6).

⁶⁹ Sud., s. v. ζεύχος ἡμιονικὸν ἢ βοικόν ^{46*}; Poll., X 33: Phot, s. v. κλίσις ^{47*} на вазовой живописи см.: Lorimer H. L. The Country Cart of Ancient Greece. — Journal of Hellenic Studies, 1903, v. 23, p. 133. Ср. обычаи обводить женуха трижды вокруг брачной телеги: M a p p, o. c., с. 134. В Греции новобрачный получал обладание молодой, когда сжигалась ось брачной телеги, Plut., Qu. R. 29. Брачный шатер — та же скния. Об ее космогоническом значении см.: E i s l e r, o. c., S. 598. По Mapp (Средства..., с. 231), шатер, жилище и небо синонимичны.

⁷⁰ B a u d i s s i n W. Sonne. — Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. — Leipz., 1906, Bd XVIII, S. 490 sq.; Ф р а в к-К а м е н е ц к и й И. Г. Пережитки анимизма в библейской поэзии. — Еврейская мысль. — Л., 1926, т. I, 78 сл.

⁷¹ Афиней (V 202 a sq.) описывает процессию в честь Диониса, где на телеге провозится изображение божества в огромном храме—беседке, под балдахном. Ср. Diod., 17, 5; Hes., s. v. καλαί. Характерной является и римская «тэнза» — повозка, на которой перевозились изображения богов для присутствия на цирковых играх. Священный объезд богини в телеге, крытой покрывалом, описывает Тацит (Germ. 40). Греческая сакральная телега изображалась с таким же «ковром» на вазах, Dümmler F. Skenische Vasenbilder. — Rheinische Museum für Philologie, 1888, Bd 43, S. 355. sqq. О семантическом рождестве телеги-колеса-корабля-неба см.: M a r p p, Средства..., с. 35—38.

⁷² Блестящие страницы на эту тему написал К. Фриз (F r i e s, o. c., S. 26 sqq.).

⁷³ О семантике свода как неба и двери как зари и утреннего проявления неба, см. M a r p p, Первый..., с. 233.

⁷⁴ F r i e s, o. c., S. 31 sqq.

⁷⁵ Invictus — эпитет солнца, U s e n e r H. Keraunos. — Rheinische Museum für Philologie, 1905, Bd. 60, S. 468 sqq.

⁷⁶ F r i e s, o. c., passim; W i s s o w a G. Religion und Kultus der Römer. — München 1902, S. 363, 384; Mommsen Th. Römische Forschungen. — B., 1864—1879, Bd II, S. 42 sq.

^{45*} Оба греческих слова обозначают источник, первое — скорее, колодец, второе — фонтан и бассейн с водой.

^{46*} Упряжка мулов или быков (греч.).

^{47*} Ложе (греч.).

⁷⁷ История иконостаса и базиличной арки у Покровского (Происхождение ..., с. 67 слл., 181).

⁷⁸ Так, библейский ковчег отделен от святилища завесой, Exod., 26, 33. См. о космогоническом значении такого занавеса: Eisler, *o. c.*, S. 252 sq.; об плее небесной стены там же, 620. Тот же занавес и закрытие святыни и в античном храме, Bötticher, *o. c.*, S. 257. Мне передают, что в литовской синагоге посредине стоит амвон, а у главной стены на возвышении — местопребывание Горы, со ступенями и занавесками, закрывающимися и открывающимися в соответствии с богослужением.

⁷⁹ Таков параллелизм смерти и разрыва храмовой евангельской завесы, ср. Eisler, *o. c. S.*, 252 и Saintyves, *o. c.*, p. 425.

⁸⁰ Ср. вынос из алтаря через царские врата плащаницы, обход с нею вокруг храма и помещение ее посреди храма на высоком помосте с пологом — «столе в образ гроба», Никольский, *o. c.*, с. 605 слл.

⁸¹ Lange, *o. c.*, passim; Vitruv., I.

⁸² Нужно помнить, что «наосом» называлась в языческом храме именно цела, где находилось изображение божества (святое святых).

⁸³ Horat., Ars. 276—7: *plaustris vexisse poemata Thespis, quae canerent agerentque peruncti facibus ora* ^{48*}.

⁸⁴ Sudl., s. v. *τά ἐκ τῶν ἀμαζῶν σκώμματα* ^{49*}.

⁸⁵ См. Poll., IV 128.

⁸⁶ См. Soph., Ant. 1293, El. 1458, Ai. 344; Eur., Her. f. 1029, Hipp. 818; Eustath., II. XVIII 477; Sch. Aesch. Eum. 64, Choeph. 973; Sch. Soph. Ai. 346; ср. Aristoph., Ach. 407, Nub. 184 и Schol. ad loc., Thesm. 95 и Schol. ad loc., Eq. 1327. Ср. роль в храмах перевозного, на колесах, моря. То, что эпиклема служила театральными подмостками смерти, заставляет видеть в ней древнейшую сцену, еще слитую с погребальной телегой, и той особенно, на которой актер мимировал покойного.

⁸⁷ Dan. VII 9—10. См. Франк-Камеицкий, *o. c.*, с. 77. Характерно здесь то, что базилика, являющаяся «средней арифметической» частного дома, могильной мемории, храма и театра, всплывает в библейском образе как небесный чертог-судилище. Именно судилище и типично для базилики, когда трон божества и епископскую кафедру оно делает трибуной. Отсюда и полное тождество с экиклемой и *raganai* как с троном на возвышении и «говорильней» актера ^{50*}.

⁸⁸ Ebert A. Die englischen Mysterien mit besondere Berücksichtigung der Townely-Sammlung. — Jahrbuch für romanische und englische Literatur, 1859, v. I. S. 69.

⁸⁹ См. замечательную работу, сближающую иконостас с проскением: Holl K. Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche. — Archiv für Religionswissenschaft, 1906, Bd IX, S. 365 sqq. На их идейное тождество, в связи с общей идеей храмовой и театральной литургии, остроумно указывал уже Альф (Alt H. Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. — В., 1846, S. 336); здесь же начатки мысли об алтаре как сцене, о царских вратах с их театральной символикой и пр.

^{48*} «Феспис, который возил представления свои на телеге. А исполнителям их он суслом вымазал лица» (пер. М. Л. Гаспарова).

^{49*} Насмешки (перебранка) с повозок (греч.).

^{50*} Под «говорильней» имеется в виду *λογεῖον* — место, откуда говорил актер, изображающий бога в классическом греческом театре.

^{51*} Это был стол, а стоящие на нем нели в деревнях, когда трагедия не приняла еще двойного вида.

⁹⁰ EM 458,33: τράπεζα δ' ἦν ἐφ' ἧς ἐστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἤιδον μῆλον
τάξιν λαβοῦσης τραγωδίας^{51*}. Poll., IV 123; ἐλεός δ' ἦν τράπεζα ἱεραία

ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἰς ἀναβάς τοῖς χορευταῖς ἀλεκρίνατο^{52*}. Во Франции в средние века на мраморном столе Дворца разыгрывались фарсы: Ш и п-м а р е в В. Ф. Клеман Маро. — Зап. Ист.-Фил. Фак. Импер. Петрогр. Ун-та. Петроград, 1915, ч. 129, с. 15, ср. Виктор Гюго, Собор Парижской Богоматери, гл. III. Интересно, что θεάματα^{53*} из жизни Диониса представлялись в александрийских Дионисиях на большом столе, Ath., V 200 f sqq.

⁵¹ D ö r p f e l d W., R e i s c h E. Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte der Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater. — Athen, 1896, S. 380. Эта же горизонтальная тройность встречается в римском атриуме — таблин в углублении атриума и по его бокам две *alae* (два крыла пристройки. — Н. Б.), а также в греческом крестьянском доме (комната с очагом в центре, по бокам — стойла) и в египетском храме (в центре темная комната для божества, а по бокам две капеллы для супруга и сына см. *Egman A. Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum. — Tübingen.* 1885, S. 380), ср. древневосточные храмы в три этажа, с внутренним делением на три части. Целла называлась у греков στήθος — хлев, гроб, храм п целла, но и покой мучеников (Sud., s. v.), где лежали «святые останки» в гробу (*Euagr., II. Eccl. II 3*).

⁵² Верхний этаж у комика Платона (*Fr. 112 Kock*) и у Аристофана (*Paх 176*) — дом Зевса, небо. Со второго этажа спускались в трагедии боги на машинах, — прямая семаптика неба. Ср. «раек» на самом веру неба—театра, так как небо—рай на самом веру мистерпальной сцены, *Driesen, o. c., S. 83*.

⁵³ Таково символическое деление христианского храма-притвора, средней части и алтаря. Ср. 3-х ярусное деление средневековой мистерпальной сцены на рай, землю и ад, В е с е л о в с к и й, o. c., с. 62; таков же театр Шекспира, где нижняя часть сцены называлась Hell^{54*}, верхняя имела расписной голубой потолок со звездами или небесного цвета драпировку (*Heywood у D r a k e N. Shakespeare and his Times. — P., 1838, p. 477 sqq.; E b e r t, o. c., S. 68; ср. Driesen, o. c., S 81 sqq.* Здесь же (S. 75) и о драпировке (нашей «сени»). *Disraeli D. Curiosities of Literature⁶. — L., 1817, v. II, p. 114* — средняя сцена, на возвышении — *pater caelestis*^{55*} с ангелами, внизу — ад.

^{52*} Элебс — это древний стол, поднявшись на который до Фесписа кто-нибудь один отвечал хоревтам (греч.).

^{53*} Зрелища, картины, панорамы (греч.).

^{54*} Ад (англ.).

^{55*} Отец небесный (лат.).

^{56*} Параскения — это то, что по обе стороны от средней двери (греч.). «Средней дверью (вратами)» у Суды называется сцена. Лексему *παρασκήνια* тот же словарь определяет так: «Параскениями, видимо, называется место рядом со сценой, отведенное для приготовлений к состязанию (агону). А Дицим говорит, что так называются входы с обеих сторон на оркестру».

^{57*} Параскения — входы, ведущие на сцену (греч.).

^{58*} Просцении — это дощатые помосты перед сценой, на которой разыгрывается представление (лат.).

^{59*} Логейон есть деревянный помост просцениа (греч., лат.).

^{60*} Построенная в виде дома (лат.); у Испидора здесь речь идет о сцене.

⁸⁴ Ср., *Súd. s. v. σκηνή παρασκήνια δὲ τὰ ἐνθεν καὶ ἐνθεν τῆς μέσης θύρας* ^{84*}; EM 657,7: *παρασκήνια αἰ εἰς σκηνὴν ἄρουσαι εἰσοδοὶ* ^{87*}; Serv., *Georg. II 381: Proscenia sunt pulpita ante scaenam, in quibus ludicra exercentur* ^{88*}. По Витрувию (V 6, 3), *λογεῖον* есть *pulpitum proscenii* ^{89*}; по Исидору Севильскому (Orig. 18, 43), *in speciem domus instructa* ^{90*} ср. Poll., IV, 130: *θεολογεῖον ὑπὲρ τῆν σκηνὴν ἐν ὕψει* ^{91*}; Phot., 597, 14: *ἐπο τραγικῆ σκηνῆ,*

πῆγμα μετέωρον, ἐφ' οὗ ἐν θεῶν σκευῆ τινας παρόντες λέγουσιν ^{92*}; ср. *Súd. s. v. λογεῖον.*

⁹⁵ М а р р Н. Я. Из переживаний до-исторического населения Европы, племенных или классовых в русской речи и топонимике. — Чебоксары, 1926, с. 5—6 о семантическом тождестве куклы-божества-неба-алтаря (культового трона-кресла-стула).

⁹⁶ Телега — специальная принадлежность весталок при некоторых религиозных празднествах, *Tac., Ann. XII 42; Liv., I 24,4.* Ср. телегу с женским божеством на празднике, *Tac., Germ. 40.* На танцества Элевсиний женщины должны были отправляться на телегах, *Aristoph., Pl. 1015* и *Sch. ad loc.* Женское божество Кармента связывалась с культом телеги, *Plut., Qu. R. 56.* См. монету с телегой, на которой находится храмик Артемиды с надписью «священная телега эфесян» (*Head B. V. Catalogue of the Greek Coins of Ionia, ed. by P. S. Poole. — L., 1892, p. 82.*) Такие же факты сообщают: *Ath., V 202 a sq.; Paus., VII 18,7; Ps.-Luc., De dea syr., 31.* Огромна роль женской телеги в мифах и обрядах.

⁹⁷ Смерть Морана у Морозова, *о. с., с; 16.* Мари-Марпанпа «мать смерти» в южной Индии, *Mâtris* — разрушительные и питательные женские силы у индусов, Мара — демон смерти у буддистов, Мара как мор (кики-мора) у греков, немцев, славян, албанцев etc., ср. коварную любовницу Добрыни Марину (*Windisch W. O. E. Mâra und Buddha.—Sächs. Akad. d. Wiss. Abhandlungen.—Leipz., Bd 36, 1895; Чубинский П. И. Вера и суеверия. Загадки и пословицы. Колдовство.—Труды Этнограф. Стат. Экспедиции в Зап.—русс. край.—СПб, 1872, т. I, вып. 1, с. 196; Сумцов Н. Ф. Былина о Добрыне и Марине и родственные им сказки о жене-волшебнице.—Этнографическое обозрение, М., 1892, кн. XIII—XIV и пр.*).

⁹⁸ Cornford, *о. с., p. 147.*

⁹⁹ Алферов, *о. с., с. 200.*

июль 1926 г.

^{81*} Теологич. над сценой, на высоте (греч.).

^{82*} Трагическая сцена, помост сверху, находясь на котором те или иные (персонажи) в одеяниях богов произносят свои речи (греч.). Сходное определение дается и в «Большом Этимологике» (763,27): «Трагическая сцена — помост сверху, на котором в театре те или иные (персонажи), появляясь, произносили свои речи.»

ПАЛЛИАТА

Публикуемый ниже текст представляет собою фрагменты монографии «Паллиата», составленные так, чтобы читатель мог получить представление о всей работе. В одних случаях опущены целые главы, в других — или несколько слов. Все пропуски, кроме опущенных цитат из Паллиаты, обозначены точками в скобках. Латинские и греческие слова, как правило, транслитерированы, переведены или сопровождаются пояснениями. Вспомогательные пояснения и вставки для связи фрагментов заключены в круглые скобки. Вместо сокращенных латинских названий комедий даны полные названия по русскому изданию: Тит Макций Плавт. Комедии. М., 1933 г. I — III. Цитаты из Плавта даются по тому же изданию. В рукописи стихотворным русским переводом, как правило, следует цитата в оригинале, а иногда и буквальный прозаический перевод самой Фрейденберг. Цитаты по-латыни опущены во всех случаях, стихотворный перевод опущен, рядом дается буквальный прозаический; если цитата приведена Фрейденберг только по-латыни, в тексте дается наш буквальный прозаический перевод в прямых скобках. В соответствии с современными правилами измещены орфография и пунктуация, в некоторых случаях не соблюдается авторская разбивка на абзацы. Стиль автора, включая мелкие погрешности, оставлен в неприкосновенном виде. Комедии «Жребий», «Проделки паразита», «Близнецы», «Господа и рабы», «Раб-обманщик», «Корзина» в русских переводах и также названия соответственно: «Касина», «Куркулион», «Два Мещанина», «Стих», «Псевдол».

1. Я собиралась написать работу о происхождении литературной интриги¹, но оказалось, что античная комедия интриги — паллиата (так называемая «римская комедия греческого происхождения», в лице, главным образом, Плавта), научно не препарирована. Пришлось сесть за Плавта. Результаты, которые у меня получились, оставили далеко позади проблему интригосложения, но, поставив ее в такой контекст вопросов, среди которых затерялась. Я решила остановиться на самой по себе паллиате, осветив ее с различных, до сих пор не освещенных сторон.

Паллиата имеет странное свойство. С одной стороны, она выносимо однообразна в своем построении. С другой, ее сценические тематические компоненты в каждой комедии складываются по-иному. Кажется бы, сюжет паллиаты заключается в том, что юноша влюблен в гетеру, которую пужко срочно выкупит у торговца гетерами; вся интрига строится на перипетии добывания денег и, тем самым, гетеры. В каждой паллиате должны быть стереотипные действующие лица: двое юношей с двумя любимыми, двое отцов, торговец гетерами. Но главное действующее лицо — раб, хитрый, пронырливый раб, организатор интриги (или паразит в функции раба). Почти в каждой паллиате такой хитрый раб держит сторону своего молодого хозяина, вырывает у хозяина-старика, отца героя, у которого обманым образом вырывает пужкую сумму денег. Вот эти стоячие компоненты

лиаты почти в каждой отдельной комедии получают различные сочетания и вариации. То старик конкурирует со своими сыновьями в добывании одних и тех же гетер; то в функции гетеры находится изнасилованная девушка или ее подкинутый ребенок; то, наконец, жертвой раба оказывается не старый хозяин, а торговец гетерами.

Странная штука эта паллиата! Несмотря на путаность сюжета и интриги, она статична и очень мало похожа на комедию. Паллиата не интересуется ни типами, ни характерами, ни обличением, ни картиной быта; она не интересуется никем и ничем, кроме воспроизведения одних и тех же мотивов и одного и того же персонажа в одних и тех же игровых положениях. Это литературная шармапка. Ее напевы не просто стандартны. Они постоянны, как песни ящика, который накручивает один мотив за другим в известном разнообразии напевов, но в постоянстве и нестерпимой ограниченности этого замкнутого разнообразия. Динамика комедии плаца — это динамика карусели, мчащейся на одном месте.

Интрига паллиаты конструируется из мотивов обмана, недоразумения, надувательства. Переодевание и разыгрывание — основные орудия интриги. Вещи, которые играют у Бомарше атрибутивную при интриге роль, здесь являются посетителями интриги, воплощающим ее персонажем. Это платья, перстни, вещицы распознавания, письма, золото (деньги) ².

Если взять для примера «Проделки парасита» Плавта, то интрига будет выглядеть так. Юноша Федром влюблен в гетеру, которую необходимо выкупить у сводника. Для этого он послал парасита Куркулиона в Карию за получением денег. Там Куркулион случайно познакомился с воином, от которого случайно узнал, что и тот влюблен в ту самую гетеру, что и Федром, что и ему предстоит выкупить эту самую девушку, и что деньги его уже находятся у менялы, который выдаст их посланцу с его, воина, письмом и печатью. Куркулион хитро выкрадывает у подвыпившего воина печатку и удирает. Возвратившись к Федрому и желая ему помочь, он задумывает ловкий план надувательства. Подложное письмо с печатью воина — главное его орудие. Куркулион переодевается и выдает себя ростовщику за раба воина. Одураченный ростовщик велит своднику выдать Куркулиону гетеру. Сводник в восторге от выгодной сделки. Однако является воин и требует деньги у ростовщика. Происходит сцена взаимного непонимания. Она повторяется и при встрече воина со сводником. Тогда воин догадывается, что Куркулион украл у него перстень. Одновременно гетера, увидев у Куркулиона перстень воина, распознает в нем дар своего отца. Происходит сцена

узнавания: по этому перстню и по кольцу гетеры воин узнает в девушке свою сестру. Но раз девушка свободнорожденная, сводник должен вернуть полученные за нее деньги. Счастливым Федром женится на своей подруге.

Для интриги безразлично, раб или паразит разыгрывает свой обман, и жертвой их надувательства является сводник или старый хозяин. [...] В центре ее (паллиаты — Н. Б.) — разыгрывание и надувательство. [...] Сюжет видоизменяется, и центр тяжести не в нем. Могут влюбляться и кутить юноши, могут старики; гетера может быть алчной, но может быть и скромной, любящей; она может развращать или быть жертвой насилия. Комбинаций достаточно. Но сюжет играет атрибутивную роль при интриге. Главное в паллиате — завязка, ход и развязка действия; интрига крутит сюжет, как ручка шарманку. И здесь самое основное заключается в мелькании правды и обмана, в игре мнимого и настоящего, в подсовывании одного взамен другого. Сколько в паллиате таких примеров! Одна Вакхиде вместо другой; сестра воина под видом его возлюбленной; Куркулион, переодетый рабом воина; сводник, принимающий свое несчастье за великую прибыль. Да, в этом цель интриги: спутать карты подлинного и мнимого, перетасовать их, пойти одними вместо других, и на этом вдруг выиграть. В паллиате раб-шарлатан всегда выходит победителем, любовь увенчивается, а глупый старик оказывается в дураках.

Ось, вокруг которой вертится эта пестрая карусель интриги, всегда одна и та же. Это деньги — золото. Дело не в их реальной ценности. Даже у Эвклиона в «Кладе» горшок с золотом семантически не одноценен сундукам старого Гранде. Деньги играют в интриге паллиаты конструктивную роль. В их обнаружении и похищении лежит главная движущая сила всей интриги. Деньги нужно добыть, деньги нужно где-то обнаружить, а затем хитростью выгащить их и перевести в другие руки. Борьба за золото носит здесь не тот привычный характер поединка или битвы, какой примелькался нам в мифе, сказке и в эпосе; в паллиате борьба за золото дается в форме борьбы между правдой и обманом, между ловким рабом и глупым хозяином, между пассивной стихией скупости и активной — хитрости. Эта движущая сила интриги понимается сюжетом в виде выкупа гетеры: золото нужно, чтоб добыть гетеру, и хитрость нужна, чтоб вырвать гетеру от сводника или от воина. И этот мотив, тоже обычный для мифа, сказки и эпоса, обычно в параллелизме семантик золота — женщины, за которыми гонятся, отвоевывают их, добывают, в паллиате наелеплен особым приемом псевдобытовой метафористики на мотив денег и выкупа продажной возлюбленной.

Укрывание и отыскивание золота, прятание его и обнаружение, хитрое вытаскивание его незаметно и ловко — вот, собственно, подлинный, еще долитературный сюжет паллиаты. Когда просматриваешь комедию за комедией, начинаешь чувствовать, что действующие лица будут нырять и появляться, что их назначение — только мелькать по манию хитрого раба, то в виде миража, то в подлинном обличии. Как марионетки, они висят на штках, которыми движет рука раба, организатора интриги; как фигуры шашек, не они ходят, но ими ходят. В них проявляется какая-то совершенно особая неукротимая динамичность заводной куклы, особая, говорю я, динамика пассивности. Они сами, эти действующие лица паллиаты, похожи на свои же «знаки распознавания» (*ἀναγνωρίσματα*), на те вещи, по которым они друг друга узнают. Я спрашиваю себя: что это за театр? Откуда он пошел? Где его вариации? Это не Аристофан и, как ни парадоксально, это не Менандр. Был ли где-нибудь когда-нибудь такой долитературный театр, театр вещей, мелькавших и проваливавшихся, вдруг дававших обнаружить себя в неожиданном месте? Знаем ли мы в античности, кроме Аристофана и Менандра, еще и такой театр, где бы комическое понималось в форме обмана и надувательства, где действующие лица были бы пассивны, а рука, заводящая их динамику, работала, так сказать, на всех и за всех? И вдруг я вспоминаю: да, именно такой театр! Это наш цирк! Балаганное представление, в котором распорядитель и главный актер организует весь спектакль, заигрывает по-плавтовски с публикой и занимательно дурачит присутствующих! Это театр фокусника и пресиджитатора, который играет вещами, по обманывает публику.

2. [...] Обманывать можно различными способами и по различным поводам. Но паллиата знает только один вид обмана, подсовывая кажущееся взамен подлинного или делая даже подлинное — кажущимся. Цель паллиаты при этом не дискриминация правды, не триумфирование кривды, как это делает Аристофан. Правда и кривда у паллиаты особы. Это не этические категории. Они переливаются и играют, подобно блестящему на солнце предмету. Они зрительные категории, соотнесенные с видимым и скрытым, обнаруженным и спрятанным. Правда и ложь паллиаты — это категория кажущегося, но отсутствующего, и подлинного, которое присутствует, наличествует. Вот почему у Плавта так часто главные действующие лица — двойники или подобия, или необыкновенно похожие друг на друга братья-сестры, или переодетые «под» кого-то лица; один герой — настоящий, другой — принимаемый за настоящего, но на самом деле не подлинный тот, а лишь кажущийся.

«Амфитрион» — разительная иллюстрация. Юпитер принимает облик Амфитриона, и для него Алкмена — не настоящая жена, а мнимая. Плавт говорит: «Подложный Амфитрион с взятой жены женой, Алкменой» (497). В «Шлепниках» самый сюжет по схеме «прищ и нищий» говорит о взаимных превращениях правды и обмана, подлинного и мнимого. Филократ и его раб, Тиндар, взяты в плен. Их купил старик, сын которого тоже попал в рабство. Уговариваются: старик освободит Филократа, если тот на своей родине выкушит ему сына. Но послать самого Филократа опасно; поэтому поехать за сыном должен раб Филократа, Тиндар, под залог двадцати мин. Но верный раб хочет дать свободу своему господину. Они переодеваются в платья друг друга, и отныне Тиндар — это Филократ, Филократ — это Тиндар. Каждый из них — симуляция и подобие другого; каждый из них — подложный другой. Такой мотив, чрезвычайно распространенный, не составляет сам по себе специи одной комедии плаща. Но подача его в плане полной слитности настоящего и мнимого, в плане одновременного и присутствия и отсутствия правды — вот это характеризует интригу. Подлинный Филократ, превращенный в мнимого Тиндара, обещает служить Филократу, «словно сам себе» (428); раб на самом деле, подделанный под свободнорожденного, Тиндар, напоминает юноше, что его жизнь остается тут залогом за жизнь того и умоляет не забывать об этом на свободе и не предавать его:

Помни обо мне, когда ты удалишься с глаз моих,
Что меня ты здесь оставил в рабстве за тебя рабом. (435)

Правда это или ложь? И то и другое. Правда, что Филократ служит Филократу, а его раб остается в рабстве рабом. Но уже неправда, что переодетый Филократ по-прежнему Филократ, а переодетый Тиндар — все тот же самый Тиндар, — хотя, разумеется, в другом плане, не маскарадном, Филократ остается Филократом, а Тиндар всегда Тиндар. И вот в этом специфика паллиаты. В ней не только обман принимается за правду, но и самая правда в какой-то мере есть обман. Когда маскарад Тиндара разоблачается, обманутый им старик уже не верит правде, принимая ее за ложь («От меня услышишь правду — ложь она по-твоему», 619) [...] Но я не имею в виду вот такой чисто внешний обман, основанный на недоразумении. Я подчеркиваю, что комедия плаща специфицируется не просто интригой с *qui pro quo*, как в европейской комедии п водевиле, но совершенно особым отношением к истинному и ложному, сопричастующим одновременно одно с другим, выполняющим взаимные функции. Так, в «Пунийце» (1109 sq.) раб придумывает план, по которому пуниец выдал

бы двух гетер за своих дочерей — а это как раз и есть его дочери, хотя об этом никто, вплоть до зрителей, не знает еще. Волпненне пулийца, вызванное его глубоким горем при упоминании о дочерях, раб принимает за ловкую игру. Или в «Трех монетах» Хармид только сию минуту прибыл из далекого путешествия и стоит у своего дома. Этот же дом разыскивает какой-то человек, который начинает рассказывать Хармиду о Хармиде же, пославшем его сюда с деньгами. Все соответствует истине: и где он оставил Хармида, и как его видел, и что тот делает. Тогда подлинный Хармид, как бы двойник самого себя, раскрывает, что это он и есть. Но подосланный обманщик принимает подлинного Хармида за мнимого, за обманщика, который хочет завладеть деньгами. Писколько не веря в его хармидовскую сущность, он говорит подлинному Хармиду: «Расхармидься-ка обратно так, как захармидился» (977). [...] Паллиата любит показывать наряду с игрой и невольное заблуждение, вызванное нераличимостью правды и обмана. [...] В «Персе» сводник ошибочно радуется своей гибели; в «Эпидике» отец, обманутый сыном, празднует свою мнимую победу над этим же сыном; [...] Эвклион из «Клада» считает свой потайной клад вне опасности в тот момент, как раб подсматривает, куда он этот клад прячет. К таким эпизодам паллиаты восходят сцены шекспировской драмы, вроде «Генриха VIII», где всеильный Уолсей чувствует свою власть особенно прочной в момент подписания указа об его аресте³. Заблуждение комическое и заблуждение трагическое имеют, по-видимому, общие корни.

3. Благодаря тому, что правда и неправда меняются в функции одна с другой, или, как я сказала, они обратимы, интрига жонглирует ими. Это не этика, а престижитаторство и фокус. Глаза действующих лиц не видят того, что видят, и видят то, чего нет.

Раб из «Хвастливого воина» видел собственными глазами Филокомасию, но ему доказывают, что он ее не видел. Тот говорит (402-3):

В чем верить самому себе, уж я не знаю, право,
Уж думаю, что не видал совсем того, что видел.

[...] Но это делается не само собой: глаза видят или не видят в зависимости от умысла раба. Стариком вертят сознательно: «чтоб он и видя, ничего вовсе не видел бы» («Хвастливый воин», 149). Именно такое фокусничество разыгрывается с помощью приема двух Менехмов, двух Вакхид, Юпитера — Амфитриона и Меркурия — Сосии, хотя в одних случаях кто-то сознательно морочит действующих лиц, а в других — морока получается сама собой, в силу нераличимости подлинника от копии.

[...] Действующие лица уже не в состоянии отличить одно от другого. Они не верят собственным глазам и собственной сущности. Они теряют себя. «Спрашиваю сам: где я?» — недоумевает старик в «Трех монетах» (929). Ему приходится обращаться к морочащему его плуту с вопросом: «Если я — не я, то, право, кто же я?» Тот ему отвечает: «Раньше не был тем, кем был ты; вдруг кем не был — сделался» (978) [...].

Каждый герой паллиаты может завертеться в руках жонглирующего раба, может в руках раба-фокусника и престижжигатора быть собой и не собой, иметь свою сущность при потере своего вида, иметь свой вид без подлинной сущности; но он также может, как Хармид в «Трех монетах», одновременно быть и в отсутствии и в присутствии самого себя, то есть себя в себе («раньше не был тем, кем был ты»). [...] Но что значит в переводе на понятийный язык эта одновременность? Конечно, одно: она означает, что понятия времени нет вовсе. Мы не в силах себе вообразить таких двух друг друга исключаяющих понятий. Они возможны только там, где нет ни малейшей абстракции, а потому и понятия о времени как длительности, влияющей на изменение качества, верней, где нет никакой качественности. Вот почему правда и ложь обратимы. Они еще не могут стать этическими понятиями; их состояние — это состояние монолитно-статарных предметов в руках жонглера. [...]

Как персонаж этот образ отсутствия в присутствии или присутствия в отсутствии воплощается в двойниках, близнецах и подобиах. [...] Здесь, в паллиате, присутствует стык комплексных образов с обобщенными понятиями: жизнь — сон, Ахилл — Патрокл начинают двоиться, то есть отделяться⁴. Так начинает крепнуть основа для произвольного сюжетосложения о принце-нищем, о флорентийском столяре и о многом другом из будущего цикла «жизнь есть сон»⁵. [...] Понимание сна как состояния «отсутствия в присутствии» проходит через всю паллиату. Это есть понимание смерти, неотделимой от жизни, сопричастующей в ней. Сосия теряется (456): «Где пропал я? Где сменился? Где я потерял свой вид?» и говорит о двойнике: «Вот моей он и владеет всей фигурой прежнею! Заживо дается то мне, что не дастся мертвому.» [...] в «Купце» юноша спрашивает своего друга: «Где я? Здесь ли, между мертвых ли?» Тот ему отвечает: «Ты ни здесь, ни там.» Юноша продолжает спрашивать: «А уж если я ни здесь, ни за гробом, то скажи мне, где же я тогда?» И слышит в ответ: «Нигде» (602). Вот это именно есть «отсутствие в присутствии», или состояние «одновременности» смерти и жизни, — состояние двойников, не отделенных друг от друга ни в пространственном отношении, ни во времени.

Пребывание «нигде» порождает целый мир миража и мнимости. [...]

6. Интрига, загадка и фокус — три различные явления, генетически взаимопронизанные. Они возникли из перелива, мелькания вида и сути, которые представлялись и слитными, и раздельными. Загадка построена на замене одного другим, сути — видом; она всегда интригует, заставляя открывать скрытое. Запутанность интриги по самой своей природе энигматична; как показывает паллиата, фокус очень близок и загадке, и интриге.

Нетрудно увидеть, что интрига паллиаты представляет собою одну из форм фокуса. Выкрадывание денег у старика — вот на что направлена интрига паллиаты; рядом с этим может быть поставлена только еще одна цель, параллельная первой — выкрадывание женщины (подлог, насилие, похищение и т. п.). Эта интрига часто принимает характер чистого фокуса. В «Пленниках», в «Эпидике», в «Рабе-обманщике», в «Вакхидах» раб предупреждает хозяина, что надует и выкрадет золото; он берется так ловко его провести, что просит, как фокусник, следить за ним, остерегаться его и не верить ему, — и, конечно, выходит победителем. Псевдол, начиная свои фокусы по одурачиванию хозяина, сам сигнализирует: «Меня сегодня бойтесь и не верьте мне!» («Рабо-обманщик», 128). Действительно, хозяин, дававший зарок не вручать Псевдолу денег, помимо своей воли оказывается добровольно приносящим свои деньги ловкому рабу. (1313) [...] Еще более заправский фокусник Эпидик: он требует, чтоб ему связали руки. Но и в связанном состоянии он добивается полного эффекта, и в доме, где никого не было, старик вдруг находит свою, сидящую там, давно всюду разыскиваемую дочь. «Загляни-ка в дом, — говорит старику раб со связанными руками, — узнаешь сам, что так оно и есть» («Эпидик», 712—3). [...] Как фокусник, Эпидик говорит: «Пусть он [хозяин] запрет свой шкап и запечатает — Я выколочу денег, сколько вздумаю» (308) [...]. В «Проделках парасита», как и в некоторых других комедиях плаща, сводник предупрежден, что ему придется отдать свою дорогостоящую женщину: он это знает — и все же попадаетея (акт IV, сцена 2).

В «Вакхидах» раб дважды хитростью выкрадывает деньги у старика. Во второй раз наученный горьким опытом старик кричит: «Нет, денег не утащишь!» Но раб отвечает: «Сам же в руки дашь!», Старик: «Я в руки дам?». Раб: «И станешь сам упрашивать, Чтоб только взял...» (акт IV, сц. 6). Действительно, двумя сценами позже, на глазах зрителя старик сам лезет в обман и настаивает, чтоб раб принял золото. [...] В «Амфитрионе» при исчезновении чаши из залечатанного ящика, Алкмена названа фокусницей (*praestigiatrix*). [...]

Praestigiae, frustrationes [фокусы, обманы] выражаются в паллиате очень многообразно. Это интрига, обман, надувательство, загадывание, выкрадывание, симуляция, морока, иллюзии и миражи, создание призраков и привидений. Престидижитатором всегда является главный раб комедии, а его жертвой — старый его хозяин. Интриги и плутни воспринимаются жертвами в виде неслыханных чудес, или, как говорит в таких случаях Плавт, *nimia mira* [чрезвычайные чудеса]. Интересно значение в паллиате этих *mira*. Оно раскрывается в таких комедиях чудес, как «Амфитрион» и «Близнецы». Так в «Амфитрионе» Сосия принимает за *mirum* свое раздвоение (595, 596, *mirari licet*, 594), а для Амфитриона *nimia mira* заключается в том, что кто-то принял вид и возраст Сосии (616). Когда глаз не может отличить подлинного Амфитриона от мнимого — это для него *tanta mira* (1036) [столь великие чудеса]; как и для служанки, когда при ней происходят роды Алкмены под гром Юпитера (1957, *nimia mira*, 1080). Но тут же раскрываются и смежные семантические связи. Так, Амфитрион называет *mira* рассказ служанки о рождении близнецов (1117). С этим нужно сопоставить *mirum*, которое она увидела при родах (1054):

Мне кажется,
Земля и море, небо — все стремится раздавить меня
И уничтожить!...
Также в доме чудеса свершились!

Служанке [...] открывается грандиозная панорама всех мировых стихий — моря, земли, небес — настоящее «видение». Вот этот космический иллюзион в момент величайшей сокрушительности стихий: падение за смерть Амфитриона — и, одновременно, — в момент родов Алкмены, в этот момент раздвоения природы, Юпитера, который в Амфитрионе умирает и в Алкмене рождается, — он-то и составляет *mira*. Но мы не у Платона, а в балагане. Тут это *mirum* не больше, как *θαύμα* [диво, фокус]. Однако нужно обратить внимание, что *mira* употребляется в паллиате не отвлеченно и независимо, а всегда в согласовании с глаголом *video* [вижу]; оно видится, это чудо, оно всегда результат чего-то виденного, видение ли это или видимость.

Итак, в «Амфитрионе» *mira* появляются в форме раздвоений и близнецов. Эта комедия делает наглядным переход семантики от космического *visio* [видение] к панораме иллюзиона.

После «Амфитриона» всякая паллиата уже кажется закономерно употребляющей термин *mirum*. [...]

Я не буду приводить всех бесчисленных иллюстраций к указанному значению *mirum*. Скажу только, что и псевдостраны из «правдивых историй», представляющие собою мираж, тоже являются такими «чудесами», например, в «Трех монетах» (931): «Ты в каких местах бывал-то? — Чересчур чудным-чудных!» (*nimium miri[s] modis mirabiles*) [...] Герои паллиаты создают, подобно фокусникам, балаганным шарлатанам, раешникам и иллюзионистам, *nimia mira* на глазах у зрителей, которые «зрят», «смотрят». В сущности каждая паллиата — это *βαρματοποιία* [диводелание,

т. е. фокусничество]. И самая архаичная форма обмана — это не материальное надувательство, не мошеннические уголовные проделки, а напускание мороки, делание «чудес», то есть видимости, жонглирование правдой и мнимостью, игра видимого и подлинного в ее перазберихе, энигматичности и штрижности.

Все это совокуное балаганное действо имеет в паллиате свое выражение, зафиксированное даже в термине. И он называется — *ludus*.

7. *Ludus* [буквально — игра, розыгрыш] как действо смерти-жизни подтверждается обрядом. Я уж не говорю о всякого рода играх мертвых и в честь мертвых. Римские *ludi* особенно связаны со сцелическими представлениями, в то время как греческие — с чистым ристанием и атлетикой. Как ни толковать Тита Ливия, но его свидетельство о связи моровой язвы с возникновением игр совершенно ясно⁶. *Ludus* сам по себе представлял действо смерти, но и жизни. Это было изображение смерти — жизни природы.

Эта игра оставила свои следы в паллиате. Герой как бы при жизни переживает смерть, которая и есть *ludus* о раздвоении, мираже, о мнимом, чисто внешнем двойнике. В «Амфитрионе» Сосия, потерявший свой вид (456), говорит: «Заживо дается то мне, что не дастся мертвому!» (459). Так и в «Привидении» (427) раб говорит о старике: «Сегодня я устрою игру вот этому живому старику: такой, верю, у мертвого никогда не будет». Тут под переосмысленным значением позднейшей «игры» еще просвечивает связь *ludus*'а и смерти.

Еще интересней архаическая семантика отразилась на языке метафор. В «Грубияне» (163) доверенная рабыня гетеры говорит разорившемуся, а потому отвергнутому, любовнику своей госпожи:

Зпать надо человека,
Пока он жив. А умер — пусть поконится. Я знала
Тебя, покуда был ты жив.

Любовник в фазе любви — «живой», без любви — «мертвый». Поэтому на вопрос отвергнутого юноши: «Теперь считаешь мертвым?» служанка отвечает: «Еще бы нет! Ты до сих пор пор любовник был отличный...» [...]

В «Шкатулке» (644) юноша, с мечом в руках, совсем готовый к смерти, неожиданно видит возлюбленную и восклицает: «Ты мне жизни жизненней! Ты одна, хочу ли — пет ли, делаешь меня живым». А своднице, которая укрывала от юноши эту гетеру, он кричит: «Для тебя я мертв» (647).

Здесь параллелизм любви — жизни, разлуки — смерти ясен.

8. Паллиата полна возгласов «Я погиб!» или «Я пропал!». Ни один ее герой никогда не умирает, но то и дело считает себя погибшим. И это действительно так. Как в эпосе и романе, прохождение через какие-то препятствия понимается паллиатой в виде временной гибели. Тут сказывается хтонизм *ludus*'а, подсовывающего мнимость взамен подлинности. Там и сям паллиата еще не совсем очищена от забытых преисторических смыслов. Точкообразно, отделены пятнами там и сям разбросаны по паллиате остатки первоначального *ludus*'а. Таковы образы космизма, которые говорят, что *ludus* имел когда-то отношение к видимой природе в образе людей, но не к плавтовским римлянам или меландровским грекам.

Прежде всего, действующими лицами древнейшего *ludus*'а были, по-видимому, герои и боги, как в «Амфитрионе». Об этом говорят имена, напоминающие имена греческого романа по эпитетности, теофорности и ипкарнациям (Федром и Федрия, Типдар, Бромия, Олимпсион, Феопропид, Дельфия, Транион, Сумман, Фесприон, Демонес, Сферион, Селения, Плапесия, Лемниселена, Меленида, Лесбоник, Лисител, Вакхиды, Хрисал, Лик, Панегирис, Ликоп, Киама, Пардалиска ?). Тут имена по зверям и по растениям, по луне и солнцу, по богам; но есть и такие, как Казина (сестра), Диабол, Сатурион, Эпидик, Блефарон, Куркулион, Формион, Гнафон, Кантара, Софрона, Геласим, Пиррина, Агриппи⁸ и т. д. В паллиате выступают такие божества, как Помощь, Обилие, Нужда, бог Лар, Звезда Арктур⁹. В «Кладе» мы видим в качестве сценария храм божества Верности, в «Хвастливом воине» — жертвенник Дианы Эфесской, в «Проделках парасита» — храм Эскулапа, причем Эскулап играет невидимую роль в пьесе, в «Канате» — храм Венеры, тоже незримо влияющей на ход событий. «Клад» и «Канат» — это две комедии, в которых боги находятся на сцене в качестве и прологистов, и сценариев. Особенно велика роль в паллиате божества эроса — Венеры

(Афродиты). Все события «Пунийца» приурочены к одному дню, ко дню Афродизии (191)¹⁰. В «Грубьяне» Венера считается таким же двигателем интриги, как Юпитер в «Амфитрионе» (967).

Божество Помощи — не простая случайность для паллиаты. Оно недаром выступает прологистом и в другой комедии, «Шка-тулке» (акт I, сц. 3). В «Амфитрионе» говорится о специальной миссии Юпитера оказывать помощь — то Алкмене, которой он дает роды без боли, то гистрионам, к которым он приходил на их зов (91).

Помощь Юпитера — это один из мотивов спасения, центральный для паллиаты. Погибель, о которой так часто вопят герои у Плавта, заканчивается спасением («Три монеты» 1178, 1182; «Эпидик» 644 и др.). Роль раба в паллиате — это роль спасителя. (Ср. *salus mea*, «Вакхиды», 879; *mea salus*, «Жребий», 180; «Ослы», 656, «Купец», 1065). Особенно прозрачна сцена в «Ослах» (650 *sqq.*), где раб — *amoris imperator* [повелитель любви], которому герои возносят мольбы о спасении, настоящие молитвы и умиловивления. Везде к погибающему юноше приходит именно на помощь, именно для спасения — раб. Можно показать без труда, как функция раба и функция обманывающего, интригующего и спасающего Юпитера — одна и та же. Лишь эротический акт бога отнят у раба и передан юноше, однако, истинным организатором эротики является всегда раб. Хрисал из «Вакхид», Псевдол, Эпидик, Формион, Куркулион, в «Хвастливом воине» — Палестрион, Тра-нион — в «Привидении» — вот подлинные демиурги, гордые своей победой над всеми препятствиями, сами называющиеся, как Тра-нион, свои дела бессмертными. Их находчивость, ум, умение преодолевать самые трудные, непреодолимые препятствия показывают, что они наделены совершенно особой, печеловеческой мощью. Они все могут, как боги. Нет такой силы, которая была бы выше их возможностей.

Пассивный всегда, влюбленный всегда, юноша паллиаты дополняется чрезвычайно активным рабом, — слугой или параситом. [...] Функция влюбленного у юноши, Амура — у раба, который вертит юношей, как марионеткой, и спасает его. В сюжете паллиаты, как во всяком мифологическом сюжете, спасение выражается в эротическом акте, акте оплодотворения.

Обнимая возлюбленную, герой «Проделок парасита» восклицает: «Я — бог» (167). Это не фраза для *ludus'a* о богах и героях. Главная в пьесе гетера — явная в прошлом Венера. О Вакхиде действующее лицо говорит: «Не будь она Венерой, то я назвал бы Юноною» («Вакхиды», 217). И в «Пунийце» такая же древняя метафора: «Нет, Венера — не Венера больше! Я Венерою Вот кого почту!» (277). [...]

В каждой паллиате есть инвокации богов [ритуальные призывания], молитвы, жертвоприношения. Герой не просто погибает, восклицая «я погиб» или «я пропал». Он первоначально выполняет функцию жертвенного животного. В «Пленниках» раб говорит сам о себе: «Я теперь вконец погиб! Точно жертва под ножом я!» В оригинале иначе: «Теперь я стою между жертвой и скалой» (616—617), — две формы смерти козла отпущения, фармака, через заклятие или через сбрасывание со скалы. Еще ярче выявляется в рабе образ жертвенного животного в «Привидении» (акт V, сц. 1). Раба Траниона хозяин угрожает «окружить огнем» (1114); раб во всей сцене находится на жертвеннике.

Жертвоприношение — это, генетически, умирающее не просто бытового животного, а зооморфной природы. Юпитер в «Амфитрионе» приносит жертву самому себе (983). Первоначально *ludus* космичен. Я напомню его *mira*, раскрытые в том же «Амфитрионе». Там разыгрывание Амфитриона в форме насилия над его женой принимает, в конце концов, характер страшной космической катастрофы, уничтожающих сил грома и всех стихий, моря, земли, неба (1055). Для понимания этой сцены нужно не упускать из виду похищение Персефоны. И там насилие, но лишнее комизма; оно и там начинается с разверзания земли-преисподней; только божество, овладевающее женщиной — смерть, а не небо. [...] Происходит на наших глазах процесс фольклоризации, а затем и поэтизации образных значений мифа. *Ludus* о гибели видимой природы ночью или зимой и о спасении ее днем или весной обращается в игру о страдающем и спасенном герое, а прежняя образность оседает в отдельных метафорах там и тут. [...] Грозные крушения природы принимают форму мотива бури, как, например, в «Канате», где этот мотив играет еще конструктивную роль для всего сюжета. В «Трех монетах» — это уже реминисценция: буря дается в описании (835). [...]

В «Кунице» (195) показан такой метафорический параллелизм: морская буря — губительная встреча старика с возлюбленной его сына. Любопытно, что у Менандра образ принял уже характер простого сравнения — метафоры. В его комедиях всегда есть сцены, где герой «бушует» в переносном смысле, налетает «вихрем», «бурей», хлопает дверьми, полон ярости и т. п. Собственно, все ситуации паллиаты, как бы они ни выглядели бытовистически, представляют собой транспонацию стихий в людей, а состояния стихий — в человеческие переживания.

Вода и огонь забытовали в метафорах почти неприметно, ютятся по обрывкам отдельных фраз и самых второстепенных мотивов. Так, в «Грубьяне» (568) блудница уподобляется морю. В «Привидении» (108 и 138) любовь сравнивается с ливнем, с дождем, с гра-

дом, с бурей, опять с бурей! Здесь тишечное, гомеровское, так сказать сравнение, наполняющее образ любви ископным эсхатологическим значением¹¹. Любовь — бездна, хаос, водная пучина, несущая гибель. Не думая о Сафо, Плавт увязывает гибельное значение любви с прыжком со скалы:

Кто стремглав погрузился в любовь, тот верней
Погибает, чем если б спрыгнул со скалы.
(«Три монеты», 265 б)

Преувеличен в паллиате мотив мытья. Гетеры купаются, моются, обмываются и никак не могут обмыться. Типично мытье гетер в «Пупийце» (217 и 314):

-С зари и до этого часа мы обе
Старались без устали и непрестанно
И мылись, и чистились, и натирались...
Старались над каждою по две служанки,
Они нас и мыли, они нас и терли,
И воду нося, два раба утомлись.

Дальше идут рассуждения о парядах и мытье, о необходимости для гетеры употреблять воду. Однако гетеры все еще недостаточно омылись. Одной кажется, что она уже чиста:

Ты видишь, были у меня глаза
Полны грязи, а теперь уж как они блестят, смогри!

Но другая находит еще не омытую грязь в глазах сестры, и говорит:

Еще немного в середине. Дай-ка руку мне свою.

И она «рукой немойтой» снова «вытирает глаза». С точки зрения реализма глаза гетеры, которая мылась от самого восхода солнца (217), терлась, извела для мытья огромное количество воды, утомила водоносца — глаза гетеры больше не могли содержать в себе грязи. Да и откуда у нее эта грязь, почему ее глаза в грязи? Ведь обе гетеры говорят о своей чистоплотности и отсутствии клиентов (235).

Мытье тут метафорическое. Речь идет не о рациональной чистоте или грязи, а о мифологической, об остатках образов катартики¹², переосмысленных Плавтом или его оригиналом. Глаза были полны грязи (*pleni oculi sordidum erant*, 314), от воды они заблестели (*splendent*): это обычный мифологический образ светила, солнца в метафоре 'глаза' и 'чистоты' образ воды — света и воды — тьмы, однозначной 'грязи'. С этими словами гетеры нужно сопоставить ее дальнейшие слова о грязи ночи лица и жертвах ночи,

о ночной, спящей Венере: «У кого ночные лица, те начинают идти приносить жертвы ночью. Прежде, чем пробудится Венера, прежде они торопятся ревностно принести жертву, потому что, если бы они пришли такие грязные, когда Венера бодрствует... Венера сама удрала бы из святилища» (320).

Бессмысленное, опять-таки, с точки зрения реальности, это место объясняет цитированные выше слова гетеры. Грязь глаз, нечистота, ночь, «ночное» лицо, сон Венеры идут как метафоры в одном ряду, а в другом — очищение, чистота, заря, пробуждение Венеры. Возлюбленная юноши, гетера, служит Венериной ипостасью. Вода — метафора любви, жизни, света.

Мотив огня слышен, по большей части, в угрозах. Так, я уже приводила одну из них: «Обложить велью соломой! Сжарю на огне плута!» («Привидение», 1114). То же в «Канате», в «Пленниках» (597, ср. 848). Разрушительность стихий передается в паллиате метафорой войны, а космическое умиротворение — мотивом, главным образом, прощения и мира. Поразительно, до чего такой типично «комнатный», казалось бы, жанр, как комедия плаща, переполнен военной метафористикой! Может ли «здравый смысл» объяснить, почему здесь столько сравнений с войной, столько сражений, штурмов, атак, столько хвастливых воинов? Почти в каждой паллиате есть мотив засады, сравнение обмана с военными орудиями; надувательство дается в форме предстоящего сражения. Я напому такие штурмы дома у Менандра в «Евпуче» (773), в «Хвастливом воине» (как у Аристофана в «Осах» и в «Облаках»), штурмы крепости там же (220; 265), города в «Рабе-обманщике» (385; 589). Обычны такие метафоры, как в «Пленниках»: «Мне кудак баллистой будет, локоть катапультюю, А плечо — таран...» (795).

В «Канате» (838) сводник собирается взять женщин осадой (обычное тождество женщины — города)¹³. В «Персе» (753) раб говорит после удачно проведенного надувательства:

Неприятель разбит, все свои спасены,
И спокойствие, мир возвратились опять;
Мы с-успехом войну довели до конца,
Невредимы войска с гарнизонами все.

Особенно богата военной метафористикой комедия «Вакхиды». Ее главный раб переводит все свои мошеннические проделки на язык троянской войны (925 sq.). В «Привидении» (776) раб, воздавая хвалу самому себе за свои великие деяния, называет свои подвиги бессмертными и ставит их рядом с подвигами Александра и Агафокла. Особую ценность имеет рассказ раба о фиванском походе в «Амфитрионе» (203): ведь в этом архаическом *ludus*'e описание битвы, не связанное с сюжетом и ему не надобное, имеет

такое же самостоятельное значение, как в какой-нибудь «Фарсалии»¹⁴, и еще не носит характера ни метафоры, ни сравнения, ни пародии.

Но если в сюжете паллиаты мотив войны не может играть конструктивной роли, то мотив мира почти всегда составляет содержание эпилога. [...].

В «домашней» комедии плаща *paх* [мир] понимается в виде семейного мира, т. е. примирения. В структуре паллиаты, в эпилоге, праздничный обед находит еще более стабильное место, чем у Аристофана; здесь это обед по случаю, главным образом, семейного примирения. [...] Это состояние умиротворения, примирения, прощения сам Плавт называет *paх*. Мне приходилось уже говорить о том, что мир метафорически передавался пирушкой: в космогониях это раздача доли в смысле и куска добычи и судьбы. В паллиате, которая покоится на бытовистически переосмысленных образах войны — мира, *paх* обращается в пирушку. [...]

10. *Ludus* богов был создан образом смерти—жизни в метафорах разрушения и зарождения, дня и ночи, гибели и весны природы, теофаний—адвентов¹⁵. Но в паллиате лишь следы этих драматических компонентов. Ее душа в другом, в переливах многого — подлинного, придающих тому же образу смерти и жизни особое своеобразие. Не только мотивы, сюжеты, метафоры, персонаж несут в себе эти две стихии, но и самый жанр в целом. Линия мнимости создает пародию.

Как я уже сказала, правда и обман в паллиате еще оцущаются как зрительные категории, как поворачиваемые в обе стороны вещи. В руках жонглера это могут быть шары, мячи, мечи, все что угодно. В паллиате — это мотив изнанки, опрокидывания, всякого в буквальном смысле противоположения и противоположности. Если каждое явление имеет свое лицо, то у него есть и изнанка. В этом образе — целое мировоззрение. Оно имеет огромный резонанс в религии, в обряде, в быту, где угодно. Я говорила о дне, как дне — мироздании. Для героя паллиаты день, полный недоразумений, ошибок, обманов, *qui pro quo* — это день, так сказать, в обратной своей стороне, в своей изнанке. «Выйял мне день,— говорит обманутой и обманываемый герой,— все нескладно нынче, все навыворот» («Близнецы», 899). Олицетворение такой перевернутости, паразит, приносит с собой «разор, разгром, невоздержность»:

Едва пришел, всю кладовую наизнанку вывернул...
За нож схватился и все сало срезал с трех окороков,
Разбил все чаши и бокалы...
Все в доме разгромил подвалы и раскрыл все ящики.
(«Пленники», акт IV, сц. 4)

Разрушительная сила подчеркивается здесь еще и волчьей яростью паразита (905):

Что голов я теперь отрублю от туловищ!
Смерть окорокам настанет, салу сокрушение!
Вымени какая трата! Ветчине война и мор! [...]

В паллиате нет положительного или отрицательного персонажа: в ней есть только олицетворение «лица» и «изнанки». Оно до-этично. Действующие лица, персонифицирующие день, весну или что-нибудь в этом роде, тут же рядом имеют другие разрушительные инкарнации. Не одни боги служат олицетворениями, но и действующие лица — «человеки». [...] [Далее О. М. Фрейденберг рассматривает плавтовских гетер как олицетворения прожорливости, пьянства, жадности и отрицательной эротики.— П. Б.]. Такое олицетворение отличается от обобщения наличием одних чувственно-впечатляющих черт. Мы привыкли называть вызванный им результат гротеском. Как в одном из видов кривых зеркал, тут все с чрезмерностью увеличено в размерах, а потому сливается с фантастическим. Масштабы нарушены. Фиксируется только одна черта, которая с настойчивостью перекрывает все остальные, проникает во все детали и вырастает до шарка (как у Аристофана). В стиле и образах — это гипербола. Всегда в диссонансе с реальностью, гротеск и гипербола возникли из мифологического, антиреального мышления.

Сейчас я потому о них заговорила, что в них обычно передаются олицетворения. Я хотела указать на то, что персонаж паллиаты создается из пародийных линий того самого образного плана, который присутствует в богах. Впрочем, пародия нехороший термин. Он удобен своей понятностью, но короче тем, что паталкивает нашу мысль на пародию в современном нам значении, — на нечто сознательно проводимое, на прием осмеяния или высмеивания. На самом же деле античная пародия складывается из произвольно возникшего представления о комическом, органически лежащем в не-смеховых явлениях.

Этот второй, «другой» ряд смерти—жизни дается паллиатой и в персонификациях, и в псевдобогах. В предыдущей главе я говорила о мнимом как смеховом. Рабы в паллиате — это мнимые боги. К этой категории принадлежат и другие инкарнации [т. е. воплощения] смерти, как паразиты, влюбленные старики, торговцы женцинами. [...]

11. [...] Конечно, все эти псевдо-Майи и псевдо-Веперы, псевдо-Марсы и всякие псевдогерои, самозванные цари и боги — это ночной аспект дня. Нельзя ждать от паллиаты, что она скажет

об этом прямо: ведь она борется с такими представлениями и не понимает их. Но можно находить лишь образные осколки в виде метафор и всякого рода поэтических фигур вроде «Вакхиды» (699), где говорят рабу-лжецу:

Если бы назвал ты солнце солнцем, он решит: луна.
Средь бела дня тогда бы для него настала ночь.

В устах обманщика дневное светило — ночное, а день — ночь, потому что обман есть соответствие ночи. [...]

Если балаган и цирк имеют своего шута, «мешающего», «вторгающегося», то и в паллиате всегда есть персонаж-разрушитель. Его функция — разрушать замыслы действующего лица. С одной стороны, персонаж в функции демиурга с необыкновенной хитростью и находчивостью создает сложную интригу, *fabricam* или *tachinam* [уловка, приемы, хитрости, приспособления, устройства]. С другой — всегда есть персонаж, который вольно или невольно испровергает то, что построено. Хорошую иллюстрацию дают «Пленники». Здесь раб придумывает хитрую интригу, которая уже близка к реализации, как вдруг один из пленников узнает в нем не того, за кого раб себя выдает, а самого раба в его подлинности. Так получается мотив разоблачения обманщика, очень частый в паллиате. Между тем, в отношении к хитрым замыслам такой разоблачитель является просто мешающим персонажем, тем же, что и в эпосе или сказке, носителем разрушительной силы ([«Разладил мне палаженное дело все»], как о нем говорит раб в «Пленниках», 538). В плане образного языка ему соответствует буря, ночь, бушующие стихи. [...]

12. [...] Хочу указать на элементы «обратных», навыворот, вакханалий. Это именно элементы, не больше. Я имею в виду «Хвастливый воин» (акт III, сц. 2), где происходит сцена между рабом героя, Палестрионом, и юным рабом воина, Луркионом. Идет разговор неприятного характера о том, что другой раб воина, Скеледр, напился и не вовремя спит, и что Луркион дал тому хозяйского вина. Луркион, глупо путая и чисто по-шекспировски играя глупостью, отрицает свою вину. Нужно вчитаться в сцену, чтобы уловить ее колорит. Она построена, в сущности, на отрицании: Луркион вина Скеледру не лил, тот его не пил, вина не воровал, и сам не пил. А кружки перевернулись вверх дном сами, потому что они то наполнялись, то пустели. «Двойной сосудик», — говорит Луркион, —

...наполняли раз десяток в день.
То полным, то пустым его я видывал,
Как только заиграет пеной в нем вино,
Тогда и опрокидывались кружечки.

Тут соль в том, что Луркион, отрицая, подтверждает: «Ты дал вина? — Не думал.— Отпираешься? — Ну, да. Ведь он мне запретил рассказывать». Это и отрицание и подтверждение. И дальше:

Восьми бутылочек каких-нибудь
Горячего — и то в кувшин не налил я,
Но даже их не выпил он за завтраком.

В таком духе весь разговор. На первый взгляд, тут ничего особенного нет. Но на самом деле в таком одновременном подтверждении — отрицании — душа паллиаты. «Нет», завернутое в «да», представляет здесь комическую линию, идущую параллельно наполненным—пустым кружкам: «комизм» тут в том (и это надо почувствовать), что кружки стоят вверх дном (*capite* 850, 851) — комизм до-комический, — употребляя мою терминологию. Ведь ничего нет, с нашей точки зрения, комического в том, что кружки стоят не на днище, а на «голове»; однако в балагане люди становятся на голову, и в этом состоянии ходят, вертятся, кружатся. Таковы «фигляры» с их «кривлянием», «выворачиванием» тела колесом (*βλαστρέφοντας τὰ σφράτα, Xen., Conv. VI 3; Luc., Symp. 18*). Таковы у Гомера два вертящихся посреди хорада кувыркателя (II. 18, 605). Они на голове вертящиеся, названы «кубистерами», от слова «куб», которое значит «игральная кость». К этой связи игральной кости, кувыркания (кружения) и игры в «изнанку» (опрокидывания) я вернусь ниже. Здесь мне нужно указать, что игра (*ludus*) в «кубы» заключалась в том, что костью «ходили», «бросали» ее, лицом или изнанкой. Комизм и заключался тут в том, что вещи перевертываются головой вниз или навыворот. Этот «ход» колеса или круга, и такого рода кривляние фигляра или речевые пассажи отрицания в утверждении, или «дурацкие» сцены, вроде приведенной у Плавта, или, наконец, образ бегущего, колесом катящегося раба — семантически родственны. Тем интересней текст оригинала. [...] Когда Луркион говорит: [«Как только горшок начинал вакханалии, шатались и опрокидывались кружки», 856], Палестрион ему отвечает: «Вы сами в винном погребе не в меру заигрались» (857-8). А в оригинале: [«Вы в винном погребе справляете вакханалии»]. Здесь метафорическая картина пародийных вакханалий, разыгранная в винном погребе, и не только рабами, пьяными, опившимися вином, но и кружками, опрокинутыми вверх дном, наголову, *ca pite*.

Паллиата таким образом незаметно переходит в своем *ludus*'е в сатурналии. Не нужно думать, что она имеет какой-то субстрат в сатурнальных обрядах. Я хочу сказать совсем другое: что паллиата и сатурналии неизбежно сливаются, потому что у них общий

смысловой генезис. Именно по паллиате и видно, в чем происхождение сатурналий. Оно — в субъектно-объектном восприятии мира, в неразрывности мнимого — подлинного, лица — изнанки, отсутствия — присутствия, в непонимании, что такое абстрактное время и какая бы то ни было последовательность, длительность или протяженность.

В паллиате часто рабы делают или говорят совсем не то, чего от них ожидают. В таких сценах, как «Господа и рабы» (акт II, сц. 3) или «Пленники» (акт IV, сц. 2), герой напряжен до крайности, а бегущий, захлебывающийся от спешки раб вдруг впадает в первичную медленность. Он говорит о чем угодно, только не о том, что нужно, а «наоборот»: вот специфика паллиаты, вот образ, который породил сатурналии. И в паллиате, и в сатурналиях то и другое даны в одновременности. Эта одновременность выражается в обмене сущностями двух различных явлений, мнимого и настоящего, раба и хозяина. Так, в «Пленниках» (249) раб говорит хозяину: «Я стал тобою, ты же мною», [буквально:] «знаю, что я есть ты, ты есть я». Это и служит основным «конструктивным принципом» сатурналий. Но и паллиаты. В каждой комедии плаща раб и хозяин обмениваются сущностями, и хозяин — пассивное орудие в руках активного раба. Подоплека таких взаимоотношений видна в каждой паллиате. По чем не сатурналии «Жребий» (акт III, сц. 6), где хозяин называет себя рабом своего раба, а раб — патроном своего патрона? «Я твой раб, — говорит рабу хозяин, — ты мой отец и патрон» (734, 739). Или сюжет «Пленников» сам по себе, с переходом раба на роль хозяина, хозяина на роль раба? В «Проделках паразита» (9) хозяин служит себе слугой; в «Близнецах» (1101) свободный готов служить рабу. В «Эпидике» (729) господин просит прощенья у своего раба. Но подлинные сатурналии в «Ослах», «Господах и рабах» и «Персе». Что до первых, то в акте III, сцене 3 господа умоляют своих рабов, а рабы издеваются над своими господами; как в обрядовых «ослиных» сатурналиях, и в этом «ослином» *ludus*'e раб верхом ездит на своем господине, обнимает его гетеру и пользуется всеми его прерогативами. А в «Привидении» (780-2) раб считает себя погонщиком вьючных — оседланных им стариков-хозяев. Заговорив об ослиной сатурнальной обрядности, я должна сказать, что в «ослиной комедии», *Asinaria*, золото отождествляется с ослами, которые могут реветь из сумки (590); а мне уже приходилось в одной из своих работ указывать на семантическое тождество осла и золота¹⁶. Что до «Господ и рабов» и «Перса», то там сатурналии представлены шарами рабов; этим рабам господа позволяют на известное время пользоваться полной свободой. Мы видим на сцене рабов в тех самых ролях, которые принадлежат героям (господам) пал-

лиаты. Это самые настоящие Кронины¹⁷, с вакхизмом, эротикой, вином, пляской. Укажу попутно и на комико-вакхический элемент паллиаты (о котором выше я говорила), несомненно увязанный и с сатурнизмом. Гетеры могли называться и в реальности Вакхидами, но в комедии плаща такие имена идут по линии эротического, сатурнального вакхизма. Таковы сестры — Вакхиды, похожие одна на другую у Плавта, таковы Вакхиды — гетеры у Теренция, одна — алчная (Геаутом), другая — благородная (Гекира). Плавтовские Вакхиды все время перекликаются с вакханками; в сущности, они «вакхиды», мнимые ипостаси Вакха, связанные с вакханалиями и «комической» (мнимой) омофатией¹⁸. Так, они «не Вакхиды, а вакханки» (371), пьющие человеческую кровь (372); их двери — двери Орка(Ада). Не простая игра созвучий в словах юноши, боящегося сетей Вакхиды: «Нет, Вакхида, мне вакханок страшно и вакханалий твоих» (53). В «Купце» (469) герой говорит, что Пенфея разорвали вакханки, но он еще больше [красасткиваем в разные стороны]. Вакхизм оставил свои следы и в других именах паллиаты, кроме «Вакхид»: такие женские имена, как Бромия или Ампелиска, не могут считаться случайными¹⁹.

Сатурнальным вакхизмом отдает и сцена в «Рабе-обманнице» (акт V, сц. 1), где выходит на сцену пьяный и увенчанный раб, который рассказывает, как он богато пировал и веселился рядом со своим хозяином, на равных с ним правах: тут вино, ликование, эротика, благоухание цветов и мазей. Однако комическая, пародийная сторона вакхизма сказывается в шутовской роли раба: он вызывает громкий смех своей пьяной шутовской пляской и тем, что падает на пол и марает свое платье.

13. Вся в целом паллиата представляет собою разыгрывание кого-то, *ludus*. В этом ее содержание. Но она имеет, кроме основного разыгрывания, еще особые эпилоги, в которых даются, так сказать, местные, более узко понимаемые, разыгрывания того лица, которое мешает герою. Я имею в виду сцены глумлений, составляющие особенность только комедии плаща. [...]

Уже сводник едва жив. Он полностью уничтожен, он подает руку в знак покорности. Его продолжают еще поносить, угрожая колодками и крестом. Но пьеса еще не окончена. «Сводник погиб» — это ее последние слова. Нет, предпоследние. «Сводник, — говорят актеры, обращаясь к зрителям, — погиб; хлопайте!» («Перс», 857).

Сцена необыкновенно интересна. Она уводит к сатурнальным обрядам глумления, к смертям богов плодородия на кресте под смех и ликование. Вино, пьяная пляска, гибристическая эротич-

ка — обычные компоненты таких смертей — глумлений. Мне особенно вспоминается вот такая же сцена из Антония Диогена ²⁰, где сводник гибнет на кресте, под пьяную, эротическую пляску пиршестввенно одетых, увенчанных противников. И в «Персе» гибель сводника являет собой составную часть пира; бичевание и осмеяние заливается опьяняющим медом, который пьют полиыми чашами, круговым обрядом (821). [...]

Из чего складывается глумление? Из терзания и уничтожения с одной стороны, из победы и радости — с другой. [...] Своеобразие этой борьбы еще и в том, что рядом с засадами, плетьюми, палками и т. п., орудием нападения неизменно служит и обман, более того — притворство: избиваемого, затравливаемого фармака ²¹ приветствуют, приглашают разделить стол, угощают, угождают, моют ему ноги, подают ему вино, говорят с ним ласково или почтительно, объясняются ему в любви, просят поцелуя или ночи, — и бьют, волочат, поносят, разрывают на нем одежду, ломают ему члены. Одно выдается за другое, одно присутствует в другом, одно сопровождает другое. Вот это «одно» — всегда эротика: так в паллиате. В сатурналиях оно заключается в годе, в царстве на год. В паллиате «другое» — избивание, а также позднейшая форма спаргмоса ²² — калечение и разрывание одежды. По сатурналиям мы знаем, что там «другим» была смерть фармака ²³. [...]

17. [...] Там, где впоследствии появляется симуляция, первоначально прощупываются элементы глумления, но глумления в архаическом смысле, в увязке с тем комплексом образов, которые обнаруживаются в эпилогах паллиаты.

Шут на пиру, описанном Лукианом, пляшет, кривляется и ломается, выворачиваясь, искажаясь (*κατακλῶν ἑαυτὸν καὶ διαστρέφων*, *Luc., Symp.* 18). Он ломает себя сам (а не окружающие разламывают его члены), выворачивает свои члены сам (а не окружающие калечат его), имитирует, глумится над присутствующими, а не они над ним. При этом он безобразен, т. е. лишен вида (безобразный, *deformis*, *ἄμορφος*, *ibid.*). Все это вызывает смех, особенно его глумление (19). Зовут его Сатирион, очень знаменательным именем, отводящим к сатирам, сатире, сатурналиям, — он борется врукопашную с противником, бьет его и сам получает удары, под хохот окружающих (*ibid.*)

Балаганные атлеты выворачивают свои члены, вертятся, ходят головой вниз, бьются на кулачки. Но, рядом с этим, балаганные актеры имитируют и мимируют: они подражают стихиям, журчат водой, режут морем, гремят громом, прикидываются птицами (поют, переодеваются в птиц, один фокусник имитировал

соловья, как настоящего) и всякими животными (блеют, ржут, мяукают, лают и т. п.); они имитируют стоящих вокруг, смеются, кривляются (*Reich*²⁴, S. 514, 516). У Платона (*Rp* 396 b и 397 a) можно найти перечень этих подражаний стихиям (даже ветру и граду), животным и людям. Здесь же излагается целая теория подражания, которая вытекает из угодования изображаемого подлинному («подобить себя другому или по голосу или по внешнему виду значит подражать,— мимировать,— тому, кому подобаться», там же, 396 c). Аристоксен рассказывает, как один из шутков имитировал борьбу и кулачный бой (*FHG* II 284, *Ath.*, 19 f). Однако все эти имитации и мимирования освещаются совсем иначе, если вспомнить, что первобытный человек мимирует те самые подлинные действия, которые он же совершает. Производственные акты, как охота, сперва изображаются имажинарно, а затем лишь реально. Таким образом, первоначально тут не подражание, а дублирование мнимого подлинным или подлинного мнимым. Тотемист сливает объектный мир с субъективным; он делает то самое, что делает природа, а она, по его взглядам, в образе стихий, животных, птиц пляшет, охотится, мимирует и т. д. (ср. ζῳν μιμησις [мимические изображения животных] и птиц у *Reich*'а, S. 480-1, ослиный танец, осла говорящего, *ibid.*, S. 479, представления зверей, мимы медведей, *ibid.*, S. 200). Что раньше, охота или танец, для тотемиста безразлично. Здесь именно отсутствует грань мнимого и подлинного. Только при разделении субъекта и объекта человек не просто повторяет в своем поведении жизнь внешней природы, а становится исполнителем известных, доставшихся ему по наследству от предков, действий; во всем, что бы он не делал, он вносит дистанцию между собой и предметом действий. Совершенно произвольным результатом этого отделения субъекта от объекта получается «разыгрывание»: субъект продолжает находиться в функции объекта, но уже понимает, что между ними разница. Первое, что вытекает отсюда, это произвольность поведения. Человек может и проплясать охоту, и нет,— это всецело от него зависит. Он пляшет добровольно. Он берет на себя функцию пляшущего. Он уже не тотем и не бог, а изобразитель бога.

Вот это небольшое участие произвольности, привносимое новыми формами реалистического сознания, сперва имеет очень важную и элементарную сущность. Оно воспринимается как притворство, как прикидывание субъекта. Симуляция — первая форма разыгрывания, примитивная, как я говорю, паивная. Первый актер — лицемер, обманщик, шарлатан, надувающий публику, глумящийся над нею, высмеивающий ее,— причем, объект еще не обобщен, не абстрагирован и не удален от субъекта,

и это не сатира, даже не насмешка в нашем смысле, ни в коем случае не острота, обращенная в пространство цирка, наполненного публикой, а конкретные порции смеховой брани, которые предназначаются вот для этих стоящих перед лицом шарлатана знакомых ему земляков, не публика вообще, а эти *οἱ παρόντες* «присутствующие» в смысле «наличествующих». [...] Есть у него [лицемера — Н. Б.] и определенный предмет игры. В него входит все неподлинное, всякая форма мороки, какова бы она ни была. Особенно ему годится тот образный арсенал, который накопился от тотемиста, видевшего природу в ее тьме и свете, природу как вещь, природу как зверя и божество. Он не роется в библиотеках и не воскрешает архаики, но в его сознании сознание предков перестраивается; он не продельывает всей работы мировоззрения заново, точно сегодня родившись первым человеком, а мироощущает сквозь те категории сознания, которые были тысячами до него, и в них, сквозь них и через них смотрит на мир, мыслит ими же, лишь в структуре понятийности. Отсюда — все остается на месте, но коренным образом изменяется. Теперь могут возникнуть представления о мнимом и подлинном, о видимости кажущегося «вида» и о настоящей «сущности». Так, «заемный» или «свой» свет больше не связывается с дневным светом или ночным (преисподней): над пространственностью и категорией позиции полный перевес получают категории принадлежности, которые теперь и возникают у субъекта, — «свой» ли предмет или «чужой», «настоящий» или «поддельный». Ошибки и обманы — драгоценный след этого раннего мировоззрения. В них — отражение тех процессов сознания, в которых еще только нарождались понятия о принадлежности как первой форме взаимосвязи явлений. [...]

Симуляция — это одна из первых форм отделения субъекта от объекта. Прежде, чем окончательно разъединиться, субъект-объект принимает характер субъекта «и» объекта. Субъект уже не смешивает себя с объектом, но продолжает сохранять формальное единство с ним, подражая ему, «уподобляясь» ему, подделываясь под него. Поссесивный распад на «сущность» и «вид» выражает распад объекта (*ipsus verus*) и субъекта (*imago, forma*). Субъект притворяется, прикидывается, что между ним и объектом единство. Он «лицемер». [...] Совершенно произвольно отражая в своих взглядах новое восприятие действительности, субъект раздваивает окружающее по принципу принадлежности на свое и чужое, на нечто «присущее» предмету, в нем находящееся, и на отсутствующее, чуждое. Тотемистические, пространственные, конкретные, позиционные образы «отсутствия» и «присутствия» (небо и земля, солнце и загробность) обращаются в поссесивные категории, хотя и продолжают сохранять зрительный харак-

тер, формальное наследие пространственности. Принадлежность еще не представляется сознанию субъекта в виде известной связи явлений, а одним каким-нибудь лапидарным признаком, «от природы» данным, в одном определенном виде проявленном. Это «собственное» свойство предмета. Формальная сторона былого тотемизма сказывается в этой цепкой увязке предмета и отдельно существующего «свойства», которое может быть или не быть порожденным, может в предмете находиться или не находиться [...] Совершенно очевидно, что «свойство» или «суть» выполняет функции объекта, а субъектом становится предмет тот (или то лицо или явление), в котором могут быть или не быть те или иные черты «подлинности». [...] «Свойство» посит еще чисто внешний характер. Оно определяется зрительно, видно или не видно, находится в наличии или отсутствует. Свойство может исчезнуть, оставив предмет без себя. Тогда это «видимость», тот же предмет, но без его свойства [...].

Симуляция — это придание предмету без свойства характера подлинности, а предмету со свойством — мнимости: либо утаиваются признаки «самого себя», либо присваиваются себе признаки «чужие». [...] В результате этих произвольных понятийных процессов возникают два основных лица комедии, два типа, которыми комедия конструируется: эйрон и хвастуш. Первый — представитель «притворства в сторону преуменьшения своих качеств» (по дефиниции Аристотеля и Теофраста); второй — притворщик, преувеличивающий свои качества, приписывающий себе то, чего у него нет (*ἀλάζων*)²⁵.

19. [...] Действующие лица такого балаганно-бытового *ludus*'а еще не знают актерской костюмировки. Они лишь «переодеваются» с целью симуляции: у них ряжение, не больше. Их *μίμησις* [подражание] направлена на подделывание того, за кого они себя выдают. Это не подражание вообще, и тем более не подражание отвлеченной «жизни» или «правде». В основе тут, как у эйрона и хвастуна, некое «прикидывание» (*προσποιήσις*) под конкретное лицо, подделка под подлинность, но еще не актерское мастерство, которое обобщает сущность любых Эдипов, Филоктетов, Агамемнонов или их антиподов; «подлинность» тут носит до-понятийный характер, до-реалистический. [...] Действующие лица переодеваются еще не для игры актера перед зрителем, а для надувательства, для лудификации других действующих лиц этого же самого «глумилища». Будущий актер вылупливается на наших глазах из этого глумца под личиной, из этого симулянта и лицемера [...] Стоит вспомнить переодевания и подделку под чужой вид в «Проделках парасита», «Эпидике», «Рабе-обманщике», «Пу-

и ийце», «Пленниках», «Амфитрионе», чтобы прощупать *ludus* под каждой паллиатой. Переодевание для разыгрывания кого-то: так в *ludus*'е. Но стоит эту конкретность и единичность обобщить, чтоб родился актер, разыгрывающий перед зрителями комедию. Поэтому в паллиате новый, понятийно-обобщенный план часто перебивается старым фольклорно-балаганным; актер то и дело обращается к зрителям с парабатическими ²⁶ замечаниями о своей игре, о необходимости переодеться или взять на себя другую роль. [...] В паллиате актерская игра бывает перетасована с балаганными выпадениями из сюжета, с отсебятинами, с так называемыми нарушениями сценической иллюзии. Плавтовские герои то и дело обращаются к зрителям, особенно в конце пьес, как в «Жреби», «Рабе-обманщике», «Купце», «Шкатулке»; они говорят о длиннотах, разыгрываемых ими комедий, о перемепе ими костюмов, о прозаических закулисных делах. Необыкновенная в этом смысле комедия «Проделки парасита». Тут в сцене 1 IV акта вдруг прорезывает сюжетное действие выбегающий на подмостки костюмер, который боится, как бы Куркулион не стащил у него театрального костюма: актер, играющий плута, слит с самим плутом, потому что это еще не «артист», а «глумец», «шарлатан», «надуvalo».

Нужно обратить внимание на приемы плавтовской экспозиции, чтоб понять их до-театральный, балаганный характер. Пиры, кутежи, сцены зрота происходят прямо на улице, т. е. перед глазами зрителей, непосредственно на сцене; в этих случаях зритель сидит и смотрит, подобно тем действующим лицам паллиаты, перед взором которых раскрываются по ту сторону дверей живые картины кутежей, любви и пиров. [...] Это чистое зрелище, *браса*, *ludus*, действие не сюжетное, сцепическое, а иллюзионное, балаганное, целиком зрительное. [...] Плавт показывает в своих сценах экспозиций, что драматическое действие создано, когда еще не было умения повествовать и ставить события в косвенные позиции. [...]. Но иллюзион, *браса*, *минос* довольствуются одним «показом» чего-то дивьего, какого-то *басма* или *mirum*, зрительного обмана, «вида»; паллиата перекрывает такое «игрище», обобщая и каузализируя его, и вот получается обман не зрительный — а сюжетный, конструирующий интригу.

20. [...] Нам привычен театр в виде дома; а вот дом в функции «театра»! Аптичность, кстати, не знала театра-дома. Все спектакли происходили под открытым небом. Но это обычное выражение «под открытым небом» не так уж странно повторить по-иному. Все драматические представления в аптичном театре, как и все игрища в балагане, шли прямо на улицах, на площадях, в рощах,

на «священных участках», на базарах. В обрядовых и балаганных игрищах публика стояла, ходила, передвигалась от дома к дому, сопровождала «ярмарочные» и праздничные повозки с глумцами. обступала их; только в театре она сидела.

Толпа передвигалась от дома к дому. Источники нам говорят, что именно так и началась комедия, от этих хождений и остановок перед сельскими домами; из дома в дом ходили то колядовать, принося с собой годовое плодородие, то «позорить», издеваться и высмеивать. Правда, мы уж очень модернизируем эти «дома» и представляем себе под видом дома только его обитателей. А ведь в христианских обрядах водосвятия, или освящения домов, или в тех же античных люстрациях²⁷ мы несколько не сомневаемся, что очищают и делают святыми не людей, а улицы, поля, площади, дома, воду, еду и так называемые материальные, неодушевленные предметы. Я хочу обратить внимание на один факт. Ведь известно, что все театральные представления античности происходили не в домах. Между тем так же известно, что ни одна античная драма не имела мизансценой внутренности дома, комнаты или, как мы сейчас говорим, квартиры. Пусть трагедия, пусть Аристофан, — по ни одна бытовая комедия, ни один Менаандр или Теренций не знают показа жилища; даже все «комнатные комедии» происходят на улице! Этот факт чего-нибудь да стоит! он говорит о чем-то и в первую очередь он нас предупреждает, что тут нет места нашему «здравому смыслу» и модерну. [...]

Все, что происходит, неразрывно увязывается с двумя домами, очень часто с их дверьми. Из дома в дом входят, выходят; перипетия сюжета есть перипетия двух рядом стоящих домов; судьба действующих лиц сливается с судьбой двух домов. Эти два дома всегда соседи; они находятся один подле другого, иногда приплюснены друг к другу. В некоторых случаях рядом с ними стоит еще храм или жертвенник, как в «Кладе», или «Проделках паразита», или в «Хвастливом воине»; в «Канате» стоят рядом дом Демонеса и храм Венеры. Как раз в тех комедиях, где рядом с домом находится храм, на сцене появляется божество: так в «Кладе», так в «Канате». Там, где храма нет, там действуют уже обыкновенные люди. Можно сказать, что у храмов функция божества, у дома — человека. В таких комедиях, как «Отрезанная коса» Менандра, или «Привидение» и «Хвастливый воин» Плавта дома играют роль, роль действующих лиц, а не только мизансцены; сюжет этих комедий был бы невозможен без участия самих домов как зданий.

В экзодах трагедии герои обыкновенно отправляются в иные страны; у Аристофана — на пирушку, на комос. В паллиате эпипоги заканчиваются тем, что действующие лица уходят в дом.

У дома такая же роль, как у хора в трагедии: с него начинается действие, им кончается. В сущности, два дома паллиаты исчерпывают собой, в смысле декорации и сценария, все те функции, которые в трагедии и древней комедии выполняют «правая» и «левая сторона», три двери, изображения дворцов. Если в трагедии и древней комедии два дома, три двери, левая и правая сторона уже носит характер простого сценария, то в паллиате они еще тесно связаны с сюжетом и почти слиты с действующими лицами. Сплошь и рядом говорят к дому, к невидимым на сцене лицам, в доме находящимся; так же часто в паллиате и ремарка *intus* [внутри], указывающая, что невидимые на сцене люди говорят изнутри, из внутренних апартаментов. Но нетрудно увидеть, что за этим позднейшим осмыслением находится и речь самого дома.

Особенно сохранена роль «двух домов» в «Трех монетах» и в «Привидении». Там и тут коллизия движется мотивом мнимой покупки-продажи домов. [...] В «Привидении» сюжет построен на том, что один дом принимается за другой, точно это не дома, а люди. Дом, мнимопроданный и мнимокупленный, хозяину не принадлежащий, подсовывается этому хозяину в качестве его собственного дома; а тот, другой дом, и взаправду его собственный, подделывается под проданный и погибший, наполненный «тепями». Тут «дом» вовлечен в самую интригу, которая обычна для действующих лиц паллиаты, для людей. Один дом явно носит характер смерти, другой, прекрасно устроенный, красивый — жизни. В метафористике языка действующих лиц сохранена такая семантика. Когда везде тень, в прекрасном доме весь день солнце, и совсем нигде нет никакой тени (768). [...] С этим нужно сравнить проклятый дом, где живут мертвецы и привидения (487 *sqq.*) тень солнца или тень мертвеца, конечно, так же отождествляются, как дом — небо или дом — преисподняя.

В этой же замечательной комедии, где два дома так несомненно выполняют функции действующих лиц, герой прямо уподобляет дом человеку:

Как только на свет человек появился,
Чему бы возможно его уподобить?...
С рожденья похож человек на недавно
Отстроенный дом.

(акт I, сц. 2)

И дальше идет детальное сравнение человека с домом. [...] В этом сравнении дается картина разбушевавшейся, разрушительной стихии, с градом, с ливнем; она срывает и губит дом, а параллельно и жизнь юноши. Если вспомнить дом Амфитриона, сотрясаемый грозой, дом, который оказывается уничтожен универсом, то станет явной и семантика всех этих домов паллиаты, соот-

вествующих где-то в смысловом гезезисе Юпитерам — Амфи-трионам. [...] Конечно, Плавт вкладывает в этот архаический смысл новое значение, метафорическое; но древняя метафора, становясь «перенесением», формально остается внутри паллиаты, в ее сюжете, сценарии, языке. И не простая шутка заключается в таких выражениях, как — «дому дурно» («Раб-обманщик», 952) или «кабы с языком был дом твой... вернись, чтоб он позвал» («Жребий», 527), или в желании переломать все кости дому («Грубиян», 638), или в слезах, вызываемых «домом горя» (в подлиннике прямо: *aedes lamentariae*, «Пленники», 96). [...] Главное действие зачастую происходит не на сцене, перед глазами зрителей, а в доме, перед глазами участников зрелища. [...]

В цитированной сцене «Привидений» (акт III, сц. 2), при мнимой покупке дома сильно акцентируется осмотр его. Конечно, такой осмотр может показаться очень уместным, раз речь идет о покупке. Но душно присмотреться ко всей сцене, к ее полной нереальности. Раб одновременно дурачит двух стариков, владельца дома и покупателя: он в одно и то же время налево говорит противоположное тому, что говорит направо. Оба старика верят. Получается забавная путаница в желаниим для раба смысле. Однако под этим плавтовским слоем лежит другой, балаганный. Так и во многих аналогичных сценах раб «показывает» старику прекрасный, «красивейший» дом. Старик, бежавший из своего дома, как из преисподней (509), из обиталища мертвецов (ср. 514, 524), попадает в дом — небо, где все сияет «красотой». Он не может наглядеться, как это всегда бывает при лицезрении рая, солнца, красоты неба. Ничего прекраснее он никогда не видел (820). Глаголы «видеть», «смотреть», «осматривать», «глядеть в...» повторяются в одной лишь сцене без конца [28 раз. — П. Б.] [...].

Такой же иллюзионный характер носит и сцена в «Вакхидах» (акт IV, сц. 5), где старик «смотрит» во внутренность дома сквозь приоткрытую рабом дверь и видит мнимый пир. Еще, может быть, ярче зрелищная значимость «дома» в конце эпилога в «Эпидике». Дочь, которую тщетно ищет старик, находится, неизвестно для него, в доме. «Загляни-ка в дом», — говорит ему раб (712). Старик смотрит в дом: там, он видит, его дочь. Здесь, как в «Купце» (901), «женщина» слита с домом [...], и в «Купце» и в «Эпидике» женщину ищет по всему свету, не зная, где она; но вот стоит дом, и она оказывается обретенной. Она в доме; дом — это она. [...]

Два дома, один возле другого, и два соседа, неизменно действующие в паллиате, метафорически отождествлялись когда-то. Но эти два соседа-старика имели двойное соответствие: венцое — в двух домах, возвратное — в двух своих сыловьях. [...] В гезезисе они

представляют тех же стариков, но в положительной и плодородящей фазе. Раб, подобно прологисту или раешнику или фокусишку, «показывает» старику панораму; в одних случаях это красивый мираж, в других — подлинная красота. «Увидеть» эту красоту — значит найти ее, как отец находит в доме дочь, как юноша находит в доме возлюбленную. Увидеть красоту — это обрести эрос или родить заново дитя. И так не только в паллиате, но и в «Пире» Платона. [...]

21. [...] Все, что я сказала о двух домах, относится гораздо ярче к двум дверям. Двери играют конструктивную роль в сюжете, принимают близкое участие в интригосложении, дублируют действующих лиц. [...]

«Хвастливый воин» даст еще один вариант в виде прохода, пробитого между двумя домами. Такое отверстие в стене, соединяющее два дома, еще выразительней говорит о вечном горизонте, о двух домах — мирах. Припоминается и Тисба и Пирам, Довата — Менадра «Привидения»²⁸ [...]: там и тут дверь в стене, два враждебных дома, любовь юности и девушки. Дома именно враждебны; между ними исконная борьба, и тема всегда в поединке со светом; сцены паллиаты с осадой домов, военная метафористика, вызываются именно этим противопоставлением двух домов неба и преисподней. Но горизонт — дверь смотрит в ту сторону и в эту. Она — эрос, плодородие, юная возлюбленная, но и старая чудовище-сводница. [...] Два дома — тот рубеж, та межа, которая отделяет два мира преисподней — неба. Но эту сторону солнце спит; тут мрак. Но по ту — сияние. Это еще не освещенная рампа и не зрительный зал в темноте, это не большие, по сути, чем дом кукольного театра, чем сцена с проскенением, чем храмовая дверь или завеса или позднейший иконостас. Картины на нем, «иконы», изображения, всякого рода пластика находятся в такой же соотношении к «дверям» дома, как сцена с невидимой картиной в «Привидении» (акт III, сц. 2) к сценам, среди которых она находится, осмотр дома и дверей: это соотношение двух смысловых дубликатов, имеющих зрительно-зрелищное происхождение.[...]

Открытое место и дом, улица-площадь и двери — два элемента в комосе²⁹, которые так и остаются в форме оркестры и сцены, подмостков и зрительного зала. Лишь в позднейшем театре и сцена и амфитеатр принимают характер чистой архитектуры; в трагедии у них функция уже только тектоническая. Паллиата содержит в себе исключительно древнюю значимость этих сооружений, конструирующую самый сюжет и самое действие, которым они в такой же мере необходимы, как интрига и действующие лица данных комедий.

22. Паллиата — настоящий балаган. Это — единственный вид литературной драмы, выросший из фокуса и престижиджигаторства, театр, в своей основе вещный. Он не моложе театра кукол, другой магистрали неодушевленной драмы. Подаром невроспасть³⁰ находятся на рынке, на ярмарке, на вербах, возле каждого райка и балагана. У всех народов театр кукол шел рядом с театром «теней». Это и есть в точности паллиата.

Все, что я показывала выше в применении к одушевленному персонажу паллиаты, может быть показано в пей и по линии вещной. Сам Плавт сохранил за своими комедиями названия вещей: «Канат» (здесь один из героев назван Грип — рыбная сеть), «Горшок» [традиционное русское название — «Клад» — Н. Б.], «Шкатулка», «Корзина», «Три монеты» — имена только одних дошедших до нас комедий. Во всякой паллиате (чего мы не встретим в трагедии) появляются всевозможные вещи или на сцене, или о них идет речь, или они влияют на ход интриги. В этом колорит паллиаты. Я имею в виду сосуды, бочки, ведра, кружки, корзины, игральные кости, кувшины, чаны, горшки, ящики, утварь, то и дело мелькающую перед нашими глазами в какой-то побочной или выдвинутой роли. Таковы в «Пупийце» сосуды из храма Венеры, которые зачем-то раб песет обратно в храм; горшок с водой в «Амфитрионе»; сосуды для хийского вина или для воды в «Проделках парасита»; чан, бочки, кувшин в «Жребии»; храмовое ведро для воды в «Канате», там же корзина, посуда, вещицы. В «Жребии» за кулисами девушка бежит с двумя мечами, явно соответствующими двум ее псевдомужьям: семаптика «меча», хорошо известная в фольклоре, подтверждается очень недвусмысленно в рассказе шутовского жениха о брачной ночи (909—10). Кольцо играет в «Проделках парасита» конструктивную для сюжета роль, как горшок в одноименной комедии³¹, где кольцо тоже вовлечено в сюжет. В «Жребии» основная функция у жребиев, которые приносятся в сосуде на сцену и «играют» на глазах у публики. Не меньше показательна комедия «Канат», в которой о канате едва упоминается: здесь явно позднейшая переработка вещной комедии в литературную. Золото, а также золото в форме денег, появляется почти в каждой паллиате. Плеть, как я уже говорила по другому поводу, фигурирует здесь тоже очень часто: об этом свидетельствует сам Плавт («в комедиях прячутся с плетями, с бичами», «Раб-обманщик», 1240). В ряде случаев розги, бичи, плети сохраняют свой след в метафористике: «плетью лучше бы не издевались» («Купец», 1002). Колорит паллиаты еще и в том, что вещь, которая когда-то представлялась одушевленной, метафорически изображается живой снова: «горе розгам, что се-

годня на спине умрут моей!» («Пленники», 650). Таких метафор много.

Сатурналии отношений, которые прощупываются в *ludus'e*, могут быть показаны и как сатурналии вещей. Перевернутые вверх дном или набок опрокинутые кружки, горшки, посуда, утварь — недаром фигурируют в паллиате. [...] Перевернутые, головой вниз обращенные вещи соответствуют «нижнему» кругообороту колеса. Там, где светила мыслились живыми существами, колесо и кольцо должны были получить особую семантику неба, солнца — «круга» с его обратным ходом книзу. В балагане эту роль выполняет, уже издревле, колесо. Впоследствии появляется кружащаяся вся в сияющих блестках карусель. Но в архаическом обрядовом фольклоре ей предшествует кружение шаров в руках фокусника, ловкое верчение гончарного круга, перебрасывание мечам, метание диска. Трудно провести границу между фокусом и гимнастикой, между теми *ludi*, которые позднее приняли характер агонистических игр-соревнований, и *ludi*, разошедшимися по цирку, балагану, уличному представлению, палестре, бытовому развлечению за пиром. Везде элементы, из которых складывается *ludus*, одни и те же [...]. Этим объясняются пронизывающие всю паллиату гимнастические и составительные метафоры. То пародируются Олимпии, упоминаются Немеи и Истмии («Жребий»): то даются сравнения с бойцами и атлетами («Вакхиды», 248), или с кулачным боем («Пленники», 793), или с палестрой, с диском, с бегом («Вакхиды», 66); то почти всюду говорится о беге, копье, езде, диске и прочих гимнастических упражнениях, хотя паллиате очень мало дела до всего этого (напр., «Привидение», 151); наконец, имена действующих лиц поразительно возвращаются к гимнастическим образам, например, имя женщины в «Канате» Палестра, Гимнасия — в «Шкатулке», раба Палестриона — в «Хвастливом воине». [...] Бег, верчение, кругообороты, переворачивание, своеобразно представлены и в литературном персонаже Плавта. Знаменитая фигура бегущего раба. Это олицетворение, плотская инкарнация бега, сливается, в образе бегущего раба, с олицетворением колеса. В «Проделках паразита» дается классическая, так сказать, картина бегущего раба (280 sq.)³². Он угрожает смести со своей дороги, раздавить всех, кто окажется для него препятствием. Это неудержимый, все уничтожающий на пути, непреклонный бег солнца-колеса. Нет такого предмета, который бы мог его замедлить. Никакие персоны, как бы ни были они могущественны, не властны удерживать этой стремительности. Темные силы побеждаются при появлении на небесном пути такого колеса.

Так, в «Амфитрионе» (акт III, сц. 4) божит и гонит всех с дороги Меркурий, слуга Юпитера:

С дороги отступите все! Сойдите прочь! Кто дерзостный
Найдется — поперек пути мне стать осмелится?
Я бог: народу угрожать, с дороги прогонять его
Не меньше в праве, чем иной ничтожный раб в комедиях...

Бег колеса переворачивает, поворачивает, вертит; царь солнце и само вертится, и царя кругообращает (*regem ipsum prevortito*, «Господа и рабы», 287), — от того всегда идет речь о царе. [...] Этот же раб из «Господ и рабов» не хочет идти испий; он видит в себе божество и требует, чтоб за ним послали послов с дарами из золота, чтоб перевезли его на колесницах. Божество — золото, солнце на колеснице, в паллиате становится пунцием³³, требующим послов, золота и колесниц. В «Кладе» (600) этот образ принимает характер сравнения: если хозяин приказывает, говорит бегущий раб, «то мчись быстрее быстрой колесницы». В «Плениках» (368) пленник (то есть раб) совершенно воочию изображает собою колесо: «Я словно колесо для вас. Куда велите, покачусь: туда, сюда».

Здесь уместно еще раз вспомнить, что бегущий Куркулион выдавал себя за Суммана, — за ту форму Юпитера, которая в культе имела свое соответствие в виде гончарного круга. Бег раба-пунция, бег солнца, представлял собой разновидность того самого *ludus*'а, который у греков назывался Олимпиями. Такая близость функций осталась в метафористике: «Бегу выучусь, для Олимпийских игр пойдет» («Господа и рабы», 306). [...] Нужно обратить внимание на то, что явление бегущего раба происходит всегда в начале нового акта, во всяком случае, нового явления, но никогда не среди продолжающегося действия. С ним можно сопоставить «явление» издали прибывающих героев, по большей части — хозяина. Такой *adventus* [прибытие] никогда не бывает среди акта; им начинается новое действие, режиссура — новая сцена. Появление солнца, так сказать, его теофания, метафорически передается паллиатой в виде прибывающего из далеких стран, долго отсутствовавшего, хозяина дома. Момент прибытия имеется в каждой паллиате; он служит не побочным мотивом, как бег раба, а конструирующим интригу, необходимым для всего сюжета. Если б Амфитрион не вернулся из похода, не было бы и самой комедии о нем; если б Куркулион не прибыл с кольцом, интрига бы не состоялась; если бы старые отцы несвоевременно не возвращались к себе домой, с их сыновьями не происходили бы неприятные истории. [...]

Бег в одном случае, появление — в другом. Колесо, круг, колесница играют в балаганном представлении ту самую роль, что

старик, юноши и их рабы в паллиате. Юноше не пристало кувыряться и переворачиваться колесом по сцене. [...] Но юноша [«бросаем, распинаем, влеком, подгоняем, вращаем на колесе амора-любви», «Шкатулка, 206 sq.]. Это «колесо любви», которое вертит его, и он же сам, это самое олицетворение эроса и колеса. Как вещи, герои паллиаты переворачиваемы наизнанку, бросаемы во все стороны; ими управляют, как марионетками; как вещью вертят. Морочит их плут, т. е. фокусник. Это еще не Тихе Меландра³⁴. [...]

25. [...] Действующие лица паллиаты — литературный персонаж. Иллюзион изменил свои функции. Он стремится создать не обман, а иллюзию. Он «изображает» события и поступки людей, «мимпруя» современную действительность.

Нельзя забывать, что римская паллиата, что те же литературные комедии Плавта и Теренция продолжают бытовать бок о бок с самым настоящим балаганом и конкурировать с канатными плясунами и формами царского цирка (см. оба пролога к «Геккире» Теренция), что в них еще слышится запах горячих пирожков, драк, харчевен (пролог к «Пунийцу»). Все это так. И можно однако же сказать: те самые образы, которые бытуют в балаганных формах пресидижитации, атлетки, гадания, акробатки, панорам, кувыркания, еды, игры в кости и многое другое, — что эти самые образы фигурируют и в паллиате, но в виде особых самостоятельных форм литературного сюжета, литературной структуры, поэтической речи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа с названием «Происхождение литературной интриги» сохранилась в архиве и была опубликована Ю. М. Лотманом (см. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973, № 6, с. 497—512). В 1945 году по этой статье Фрейденберг читала доклад на научной сессии в ЛГУ; из статьи со временем выросла монография «Паллиата».

² Говоря о вещном оформлении первобытного мировоззрения (наряду с оформленными ритмико-словесным, действенным и персонафикационным), Фрейденберг выделяет три функции вещи в фольклоре: «Прежде всего она (вещь. — Н. Б.), переставая быть первоначальным персонажем, делается атрибутом при очеловеченном персонаже, а также его аксессуаром. Затем она... переходит на роль сценария и обстановки. И, наконец, при посредстве вещи достигается сюжетная перипетия и интрига» (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы). Л., 1936, с. 201; см. также с. 199—200, 280).

³ Речь идет о второй сцене III-го акта, в которой король Генрих в конце беседы лестной для кардинала Вулси (Уолсея), вручает ему уличающие его документы.

⁴ Фрейденберг считает, что сказания о паре героев таких, как Ахилл и Патрокл, родившихся в одну ночь, роших вместе, неразлучных, подме-

няющих друг друга и полороненных в одной мантие, представляют собою рационализацию архаичного двусидного образа, сочетающего признаки разведенные для понятийного сознания: активность и пассивность, смерть и жизнь, женственность и мужественность и т. д. Такой «непонятный» (потому что не понятный) образ дает на стадии эпического повествования двух друзей (или братьев) — мужественного и женственного, храброго и доброго, сильного и хитрого и т. п., причем один подменяет другого, они обмениваются состояниями активности и пассивности и один гибнет вместо другого.

⁵ Флорентийская новелла в *Centò Novelle Antiche* («Сто английских рассказов»), памятинке Ренессанса, рассказывает о столбце, которого в насмешку перестают считать самп собой, принимают за другого и засаживают в тюрьму. Потом усиленного его переносят в собственную кровать и проснувшись он уже не знает, кто он такой. Сюжету «жизнь есть сон» Фрейдзенберг посвятила работу «Три сюжета и семантика одного», опубликованную в Приложении к «Поэтике сюжета и жанра».

⁶ Свидетельство Тита Ливия, относящееся к 364 г. до н. э., о начале театральных представлений («История от основания города», VII 2, 3—13) во многих отношениях загадочно и толкуется в научной литературе по-разному. Несомненно, однако, что учреждение сценических игр (*ludi scaenici*) явилось одной из ритуальных процедур, проведенных при море для умиротствования гнева богов. Сценические игры приглашенных из Этрурии гостронов положили, по Ливию, начало представлениям на Римских играх. На очистительный характер церемонии указывает то, что исполнители были чужеземцами, ведь выполняющий ритуальные обряды вступает в опасную близость с хтоническим миром своей общины, безвредным для чужака.

⁷ В греческом романе — отдаленном «потомке» историй о страстях и деяниях астральных и вегетативных божеств — герои часто сохрапляют имена, представляющие собою эпитеты божества, производные от имени бога или указывающие на олицетворение и инкарнацию какого-либо аспекта или атрибута бога. Федром и Федрия образованы от слова, обозначающего «спяние», «сверхание»; Тиндар восходит к отцу Диоскуров Тиндарею, чье имя толкуется как этрусское или пеллагическое; в первом случае оно обозначает сына верховного бога этрусков, этрусского Юпитера Тина, во втором — «Дар бога». Бромий — эпитет Диониса, Олимпон отсылает к Олимпу, Феопрошид — к вельролог — толкователь божественной воли; Дельфия — инкарнация знаменитого святилища и священного дерева Аполлона — лавра; Сумман — римское божество ночных молний, в историческое время воспринимался как одна из ипостасей Юпитера. Фесприон — от θεός — «божественный», «исполненный божественного глагола». Демонес — от δέμον, т. е. божество. Сферрион указывает на космическую и астральную область, Селения — на богиню Луны Селену, Планесия связана с планетой, Лемнисселепа объединяет в своем имени название острова и снова Селену, Меленида (Черная) — эпитет Афродиты (в Коринфе); Лесбоник означает «Победитель Лесбоса»; Лисител — эпитет божества, часто Диониса, означающий «помощник», «способник». Вахиды в пояснениях не пуждаются. Хрисал — от χρυσός — «золотой», как солнце; Лик — волк, Панегриис — всенародное культовое празднество, Ликон — снова волк, Квам — боб, Пардалиска — уменьшительное от λέων — леопард. П

⁸ Диабол — Клеветник; имя Сатурпон связано с Сатром, «сатирион» называлось также растение, обладающее возбуждающими свойствами; Эпидик — это предмет судебного разбирательства; Елефарон — веко; Куркулион — хлебный жучок, а переносно кутила или прихлебатель; Формион — плетеная корзиночка; Гнафон — сосуд; Канфара — образовано от слова, обозначающего «скарabei», а также сосуд определенной формы и женское

украшение; Софрона — Благоразумная, Геласим — Смешливый; Пирриия — Рыжая, Огненная, Аргприип — Среброконь.

⁹ Божество Помощи выступает в «Шкатулке», Обилле и Нужда (или Нищета и Роскошь) действуют в «Трех монетах», бог Лар — в «Кладе», Звезда Арктур — в «Канате». Эти боги у Плавта выступают в прологах.

¹⁰ Афродизии — празднества в честь Афродиты.

¹¹ О трактовке у Фрейденберг гомословских сравнений см. подробней прим. 13 к «Комическому до комедии». Поскольку, как показывает Фрейденберг, между сравнивающим и сравниваемым устанавливается семантическое сходство, и сравнивающая часть «поясняет» смысл сравниваемого, в данном случае — любви, любовь оказывается разгулом космических стихий, в пределе — крушением мироздания, концом света. Тему космического двуденного Эроса — созидателя и разрушителя — Фрейденберг подробно исследует в неопубликованной монографии «Сафо» (1946—47) и в трактате «Образ и понятие» (см.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978, см. в Указателе имен — Эрос). В лирике и трагедии Эрос выступает в основном как эсхатологическая губительная мрачная сила разрушения. Хотя в комедии Эрос представлен скорее стороной «созидания», у него сохраняется исконная способность обрушиваться ураганом. Так, у Плавта в «Шкатулке» (206 sq.) юппона говорит об Амуре:

И колотит, и бьет, и терзает, и жжет,
И вертит на любовном меня колесе,
И лишает дыхания, уносит стремглав,
Раздирает на части, рвет на клочки...
Словно море играет со мною Амур
И ломает влюбленную душу.

(пер. Артюшкова)

¹² Катартика — все, что связано с очистительными обрядами (катарсис — очищение). См. о катартике гл. 8 в «Комическом до комедии».

¹³ Женщина в образе города — это уже вторичная метафора, первоначально город понимается как женщина, город = женщина. Город в образе женщины, женского божества — явление универсальное. И. Г. Франк-Каменицкий связывает происхождение этого образа с архаическими представлениями о земле как родящем начале, как о матери, дающей жизнь. Божество земли являлось, конечно, божеством не астрономического тела, не планеты, а той местности, где обитала данная община. Божество местности принимает затем на себя роль божества всякого поселения и, наконец, города. См.: Франк-Каменицкий И. Г. Женщина — город в библейской эсхатологии. — В кн.: Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научной и общественной деятельности. 1882—1932. — Л., 1934; Saint Yves P. Essais de folklore biblique. — P., 1922; U s e n e r Н. Heilige Handlung (Ili-ions Fall). — Archiv für Religionswissenschaft, 1904, Bd 7.

¹⁴ «Фарсаллия» — поэма жившего в I в. н. э. римского автора Марка Анния Лукана, посвященная гражданской войне в Риме. В этом историческом эпосе битвы мотивированы логикой вещей, т. е. реалистически, но их описание сохраняют сходство с мифологической картиной схватки стихий.

¹⁵ Теофания — греческий термин, соответствующий русск. «богоявлению». В языческом контексте теофания близка к эпифании и обозначает появление бога перед смертным в человеческом или ином облике, имеющее к тому же характер чуда. «Адвент» (adventus) означает «прибытие» или «явление». Приход божества противопоставляется его уходу и исчезновению, т. е. смерти. Появление и прибытие в ходе пьесы Фрейденберг также трактует как одну из метафор рождения, жизни; уход героя, в свою очередь, делает его существование призрачным.

¹⁶ См.: Фрейденберг О. М. Вьезд на осле в Иерусалим. — В кн.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 409, 505; см. также прим. 67. О смысле выражения «золотой оседл», вошедшего в название романа Апулея см. сходные мысли в сравнительно недавней работе: Renè M. Le sens de l'expression asinus aureus et la signification du roman apulicien. — *Revue des Études Latines*, 1970, v. 48, p. 332—354.

¹⁷ Крониями у поздних греческих авторов назывались римские Сатурналии, так как Кронос отождествлялся с Сатурном. О греческих Крониях справлявшихся в ионийских областях Греции, известно мало. Поскольку в классический период бытовало представление о «золотом веке Кроноса», а Сатурналии мыслились воспронзведением патриархальных отношений в золотой век Сатурна, принято считать, что Кронии и Сатурналии сходны по характеру. Иногда полагают, что Сатурналии — праздник заимствованный римлянами от ионийских греков (см. Tit. Liv., XXII 1, 19; Wilamowitz-Moellendorf U. von. Kronos und Titanen. — In: *Kleine Schriften*. — Berlin, 1971, S. 158 sqq.). И

¹⁸ Омофагия — «сыроедение», растерзывание и пожирание жертвенного животного в сыром виде, практиковавшиеся в некоторых экзотических культах, в том числе в культе Диониса.

¹⁹ Бромия и Амшелпса — иена, связанные с культом Диониса. Бромий — эпитет Вакха, озячающий «шумный», «гремящий». Эпитет объясняется тем, что при отправлении культа этого божества исполнялась особая экзотическая музыка. Амшелпса — производное от *αμτελος* — виноградная лоза.

²⁰ На самом деле указанный эпизод содержится не у Антония Дниоса, греческого писателя II в. н. э., автора фантастического романа «Невероятные приключения по ту сторону Фульы», известного по изложению в «Библиотеке» патриарха Фотия и отдельным цитатам, а в «Вавилонской повести» Ямвлиха (21).

²¹ Фармак — это «нечисть» и очистительная жертва одновременно. Фармак представляет собою воплощение в определенном человеке (или животном) скверны, ритуальное уничтожение которой снимает «грехи» и «скверну», очищает всю общину. См. подробно о фармаке Пре в «Комическом до комедии», гл. 4.

²² Спарагмос — разрывание, растерзывание, ритуальное растлевание жертвенного животного.

²³ Об умерщвлении в Риме шутовского царя Сатурналии в историческое время ничего не известно, хотя предполагается, что в доисторические времена он существовал и сохранялся в наиболее нецивилизованных областях Италии. Как показывал в «Золотой ветви» еще Фрезер, ритуальное избрание временного, смехового царя, как правило восходит к обряду не только развенчания и осмеяния, но и убийства временного владыки.

²⁴ Имеется в виду книга: Reich H. *Der Mimus. Ein Litterar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. — Berlin, 1903, Bd 1—2.

²⁵ См. эти дефиниции в «Никомаховой этике» Аристотеля (1108 a 21 сл., 1127 a 21 сл.) и в «Характерах» Теофраста (I п 23).

²⁶ Парабатический — от «парабаза» — особая часть древней аттической комедии, где хор как бы нарушая сценическую иллюзию, обращается непосредственно к зрителям от лица автора с речью о происходящем спектакле с похвалой ему и поношением конкурентов, с просьбой о присуждении награды. Фрейденберг переносит здесь этот термин на аналогичные, но не хоровые монологи в паллиате.

²⁷ Люстрация — очистительный обряд, включающий пскушительное жертвоприношение и круговой обход.

²⁸ Беседы вавилонских влюбленных Пирама и Тисбы через щель в стене описаны в «Метаморфозах» Овидия (IV 65 sq.). Комедия Менандра «Привидение» известна в основном по пересказу Доната, римского грамматика IV в. (Ad Ter. Eun. prol. 9, 3). В этой комедии через проход к соседу, замаскированный украшениями, венками и зеленью как культовое место (locum sacrum), мать сообщалась со своей тайной дочерью, в которую влюбляется пастышок матери, принявший явившуюся из стены девушку за богиню, вызванную молитвами.

²⁹ Комос — веселая процессия ряженых на празднике урожая, молодого вина. Шествие включает пение, пляски, игры, высмеивание друг друга и встречных. Участники шествия с шумом врываются в дома, вовлекая всех в свое действие. Как комос осмысливается и так называется «бытовое» возвращение молодежи с пира, диопическое шествие, завершающиеся песней, обращенной к двери влюбленной-гетеры, к косяку, порогу, затворам. Эти песни на улице могли иметь и инвективный характер. Комос на празднике урожая и «бытовой» комос включают момент столкновения с домом, к которому обращаются, обитателей которого воспевают или высмеивают. Как известно, происхождение комедии связывали с деревенскими комосами.

³⁰ Невроспасты — греческий термин для кукловода с марионетками; термин означает в переводе «тянущий нити (жилы)». Фрейдсберг расширительно применяет этот термин к кукольникам разных времен и народов.

³¹ Имеется в виду комедия *Aulularia*, название которой традиционно передается как «Клад», «Кубышка». Клады хранились в глиняных горшках (*aulus*), поэтому Фрейдсберг говорит о комедии как «одноименной горшку».

³² В данной комедии бежит не раб, а паразит, выполняющий, однако, традиционную роль раба-интригана.

³³ Нунций — это «вестник». Вестники — это своего рода жрецы, исполнители определенной сакральной должности. Подробнее о семантике нунция (греческое соответствие — кэрик) см. в примечании 14 к «Комическому до комедии».

³⁴ У комедиографа Менандра вершительницей судеб признается Тихе, что значит «случай», «удача». Для Менандра Тихе — космическая и непознаваемая для человека сила, проявляющаяся в превратностях человеческой судьбы. Это божество «фаталистического позитивизма» считается характерным продуктом эллинистической эпохи. (См. подробнее: Тахо-Годп А. А. Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии. — В кн.: Вопросы классической филологии. — М., 1971.)

КОМИЧЕСКОЕ ДО КОМЕДИИ

(к проблеме возникновения категории качества)

Рукопись «Комическое до комедии» публикуется полностью, без изменений, с уточнением цитат и отсылок к цитатам; рукопись снабжена примечаниями составителя.

У работы «Комическое до комедии» есть две особенности, на первый взгляд никак не связанные между собой. Первая — то, что работа писалась в осажденном Ленинграде, вторая — то, что на собственные неопубликованные труды Фрейденберг ссылается так, словно читателю они могут быть известны. Нужно, наверное, представить себе человека, который много лет работал в идейной изоляции, не видел своих работ напечатанными (единственная опубликованная монография «Поэтика сюжета и жанра» таинственно исчезла с прилавков через пару дней после выхода в свет), представить себе ученого, который видит вокруг умирающий город, чтобы понять, что обращаться такой человек и ученый мог только к будущему. Перед лицом будущего и будущего читателя, тем более идеализируемого, чем меньше вероятия найти читателя труда о Гомере и Аристофане в осажденном Ленинграде, кажутся смешными, лишними ссылки и пояснения, и читателю в дали немногих, но недостижимых десятилетий приписывается и полная осведомленность и готовность все понять и обо всем догадаться.

I

В нашем представлении комическое связано с комедийно-смешным. Но комедия создана не раньше V века [до н. э.], пусть даже в VI. Что же, в X — VII веках не было комизма? Как тогда относиться к Гиллонакту, к ямбам, к культовому смеху?

В том-то и дело, что до литературной комедии Греция знает народный фарс и комические элементы в богослужении. Древнее понятие комического явно не совпадает с нашим, если может существовать комический культ. Но ведь это давно известно: античное комическое не совпадает с нашим.

Мы тесно связываем комическое с комедией. Между тем древний комизм шире комедии. Все жанры, начиная с эпоса, несут в себе элементы комизма.

В «Илиаде» нет комедийности. Но в ней есть то самое, что имеет 'комическое'. И оно связано с миром не героев, но богов.

Во-первых, смех.

Герои эпоса не смеются. Но Зевс часто улыбается. Его улыбка появляется только в сценах с женскими божествами — Герой (15, 47), Афродитой (5, 426), Артемидой (21, 508), Афиной (8, 38).

Мы никогда не видим улыбки у Посейдона, Аполлона, Ареса, Аида, Гефеста. Из женских божеств улыбаются Гера (15, 101; 21, 434) и Афродита. Более того: улыбчивая — эпитет Афродиты. Из других женских божеств никто не улыбается — ни Афина,

ни Артемиды. Зевс, Гера и Афродита! Сразу видна семантика 'улыбки'. Она означает светлое начало, оплодотворение, рождение — любовь — 'жизнь'. [...]

В эпическом Гимне к Деметре отсутствие улыбки совпадает с бесплодием и трауром, улыбка — с оживлением:

200 Но без улыбки сидела [Деметра], еды и питья не касаясь,
Мучаясь тяжелой тоскою по дочери с поясом низким.
Бойким тогда балагурством и острыми шутками стала
Многоразумная Ямба богиню смешить пречестную:
Тут улыбнулась она, засмеялась и стала веселой.
Милой с тех пор навсегда ей осталась и в тайнствах Ямба.¹

В оригинале речь идет не столько о балагурстве и острой шутке, сколько о насмешке, о высмеиванье, которыми культ Деметры так богат; ведь насмешки-то и назывались ямбами. Как показал Дитерих², Ямба олицетворяла насмешку особого рода, связанную со срамными обрядами, имевшими прямое отношение к плодородию.

Боги в эпосе, хоть и не улыбаются, — смеются. Знаменит смех богов в конце I песни «Илиады». Улыбка Геры — начало этого смеха, вызван же он хромотой Гефеста. Что здесь не случайно хромота и смех дублируются, показывает песнь Демодока в VIII песне «Одиссеи». И тут «гомерический» смех богов связан с хромым Гефестом. Но у Демодока смех и хромота связаны с оплодотворением, со срамным приключением богини плодородия и любви. В «Илиаде» этот мотив, так сказать, прибран. Там хромой Гефест вызывает смех у богов непосредственно после брани Зевса и Геры, а заканчивается описанием того, как

609 Зевс к одру своему отошел, олимпийский блистатель,
Где и всегда почивал, как сон посещал его сладкий;
Там он, воследши, почил и при нем златотронная Гера.³

Мотив смеха—оплодотворения уже пережил каузализацию. У Демодока боги смеются «над» объятиями, в «Илиаде» — «после» брани супругов и «перед» их объятиями. Прямая сцена гиерос гамоса⁴ Зевса и Геры дается отдельно, в песне XIV.

Хромота огня представляет собой черту ямбическую. Хромой Гефест вызывает улыбку Геры, как Ямба улыбку Деметры; в сцене смеха богов и «Илиада», и песня Демодока подчеркивают, как смешную черту, именно хромоту Гефеста. «Зевс-отец и прочие блаженные вечносущие боги! — кричит Гефест в песне Демодока. — Сюда идите, чтоб увидеть дела смешные и непристойные, как меня, хромого, всегда бесчестит дочь Зевса Афродита! Она любит невидимого Ареса⁵ из-за того, что тот красивый и стройноногий, я же родился без почвы под ногами (ἴπεδαίως)» (Од. 306—

311). И дальше. Боги, заливаясь хохотом, говорят друг другу: «Настиг медленный быстрого, как и пыше Гефест, будучи медленным, схватил Ареса, самого быстрого из всех олимпийских богов: он, хромой, взял улицрепиями» (329—332). Так и в «Илиаде»: Гефест вызывает улыбку у Геры своим рассказом, как Зевс бросил его с Олимпа за ногу; боги хохочут при виде запыхавшегося Гефеста (1, 590—600).

Короткая, усеченная нога огневого божества (ущемленного светоча, светила в ущерб) соответствует короткой, усеченной ноге (стопе) Ямба. Хоннимб, хромой ямб, представляет собой комический размер.

С хромотой связан хтонизм, комизм. Огонь хром в известной фазе, подобно месяцу; впоследствии черт — хромой. Боги света и огня сливаются с хтоническими богами: Гефест с Аресом и с Гермесом, Гермес с Аполлоном. Это не случайность, что Аполлон, видя проделку Гефеста, обращается к Гермесу с вопросом, согласился ли бы тот быть на месте Ареса, и Гермес отвечает полным согласием (Од. 8, 334—342). Эти слова вызывают у богов новый взрыв смеха (343—344). Не один Гефест, таким образом, получает до-комедийные черты, но и Гермес. Недаром Гиппонакт, задолго до комедии, складывает свои молитвы к Гермесу в холиямбах. Недаром эпический гимн к Гермесу компчен; и недаром в этом гимне Гермес и Аполлон так нераздельно связаны; подобно Гефесту, и Гермеса чуть не выбрасывают в тартар (Н. Мерс. 374); Гермес, как Гефест, вызывает сильный смех у Зевса (ib. 389) и Аполлона (ib. 420). Это не комедийное шутовство, не зрелищно-балаганное; но олимпийские боги выполняют в эпосе те функции, которые впоследствии закрепятся за шутами.

Никакая комедия с ее агонами не содержит в себе столько брани, сколько «Илиада». Это брань богов и богинь. С

В основе «Илиады» лежит не только ссора Ахилла с Агамемноном. По всей поэме проходит, как центральный, повторяющийся мотив, ссора Зевса и Геры. Но распря героев дана в виде цельного сюжета, имеющего логическую завязку и логический конец. Распря Зевса и Геры эпизодически вспыхивает и гаснет многократно. Брат и сестра, муж и жена, они ссорятся и мирятся, бранятся, устраивают «сцены», упрекают и подозревают друг друга. И родители Геры следуют той же традиции богов-супругов. Гера говорит:

14,200 Я отхожу далеко, к пределам земли многодарной,
Видеть бессмертных отца Океана и мать Тетфису...
...Их я иду посетить, чтоб раздоры жестокие кончить.
Долго, любезные сердцу, объятий и брачного ложа,
Долго чуждаются боги: вражда им вселилася в души.
Если родителей я примирю моими словами, С

Если на одр возведу, чтобы вновь сочетались любовью,
Вечно остануся я и любезной для них и почитенной.

Я уже показывала в работе над мифом об Иосифе Прекрасном⁶, как брань супругов, ссора, битвы между ними представляют собой обрядовый и словесный аспект оплодотворения. Вражда Зевса и Геры неизменно заканчивается примирением и покорностью — то Геры Зевсу, то Зевса Гере. Если снять покров позднейшей каузализации, то мы найдем в «семейных сценах» богов не одну инвективу⁷, но и типичные в культах плодородия насмешку, язвительность, хлесткое осмеяние, издевательство, нарочитую обиду.

4,5 Вдруг олимпиец Кронион замыслил Геру прогневать
Речью язвительной; он, издеваясь, беседовать начал...

В этих супружеских взаимоотношениях Гера выступает как злая, хитрая, ревнивая жена, коварно оболыцающая, обманывающая своего мужа. I, IV, VIII, XIV, XV, XVIII песни «Илиады» наполнены интригами Геры, которая не знает покоя, вмешивается во все дела, порочит мужа за его спиной, натравливает богов на Зевса и друг на друга, склочничает с Афиной против отца, непристойно ведет себя, преследует Афродиту. Это, в сущности, типологические черты жены из позднейшей комедии, от средней аттической до французского водевиля: молодящаяся развратница (адюльтер с собственным мужем, как в новеллах Возрождения, в частности, в «Декамероне»), оболыстительница, интриганка, сварливая жена, ревнивая, завистливая. С такой женой нужно сравнить комедийную 'благородную гетеру' как антагониста и антипода к сварливой жене. То же пужно сказать и о Зевсе. То это злой 'отец', ставящий детям препоны, мешающий им деспот, старый тиран. Афина говорит об отце:

8,360 ...Если б отец мой Кронид не свирепствовал мрачной
душою,
Лютый, всегда неправдивый, моих предприятий рушитель...

Вестница так угрожает Афине и Гере от имени Зевса:

415 Сломит колена коням [Зевс] под златой колесницею вашей,
Вас с колесницы сразит и в прах сокрушит колесницу.
...Будешь, Афина, ты помнить, когда на отца ополчалась!
Но против Геры не столько он злобен, не столько он
гневен:
Гера обышла все разрушать, что Кронид ни замыслит!
Ты же ужасная, пса бесстыдная, ежели точно
Против Зевса дерзашь поднять огромную пику!

...То Зевс — типичный водевильный муж, которого проводит ловкая жена. За его спиной кипят интриги; собственная жена обольщает его, дурит его, вызывая на любовное свидание, точно на измену с возлюбленной. Зевс перечисляет свои измены, уравнивая Геру с возлюбленными своими:

14,314 Ныле почтем с тобой и взаимной любви насладимся.
Гера, такая любовь никогда, ни к богине, ни к смертной
В грудь не вливалась мне и душою моею не владела!
Так не любил я пленяся младой Иксиона супругой,
...Ни Данаей прельстясь...
...Ни владея младой, знаменитого Феспкса дочерью...
Ни прекраснейшей смертной пленяся, Алкменю в
Фивах...
...Даже Смелой...
...Так не любил я, пленяся ленокудрой царницей Деметрой,
Самую Летою славной, ни даже тобою, о Гера!
Ныне нылаю тобою, желанья сладкого полный!

Если сравнить величавый образ Гектора и Андромахи с непристойной парой верховных олимпийских супругов, станет ясно, что боги воспринимаются в каком-то особом плане, противоположном героическому.

Величие героев связано с их хтонизмом; боги, напротив, находятся в сфере жизни понимаемой как плодородие, оплодотворение, и им сопутствует комическая линия в ее докомедийном значении, где нет еще осмеяния.

Зевс — фарсовый муж, который тщетно угрожает плутовке-жене, мнит себя хозяином положения, хвастает своей мнимой силой и значимостью. Он даже горазд драться, и то и дело хочет пустить в ход кулаки.

1,565 Ты же сиди и глаголам моим повинуйся!
Или тебе не помогут ни все божества на Олимпе,
Если, восстав, паложу на тебя несорбные руки!

Такой мотив всегда появляется в «беседе» Зевса с Герой. И все же, как в фарсе, жена прикидывается покорной и делает с мужем все, что хочет. Зевс вдруг оборачивается размякшим, глупым мужем, «под башмаком» у жены; он только фанфаронит.

4,37 Делай, что сердцу угодно; да горький сей спор напоследок
Грозной вражды навсегда между мной и тобой не паложит.
Слово еще изреку я, а ты впечатлей его в сердце:
Если и я, пылающий гневом, когда возжелаю
Град испровергнуть, отчизну любезных тебе человек,
Гнева и ты моего не обуздывай, дай мне свободу!
Град сей тебе я предать соглашаюсь, душой несогласный.

Вот как уступчив грозный Олимпиец! Вот как он боксится своей женой!

Не только Зевс и Гера — все боги и богини «Илиады» ссорятся, бранятся, интригуют. Они даже дерутся!

Посейдон не хочет покориться Зевсу и обращает к нему ругательства (15,158 слл.); Арес, по интриге Геры, хочет идти в сражение вопреки воле Зевса (113 слл.). В 21 песне изображается ссора богов, драка богов, ругань богов.

- 392 Шиторушитель Арей налетел на Палладу Афины,
 Медным колебля копьем, изрыгая поносные речи:
 «Паки ты, наглая муха, на брань небожителей сводишь?
 Дерзость твоя беспредельна! Ты вечно свирепствуешь
 сердцем!
 ...Ныне за все, надо мной совершенное, мне ты заплатишь,
 Рек — и ударил копьем в драгоценный эгид многокистный!
 Страшный, пред коим бессилен и пламенный гром
 Молневержца.
 В оный копьем длиннотсным ударил Арей
 иступленный.
 Зевсова дочь отступила и мощной рукой подхватила
 Камень в поле лежащий, черный, зубристый, огромный...
 Камнем Арей ударила в выю и крепость сломила.

Та же участь ожидает и Афродиту.

- 423 ...Афина бросилась с радостью в сердце,
 Быстро напав на Киприду, могучей рукой поразила
 В грудь; и мгновенно у ней обомлели и сердце и поги.

Гера поносит бранными словами Артемиду, а затем

- 489 ...руки богини своей рукою
 Левою хватает, а правую, лук за плечами сорвавши,
 Луком, с усмешкою горькою, бьет вокруг ушей Артемиду:
 Быстро она отвращаясь, рассыпала звонкие стрелы
 И, наконец, убежала в слезах.

Такие отношения между богами отливаются в целые битвы-поединки, как в 20 песне. Это самые настоящие агоны. Трудно отличить драку богов, инвективу, агоны от тех агонов, инвективы и драк, которые составляют душу балаганной и литературной комедии. Между тем, в эпосе видно с полной убедительностью, что распри-битвы богов дублируют распри-битвы героев. Разница между тем и другим — только разница планов. Дело, по-видимому, не в одном лишь смехе. Комическое имеет какую-то иную сущность, которая только метафоризируется смехом, наряду с инвективной, агонем, айсхрологией⁸ и т. д. Одной из таких метафор 'комического' является и похвальба. «Хвастливый воин» всегда присутствует в комедии. О похвальбе греческого эпоса (как и рус-

ского) можно бы сказать очень много. Но похваляются и боги, и тут-то весь контекст говорит именно о 'комическом'. Я имею в виду похвальбу Афины, избивающей Ареса и Артемиду (21, 427). Самый термин ἐπευχόμενῃ говорит очень ясно, что мы имеем здесь дело именно с древнейшей похвальбой: ведь по-гречески εὐχόμεαι и ἐπευχόμεαι 'молюсь' значит 'хвастаюсь'; εὐχος — слава, εὐχή — молитва. Величание, автослава, хвала тотема самому себе (победа над антагонистом, антитотемом) — вот что тут в основе⁹.

Эта 'похвальба' принадлежит к разряду комедийных инвокаций, восхваляющих богов; к разряду парабатических 'молитв', с их хвалой и бранью (в комедии — с хвалой автору и с бранью по адресу литературных конкурентов)¹⁰. Можно было бы найти в эпосе и прямой комизм, например, в сцене плача Афродиты в 5 песне или плаче Артемиды в 21 песне, в адюльтере Афродиты с Аресом в песне Демодока, в гимне к Гермесу, в гимне к Афродите (когда богиня любви выдает себя за певичную девушку). Но это модернизация. Нет сомнения, что эпические боги не подлежат никакому осмеянию, хотя подаются, несомненно, в комическом плане.

К такому, до-комедийному, комизму восходит и роль Афродиты в 3 песне «Илиады». Афродита очень близка, по функции своей роли, к Елене. Я оставляю в стороне, что Елена одна из ипостасей Афродиты (как показал Узенер¹¹), верней, что каждая из них дублирует другой; мне, напротив, важно, что в эпосе Елена — 'геронья', Афродита — божество. Там и сям находятся стертые следы того, что Афродита, а не Елена, влюблена в Париса (говоря модернизованно). Елена бросает богине замечательные укоризны:

3,406 Шествуй к любимцу сама, от путей отрекися бессмертных
И, стоюю твоей никогда не касаясь Олимпа,
Вечно при нем изнывай и ласкай властелина, доколе
Будешь им названа или сунругой, или рабою!

Правда, в подлиннике нет ни «любимца», ни «властелина»; стих 408 нужно читать «вечно при нем страдай и охраняй его (может быть — «стереги»)». Но общий смысл верен; верно и то, что богиня должна ждать, смертный «сделает ли» ее «сунругой или рабыней». Этого достаточно. Не Елена любит Париса, а Афродита; Елене стыдно взойти на ложе труса, а богине — нет. И вот эта-то именно богиня приходит к Елене в неприглядной роли из фарса, комедии, плутовского романа — в роли старухи-сводницы. Происходит сцена в духе Герондовского мимиямба¹²: Елена благодушно негодует, а старуха соблазняет, прибегая к низким дово-

дам. Больше того. Божество выполняет при Елене функцию рабыни.

3,423 Тихо на терем высокий жена благородная всходит.
Там для нее, улыбаясь пленительно, кресло Киприда,
Взяв сама, пред лицом Александровым, ставит богиня.
Села на пем Елена...

и т. д.

Итак, была права Елена, когда предрекала, что богиня будет рабой у Париса: она выступает в рабской роли и тут!

Нужно обратить внимание, что Афродита характеризует Париса так:

3,392 ...не скажешь, что юный супруг твой
С мужем сражался и с боя пришел, но что он к хороводу
Хочет идти, пль воссел опочить, хоровод лишь оставив.

С этим пужно сопоставить слова отца Париса, который дает своим сыновьям такую же характеристику, но в инвективном плане:

24,260 Храбрых Арей истребил, а позорники эти остались,
Эти лжецы, плясуны, знаменитые лишь в хороводах...

Оба места показывают, что Парис, в отличие от других героев, имеет еще комико-бытовой реалистический план. У него какие-то черты «частного» лица, человека; подаром мы его застаем больше в спальнoй, в комнате, чем на поле битвы.

3,391 Он уже дома, сидит в почивальне, на ложе точеном...

6,321 Брата нашел [Гектор] в почивальне, в трудах над оружием
пыльным:

Щит он, и латы, и гнутые луки пельтывал, праздный.

Там и Елена аргивская в круге сидела домашних

Жен рукодельниц и славные им назначала работы.

Это жанровая картина, выпадающая из героического стиля «Илиады». Тут близость к «Одиссее», к описанию щита Ахилла, к жанровым эпическим сравнениям.

Сцену любовного соединения Париса и Елены, инспирированную Афродитой, я и хотела бы сопоставить с героическим гамосом Зевса и Геры в 14 песне «Илиады».

Объятия Париса и Елены предшествует инвектива (3,427—433); объявления Зевса и Геры в 14 песне предшествует грубая брань в 8 песне (447—484). Парис инвокирует Елену в таких же выражениях, как Зевс Геру:

3,441 Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся.
Пламя такое в груди у меня никогда не горело,
Даже в тот счастливый день, как с тобой из Спарты веселой
Я, с похищенной, бежал на моих кораблях быстролетных,
И на Кранею сопрягся к первой любовью, и ложем.
Ныне пылаю тобою, желанья сладкого полный.

Зевс говорит:

14,314 Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся.
Гера, такая любовь никогда, ни к богине, ни к смертной
В грудь не вливалась мне и душою моею не владела!
...Так не любил я. пленясь...

...ни даже тобою, о Гера!
Ныне пылаю тобою, желанья сладкого полный.

Нетрудно догадаться, что некогда ходили стереотипные песни в гилерос гамос'е богов плодородия, имена которых были различны. Самой законной фигурой в них была сама олицетворенная любовь, Афродита; но в 14 песне она уступит свои прелести Гере (182—224), а в 3 песне активно соединит Елену с Парисом — там и тут за женскими партнерами акта плодородия находится она. Теперь понятна многоплановость этого образа: космический план 14 песни, реалистический — 3 песни. Афродита — старая сводница, рабыня, пряжа в царском доме, прислужница, подающая царнице кресла, доверенный царский спальник; она не только уподоблена рабе, но выполняет рабскую работу в своем божеском образе (418—420).

3

Было бы ошибкой принимать гомеровскую Афродиту за реалистический типаж, а гомеровских богов — за персонаж комический. Явление глубже. В нем своего рода параллель к гомеровским сравнениям.

Я уже говорила, что реализм гомеровских сравнений совершенно феноменален тем, что носит характер, лишенный какого бы то ни было комического элемента (в том числе и снижения)¹³. Это единственный пример во всей античной литературе. В то же время он уже внешне отделен от мифа.

В богах «Илиады» (включая и песнь Демодока) все черты реализма и комизма налицо, и это первый образец, так сказать, начало, их будущего симбиоза. База их — миф; мифом они пронизаны настолько, что его не отодрать. И все же самое главное, что нужно тут сказать, заключается вот в чем: эта не реализм и это не комизм. Гера, Афина, Зевс (в роли мужа) и Афродита носят черты комедийных, реалистических масок типа ателлан или аристофановского фарса, а несколько не служат ни аналогией

к ним, ни предшествием, ни прообразом. Казалось бы, подача Афродиты — Гефеста из песни Демодока, трактовка всего сюжета об обманутом, внезапно возвращающемся безобразном муже, о доносе Солнца, о тайной измене жены с подкупившим ее красавцем — говорит о фарсе, о бытовой комедийной новелле. Но нет. Неверно. Тут не новелла и не фарс. Чего же не хватает? Для богов — осмеяния. Для характеров — свойств. Для сюжета — законченности. Перед нами комизм и реализм, когда их еще нет как качественных категорий. В противоположность сравнениям олимпийский план показывает чистый миф, мифом остающийся, поглощающий в себе все отдельные черты будущего комико-реалистического жанра. Если в сравнениях реализм есть одна из форм мифа, то в олимпийских богах миф может быть принят за реализм, но им не является.

! Следует повторить и на этом примере, что жанр создается не от наличия тех или иных метафор, того или другого сюжета, а только сознанием, в процессе осмыслений.

Олимпийский план показывает, что героям сопутствует особая стихия богов, и преимущественно богов света, неба, огня, плодородия, всяких инкарнаций жизни в метафоре бессмертия. Но все эти боги бескачественны. Они не имеют никакого сюжета. Нет в них ни сюжетного начала, ни конца. Они выплывают на сцену спорадически, подобно облакам — где-то на небе, то часто, группой, то в отдельности, разбросанно. Только одна у них сюжетная линия — посредничество ахейцам или троянам. Гера могла бы, в сюжетном построении, и не соблазнять Зевса, Диомед мог бы и не ранить Афродиты, Афице незачем было изводить Ареса. Боги выступают в положениях и характеристиках, нужных их семантической сущности, но не основному сюжету или логике событий. Это и есть миф, еще лишенный качественности.

Гера ненавидит лице всех богов Афродиту. Но в песне 14 она говорит ей:

14,190 Что я скажу, пожелаешь ли, милая дочь, мне исполнить?

Тут не просто логическая неувязка или противоречие в составе «Илиады». «Милая дочь» не просто стоячий эпитет. Тут бескачественность. Аполлон и Посейдон могут выступать как враги, а могут быть союзниками. Афина может быть любящей дочерью и потенциальной отцеубийцей (1, 399); Зевс может любить ее больше всех богов, но может поносить ее и бить. Жена, изменившая мужу, может оставаться «жепой верпою», почное небо может днем быть звездным (Од. 9, 527). Миф не знает противоречий, потому что он не знает качеств.

Миф оперирует единичными, конкретными образами. Он богат метафорами, которые производят на нас впечатление понятий, но на самом деле еще не отвлечены и не обобщены. Речь идет о положениях, в каких выступают отдельные конкретные боги, но больше ни о чем. Сюжет покидает их, где попало, забывая их совершенно, хотя они и играли такую выдающуюся роль. Чем кончается план богов? — Ничем. Пошумели и разошлись. Их распря не имеет такой сюжетности, как распря героев.

У них есть эпитеты, но не качества. Без натяжки нельзя назвать Геру сварливой женой, а Зевса трусливым мужем. Все черты у них комико-реалистического персонажа, а это не больше, как метафоры мифических образов. Вот образец реализма, еще не ставшего реализмом, комизма, еще не ставшего комизмом. Чего же не хватает? Категории качества.

Миф бескачествен. Мифологическое сознание не может понимать и создавать качества. Качество рождается в процессах понятийности, когда есть умение абстрагировать и обобщать признаки.

Поступки богов не вызывают никаких последствий. Боги беспрепятственно ссорятся и мирно пируют в сообществе друг друга. Но и для героев эти поступки лишены последствий. Стоит Зевсу заснуть — и побеждают ахейцы, хотя он хотел, чтоб победили трояне. Стоит богу или богине отвернуться, либо физически отсутствовать, и герой властен делать, что хочет. Нет идеи отвлеченного возмездия, необходимого результата какого-то совершенного действия. А что есть взамен этого? Весы Зевса. Личное присутствие богов. Уже одно это говорит, что каузализация еще не создалась. Да и боги ли эти гомеровские боги? Диана горестно перечисляет страдания богов, которые не раз бывали избиты людьми.

Ил. 5,382 Милая дочь, следуй, предприни, как во горестно сердцу
Много уже от людей, на Олимпе живущие боги,
Мы пострадали...

Понятие бога не может появиться в эпохи, еще не знающие, что такое качество. Пока господствует мифологическое сознание, неоткуда взяться религиозной концепции божества: религия моложе мифа, а образ 'бога' имеет вытянутое до-религиозное, мифологическое содержание. Боги «Илиады» именно до-религиозны. В них еще виден один из древних, до-качественных, аспектов героев, аспект антитотемов наряду с аспектом тотемов. Ни религии, ни этики такой план не содержит, и вот почему боги «Илиады» так не этичны. Злое, доброе ли они совершают, моральных последствий нет. Когда же боги, в эпоху религии, получают

культурное содержание, они остаются при героях в виде отдельной (правильнее сказать — отделенной от героев) стихии бессмертия. Черты антитотема уже не могут быть у религиозного бога. Они сохраняются только у героев.

4

Выше я сказала, что в эпосе смеются боги, но не герои. Я ошиблась. «Илиада» имеет Терсита, «Одиссея» — Ира.

Терсит — фармак, козел отпущения, шут. Его безобразие дублируется смехом (2, 211—270). Мне уже приходилось показывать, что Терсит — дубликат Ахилла¹⁴. Сейчас я это скажу несколько иначе: Терсит — дубликат Ахилла по комической линии; Терсит — комический, мнимый Ахилл, хромой урод, инвективное и смеховое начало.

Ир в ином роде. Это старый нищий, ругатель, обжора. И Одиссей такой же старый, оборванный, грязный, прожорливый бродяга и попрошайка. Между двумя нищими возникает брань и драка. Безобразная сцена вызывает у женихов смех.

Инвектива Терсита направлена на царя, инвектива Ира — на нищего собрата. Величественный план «Илиады» заменен в «Одиссее» сниженным бытовым планом. Ир кричит Одиссею:

18,26 Он же, прожора, и умилчать вздумал! Не хуже стряпухи Старой лепечет! Постой же, тебя проучит мне порядком Должно, приняв в кулаки и из челюстей зубы повыбив Все у тебя, как у жадной свищи...¹⁵

Нищие выходят драться. Но этому предшествует их брань на пороге дома: «так они перед большими дверьми, на обтесанном пороге, в сердцах бранились» (32—33). Эта инвективная диалогическая «серенада» перед дверьми двух нищих, подобно всем бранным серенадам и бранным диалогам шутов, вызывает у пирующих смех.

Начинается не просто драка, но агон. Судьи — женихи. Награда — желудки козла, полные жира и крови: кто победит и окажется сильнее, тот выберет себе такой желудок, примет участие в пире и единственный будет допускаться к нищенству (44—49). Тут в Ире обнаруживаются черты Терсита: пустой хвост и трус, он выволакивается на бой насильно, трепещет, не держится на ногах.

75

...обуяла великая трусость
Ира. Его, опоясав, рабы притащили насильно;
Бледный, дрожащий от страха, едва на ногах он держался.

Антиной говорит ему:

79 Лучше тебе, хвостуну, умереть или совсем не родиться
Было бы, если теперь так дрожишь, так бесстыдно робеешь.

И дальше:

88 Ужасная робость проникнула Ира.
Силою слуги его притащили...

Такова трусость и хвостуна Терсита:

Ил. 2,256 Сжался Терсит, из очей его брызнули крупные слезы...
...сел он, от страха дрожа.

Подобного труса изображает «Илиада» и в лице Долона.

10,374 ...троянец стал цепеня,
Губы его затряслися и зубы во рту застучали;
С ужаса бледный стоял он...
390 Бледный Долон отвечал, и под ним трепетали колена...

Трус и хвостун, Долон претендует на коней Ахилла. Это фармак, шут, вызывающий смех; Одиссей смеется, слушая его (400). И смерть постигает его такая, как всякого козла отщущия.

454 Рек, и как тот, у него подбородок рукою дрожащей
Тронув, хотел умолять, Диомед замахнул, и по вис
Острым ножом поразил, и рассек се крепкие жилы:
Быстро, еще с говорящего, в прах голова соскочила.

Долон одет в шкуру волка. Голова у него хорьковая — из хорьковой кожи шлем. Эта одежда, лук и конье приносятся в жертву Афине.

Долон — сын вестника, разведчик — есть носитель 'слова', 'вести', но в отрицательном, комическом аспекте. Он, обезглавленный, делается жертвенным животным, 'скверной'; это он сам, первоначально, почной хищник, хорек и волк. Он умерщвляется для Афины грабительницы («добычицы», ληϊστής 460), такого же хищника, как и он, но в женской форме.

Но вот начинается 'комический' агон двух хищников-бродяг.

Од. 18,95 Оба тут вышли; в плечо кулаком Одиссея ударил
Ир. Одиссей же его по затылку близъ уха: вдавилась
Кость сокрушенная внутрь, и багровая кровь помплася
Ртом; он, завыв опрокинулся; зубы его скрежетали.
Об пол он пятками бил.

Картина ужасающая! Но она, по своей установке, комична.

Этим же кончается гибель фармака.

100

...сын благородный Лаэртос,
За ногу Ира схватив, через двери и портик к воротам
Дома его через двор протащил; и его, приневолив
Сесть там, спиною к стене прислонил, суковатую палку
Втиснул ему, полумертвому, в руки, и гневное бросил
Слово...

110

...А гости
Встретили смехом его...

Жуковский имел обыкновение, не в пример Гнедичу, переводить вольно. Подлинник говорит, что Одиссей дает в руки Иру не «суковатую палку», а скипетр — посох. С этим согласуется его насмешка: «теперь сиди вот тут, отгоняя свиней и собак, и не бывать тебе, гиблому, владыкой над чужестранцами и нищими» (105—107). Он шутовской царь, этот Ир; он сидит живым трупом, с шутовской регалией, царь бродяг, «владыка», отгоняющий свиней и псов. Его избиение и изгнание сопровождается смехом. Стычка происходила на пороге, «у больших дверей»: а тут Одиссей, «схватив его за ногу, поволок через преддверие, пока не достиг двора и двери крыльца; и там он его усадил, прислонив к дворовой ограде, вложил в руку посох и сказал...» (100—104). Порог, двери, ограда... Каждый герой — двусторонний горизонт, двуликий Янус, Ир — Неир. «Скоро Ир Неир получит добровольное лихо», — говорят женихи перед рукопашной (73—74). И вот теперь такой Неир, избитый до полусмерти, сидит у ограды, по ту сторону от дома, по ту сторону дверей, по ту сторону жизни, — несуществующий Ир. Но еще третий вариант гибели фармака ждет впереди Ира: его «бросят на черный корабль» и «отправят на берег» к «губителю всех смертных», царю Эхету, который «отрежет ему безжалостной медью нос и уши, вырвет член и даст псам растерзать (пожрать) в сыром виде» (84—87). Эта гибель ждет его за то, что Одиссей оказался победителем и более сильным, чем он (83; 115—116). Итак, Одиссей-победитель, Одиссей — избавитель от «непасытного» Ира, который скитался среди народа (114—115) и был «всенародным нищим», имел бешеный желудок, непрерывно желавший есть и пить (1—3), от чудовища типа Сфипкса или Минотавра («не смел он ни мускула, ни силы, но с виду был огромный», 4); и потому-то женихи обращаются к Одиссею, этой мишени их насмешек, с благословением и молитвой богов: «Зевс пусть даст тебе, гость, и прочие бессмертные, чего ты желаешь больше всего и что мило твоей душе, тебе, который не дал больше непасытному скитаться в народе» (111-а —115). Возврат победителя сопровождается смехом благословляющих его женихов (111).

Картина ясна. Ир — носитель скверны, губитель, ненасытная смерть, антитотем. В поединке двух начал побеждает Одиссей, избавляющий от лиха, спаситель народа. Фармак Ир становится Неиром, выбрасывается по ту сторону 'дома', на 'черном' корабле угоняется к себе подобному царю смерти, 'губителю всех смертных'; как антитотем, как Неир, он подвергается двойному растерзанию, с помощью меди и псов, которые пожирают его еще сырым. Гибель фармака вызывает смех, верней, дублируется смехом, победой 'жизни'*.

Но как зовут это чудовище? Его настоящее имя — Арнеон, баран, бараний. «Ир» только его кличка — он рассылный и вестник; «Иром же называли его все молодые из-за того, что он доставлял вести, идя, куда бы кто ни приказал» (6—7). Итак, он близок Долопу, сыну вестника и разведчику, мужское соответствие в 'комическом' аспекте радуге-Ириде (он Ἴριος, она Ἴρις). Не лишено значения, что Ирида — одна из постоянных фигур «Илиады», но в «Одиссее» ее совершенно нет. Роль вестника, посла и сопровождающего умерших тут только у Гермеса. Ир — его комическое соответствие.

Однако как баран он дублирует Одиссея. Не только в сцене с Полифемом Одиссей уподобляется барану, но и в «Илиаде»: Одиссей «как баран обходит ряды мужей; я уподобляю его густошерстому барану, который прохаживается среди большого стада блестящих овец» (3, 196—198). Распря, которая разгорается у Одиссея с Иром, повторяет в комическом аспекте распря богов и героев. В данном эпизоде сам Одиссей — тот же Ир, пищий в грязных отряпях, прожора, попрошайка, объект смеха и инвективы.

5

Эвримах, издеваясь над Одиссеем, говорит, что от его лысой головы исходит свет факелов (354—355); этим он «вызывал смех товарищей» (350). Разгорается распря; Эвримах бросает в Одиссея пожарной скамейкой, ранит виночерпия; тот падает со стоном на пол, кружка разбивается, женихами овладевает смятение, комната покрывается тьмой. Женихи проклинают Одиссея: «чтоб он умер, погибнув на чужой стороне прежде, чем сюда пришел, это из-за него такой шум. Теперь мы ссоримся из-за ничего, и никакого не будет удовольствия от благородного пира, раз самое низкое побеждает» (394—404).

От головы Одиссея исходит сияние, но он, как Терсит, лыс: здесь метафора носит характер комико-бытовой, хотя образ со-

* Та же участь ждет Черную рабыню, дочь Хитрого, любовницу Эвримаха, собаку, которая будет разрублена на части (339) — (прим. авт.)

лярный. Сама битва, типично для «Одиссеи» и в отличие от «Илиады», метафоризируется бытовистически. Кружка, она же чаша для возлияний, падает на пол и разбивается — знак зловещий, указывающий на святотатство; комната покрывается тенью; среди женихов смятение и раздор; Одиссей подвергается проклятью. Вся сцена говорит о подземной семантике образов, тем более, что она заканчивается появлением нового винопчерпия, вестника Мулия, новых кратеров, возлиянием вина в честь богов, повым пиром и примиреньем (414—428).

Нельзя пройти и мимо того, что вестник первоначально и 'винопчерпий'. Гибель одного винопчерпия сменяется появлением другого; вестник Ир или Одиссей вызывают в одном случае — смех, благословенье, в другом — проклятье, раздор, тьму, разрушение, кощунство¹⁶.

В песне 20 «Одиссеи» находится еще один вариант разобранных метафор. Одиссей подвергается инвективам и злым издевательствам со стороны женихов. Здесь имеется сцена с Ктесиппом («владельцем коней»), который характеризуется двумя эпитетными чертами смерти — нечестием и богатством (287—289); это богатство названо дословно «божественным» (289). Типично хтоническое существо, Ктесипп изображается злобным, грубым. Схватив из корзины ногу быка, он швыряет его в Одиссея, как раньше Эвримах — ножной скамейкой. И тут Одиссей точно так же успевает вовремя отклониться и избежать удара: нога летит мимо, попадая в «прекрасно построенную стену» (302). В это время Одиссей сардонически смеется (301—302).

Быто-комические метафоры не должны заслонять смысл передаваемого ими образа. В сцене с Иром, бараном, который должен быть растерзан и съеден «сырым», Одиссей-победитель получает налитый кровью и жиром желудок козла; в побеждаемого Одиссея-барана летит скамейка для ног или нога быка. 'Нога' всегда мифологически означает 'землю' — об этом даже говорят такие слова в греческом языке, как 'почва' (досл. 'подножие'), 'земля', 'равнина' (πεδύ). 'Нога быка' не в бытовом, а в культовом значении достаточно хорошо известна по элейской песне в честь Диониса-героя¹⁷. Я хочу сказать, что Ир-Одиссей получает в качестве 'награды' (297) и 'доли' (293) то самое, что ему и так принадлежит, что сам он переживает или что собой представляет: 'часть' быка, или козла, или другого убитого и разделенного животного, 'долю' его. Именно такой архичный эсхатологический образ и дублируется 'смехом', особым 'мясораздирательным' (саркастическим) смехом, который называется также и сардоническим.

Таков в дальнейшем и смех женихов.

...В женихах несказанный Афина
 Смех пробудила, их сердце смутив и рассудок расстроив.
 Дико они хохотали; и, лицами вдруг изменившись,
 Ели сырое, кровавое мясо; глаза их слезами
 Все затуманились; сердце их тяжелой заняло тоскою.

Эсхатологическое значение этого смеха раскрывается в откровении Феоклимена:

350 Вы, злополучные, горе вам, горе! Невидимы стали
 Головы ваши во мгле и невидимы ваши колени.
 Слышен мне стон ваш, слезами обрызганы ваши ланиты.
 Стены, я вижу, в крови; с потолочных бежит перекладины
 Кровь; привиденьями, в бездну Эрева бегущими, полны
 Сени и двор, и на солнце небесное, вижу я всходит
 Страшная тень, и под ней вся земля покрывается мраком.

В подлиннике сказано: «кровью обрызганы прекрасные стены и балки потолка; теньями умерших, устремляющихся в Эреб, в подземную тьму, полно преддверие, полон двор; солнце исчезло (погибло) с неба, набежал злой мрак».

Стены, балки, преддверие, двор: они в крови, они в тенях. В эсхатологиях стены рушатся, двери затворяются, потолки падают. Это здесь, у ворот, сидел Ир, сюда, в преддверие и двор, выволакивали полумертвого; бычьа нога пощадала сюда, в стену. И теперь они в трупах и в крови; затмевается небо, умирает солнце, призраки спускаются в тартар, весь мир окутывает тьма.

358 Так он сказал им. Безумно они хохотать продолжали.

Женихи «сладостно смеялись». Эвримах предложил, чтоб Феоклимена выгнали за двери дома, на площадь, раз в комнате ему мерещится ночь. Но провидец и сам бежит, зная, что к ним, нечестивцам, приближается лихо (367—370). «Я не принуждаю тебя, — говорит он Эвримаху, — сопровождать меня в шествий: есть у меня и глаза, и уши, и обе ноги, и здравый разум в груди... Я сам выйду за двери...» (364—365).

Слова о шествии, о сопровожденье, о площади и изгнании за двери не имели бы смысла, если б и Феоклимен не сохранял в этой сцене стертых черт фармака, которого выбрасывают в торжественной процессии вон из города и вырывают ему глаза, уши, ноги, как Иру, козлу или барану: вот почему это рационализированное Гомером олицетворение космической смерти говорит, что глаза, уши, ноги у него целы. Как Ира, женихи грозят и его с Одиссеем бросить на корабль и отослать к Сикелам (382—383).

Смертельный смех женихов, в то же время, сопутствует всей сцене.

Был их обед...

Но никогда нигде и никто не готовил такого

Ужина людям, какой приговорил с Палладою грозный
Муж для незванных гостей...

«Сладкий смех» — пир — смерть: смехом пачинается, как у Ира, массовое убийство фармаков-женихов, носителей скверны, нечестивцев. Теперь не они будут закалать в жертву животных (ἱερῶσαν 391), а сами сделаются жертвой заклания. Женихов ожидает участь Ира.

6

Итак, эпический 'комизм' очень своеобразен. В нем, собственно, нет комического. Смех выполняет какую-то особую, но строго определенную функцию. Она заключается не в том, чтобы забавлять, но и не в том, чтоб осмеивать или «выводить на чистую воду». Она бесконечно далека от того, что мы вкладываем в понятие смешного. Она, прежде всего, глубоко серьезна.

Мифологические компоненты комического складываются из метафор, передающих образ 'жизни' на перевале от смерти к новому рождению. В до-земледельческой образности они направлены на передачу всего того, что для тотемиста представляется антитотемом, то есть разрушением, низом, смертью, тенью. В земледельческий период эти метафоры выглядят совершенно иначе, хотя структурно они совпадают со своими предшественниками. Они описательно выражают тот же образ господства разрушительной силы, в истреблении которой происходит зачатие новой жизни. Чем позже, тем больше эти мотивы зачатия и рождения получают свой прямой смысл, а образ разрушения и тени принимает форму мнимого подобия.

Вот поэтому-то архаический смех появляется там, где мы бы его не ждали. Бьют уroda — а герои смеются. Боги ссорятся, дерутся, пакости делают — а на Олимпе смех. И, конечно в песне I «Илиады» не звучал бы «гомерический» хохот, если б ему не предшествовала (верней, не сопутствовала) брань супругов, если б Гекфест не был хромым, да если б тут, как в «Одиссее» действие не происходило во время пира, за кубком вина, (этим более поздним и уже рационализированным образом 'крови').

Оттого, что мифологический 'комизм' представляет собой особую образную значимость, его компоненты тоже вполне своеобразны. Почему бы им быть инвективной, побоями, срамословием и срамодействием, если б это было наше современное понимание комического? Но для мифа словесная брань совпадает с действительной

бранью; для него в побоях творится та же брань или борьба; показ или действие срама соответствует оплодотворению.

В этой системе образов агрессия играет первенствующую роль. Лучше всего это видно на метафорах брани, побоища, драки. Ничего не говоря о зачатии и рождении, они образно описывают победу 'жизни'. Мы оттого и считаем такие метафоры «комическими», что привыкли соотносить их со смехом и встречать в комедии. Напротив, битва, борьба, инвектива, будучи решительно тем же, что драка и ругань, представляются нам лишенными комизма, «благородными». Это чистейшая условность, которая рождена тем, что дерутся и ругаются отрицательные силы, а бьются и инвектируют — герои, боги, тотемы.

Миф, созданный субъектно-объектными представлениями, всегда имеет субъектов такого же разрушения и нападения (словесного и действительного), как и объект мифа. Это звериные, или растительные, или человековидные 'скверны', — фармаки по сути. Такие фармаки не имеют настоящих «свойств». Они просто субъект насилия, безобразия, срама, брани, нечестия. Мифологический комизм заключается во временном господстве этой отрицательной силы: когда же она сопровождается побоищем, гибелью и смехом (а это идет одновременно, как показывают обряды богов плодородия), в это время рождается новая положительная сила (говоря современными понятиями). Тут нет никакой причинно-следственной связи, нет наполненности свойствами или качествами того, что действует или говорит. Это не этика. Это только семантика. И носители, воплощатели, «персоны» смерти—жизни, преисподней—неба или, как мы говорим, отрицательной и положительной силы, — это еще не «характерь». Они совершенно бескачественны. Сейчас он хороший Одиссей, а тут же он 'скверна', тот же Ир. Но и Терсит — другой Ахилл, и даже Ир может быть еще и Неиром.

Такая «обратимость» героев, конечно, более архаична, чем позднейшая устойчивость богов. В мире героев 'комическая' линия представляет собой аспект смерти, переходящей в новую жизнь. Такая линия уже преодолена эпосом, так как давно забыта; но она вырывается отдельными обрывками, логически заглаженными. Все же можно было бы показать, как трус Менелай, трус, щеголь, хороводник, соблазнитель Парис (будущий комедийный влюбленный юноша-кутила) — представляют собой вот такие 'комические' фрагменты к Агамемнону и Гектору, Елепа — к Андромахе, негодные сыновья Приама, плясуны и воры — к благородным его сыновьям, павшим за Трою.

Хотя 'комические' метафоры передают образ 'скверны' и 'нечестия', они лишены этического содержания. Ошибаются те, кто

думают, что этика искони была у человеческого общества, как искони у него существовала известная норма поведения. «Искони» — ошибочная категория. И то, что принимается в таких случаях за этику, представляет собой только семантику, то есть систему образных представлений, в которых нет еще качественной наполненности. Категория квалификации, наделения предмета качеством, не может появиться до понятийных процессов; а без категории качества нет этики.

Персона 'скверны' есть персона 'смерти' и больше ничего. Как смерть, она умирает. Умирает — это она рождается: она — жизнь. Смерть скверны сопровождается саркастикой. Это комплекс 'комических' метафор, не больше. Видение Феоклимена, будь этика, стало бы настоящим библейским откровением; однако, оно им не стало. И, однако, сам Феоклимен мерцает то как пророк, то как фармак.

Нужно сказать, что позднейшее этическое покрывало над второй частью «Одиссеи» снимается очень легко. Женихи получают возмездие, Ир получает возмездие; и Терсит в «Илиаде» получает возмездие. Но это уже эпическая этика, переосмыслившая мифологическую чистую семантику.

Весы в руках Зевса и судьба душ Гектора и Ахилла, Патрокла и Гектора — даже и это не этика, а потому даже и это не эсхатология¹⁸.

В гомеровских сравнениях реализм еще совершенно не смешан с комизмом. Комизм протекает в верхнем плане богов обособленной, дореалистической, стихией. Сравнения прикреплены только к миру героев. Они, как правило, не прилагаются к богам.

Было бы наивно думать, что боги лишены реализма оттого, что они не люди. «Илиада» показывает, что они, если говорить правду, люди, но только люди не реалистические. Вообще, не в персонаже дело, кто бы он ни был, а в его осмыслении. Мифологические 'герои' в такой же мере люди, в какой и боги, то есть, ни в какой, разумеется. Однако, им дозволено осмысляться реалистически. И это тоже чистейшая условность. Герои увязаны с реалистическими сравнениями. Они воспринимаются сквозь сравнения. Еще не реалистические сами, они транспонируются в реализм. Только через реализм сравнений миф становится понятием, и в этом познавательная функция категории сравнения. Благодаря сравнениям, мир героев втягивается в мир реальности.

Бытовые метафоры «Одиссеи» или песни 3 «Илиады» выражают еще миф, но миф, переосмысленный эпическим сознанием, гораздо более молодым, чем материал переработки. 'Комизм' «Одиссеи» так же обособлен от реализма, как и в «Илиаде».

Однако, функция сравнений соответствует функции богов, как второй аспект 'героев' в их 'бессмертии': 'реалистическое' так же сопровождает их, как 'комическое', но то и другое не в нашем современном понимании. И реалистические сравнения показывают доэсхатологизм разрушительных стихий; и в них дается парное противопоставление нападающего злого начала — и жертвы нападения, однако 'жертва' и 'злоба' еще не заключают в себе этической категории.

Боги ссорятся, дерутся, злобствуют. Это более архаическая форма тех же нападающих и ярящихся стихий. В сравнениях — разливы и наводнения вздымающихся вод; в олимпийском плане — гнев и раздор Посейдона. Стоит вспомнить, хотя бы, бунт Посейдопа в песне 15, 184 или бунт Ареса в этой же песне, 113 слл. — в то время, как сравнения дают обобщенный образ разбушевавшегося огня в форме лесного или городского пожара. Как ветер с ветром, как хищный зверь с хищным зверем, схватываются друг с другом боги, те же ветры, те же воды, те же солнца и преисподние, Афина с Аресом, Гера с Афродитой, Посейдон с Зевсом или с Аполлоном и др.

Мифологическое 'разрушение' олицетворяется в человековидных стихиях, в так называемых богах: они бушуют и друг против друга, и все — против людей.

20,31 Так оп вещал [Зевс] — и возжег неизбежную брань меж
богамн.
К брани, душой несогласные, боги с небес понеслися.

Или там же:

Так олимпийские боги, одних на других возбуждая,
Рати свели и ужасное в них расналили свиренство.

Но функция разрушения выступает у гомеровских богов и совсем в прямой форме. Зевс говорит, негодуя, Гере:

4,32 ...Что ты непрестанно пылаешь
Град Илион истребить?..
Если б могла ты, войдя во врата и троянские стены,
Ты бы пожрала живых, и Приама, и всех Приамидов,
И троянский народ, и тогда б лишь насытила злобу!

В оригинале зооморфная Гера еще лучше сохраняет черты злого хищника: «Если б ты могла... сырыми съесть Приама, детей Приама и всех троян...» Это тот самый образ зверя-хищника, который так устойчив в охотничьих сравнениях Илиады: образ 'разрушения' совпадает с образом 'растерзания', с омофатией злобного зверя. До-этический характер Геры подчеркнут тем, что

она ярится на троян без всякой причины; ее гнев бескачествен, не имея никакой каузальной связи с тем, на что направлен.

4,31 Злобная! Старец Приам и Приамовы чада какое
Зло пред тобой сотворили, что ты неперестанно пылаешь
Град Илион истребить, благолепную смертных обитель?

И дальше Зевс указывает на благочестие Трои, то есть на такую черту, которая для богов должна иметь решающую значимость, если б категория качества уже существовала, вместе с причинностью!

4,44 Так, под сияющим солнцем и твердью небесною звездной
Сколько ни зрится градов, населенных сынами земными
Сердцем моим наиболее чтима священная Троя,
Трои владыка Приам и народ копыеносца Приама.
Там никогда мой алтарь не лишался ни жертвенных
шршеств,
Ни возлияний, ни дыма...

Можно подумать, что сам Зевс этичен, что он-то не разрушительная сила. Однако он вдруг говорит Гере:

4,39 Слово еще изреку я, а ты впечатлей его в сердце:
Если и я, пылающий гневом, когда возжелалю
Град ниспровергнуть, отчизну любезных тебе человек,
Гнева и ты моего не обуздывай, дай мне свободу!
Град сей тебе я предать соглашаюсь, душой несогласный.

И тут же Гера, перечисляя любимейшие свои города — Аргос, Спарту и Микены, предлагает Зевсу:

4,53 Их истреби ты, когда для тебя ненавистными будут.
Я не вступаюсь за них и отнюдь на тебя не враждую.

Гомеровские своеобразные «боги» показаны в «Илиаде» именно разрушительной стороной. Песни полны мотива истребления людей и городов, гнева, «необорных рук» Зевса.

15,14 Козни твои, о злотворная, вечно коварная Гера,
Гектора мощного с боя свела и Троян устранила!
Но еще я не знаю, не первая ль козней преступных
Вкусишь ты плод, как ударами молний тебя избичую!

Так говорит Зевс, молния во плоти. А вот этот же образ в сравнении:

10,5 Словно как молнией блещет супруг лепокудря Геры,
Если готовит пль дождь бесконечный, иль град
вредоносный,
Или метель, как снега убеляют шпрокие степи,
Или погибельной брани огромную часть отверзает...

Тут молния — не больше, как мрачное небесное знаменье, как проявление Зевсовой силы, но не сила сама во плоти, говорящая и угрожающая, не непосредственная плеть-молния.

Если сопоставить реалистическую линию сравнений и комическую богов, то структура у них окажется одинакова. Комическое отличается от реалистического только конкретностью: присутствием персонификаций. Бытовой слой богов, наделенных бытовым образом действий, как раз не реалистичен. Но реалистичны стихии, действующие в сравнениях, реалистичны звери и животные, потому что даны понятийно.

Три плана есть в «Илиаде»: олимпийский, героический и план сравнений (которых так много, вопреки всякой логике). Два первых — мифологические, имеющие одинаковую смысловую структуру. Из них реалистический выполняет в отношении к 'героям' ту самую функцию, что и комический план богов, выражая активной частью сравнения ту же действительность разрушительной силы, но уже в отвлеченном понимании действия, движения, жизни. Разница между этими планами, комическим и реалистическим, заключается в том, что реализм передает в понятийной форме мифологическую сущность 'комизма'. И тут в центре тот же образ разрушения в виде агрессивной отрицательной, злой силы, взятой со стороны ее 'действия', нападения схватки с антагонистической силой; там и тут еще нет качественной оценки этой злой (в мифологическом смысле) силы. Там и тут полная транспозиция подземного героического мира в мир божественный или земной, полностью повторяющий героев, но лишь под углом зрения смерти, переходящей в оживание, в моменты 'действия'. Нет мифа, нет образа, в котором не было бы этого двойного освящения. В различных метафорах, но в каждом образе, в каждом мифе тотемист передает это представление о двух аспектах тотема. Тут, в этом двуедином образе тотемиста, лежит генезис будущей пародии.

Мы присмотрелись к тому, что каждый из богов «Илиады» имеет героя, за которым стоит, за которого действует и воюет, ссорится с остальными богами. «Я стою возле тебя и берегу тебя!» — говорит Афиша Диомеду (5,809); она называет себя «помощницей» Тидея, точнее, тем лицом, которое дает победу, находясь при герое (5, 808). Нужно вспомнить Афишу, в которой сосредоточена вся действенная мощь Одиссея. Где герою нужно в чем-нибудь проявить себя, на помощь призывается божество. Боги не скрывают, что одни из них — помощники ахейя, другие — троян. Такое заступничество переходит в антагонизм самих богов. В «Илиаде» каждого героя дублирует бог; все, что есть активного в герое, вынесено в отдельную стихию богов. Мы привыкли объ-

яснить это тем, что «люди представляли себе все свои душевные и физические движения вызванными присутствием богов или боговдохновением». Это правда, но правда модернизованная. Всякое движение в человеке, вся его активная сторона, имеет свое особое выражение в виде отдельного аспекта, который персонифицируется в 'богах. Вот почему каждый бог, подобно двойнику, дублирует целое племя, целый коллектив, или группу героев, или своего особого героя. Былые тотемы, боги и впрямь являются целыми племенами или отдельными героями, но уже не совпадают с ним полностью, а сохраняют за собой только активную сторону движений, боя, решимости, отваги, морального и физического действия. В этом смысле они 'комичны' и служат параллелью к сравнениям.

В этом отношении нет ничего общего между европейским понятием 'комизма' и гомеровским, мифологическим, вышедшим из образа 'подобия', 'тени', 'двойника', 'другого из двух', действующего 'близнеца'. Это тот же мир 'героев', но в плане временного преобладания антагонистического двойника (агрессивного разрушителя, антитотема). Рационализированный эпос делит такие функции пополам: часть их у противника, борющегося с героем, часть у бога-заступника или у бога-врага. Когда Ахилл бежит от Трои, это Аполлон принял образ Агепора, увлекая за собой Ахилла (21, 600). Мифологически, Ахилл бежит пассивно, «па холостом ходу»: это бежит Аполлон.

Архаический 'комизм' полностью характеризуется тем, что он не самостоятелен, но представляет собой органическое сопровождение хтонического плана, форму его, лишь в иных метафорах выраженную. Вот этот второй аспект подземности, 'комический', дублируется в «Илиаде» реалистическими сравнениями, или, иначе, таким же поэтическим, понятийно переработанным планом, выросшим из образа активности и актива.

7

Если теперь посмотреть на комические гимпы (к Гермесу, к Афродите), станет понятен бескачественный, поэтический характер, докомедийный характер такого 'комизма'. Гермес — вор, лгун, жулик.

II. Мерс. 13 Сын родился у богини — ловкач изворотливый, дока
Хитрый пролаз, быкокрад, сновидений вожатый,
разбойник,
В двери подглядчик, ночной соглядатай...
(пер. Вересаева)

Он даже святотатец, потому что клятвопреступник. И, однако же, все это выглядит очень невинно, потому что образ Гермеса лишен этического содержания. Это не бог в религиозном понимании. Как персона 'низ', смерти — преисподней («друг черной ночи», ст. 290), и еще ярче — «подобный черной ночи», ст. 358), он дублирует строгого Аполлона, светлого бога, 'брата' своего (в архаическом, докровном значении 'двойника'), «вдвоём» с которым действует в гимне, и всё ему удастся, во всем он берет верх. Позднее такой 'комизм' уже осмыслиется в категориях комедийно-смешного (проделки хитрого Гермеса). За Гермесом остаются, в качестве элементов 'смешного', изворотливость, подвижность, всякая быстрота:

273 Так он ответил и начал подмигивать часто глазами,
Двигать бровями, протяжно свистеть и кругом озираться.

Юркий, верткий, проворный, он всегда подвижен. Медленность и раздумье — не его стихии.

43 Как... быстрые мысли несутся одна за другою,
Как за миганием глаз другое миганье приходит.
Так у Гермеса за словом немедленно делалось дело.

Даже в колыбели он лишен пассивности, даже занеленутый он движется, вертится, шпыряет в люльку и из люльки.

20 После того, как из недр материнских он вышел бессмертных
В люльке священной своей лишь недолго Гермес оставался.
Вылез и в путь пропустился...

Своими словами и проделками Гермес вызывает смех Аполлона (284) и смех Зевса (389). В обоих случаях он лукаво подмигивает, гримасничает, комически мимирует.

389 Расхохотался Кронос, на мальчишку лукавого глядя.

Гермес паясничает. В нем функция будущего шута.

Мифологический 'комизм' и в гимне к Афродите. Богиня любви говорит Анхизу:

130 Я же к тебе вот пришла; принуждает меня неизбежность.
...Девой певичной, любви не познавшей, меня отведи ты
И покажи как отцу твоему, так и матери мудрой.
Также и близким, с тобой находящимся в родственных
связях.

Буду ли я подходящей невесткой для них или не буду?

Вот в этой реалистической трагедии мифа и лежат природа будущей пародии. Как в сравнениях, и здесь линия мифа пересекается линией реализма. Мифологический персонаж выдает себя за реалистический, но не наоборот. Почему-то Афродита должна

появляться в роли земной девушки. Одиссей, вернувшись домой, нищим старцем, почему-то должен выдавать себя за критского купца или за сына рабыни, критского мужа, проданного в рабство (Од. 14, 200). В обоих случаях уже нет произвольной формы мышления сравнениями; тут более поздняя форма трагедии, так сказать, переодевания мифа в реалистическую одежду, по под ним лежит мифологическая 'мнимость'. Впоследствии это новеллистический прием: персонаж выдает себя не за то лицо, которым на самом деле является. Но самая замена идет путями пародии: миф транспонируется в реальность. И в гимне к Афродите, и в мистификациях Одиссея передается хтонический аспект мифа. У нас есть достаточное количество фактов для проверки: Аполлон, рабствующий Адмету, Деметра в пьяных Демофонта — и многие другие примеры. Загробная фаза передается тем, что бог, 'бессмертный', становится человеком, 'смертным'; герой из 'царя' преобразается в 'раба'. Реалистичность тут кажущаяся. На самом деле это метафоры мифологического образа 'смерти'. В гимне к Афродите недаром Апхиз, объясняясь в страсти, неожиданно говорит богине:

153 Мне бы хотелось, о дева, богине подобная видом,
 Ложке с тобой разделивши, спуститься в жилище Анда

Интересно, что в подлиннике стоит не глагол 'спуститься' а 'заходить', 'погружаться' (*δύωμι*), прилагаемый к заходу светила. Это реминисценция чистейшего мифологического хтонизма. Такова же функция в «Одиссее» Крита. Далекие острова фигурируют у Гомера в качестве островов смерти, по ту сторону находящихся страп. Там, где нужно дать не подлинную местность, а мнимую, выдуманную — выступает Крит (Од. 19,185). Он появляется всегда в рассказе, а не в действии, и локализует стадию смерти рассказчика; с ним связано 'рабство', нападение злой силы; в бытовом плане метафор — 'разбойников'. Так и в гимне к Деметре. Богиня мистифицирует царских дочерей рассказом о Крите, о разбойниках, о продаже в рабство (Н. Сег. 120): она к этому прибегает в фазе смерти, неузнавая, как Одиссей, старая рабыня, как и царь Одиссей — старый раб. Но есть у Деметры еще одно сходство с Одиссеем. В печали, в рабстве, в неузнаваемости (а гимн не скрывает, что это соответствует бесплодию земли) Деметра начинает улыбаться, смеяться, и ее смех совпадает с принятием пищи и переходом (*ἐτρέψατο*) в светлое состояние — «в хорошее расположение духа» (203—204). У Одиссея такой же эпизод, и не один, когда он в печали, неузнанный раб, вызывает смех женихов. То, что в гимне делает Ямба или в гимне к Гермесу сам Гермес, то в «Одиссее» делает Одиссей: они вызывают смех, эти загробно-пло-

дородные существа, до-комические шуты. Ямба остается в культуре Деметры. Миф и обряд включают в себя 'комизм', состоящий из брани и насмешек, сопровождаемых смехом. Этики еще нет.

У Демодока или в гимне, Афродита лишена пороков. Даже в измене с Аресом она не выглядит развратной. Соблазняя Апхи-за, измывая мужу, она остается светлым и величавым божеством. В нем нет качественности. Это не эфесская матрона¹⁹. Это не персонаж Катутла или Горадия, Апулея или Петрония. Да и есть ли в греческой литературе показ жены, изменяющей своему мужу? Нет, только в мифе.

Загробный аспект метафоризируется или 'комизмом' или сроеобразным 'реализмом'. То, что в «Илиаде» выполняют сравнения, то в «Одиссее» и гимнах — мистификации, вымышленные рассказы. Их мифологическая функция ясна: в таком рассказе дается другой план, дается одновременность, несмотря на проекцию в прошлое, и рассказчик сразу появляется в двух аспектах, и самим собой — и 'другим'. В сравнении 'комизм' и 'бытовизм' понятийно переработаны; в мистификациях мифологические методы мысли палидо, а потому подземный характер такого 'бытовизма' так же очевиден, как и 'комизма'. Пассивный Ахилл имеет 'друга', Патрокла; Одиссей появляется в 'другом' виде, хотя без 'друга', по в 'комическом' виде старого, прозорливого шута или в 'бытовом' плахе, как критянин-раб. У Ахилла есть богиня с 'комическими' чертами, Афина; у Одиссея она уже свободна от черт, оставшихся только у Одиссея.

Мы подходим к изображению человека с позиций нашего нынешнего понимания человеческой природы. Но в мифе 'человек' означает «смертного», того, в ком находится смерть. Самое слово «смертный» мы воспринимаем понятийно. Для мифологического сознания это 'состояние смерти'. Именно таков постоянный эпитет 'человка'. У Гомера стоячим определением 'мужа' или 'человека' служит *βυττός* или *βροτός*. Это не просто прилагательные. Слово *βροτός* заменяет номинативное 'человек' или 'муж', само означая 'человека' или 'мужа'. Тавтологичные метафоры, эти все слова и эпитеты передают персонификацию смерти. Не людей называет миф смертными, а тот, кто смертен, оказывается в мифе 'человеком'. Вот почему и герои называются 'мужи герои'. Это не «господа заседатели», не «товарищи судьи», а тавтология: мужи — то же, что и 'герои' — жители преисподней. В мифе миры амбивалентны: там, где 'смертные', там смерть, преисподняя; ее населяют 'люди' в значении инкарнаций преисподней. И *βυττοί* *ἔνθροκοι* значит не иное что, как 'мертвые люди'. У Гомера *βυττός* противоположно *ἀβύτατος*, эпитет человека — эпитету бога. Так противопоставляет в Платон, который называет 'смерт-

ными' растения и животных (*Soph.* 265 c), а Геродот говорит о крокодиле и лошади как о 'смертных' (I, 216; II, 68).

В гимне к Деметре Аид обещает Персефоне: «находясь тут (в преисподней), ты будешь владычествовать над всеми, кто живет и ползает»:

364

...У меня пребывая,

Будешь владычицей ты надо всем, что живет и что ходит.

Не над мертвыми, а над живыми будет господствовать в преисподней Персефона: 'смертные' живут, и может быть то, что мы сейчас называем жизнью, как раз и характеризует мифологическую 'смерть'. Это не больше, как фаза, но в этой фазе бездействие сменяется 'действием', и побеждает агрессия, и 'люди', звери, растения рождаются тут, тут борются, тут 'живут'. Именно здесь, в земле, зачинается всякая 'жизнь'. Земной плап — это плап хтонический, и когда реалистическое сознание открывает человеку мир реальных предметов, он относит их туда, на 'тот' свет, принимая его за 'этот'. И первый бытовизм направляется именно на хтонические представления, одевая их в бытовые метафоры. Так у Гомера. Так в сказке. Бытовистическая метафористика мифа — это форма фольклорного реализма.

8

Мы смотрим, обыкновенно, на Дельфы, как на какой-то античный папский Рим, а культы Аполлона алахронизируем, навязывая им исконное этическое содержание.

Катартика, с которой связан Аполлон, до-понятийна. Это 'катартика' в смысле чисто физического, конкретного очищения: тьма очищается светом, 'скверное' (в мифологическом понимании) переходит в 'чистое', в 'святое', лишенное этического значения. Чистое, на мифологическом языке, или святое — это светящееся, светлое; скверна и мрак, грязь, темное — тавтологичны. Катартические действия (как это показывает античная мифология и античный фольклор) заключались в том, что мрак или холод изгонялся, что 'черное' и 'старое', 'уродливое' и 'скверное' сбрасывалось в море, или со скалы вниз, или с побоями прогонялось по селению, или разрывалось на куски (бросалось псам), или сожигалось, или зарывалось в землю, или вешалось. Это были, конечно, звери, звери-хищники, антитотемы, а также 'люди', растения, птицы, домашние животные. Катартика была связана с круговыми движениями, уподобленными ходу сияющих тотемов — светил, с умерщвлением и закланием носителей 'скверны'. Вот эта-то катартика и перешла потом в культы Аполлона, бога света, но

и бога смерти (как то видно по «Илиаде» и особенно по «Одиссее»). Мифологическое очищение еще не имело качественной сути.

Понятийное мышление, обобщая и абстрагируя, рождает категорию качества. На основании отбора и отвлечения признаков оно наделяет предметы свойствами, определяет их со стороны их особенностей. Для тотемиста каждый предмет конкретен и совпадает с другим конкретным предметом; солнце и щит для него одинаковы, потому что оба блестят, и чистота солнца, щита или поведения тоже одинаковы, если принадлежат тотему. Понятийность отделяет конкретность предмета от свойств его; она квалифицирует явление. Правда, сперва качественность еще очень бедна; она на первых порах, знает не более двух категорий, положительную и отрицательную, и эти две категории добра и зла, правды и кривды, представляют собой понятийную форму тотема и его антагониста, антитотема. Так рождается качественная наполненность образа, фундамент этики.

В процессе квалификации тотемистические 'боги' обращаются в религиозных богов. Самая религия, с ее основанием, лежащим в понятиях зла и добра, только теперь и начинает создаваться, представляя собой понятийную форму тотемизма. Бесспорно, разумеется, что всякая новая форма старого имеет и свою объективную новизну, свои новые, объективные качества.

Рождение понятий добра и зла, правды и кривды, уже не как мифологических, а как этических категорий, приводит к большим последствиям. Только теперь появляется этическая катартика, только теперь 'скверна' и 'чистота' получают качественное значение. Правда, классическая Греция так и не доходит до понятий греха или 'порока' с их противоположениями; она настолько архаична, что продолжает понимать скверну, как физическую грязь и — если позволено так сказать — как физическую грязь души, а под очищением понимает физическое снятие скверны, хотя речь уже идет о двух категориях этического порядка. Добро и зло, правда и кривда, порождают в Греции два основных этических образа, дику и гибрис, так сказать, вчерашних тотема и его антагониста, ныне две отвлеченности, но все еще имеющие инкарнацию в виде двух богов.

Агрессия в ее зените, торжество разрушительной силы получает теперь, на языке квалифицирующего мышления, значение торжествующего зла. Фармак — уже не просто 'человек' или зверь; не хищник, нападающий на мирное животное; он становится носителем качественной, отвлеченной 'скверны' в форме 'преступника', или 'приговоренного к смерти', или 'нечистого' животного. Теперь это посетитель гибрис, нечестивец.

Весь мифологический план 'комизма' понятийно переосмыслиется. Возникает понятие комического, уже без кавычек, суть которого заключается во временном торжестве кривды, или зла, или гибрис. Совершенно теми же путями понятийной транспозиции идет и мифологический бытовизм. Этизируясь, он начинает совпадать с линиями комического. И в самой ранней греческой литературе реализм уже сливается с комизмом, продолжая этот симбиоз во всей античной литературе. Мы сразу встречаем его в трех литературных жанрах — в басне, ямбической лирике и в фарсе. Отныне, покидая Гомера, нигде и никогда мы не встретим античного реализма, который не был бы комическим.

9

Из концепции качественности возникает дидактика. Она встречается в очень примитивном виде уже в фольклорных жанрах, каковы самые ранние наставления, поговорки, домострой, видения, утопии, басни. Дидактика — это форма народной этики, еще не ставшей ни религией, ни философией. Так, например, дидактичны «Труды и дни» Гезиода, в фундаменте которых лежит понятие возмездия, этической Дики и Гибрис, но в обрамлении поговорок, с басней среди мифов и увещаний¹⁸.

Если взять развернутое гомеровское сравнение и басню, специфика комического станет очень видна. В сравнении дается описание агрессии отрицательного начала в космической, звериной, растительной, бытовой форме. От басни оно отличается только отсутствием комизма, то есть торжества качественного зла: оно отличается от басни отсутствием дидактики, но возмещает комическое — реалистическим, верней, до-этическим комизмом.

Возьмем опять сравнение.

16,352 Словно свирепые волки на коз нападают или агнцев,
Их вырывая из стада, которым неопытный пастырь
Дал по горам рассеяться; волки едва их завидят,
Быстро напав, раздирают бессильных и трепетных
тварей, —

Так на троих нападали ахейцы.

Это сравнение, не басня. Но стоит обобщить данный конкретный единичный случай, стоит внести в него качественность — и получится басня: «Неопытный пастырь дал своему стаду рассеяться. Свирепые волки, едва увидели это, быстро напали и разодрали стадо». Не нужно нравоучения — оно возникает само собой из обобщения: вот так всегда бывает, когда начальник неопытен. Торжество свирепых хищников — это торжество качественно-злой силы, гибрис. За басней, как в активной части сравнения,

всегда стоит какой-то мир человека, к которому прилагается звериный, космический или растительный мир, одетый всегда в бытовизм; и в басне два плана, из которых один — реальный, другой — сказочный (говорящие звери, вещи, стихии), в генезисе — мифический, причем и в басне один план транспонирует другой, выражается и воспринимается сквозь другой, от него неотделим и представляет собой лишь иную его форму. Но в сравнении реалистическое выражает миф, в басне наоборот: сказка — форма реалистического.

Как басня ни была бы серьезна в своей дидактике, она всегда комична. Отныне признаком комического служит победа кривды.

Именно такой, понятийный, этический комизм закрепляется в драме VI века, как другой аспект, активный, к пассивам страдающих героев. Он доходит до нас, как комедия, и мы принимаем комедию за родину этого жанра, за его фактор. Между тем, не комедия создает комическое, а наоборот, понятийный комизм порождает особый план драмы, в известных условиях называемый комедией. Никогда в античности ни комедия, ни какое бы то ни было комическое не было независимым; комизм был только сопровождающим, аспектом серьезного, второй рельсой. Один и тот же, единый образ всегда выражается в двух формах, из которых одна, комическая, пародировала другую. Формальная двучленность сравнения и всякого античного предложения принимает характер двупластовости, внутренней омонимичности.

10

Несмотря на многие, дошедшие до нас, образцы античного пародного фарса, самое верное о них представление дает Аристофан. Его фарсы, подобно басне, бытообразны, хотя никто не назвал бы их реалистическими. Аристофан не был создателем таких фарсов, но он, по крайней мере, во многом сохранился. Все элементы древней аттической комедии были и до него: феерия у Магнета, политика у Кратина, сатира на женщин у Ферекрата, загробные «конкурсы» у Фрипиха; явные сюжетные предшества «Птиц», «Всадников» и «Тесмофориазус», «Лягушек» и «Облаков» у Кратина, Фрипиха и Евполида²¹. Это важно знать для того, чтоб представить себе аристофановский жанр еще задолго до Аристофана; по-видимому, уже в VI веке, во второй половине такой жанр начинал литературное становление.

Аристофановский фарс из-за своего политического характера подвергается неслыханной модернизации. Между тем, эта его «политичность» требует особого внимания. Перед нами своеобразная 'политика', та самая, которая служит главным элементом всякой

фольклорной пародии. Мы знаем о ней по античному и средневековому богослужению и обряду, по институтам шутов и юродивых: инвектива направлялась именно на бога, именно на властителя, на всех, кто стоял сколько-нибудь на виду²². «Политический характер» фарсов Кратина далеко не то же, что политика английского парламентаризма, — а Кратина или Аристофана изображают Гоголями, Свифтами, Бомарше или Ювеналами. С конструктивной точки зрения политичность фарса объясняется тем местом, какое занимала политика в фольклоре, верней, в фольклорной пародии.

Мне уже приходилось в работе о «Трудах» Гезиода²³ показывать генезис мотивов 'политики'. Не хочу повторяться. Я считаю доказанным симбиоз 'политики' и 'этики' еще в их мифологическом, долитературном, состоянии; в самых древних образцах античной литературы политика представляла собой метафорическую обличивку утопии. Я показывала, что утопия еще в фольклорном состоянии была формой космогонии. В греческой литературе утопия могла быть тройкой: хозяйственной (мир, как идеальный дом: домострой), государственной (мир, как идеальное государство: полиция) и космической (мир, как идеальная вселенная: теории гармонии). Древняя комедия — это пародия на политическую космогонию, одну из разновидностей государственной утопии. Повторяю, под пародией нельзя понимать нашего современного, вполне сознательного приема «передразнивания». Античная пародия возникает произвольно, как второй план мифа, как его другой аспект, как образ хтонической 'тени', в которой отсутствует настоящий, подлинный тотем. Мнимость — вот основная природа пародии; она дает, казалось бы, совершенно то самое, что представляет собой план подлинного тотема, но в нем все мнимо, и двойник, близнец тотема только кажется, только на короткое время, обманно прикидывается тотемом настоящим. Это 'тень' его, это он не настоящий, это дубликат его в смерти. Аристофановский фарс представляет собой пародию не в литературном, а в мировоззрительном смысле. Он пародирует не трагедию, а комплекс образов, разновидностью которых является и трагедия.

В «Птицах» — утопическое царство в воздухе; его обитатели — птицы; птичья космогония (684 sq.) — необходимая часть этой комедии. Однако это не просто утопия. Ее специфика в том, что она представляет собой форму некоего 'бунта' против богов и установленного свыше порядка. Это своеобразная разновидность титаномахии, чего-то подрывного, разрушительного. Мотив восстания против миропорядка — основной в древней комедии.

468 Надо всем вы царили, что есть, надо мной
и над ним. Вы старшее Зевса.
Вы маститого древнего Крона древней, вы
начальней и старше титанов,
И земли.²⁴

Так лживо возбуждает Пифетер птиц. И птицы ему отвечают: «Ты приходишь ко мне, посланный божеством и добрым случаем, как мой сотер» (544). В переводе теряются иносмы подлинника; оригинал звучит культово.

Птицы возносятся душой. Они претендуют на свержение богов.

629 Я загордился от речей твоих.
...Правдиво, честно и храбро в бой на богов иди!
И знаю я наверно, уж не должный **срок**
Богам тогда
Мой порочить скипетр.

Этот мотив перекликается с мотивами эсхиловского Прометея. Но Прометей — подлинный, достойный антагонист миропорядка, птицы пет. Будь тут христианская религия, получился бы мотив апокалиптического антихриста с его лжеучением и лжецарством. Сюжет «Птиц» разыгрывается в мифологическом плане. Но и здесь речь идет о создании царств и городов, о появлении нового спасителя: только вся такая «титаномахия» не имеет под собой почвы. Она мнима, утопическое государство — мнимое, спаситель — мнимый. Образы этического воздаяния слышатся и здесь, в устах птиц:

1062 В садах листву храню я,
Гублю породу злую
Зверей, зверушек мелких,
Нечисть, пресмыкающихся в знойных виноградниках,
Завязи зеленые гложущих безжалостно,
Гублю я тех, кто роц красу
Бесчестит ядом мерзостным.
Хищники ползучие, кусучие
Клявов не избегнут наших.
Смертью злою все умрут.

И рядом идет перенесение этих идей на живых современников (1071 sq.): личная инвектива служит средством воздаяния. Парабаза, частью которой служат приведенные пассажи, раскрывает себя:

1101 Судьям-зрителям хотим мы кой о чем порассказать.
Присудите нам победу, — счастьем мы осыпем вас!

Таким образом, в этой парабазе птицы выступают в качестве судей-карателей и сами просят судей-зрителей о победе. В парабазе — образ до-этического, до-эсхатологического воздаяния.

Пифетер, лжемессия, получает необыкновенное поклонение. Все вокруг него ликует.

1268 О, Пифетер! О мудрый! О единственный!
1271 Благословенный, славный, ослепительный!
...За мудрость награждая, золотым венком
Тебя венчают, славят племена людей.

Пифетер — новый Зевс:

1750 Зевса копье, огненосное, вечное!
1745 Гулкие, тяжело гремящие,
Влагу дарящие громы!
Ты ими нынче владеешь,
Зевсовой власти наследник,
Дочь его в жены берешь ты, Василию.

Культовый колорит песен хочет передать божественность Пифетера, «величайшего из богов» (1765):

...Он идет сияющий!
1709 Звезда, на небе золотом горящая,
И солнце, пламенеющее, ясное,
Не светят так! Идет он и жену ведет,
Сверкающую песказанной прелестью,
Крылатую он держит Зевса молнию.
В глубинах мира дуновение сладкое
Разносится. О зрелище чудесное!
Дым благовонный в воздухе колышется.

Итак, вся вселенная в ликовании. Новый царь, новый жених — это мировой владыка.

В чем же здесь комизм? В мнимости всего происшедшего. В торжестве гибриста, свергнувшего богов, сокрушившего миропорядок. В победе ложного над настоящим, неправды над правдой. Этот комизм еще до-этичен, а потому и до-комедичен. Поверх него лег слой современной Аристофану политики и комедийной комичности — слой, однако, самый верхний. Вся комедия до этого слоя — народня на 'политическую' утопию — космогонию, на гиерос гамос неба и земли; ее можно охарактеризовать, как 'комическую', т. е. до-этическую, эсхатологию, в которой особенно выдвинута «гибристомахия», с победой гибриста.

Так же показательны «Всадники». Вся их перипетия закончается в поединке двух лже-владык, кожевника и колбасника. Побеждает колбасник, как негодный из негоднейших (180. 133, 128; 684). Его, словно в «Птицах» Пифетера, восторженно встречают, находя в нем долгожданного мессию, — сотера. Эпифанию спасителя сопровождает, как в «Птицах», ликованием «(1) величайший колбасник, сюда, сюда, о возлюбленный спаситель, входи в город и явись нам!» (147). Богоявление происходит не на горе, а на

колбасном лотке, куда всходит мессия и обзирает вселенную, то есть все свои владения (169 sq.). Он сам говорит впоследствии Демосу, что тот мог бы считать его богом (1338). Судя по игре слов, в его лице выводится шутовской Посейдон (839), божество всадников (копников). В отличие от «Итиц», «Всадники» представлены, как развернутое пророчество. В них и через них непрерывно проходит мотив оракула. Один мир сменяется другим, один властитель падает, нарождается другой:

- 128 ...Все отчетливо указано:
В начале всех начал пенькой торгующий
Придет и встанет у кормила города
— Один уж есть торговец. Кто ж потом придет?
— Другой, и будет торговать он оцами.
— Еще торговец! С этим что же станется?
— Пока другого не найдут, мерзвешего,
Он править будет, а потом провалится.
Кожевник пафлагонец вслед за ним придет,
Буян, горлан, как мельница грохочущий.
— Падет овчатник, значит, от кожевника?
Так суждено?
— ...Придет колбасник и сразит кожевника.

Эта комическая теогония совершенно апокалиптическая. Ее именно такой характер подчеркивается конечной потерей колбасника и воскресением, преображением Народа.

- 1324 Я Народ вам сварил в кипятке и его
превратил из урода в красавца.
...Он в фидковенчаных Афинах живет,
в первозданных, свидцевных Афинах.

Идет гимн древним Афинам. Народ встречают ликованием, как нового бога:

- 1332 Вот и он! С золотой цикадой в кудрях,
в облачении прадедов древнем.
...О, хвала! О, привет тебе, эллинов царь!
А для нас — ликование и радость.

Пророчество сбывается: за одним мессией следует другой, чье новое рождение вершится в варке. Вот здесь-то, в этом древнейшем космогоническом образе, и лежит разгадка того, что «Всадники» переполнены метафорами еды, что апогей между двумя лже-спасителями носит характер состязания в выпечке хлеба из ячменя или пшеницы (1100 sq.), что Народ передает свое царство тому, кто дает ему печеный хлеб и жаркое (1106). Все эти блюда, каши, жаркое, варева представляют собой бытовистическую форму тех самых образов, которые воплощаются в сваренном Народе — в мессии обновления.

Итак, пьеса пестрит ссылками на оракулы и на расшифровку предсказаний (109, 999 и др.). Все, что происходит, развертывает не только пророчество о приходе спасителя: тут есть предсказание, что народ будет царствовать над всей землей и морем, и будет судить; есть видение о помазании Народа елеем и амвросией (1086—1095). Видение оправдывается: Народ — помазанный миром (1332). Все это типичные компоненты мессианских жанров, напоминающие библейские видения, откровения и пророчества. Народ, Демос, генетически включен в этот жанр и не в реальном политическом значении, а тоже как один из компонентов визионарной образной системы, как носитель чаяний и воплощение мессианства, его инкарнация. Любопытнейшая греческая параллель к восточным апокалиптикам, пародия Аристофана, показывает комплекс визионарных образов, лишенных религиозно-этических идей о воздаянии, о грехе и о святости. Колонки, составляющие хор, олицетворяют, по-видимому, хор коней; возможно, что это не больше, как очеловеченный, рационализированный образ из Посейдонова круга. «Сотрясатель земли» издревле олицетворял 'землетрясение', этот важный эсхатологический образ.

Всадники интересны еще в одном отношении. Их парабаза откровенно говорит о битве, о врагах, о войне, о победе. Она призывает Палладу и Нику (581 sq.). Битва между двумя «псевдами» переходит в битву хора-автора с невидимыми врагами, которые подвергаются инвективе и как бы присутствуют в театре. Как раньше хор конников сливался с одним из «псевдов», так в парабазе он сливается с автором. Судьей, который определяет торжество одной стороны и поражение другой, являются зрители. Это суд до-этический, и судьба, им определяемая, до-эсхатологична. Структура парабазы говорит о том, что сам автор, множественно дублируемый хором, находится в роли псевда. Вот почему он, этот мнимый тотем в прошлом, сам себе приписывает лже-подвиги и осыпает бранью антагонистов. Самохвала тотема, 'слава', ему принадлежащая, обращается в 'хвастовство'. Впрочем, разница двух образов лишь метафорическая, еще лишенная качества. Хвастовство 'комично', и только.

В одном ряду с «Птицами» и «Всадниками» можно поставить «Облака». Подобно птицам, облака — новые боги. Сократ, главный «псевд», упраздняет власть Зевса.

367 Что за Зевс? Перестань говорить пустяки! Зевса нет!

247 И не будешь пных ты богов почитать, кроме
тех, кого сами мы славим:

Безграничного воздуха ширь, облака и язык —
вот священная тройца!

Подрыв богов, присвоение лже-богам функции богов настоящих, восстановление против богов — один из основных мотивов комедии.

Стрепсиад говорит о старых богах:

426 Им молиться не буду, вина не пролью. Фимнама
ни крошки не кину.

Зевс был когда-то. Но его сменил Вихрь, новый бог, мнимый.

381 ...в отставке уж Зевс и на месте его нынче Вихрь
управляет Вселенной.
Нет никакого Зевса, мой сынок. Царит
Какой-то Вихрь. А Зевса он давно прогнал.

В этой пародийной космогонии Дия, вихрь, верней — Диев, свергает Дия, Зевса, как бы отца своего²⁵. То, что в «Птицах» — воздушное государство, то в Облаках «фронтистерий», где Сократ между землей и небом, в воздухе, возводит вымышленное существование в обществе облаков. Конец пьесы это подтверждает. Мнимое царство гибнет в огне: дом, подожженный Стрепсиадам, пародирует мировой пожар, в котором рушится старый космос. Этот дом, фронтистерий, с лже-мудрецом Сократом, дает комическую параллель к лже-пророкам, лже-богам, к мнимым царствам с их печестием:

1506 Зачем восстали на богов кощунственно?
Копи, руби, преследуй! Много есть причин,
А главное, они богов бесчестили!

Однако, в агоне Справедливой и Несправедливой речи блестяще побеждает Несправедливая, а сын Стрепсиада воплощает этот «гибризм» в делах.

«Мир», «Ахарняне», «Лизистрата» — космические утопии, в которых космогония носит ярко выраженный земледельческий характер. Мир тут — мир вселенной, понимаемый в виде обильного урожая земли и чадородия женщин; этот мир — одна из фаз в круговороте космосов, фаза плодородия. Но дело-то все в том, что это именно космическая утопия. Спасители, божества плодородия, мироносцы тут мнимые. Они достигают полного торжества.

Комедия «Женщины в народном собрании» — пародийная политическая утопия. Женщины, свергающие власть мужчин, типичные псевды; победа на их стороне.

В «Лягушках» — комическая до-эсхатология: не только показывается загробный суд, с весами, взвешивающими судьбу душ, с выходом на свет одной и с пребыванием другой души в преисподней, — не только, говорю я, загробный суд, но и смерть бога в ви-

де сошествия его в ад. Временно функции бога у его раба, бог же становится сам рабом. Это столько же эсхатология, сколько и видение (по жанру). Однако, ни того, ни другого тут нет, потому что вся концепция, создавшая структуру комедии, чисто мифологична; ей не хватает ни религии, ни этики. Поэтому, здесь не пародия эсхатологии, — в более позднем значении пародии как сознательного осмеяния — а пародия, комический аспект, тех образных систем, из которых в последующей этике создавались видения, откровения и другие эсхатологические жанры. Пародийность и комизм здесь в том, что лже-поэт Еврипид, настоящий псевд, узурпирует подлинную славу и значение Эсхила; в его лице торжествует все самое низкое. Конечный провал Еврипида, подобно провалу Сократа в «Облаках», раскрывает мнимость временной победы псевда: таков эпилог всех «гибристомахий», в противоположность титаномехиям, лишенным 'комизма'.

Мифологический, до-этический образ суда пропихивает и «Осы». Старый сутяга Филоклеон живет в заточении, в сетке, из которой он не может выбраться, пока не прогрызает ее и не спускается на веревке вниз. Эта сетка в воздухе, подобно гамаку в «Облаках», так же, как в «Птицах», означает мнимое воздушное царство. Комические небеса, комические присподбные, полеты вверх (например, навозного жука в «Мире») и сошествия — обычные атрибуты древнего фарса.

Филоклеон — олицетворение побеждающей несправедливости, «кривого суда» (547 sq.), кривды, антагониста правды в ее исконном значении Дики, правды — суда. Это не «частное лицо», Филоклеон, а узурпатор космический, лже-бог, 'комическое' правосудие мнимый Зевс:

619 Неужель ж моя ке властительна власть,
Или Зевсовой силе она не рагна,
Если Зевсом и так величают меня!
Чуть немного в суде разбушемся мы,
Озоболенно лепчет царод, проходя:
«Вседержитель наш Зевс, как сегодня в суде
Расходилась гроза».
А блесну я зарипцей, молитву шипнут
И, дрожа, под себя накладут богачи.

Мне уже приходилось показывать, что Мнесилох в «Тесмофоризах» выполняет функции бога плодородия²⁶. Теперь я прибавлю: 'комические' функции. Мнесилох — псевдо-бог. Вся комедия в целом — пародия на таинство, на «утопию плодородия». Спасаясь из всех 'комических' смертей, Мнесилох оказывается победителем.

О «Плутосе» мне тоже уже приходилось говорить. Мотив свержения со скалы — обычный для фармака²⁷: Эта комедия оттого

необычна для Аристофана, что дает торжество 'скверны' в особой форме просветления, прозрения Плутоса, перерождения его, которое означает победу 'справедливости'. Однако структура комедии противоречит позднему замыслу. «Плутос» развертывается в виде обычной гражданской утопии; но старый Плутос — смерть, фармак, олицетворение низких черт, оказывается тем самым божеством, которому теперь поклоняются люди, уже отивнувшиеся от Зевса (1113 *sd*). Оставив Олимп, Гермес переходит в качестве слуги, от Зевса к Плутосу. Все это черты комической космогонии, с победой «исевода». Но у Аристофана эти низкие функции у Бедности, которая, по-видимому, некогда выигрывает сражение, Аристофан же заставляет торжествовать 'омоложенного' и 'справедливого' бога. Отсюда — меньшая комическая роль «Плутоса» по сравнению с остальными комедиями и его как особая роль. Известно, что в последних комедиях (особенно в «Юккале») Аристофан уже отходил от древнего фарса к формам будущей новой комедии с ее новым пониманием комического²⁸.

Обобщая древнюю комедию, можно сказать, что в ее структуре содержится ее прежняя семантика (когда она еще была мифологической).

Агон — это поединок, в котором всегда торжествует 'низ', которое начало. В парабазе — суд, всегда двойственно оформленный как конкретный бахвалящийся и инвектирующий хор, и автор, с авторской самозащитой, самохвальством и личной бравадой. И хор, по сюжету конкретной комедии, и автор выступают в роли псевдов, требующих победы. Парабаза — дубликат агона в форме 'суда'.

Сцены в финале с приходом 'непрощенных гостей' перевертывают образ 'дележа', который составляет неизменную часть вместе с 'судом', всякой космогонии. Один псевд за другим приходит получать свою 'долю'; в мифологическом, до-этическом, и это еще не 'судьба', а часть закланного животного — того тотемной 'правды', которая временно и мнимо побеждена 'хвастуном'. Но в комической пародии все мнимо, и 'псевды' получают 'дубочных ударов в брани; они изгоняются, как всякие фармаки'.

В шутовских космогониях шутовские боги правят времени шутовскими царствами; тут разыгрываются мнимые мистические «священные» браки, возводятся основания мнимых царств и городов. Персонаж этих «гибристомахий» и «гибристий» состоит из стариков, воплощений смерти, которые вступают в борьбу со своими сыновьями. Если в настоящих космогониях сыновья свергают своих отцов, то в шутовских — отцы свергают своих сыновей. Они лже-мессии и лже-царств, лже-учителя,

ты, лже-правители. Мнесилохи — лже-женщины, Лизистраты Праксагоры — лже-мужчины. Каждый из них изображается в виде 'одержимого': как Филоклеон болел сутяжническим зум, так каждый герой неистово желает только одного чего-нибудь. Преувеличение и шарж получаются оттого, что персонаж полинесен, наполнен только одним содержанием, совершенно итичным и не имеющим никаких нюансов. Люди — это или гени, животные или чудовища? Это как раз мифологические 'люди' нтастические существа неведомой природы, но не живые, а умершие, слепок с живых, с 'богов', но без 'света'. Это 'тьма' жизни, ее 'тупая' сторона, существо без подлинности, которая дается только 'светом'. Однако такие 'люди' живут не где-то в преисподней; преисподнюю нужно спускаться. Тот свет и этот — один, лишь двух плоскостях верха и низа. Мифологический план не отделяется от реалистического. Нет иных людей, кроме Сократов, геопсов, Еврипидов; но эти исторические, реальные люди даются категории 'людей' хтонических, тех, что живут рядом с богами. Больше никаких «людей» древняя комедия не знает. И потому-то и, одновременно, осы, облака, птицы — тень стихий, зверей, стительности антропоса, и все это в виде феерической помеси. гомеровских сравнениях птицы, облака, осы уже полностью делены от 'героев', 'герои' от 'богов'. В комедии материал более ювний, до-понятийный, а потому и до-реалистический.

Герои древней комедии еще не имеют никаких «свойств». Они скачественны. Ни о типах, ни о характере не может быть речи. меется множественный персонаж, метафорически расцвеченный изличными аспектами 'низа'. Это 'люди' — фалл, 'люди' — ютка, по преимуществу, но также персоны самохвалы, смеха, зективы, борьбы с положительной силой. Здесь еще нет, однако, застуна, шута, брюзги, воина, потому что ударение лежит не на войстве», а на персонификации, на единичной яркой конкретности. С одной стороны, обрисовка персонажа здесь очень лапирна и лишена оттенков: демагог Клеон, трагик Еврипид, софист ократ, но такое же демагог Агерокрит, трагик Агафон, софист ерефонт. С другой стороны, характеристика вырастает в буреск, потому что усиление — сдипственный метод обогащения браза-маски; еще нет умения расширять или углублять образ утем показа различных внутренних черт, путем снятия маски. Комизм' достигается старными внешними положениями. Поепнок, суд и дележ — решающие этапы таких положений.

Олимпийские боги разрушают города. Стихии в сравнениях неут тоже разрушительную функцию. Но герои древней комедии анимаются лже-созиданием государств, городов, стран. Они чень подвижны, но все их действия мнцмы. Это пародия на

'созидание', но не та разрушительная сила, которая, действует у Гомера. Шум, побоище, драка древней комедии так же полны «активности», как «активна» объясняющая часть сравнений. Здесь, однако, в комедии, еще нет проблемы движения, а мифологические герои, оставаясь старыми, дерутся и пляшут, подобно гомеровским богам, стремглав спускающимся или дерущимся в старинных позах. Это летающая неподвижная Ника или шагающий неподвижный Аполлон.

Однако архаическая комедия Аристофана представляет собой творение трех крупных эпох. Две из них — мифологическая и эпоха V века, уже во всеоружии богатой культуры, но посреди проходит эпоха становления этики, которая переосмысливает понятие 'комического'. Ее влияние еще бледно. Дидактики пока нет. Идет усиление образа гибриста. Кривда получает качественное значение морального зла. Понятие этической кривды ложится поверх мифологического образа гибриса.

На этой почве древняя комедия частично пронизывается элементами возникающей и еще не возникшей басни. Как этический, дидактический жанр, басня еще не рождена; она все еще сидит внутри сродных ей жанров. Такова басня-побасенка, нечто среднее между параболой и недоразвившейся повеллюй, во многих (если не всех) аристофановских комедиях (лучший пример — «Птицы», 470).

Как рассказ с «комической» игрой кривды, басня вкраплена в комедию, как дидактический жанр, она сидит в «Грудах» Гезиода. Ей не хватает реализма, чтоб получить самостоятельную направленность порвать со сравнением, с комедией и с дидактикой, стать обобщением и сатирой.

11

Квалификационные процессы понятийного мышления совершенно изменяют природу образа. Теперь признаки предметов отвлекаются от самих предметов и получают совершенно обобщенный смысл. Так рождается свойство предмета, составленное на основании представления об отдельных и особенных чертах того или иного явления. Предмет, помимо состояния, получает определенное качество. Если раньше 'дурное' и 'хорошее' было двуединым единично-конкретным образом, получавшим значение 'добра' или 'зла' в зависимости от аспекта, от положения, в каком находился 'тотем', то теперь эти понятия разрываются, наполняясь качественно противоположным содержанием. Уже не аспект, не положение, а сумма свойств определяет предмет. В понятийном сознании не может быть места обратимым образам (ам-

бivalentности); их уничтожает категория качественного различия, которая возникает вместе с самой концепцией качества. Но сперва этих качеств лишь два: зло, дурное (былой антитотем) и добро, хорошее (тотем). Чем древней понятия, тем обобщенность выражается в них топорней и схематичней. Отдельные единичные и конкретные образы обращаются в отвлеченные, по сути монолитные «свойства», которые довольно грубо суммируют и подчиняют своей неподвижности целый ряд незамечаемых отдельных и гибких черт, а тем более нюансов предмета. Так возникает типизация образа. Она сказывается в персонаже уже вторично, как результат обобщающих процессов сознания. Субъектно-объектный миф распадается теперь на объект-свойство и на субъект-персонаж, носителя этого свойства, олицетворение свойства. Нетрудно видеть, что самая возможность такого объективного «свойства» в субъективном «олицетворении» является наследством единого мифологического субъекта-объекта. То, что было едой, становится прозорливостью и как свойство, как образ, и как персонаж; в таком же смысле оказывается логос — болтовней болтуна, слава — хвастовством хвастуна, распри — сварливостью брюзги, богатство — мотовством мота, бедность — скупостью скупца. Конкретности получают значение свойств, олицетворением которых теперь являются типы. И так как эти понятийные процессы приходят на смену и в борьбе с мифологическим, старинным и конкретным мышлением; так как понятийные процессы представляют собой результат реалистического сознания, то первые «свойства» и первые типы возникают в тех жанрах, которые произвольно получают характер реалистических. Сюда относится, прежде всего, комедия, первый реалистический жанр. Гомеровские сравнения и гомеровские боги уже говорили о том, что в архаические времена «реализм» и «комизм» шли раздельными линиями, хотя совпадали структурно и аспектно, как единый хтонический план мифа, передающий метафору временной победы разрушительной силы. Но эта раздельность объяснялась у Гомера тем, что эпический «комизм» еще не был затронут новым понятийным осмыслением, сравнения же возникли именно в силу понятийного толкования актива и пассива.

Рождение категории качества снимает метафорическое различие между «реализмом» и «комизмом». Действительней, значительней различия метафор оказывается однокачественность образов этих двух линий хтонизма. Там и тут понятие «низа» наполняется определенным качественным содержанием, одним и тем же, отрицательным именно в качественном, а не в метаморфическом, значении. Там и тут торжество разрушительной силы обращается в торжество гибрис, как в победу «зла» в качественном отноше-

нии. Так 'комическое' начинает быть категорией реалистического, рождаясь в лоне качественности, то есть в одном из главных процессов понятийного, реалистического мышления. Отныне нельзя отделить комизма от реализма, я хочу сказать, понятийного комизма от понятийного реализма. Понятийный комизм мы и называем комедией. Нужно ли говорить, что комедийный комизм или комедия могла родиться только бытовой, только реалистической? Пока не было категории качества, комедия не могла возникнуть в той ее специфике, которая представляется нам ее исконной жанровой приметой. Могло быть мифологически 'смешное' как аспект плодородящей смерти — но не больше. Явление же комедии (комедийно комического) должно быть отнесено целиком за счет возникновения категории качества, как ее непосредственный результат.

Мы знаем, действительно, два рода древних комедий. Одип — это аристофановский фарс, с его древним, до-качественным, мифологическим материалом. Другой — бытовой, жанр дорической бытовой комедии, лишенный хоров и мелики. Это две различные эпохи сознания.

В бытовой комедии, типа сицилийской сценки или осских ателлан²⁹, персонаж состоит уже не из инкарнаций образа, а из типизированных свойств. И маска делается маской свойства. Самая коллективистичность прежнего образа принимает форму «типа», коллективных обобщенных черт. Так происходит двойное рождение типа из маски и из обобщения. Герои комедии по-прежнему олицетворяют собой гистристов, являясь носителями тех же самых стоячих масок, как и раньше; но теперь это маски свойств — глупости, обжорства, сварливости, болтливости, хвастовства и т. п. Это еще не характеры. Для характеров нужна психология. Это внешнетипизированные стандарты обобщения тех самых образов, которые фигурировали в мифе сторопой тех или иных метафор. Тут именно «маска» свойств, потому что один тип всегда подобен другому, однородному.

Поверкой сказанного может служить то, что в античной литературе нет возвышенных «свойств» или «типов». Свойства могут быть только низкие. Ни «характеров», ни «типов» не бывает благородных. Тип, характер — понятие реалистическое, 'низкое'. Почему? Да потому, что «степенным» возможен лишь мифологический план, до-понятийный. Он оттого и степенный, что в нем нет свойств и типов, что он бескачественный. Свойства и типы связываются с новым мышлением, которое впоследствии осмыслится, как нечто «низкое» в качественном смысле. Но это не природа самого жанра, ему органически присущая, а результат позднейшего условного понимания. Впрочем, я еще не имею здесь

в виду этики. Фольклорная комедия показывает, что этика рождается намного позже того, как возникает понятийное мышление с его новыми квалифицирующими процессами. Характеры и типы фольклорной комедии далеко не то, что характерны Теофраста или типы Менандра: в них еще нет ни психологии, ни *mores*, морали. Между прочим, еще никто не обращал внимания на то, что фольклор обладает богатым запасом комедий, но ни у одного народа он не имеет трагедии. А ведь это объясняется именно тем, что трагедия — этический жанр, настолько, сравнительно, поздний, что уже синхроничен литературе, комедия же создается задолго до этики³⁰, создается произвольно, в результате понятийного обобщения и квалификации, которым подвергается мифологический «комизм», — другими словами, в результате новых реалистических процессов сознания.

Ни у Менандра, ни у Плавта комедия еще не имеет этической, качественной, перипетии. Тут еще нет идеи возмездия. Ход фабулы у Менандра не зависит от личных качеств или поступков действующих лиц. Хотя Харисий и неправ, он получает счастье. Хотя родители бросают своих детей, они их находят. Все дело в том, как заведена пружина действия. И только.

Аристофановская комедия оказалась совершенно неповторимой в веках, в то время, как комедия Менандра продолжает жить до сих пор. Так угасли все до-понятийные жанры — эпос, гимны, космогонии, мифологемы различных видов. Но самая пародийность, лежавшая в основе возникновения аристофановской комедии, еще долго создавала симбиоз фарса и пассий. А в самой античной литературе комический аспект мифа имел в драме и в сценке большой и долгий отклик. Так создалась традиция комического сопровождения серьезных мифов в форме гиларотрагедии, особого жанра, в котором продолжало жить мифологическое, до-качественное, понимание 'комизма'. Это шла не комедионо-реалистическая, а комико-мифологическая линия, как у Гомера. Она тянулась из архаической древности вплоть до «Амфитриона» и Лукиана, с его двумя жанрами — мифологической пародией («Разговоры богов») и комединым реализмом («Разговоры гетер»). Еврипид, в этом отношении, не новатор, а архаик; он лишь возобновляет на новой основе древнее снижение священных сказаний и мифа³¹.

Слияние 'комического' и 'реалистического' происходит, конечно, в глубине веков, однако, не раньше самого конца родового общества: в классовом обществе уже рождается этика, религия и искусство. Совсем иное дело, как датируется использование до-этического или до-качественного материала, которое не совпадает с генезисом ни по времени, ни по последовательности. Герои-

ческий эпос создается материалом мифа; в нем могут быть только вкраплены отдельные понятийные фрагменты. В VIII веке уже функционирует дидактика. В «Трудах» Гезиода много этического материала. В ямбической лирике реализм уже слит с комизмом: я имею в виду не Семонида Аморгского, а Гиппонакта. У Семонида никакой сатиры еще нет, и его женщины так же близки фантастическим существам, животным, как герои Аристофана. Это не больше, чем травестия, чем пародия в античном смысле. Гиппонакт, напротив, представитель первого комического реализма (или реалистического комизма: можно называть, как угодно). Его обращения к Гермесу или к Плутону, пародируя гимны, совершенно реалистичны. Он просит у бога теплой одежды и обуви. О Богатстве-боге он говорит:

Моей же Плутос (видно, точно крот, слеп он
не навестил лачуги, не сказал: «Друг мой
Любезный, вот те мнн серебряных тридцать
И прочих благ; уж было ты душой робок»³².

Или такой фрагмент:

Душе многострадальной будет жпть туго,
Коль не пришлешь обратно ячменя меру,
Чтоб мог похлебку я сострипать мучную
И есть ее, как средство от невзгод жизни³³.

Тут, на первом же примере реалистического комизма, видна его главная отличительная черта: основная метафора 'низа' получает качественное (хотя и вне-этическое) значение. Реалистический комизм — или комический реализм — 'снижает' высокое уже не в мифологическом, а в понятийном, квалифицирующем, отношении. Понятие комико-реализма говорит о 'низкой' действительности, о низких предметах, о низких ощущениях. Тут всегда господствует и побеждает низменное, как в басне и комедии, хотя бы в пем не было сюжетной перипетии или агона. Начиная с ямбической лирики VII — VI века, античная литература понимает реалистическое как комическое и как пизменное³⁴.

Интересно, что здесь же где-то на временной параллели, создаются предпосылки к Пармениду. Еще совсем не показана и не раскрыта такая, казалось бы, странная связь, как комизма с философией³⁵. Она была бы невозможным парадоксом, если б "комическое" не пародировало космогонические мифы, входя в них, как аспект победы жизни и рождения новых миров. В этом отношении, Парменид и Аристофан вовсе не несоизмеримые величины. В космогониях, циркулировавших, конечно, и до элейтов, реальное считалось мнимым. Философы занимались проблемами создания космосов, уничтожения и появления новых миров, но не са-

мим реальным миром, который до софистов никого не интересовал. Можно и в философских космогониях показать агонии правды и кривды (Парменид), созидательной и разрушительной силы (Эмпедокл), смерти и нарождения, то есть все то, что потом становится структурой древней комедии. Совпадение понятий 'реального' с 'мнимым' вполне закономерно для сознания, которое отождествляло 'бытие', 'истину', все 'подлинное', настоящее, с 'тем светом', а 'этот' принимало за нечто 'кажущееся', за фантом, лишь структурно наэминивший об 'истинносущем'. Философия элеатов (да и платонизм, и позднейший европейский идеализм) была бы невозможна, если б космогонии не имели своего сопровождения в пародии, во втором аспекте мифа, в образе 'смерти' как псевдо-жизни. Если б в системах элеатов была этика, и если б кажущееся одерживало верх над истиной, если б не мировая Дика торжествовала, а мировая Гибрис, — получилась бы комедия. Но все мнимое в космогонии досталось комедийным жанрам, воплотившим идею 'реального', как 'мнимого'. Это и была комедия Кратина — Аристофана — Евполида. Ее реалистичность сказалась в пародии на утопию, которая представляла собой понятийную космогонию, где космосы с их гармонией обращены в идеальные государства с идеальной природой, а герои или боги в смертных людей.

Материал, которым пользовались комики, был таким же древним, как эпос. Но этот материал уже преломлен сквозь понятийное отношение самих комиков. Космогонический смех, космогонический комизм транспонирован комиками в понятийный комизм, который мы и называем комедией. Это та же мнимая, кажущаяся 'действительность' что и в философии, то же мнимое созидание космосов в форме псевдоутопических городов и государств, которые уничтожаются в огне (фронтистерий Сократа), подобно мировым пожарам в философии; те же сошествия в преисподнюю, что у орфиков³⁶, свержение в тартар носителей смерти, что у Ферекида, парменидовские аподосы³⁷, агонии добра и зла, раздача уделов и суд над правдой и кривдой, как в орфикипифагорейских ферекидовских системах³⁸. Вот эти мнимые царства и есть, с точки зрения мифа, реальность; никакой другой реальности ни миф, ни космогония, ни древняя комедия не знают. И у комиков мы видим еще не понятийную, реалистическую действительность, а именно ту же самую, что и в философских космогониях, — пародию на мироздание, псевдобытие, преисподнюю этого света.

Эпихарм — вот тип архаического философа-комика. У него пралукиановские две линии пародий: мифологическая (свадьба Гебы) и реалистическая («Надежда» — с ролью паразита, «Дере-

вещина», возможно — «Мегарянка»). Здесь, в Сицилии, в VI веке, философия и комедия идут рядом. Мегарский фарс, сицилийский мим, комедия Эпихарма — это все глубоко уходящие в фольклор бытовистические жанры, идущие в стороне от пародий Аристофапа. Достаточно знать, что народный фарс связывается с поваром Майсопом³⁹, что мим есть не хоровая, а диалогическая сценка, что у Эпихарма действует типический паразит, чтоб сделать вывод о понятнйно-бытовистической комедии, которая функционирует, вместе с философией, в древней Италии; итальянские ателланы, мимы, экзодии⁴⁰ соседят тут же. Это все комедия свойств и типов, пусть еще лапидарных; в ней, хоть она и древней комедии Магпета и Хионида (Аг., Poet. 1448 a 33) уже есть маски поваров, паразитов, хвастунов и т. д., и она носит комикореалистический характер, в силу которого комическое и бытовое — это низкое. Аристотель прав, когда считает приметой комедийных жанров показ самого дурного и позорного (Poet. 1449 a 30),

В каком роде был мим Софрона или Ксенарха, неизвестно; но форма его была диалогическая, подобно философским диалогам, и когда Аристотель сопоставляет речи Сократа с мимами Ксенарха и Софрона как нечто, не имеющее сходства по существу (Poet. 1447 b 10—11), то уже этим он дает право думать, что у них была общность формальная, — и это подтверждается его дальнейшим таким же противопоставлением Гомера и Ксенофана (1447 b 17). По Диогену же Лаэртию известно, что Платон в своих диалогах следовал Софрону⁴¹. Если правы древние, указывающие на одне наковый жанр у Софрона и Феокрита⁴², то тут могли быть те ждве линии, мифологического и реалистического комизма («Женщины на Истмйях» Софрона, «Сиракузянки» Феокрита; «Женщины протягивающие луну», «Колдуны» Софрона; «Колдунья» Феокрита; «Циклоп и Галатея» Феокрита).

Что симбиоз философии и комедии закопомерно существует уже в самой природе мифа, а дальше — в фольклоре, говорит комедийный персонаж: философствующего раба. В фигуре смерти, которая олицетворяется в рабе или в шуте, в фигуре болтуна, логос получает качественное содержание: инкарнация низких свойств, такой 'болтун', раб-философ, шут-философ дает подземный аспект космоса, космического 'логоса'. Шуты недаром у Шекспира философы; они философы и у Плавта, и в древней Греции.

Один из них — Сократ, ставший комедийным шутом только оттого, что был народным философом. Не только у Аристофана он гибрист, фармак, псевдомудрец и лже-учитель, инкарнация мнимой реальности, 'кажущегося' космоса, который гибнет в огне. Он и у Платона гибрист, в устах Алкивиада (Plat. Symp.

215 b, 249 c; 175 e). Это шут — силен и сатир (*ib.* 215 b), безобразный шут из пародии на космогонию, двойник космического Эроса, воплощение уранической бессмертной красоты (216 d), внешняя, видимая его часть, обманная его 'наружность'.

В Сократе — инкарнация двуединого космоса, мнимого и истинного, высокого и низкого, философского и комического. Побеждает в философско-комическом диалоге Платона он, Сократ, мудрец-шут, и это приводит к теории единства серьезного и смешного (223 d).

Так идет и дальше. Менандр — философ и комик, Теофраст — автор философских комико-реалистических 'низких' характеров-масок, Менипп, Варрон и Лукиан — философы и пародисты. Мифологическая увязка серьезного и смешного дает в средние века сопровождение пассий фарсами⁴³. И здесь, и в кукольном театре этот симбиоз узаконен фольклором и религией. В религиозной драме страсти божества перемежаются комико-реалистическими фарсами, в кукольном театре страстям отведен 'верх', фарсу — 'низ'⁴⁴. И это закономерно. Интермедия, интерлюдия, водевиль, экзодий, сатирикон, мим — это все своего рода фарсы, родившиеся из лона пародии страстей или их эквивалентов. Одни из них — антракты, другие — эпилоги или прологи. Я не берусь здесь решать, представляют ли ямбы до-реалистическое сопровождение хорового начала, и не лежит ли в эпизодии, с его ямбическим преобладанием, очень древний, до-поэтический образ того, что впоследствии становится мимом, диалогической сценкой, фарсом, интерлюдией⁴⁵, — в то время, как хор остается посетителем страстей и доминантой драмы?

Ясно одно: сатирическая драма — еще не комедия именно потому, что в ней нет качественности, что она дает одно мифологически-смешное, и все же именно она сопровождает, как 'комический' аспект, трагедию. В позднейшей испанской и английской драме (у Лопе де Вега, Кальдерона, Шекспира) чередование пассий и смеховой пародии находится внутри самой структуры трагедии. У Менандра эти две стихии выглядят несколько иначе: тут пара героев принадлежит миру пассий, а все остальные действующие лица, будучи смеховой пародией главных героев, представляют собой реалистически-комический персонаж — «тип» и, частично, «характеры» в теофрастовском смысле⁴⁶. В отличие от древней, хоровой комедии с ее пародированием, бытовая новая комедия сама в себе несет двойное начало пассий и фарса, лишь реалистически понятых. Но это относится уже к литературе периода эллинизма. Быть может, 'сократическое' единство 'шутливого' и 'серьезного' в иронии, начавшись в лоне философского фольклора, перекидывается в комедию только с IV века, когда

классической Греции уже нет. Чем древней, тем эти линии раздельней, как два аспекта мифа, как образ 'двойника'.

Но является ли греческая древняя комедия подлинным комедийным жанром? С точки зрения литературной комедии IV века, нет. Ей не хватает основного признака возникновения — самостоятельного функционирования. Формально, она еще музыкальна и оркестрична; у нее еще нет отделенной литературной формы. Это своеобразная бурлескная оперетта, но не комедия. Ее 'комическое' строится на образе торжествующей 'гибрис'.

Итак, качество не искони у явления. Оно создается из своей противоположности. Качество — признак возникновения. Это можно сказать и о комедийном жанре в целом, и о самом рождении категории качества, в чем бы оно ни проявлялось. Человеческий эмбрион не имеет качества человека. Оно появляется только в акте рождения и отделения от органа матери. Мне уже приходилось показывать, что сатира возникла из сатуры, которая не имела качественных черт сатиры⁴⁷. Поэзия создана не из поэзии, а из мифа. Комическое до комедии еще не имеет качества комизма. И не в комизме оно получает возникновение. Понятие комедийного комического рождается в процессах понятийного, реалистического мышления, и если с известной эпохи комизм оказывается синонимом реализма, то это потому, что комедийный комизм есть результат реалистического сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Перевод В. Вересаева.

² См. Dieterich A. Pulcinella. Pompeianische Wanderbilder und römische Sатурspiele. - Leipzig, 1897, S. 34.

³ Перевод «Илиады» здесь и далее П. Гнедича.

⁴ Герос гамос (ερος γάμος) — священный брак Земли и Неба (дождь, молния), начинающий творение мира и периодически (ежегодно) справляющийся ради его обновления заместителями божественной пары — царь и царица или жрец и жрица. Бытовой брак осмыслялся по парадигме священного.

⁵ «Невидимый» — передача αἰθρα, что означает либо «плоховидный», т. е. страшный, либо «делающий невидимым», т. е. губящий; используется в эпосе как эпитет Ареса и Аида.

⁶ См. Фрейденберг О. М. Миф об Иосифе Прекрасном. — В кн.: Язык и литература. Л., 1932, т. 8, с. 137—158. В этой работе Фрейденберг анализирует сюжеты о соблазнении целомудренного юноши, святого или старика женщиной, часто блудницей, иногда мачехой, нередко собственной женой. Исследователь вскрывает за этим сюжетом мифологему священного брака Неба и Земли. Девственник, старик или отшельник — метафоры неба, не оплодотворяющего землю, «бездождного». Добываясь дождя, земля проявляет активность, агрессию, что передается метафорой «соблазна». От мифологического нападения и поединка стихий в повествовательном фольклоре и обряде священного брака «остается» брашь, ссора, ругательства (см. с. 143, 145 и др.).

⁷ Инвектива — обрядовое поношение.

⁸ Агон — поединок, в данном случае словесный; айсхрология — срамо-словне.

⁹ Фрейденберг связывает хвалу «тотема» (см. статью, предваряющую публикацию) самому себе и партию запевалы во время хоровых инвокаций (призвов к божеству). «Инвокации» во время шествия на охоту обращаются впоследствии в просодические песни; просодией называются у греков те песни, которые поются всем общественным хором во время шествия в честь божества, при прохождении его в храм. Запевала таких просодических песен был победитель, только что одолевший в поединке смерть и сам воскресший, т. е. сам тотем. ...Победитель в Олимпиях шел в окружении всего племени и сам являлся запевалой, зачинателем победной хвалы в честь себя самого; это было новое божество, в рукопашной умертвившее старого бога и теперь ставшее новым царем, новым годом, новым женихом. (см.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра (период античной литературы), с. 125, 151. Инвокация как обряд связана с мифологическим тождеством имени и того, что оно — говоря нашим языком — называет. Поэтому призываемое существо появляется само, «порождается», умерший возвращается из смерти, небытия, отсутствия. На этом строятся магические вызывания и выкликания. (См. Поэтика сюжета и жанра, с. 104 сл.)

¹⁰ См. прим. 26 к «Аллиале».

¹¹ См. U s e n e r Н. Der Stoff des griechischen Epos. — In: Kleine Schriften, — Leipzig — Berlin, 1913, Bd IV. S. 207 sq.

¹² Речь идет о Первом мимиабме Геронда (Герода) под названием «Сваха или Сводня», в котором старуха склоняет молодую женщину изменить с другим ухажившему возлюбленному.

¹³ Реализму сравнений О. М. Фрейденберг посвятила неопубликованную монографию «Гомеровские сравнения» (1941) и статью: Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады). — Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филологических наук. Л., 1946, с. 101—113. Фрейденберг показывает, что во всяком развернутом сравнении у Гомера есть два плана — мифологический и реальный. Замечательно, что сравниваемое всегда мифологично, а сравнивающая часть, то есть поясняющая, толкующая, содержит реалистические мотивы; как правило, мифологическое существо сравнивается со зверем, природой (бурей или огнем или деревом) или с бытовыми предметами и явлениями. В «звериных» сравнениях дается картина растерзания жертвы хищником, в космических — картина разрушительной природы: буря, гроза, пожар, губительные звезды и т. п.; в растительных сравнениях от топора или во время урагана гибнут деревья, и акцент здесь не на агрессии (буря), а на «страдательности» гибнущего дерева; тут же сообщается о том, что из срубленного дерева что-либо изготавливают. Это дает понять связь таких сравнений, сопоставляющих внутри сравнивающей части активное и пассивное начала, со сравнениями бытовых. Ведь бытовые сравнения в большинстве случаев повествуют о том, как нечто делается, изготавливается из природного материала. Категория страдания и гибели (претерпевания) превращается просто в пассив, в «страдательность», так сказать, грамматическую, «жертва» становится «материалом для обработки». В реалистической форме такие сравнения говорят о том же, что лежит в основе сюжета «Илиады»: о гневе, раздоре, нападении, поединке. «То, что в мифологическом плане было антитезой агрессивного хищника и его жертвы, то в повятном плане обратилось в субъект и объект разрушения, а еще дальше в актив и пассив. Обе формы, однако, оказались равноправными в передаче двух возможных способов мироощущения. Они остались конструктивно спаянными, как единое двучленное предложение, в котором оба члена связаны уже не безусловным равенством, а сопоставлением по принципу

возможного равенства. [...] Природа обращается в быт, герои — в людей, боги — в пейзажи. Это происходит именно потому, что человеческое сознание уже умеет абстрагировать и обобщать. Мифологическая природа в Илиаде — это Посейдоны и Гефесты, Ириды и Гелиосы. Понятливая природа сравнений — это вода и огонь, радуга и солнце» («Происхождение...», с. 112).

¹⁴ См. Фрейденберг О. М. Терсит. — В кн.: Яфетический сборник 6. — Л., 1930, с. 231—253. Фрейденберг показывает, что Терсит выдвигает против Агамемнона те же самые обвинения (иногда дословно), что и Ахилл, и так же, как Ахилл, отказывается участвовать в войне. Однако, дубликатом Ахилла — так же, как последний, осыпаясь бранью за избегание смерти в битве — Терсит является не для Гомера, но для до-гомеровского материала мифологического характера; мифологическая пара шута и царя, в которой первый есть хтонический дубликат второго отразилась в гомеровском эпосе как бы помимо воли его создателя.

¹⁵ Перевод «Одиссеи» здесь и далее В. Жуковского.

¹⁶ Семантика кэрики, т. е. вестника и вичоерпия в «Поэтике» поясняется так: «Первоначальным восхвалителем победы над смертью является... сам победитель... Победа над смертью — отвлеченное понятие; конкретные акты такой победы совершались во время разрывания зверя и омофатии (сыроядения). Отсюда — первый победный крик раздается из уст того, кто убивает и разрывает жертву. Сперва это общественный вождь, тотем-божество; когда же жрец закалывает зверя в племенном обществе, он сам и возвещает о свершившемся священном акте. Мы так и видим в целом ряде мистериальных драм (т. е. представлений во время посвящения в религиозные таинства — мистерии в Древней Греции — Н. Б.): кульминационный момент таинства в том и состоит, что жрец объявляет посвященным о гибели божества, только что нарожденного вновь, о смерти, ставшей жизнью, о взрослении из тьмы новым молодом свете, о появившейся из земли свежей растительности. Первоначально такое возведение отрывочно и кратко; это возглас победы над смертью, крик, дублирующий действие оживания; это, еще дальше, краткая формула, впоследствии переходящая в молитвенное славословие-рассказ-монолог. Мы знаем, что особые жреческие роды назывались кэриками (глашатаями, вестниками), что кэрики были и в мистериях, что они считались священными, божественными друзьями Зевса, наконец, демпурами (творцами мира) сами; кэриком был Гермес, подземное божество кэр. Кэрики — служители при жертвоприношении, выполняющие роль, которая еще не отделяет жреца от повара: они приносят в жертву животное, рассекают его на части и возливают вино, т. е. делают все то, что когда-то составляло разрывание зверя и выцеживание его крови. В связи с этим кэрики обращаются в вичоерпии при трапезах, в прилужников стола, подающих вино, воду для рук, мясо и хлеб и присматривающих за столом» (Поэтика сюжета и жанра, с. 185—186).

¹⁷ Имеется в виду культовый гимн к Дионису, сохранный у Плутарха, который недоумевал как раз по поводу «бычьей ноги» в этой песне: «Рано приди, Дионис, в священный храм приморский, бычьей ногой в сопровождении Харит приноши [себя] в жертву». (Qu. Gr. 299 B).

¹⁸ Эсхатологией именуется представление или развернутое учение о конечной участи мира или человека. Эсхатология космическая трактует гибель вселенной. Фрейденберг считает, что этический аспект эсхатологии выделяется постепенно, предвставая со временем как мотивация космической катастрофы: потоп, мор, мировой пожар обрушиваются на людей «за грехи», «за преступления» и т. п. Индивидуальная эсхатология — участь человека, так же этизируется («этизация») можно описывать и как появление чего-то совершенно нового, и как вычленение этического как чего-то совершенно нового, и как вычленение этического как чего-то особого, отдельного из мифологиче-

ского субстрата). На месте случайного жребия, участи, доли, этически никак не мотивированных, возникает идея расплаты, соответствия загробной судьбы и поступков человека. В «Илиаде» Зевс просто взвешивает на золотых весах жребии жизни героев: чей склонится книзу, тот погибает: 8, 69—74; 22, 209—214. См. также прим. 20.

¹⁹ Имется в виду новелла об эфесской матроне у Петрония («Сатирикон», 111—112), использованная в «Декамероне» Боккаччио.

²⁰ Фольклорные жанры в поэме Гесиода Фрейдберг исследует в неопубликованной монографии «Семантика композиции «Трудов и дней» Гесиода» (1939). С трактовкой Дики и Гибрис как первоначально космических, а затем этических образов можно познакомиться по экстракту из части монографии «Что такое эсхатология?». (Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, т. 6, с. 512—514.)

²¹ О феерии у Мэгнета см. парабазу «Всадников» Аристофана, стих 520 и сл. Политическая антипериклова тема — основа $\Theta\rho\acute{\iota}\tau\alpha\iota$ и $\chi\epsilon\iota\rho\omega\nu\epsilon\varsigma$ Кратина. Ферекратова сатира на женщин — сценка Κοριαννῶ , где героиня приходит в гости к трактирщице Гликке. В «Музах» Фриниха происходило загробное состязание Софокла и Еврипида. «Птицам» соответствует подземная утопия в «Металлах» Фриниха, «Всадникам» — «Демь» Евполида, «Тесмофориазусам» его же «Батты», «Лягушкам» — «Дпонис-Александр» Кратина, «Облакам» — «Панопты (Всевидающие)» Кратина.

²² О понимании О. М. Фрейдберг пародии см. ее статьи: Идея пародии. — Сборник в честь С. А. Жебелева (машинпис). Л., 1926, с. 378 и сл.; Происхождение пародии. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, т. 6, с. 490—497 (год написания работы — 1925-й), а также: Поэтика сюжета и жанра, сс. 100, 188, 239, 307, 322, 290 и сл. Пародия у Фрейдберг это не литературная форма, а результат архаического представления о двойничестве всего сущего. Пародия в этом смысле имеет целью утверждение бытия (постоянно оспариваемого вторым, «мнимым» его аспектом), «при помощи благодетельной стихии обмана и смеха» (Происхождение пародии, с. 497).

²³ См. прим. 20.

²⁴ Комедии Аристофана здесь и далее цитируются в переводе Адриана Пиотровского.

²⁵ В тексте Аристофана, видимо, обыгрывается близость звучания слов «вихрь» — $\delta\upsilon\nu\omicron\varsigma$ и $\delta\iota\varsigma$, что значит «зевсов» (ср. $\delta\iota\omicron\varsigma$ — «божественный»).

²⁶ См. Фрейдберг О. М. Фольклор у Аристофана («Тесмофориазусь»). — В кн.: Сергею Федоровичу Ольденбургу... с. 549—560. Одно из священных сказаний, связанных с праздником Тесмофорий, рассказывает о Батте, проникшем, переодевшись женщиной, на женское собрание в честь Деметры и оскопленном (см. Nilsson M. Griechische Feste. — Leipzig, 1906, S. 325). Проникновение мужчины к женщинам, переодевание, оскопление метафорически передает, как считает Фрейдберг, образ 'брака', слияния мужского и женского начала, 'оплодотворения'; действенный обряд самих Тесмофорий состоит в бросании в подземелье (яму) жертвенного животного или фалла (брак с землей). Фрейдберг показывает, что герой Аристофана Мнесилох наследует культовой роли Батта (Бата), древневосточного божества плодородия, аналогичного Аттису; Мнесилох повторяет действия Батта и едва избегает его участи.

²⁷ См.: Фрейдберг О. М. Слепец над обрывом. — В кн.: Язык и литература, с. 229—244. В одном из эпизодов комедии (ст. 69—70) от слепого нищего (Плутоса) хотят избавиться, поставив его на утесе так, чтобы он упал вниз.

²⁸ Последние комедии Аристофана были поставлены его сыном в 388 г. В «Кокале» присутствовали свойственные новой комедии мотивы потери родовых и уважавших, а в «Эмосиконе» не было хором,

²⁹ Под сицилийской сценкой имеются в виду народные представления, которым придавали литературную обработку Софрон и Эпихарм, и флиаки, на основе которых писали Ринфон, Скир и Ксенаρχ. Эти сценки, как и народные фарсы кампанского племени осков (ателланы) отличали устойчивые типы-маски раба-вора, жадной старухи, гетеры (в сицилийских сценках) и предшественников персонажей *commedia dell'arte* Макка, Буккона, Паппа и Доссена (в ателланах).

³⁰ Речь идет не об историческом возникновении комедии, которое датируется более поздним временем, нежели возникновение трагедии. Ключ к пониманию слов «создается задолго до этики» находится в тексте несколько ниже, там, где речь заходит о датировке и с пользой а н и я до-этического материала. Этот до-этический материал используется в комедии, когда этика развита уже даже как философское учение и уже существует «этический» жанр трагедии.

³¹ См. прим. 22.

³² Fg. 29 Diehl, перевод Ф. Зелинского.

³³ Fg. 42 Diehl, перевод Ф. Зелинского.

³⁴ Подробнее о параллелизме философии и комедии см. в разделе «Эккурс в философию» в кн. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 269—282.

³⁵ Подробнее о процессе размежевания «высокого» и «низкого» стиля и жанра в истории мировой литературы см. в главе «Вульгарный реализм» (Поэтика сюжета и жанра, с. 290 и сл.).

³⁶ Основное содержание знания, которое получали посвящаемые в орфические мистерии — знание правильного загробного «маршрута» и правильного поведения в преисподней. Правильность этого знания удостоверяли орфические легенды о тех, кто сошел в преисподнюю и вышел оттуда. Таков сам Орфей, таков Эр в «Государстве» Платона.

³⁷ Анодос — восхождение или путь наверх. В поэме Парменида путь к истине описывается как поездка на колеснице к воротам дня и ночи, где ожидает богиня Правды (Дика).

³⁸ Принято считать, что орфико-пифагорейская традиция отразилась в рассказах о загробном суде Эра в «Государстве» Платона (614b — 621b), а также в «Горгии» (523 b — 527 a), «Федоне» (70 de, 80 c — 82 e), «Федре» (248 c — 249 d).

³⁹ Один из насмешливых драматических жанров назывался «майсоновским» от имени повара Майсона, якобы введшего маску повара-шута-философа: Athen. 39 c, 173 f, 659 a.

⁴⁰ Ателланы ставились как развлекательная кощовка — эксодий — после представления трагедии в Риме.

⁴¹ См. Diog. Laërt., III, 18.

⁴² См. аргументум грамматика к XV-ой идиллии: «он пересечивши поэму, исходя из «Зрительниц Истмий» у Софрона.»

⁴³ Имеется в виду общеизвестный факт, что мистерии прерывались как антрактами комическими сotti и фарсами. Ср. Поэтика сюжета и жанра, с. 325 и сл.

⁴⁴ См. об этом выше статью «Семантика постройки кукольного театра», главы II и X.

⁴⁵ О семантике ямбических частей трагедии см. раздел Мелпика-ямбика в кн.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности, с. 397 сл.; о ямбе как жанре вивсктивы и насмешки см.: Поэтика сюжета и жанра, с. 110, 195, 288.

⁴⁶ Характеры у Тсофраста — это не сложные структуры индивидуальных личностей, а «живые воплощения какого-то типизированного и отвлеченного свойства, ничем не обусловленного, кроме самой природы». Поскольку же

характер обусловлен природой, он естественно сказывается в наружности во внешнем поведении, «повадке». См.: Фрейденберг О. М. Характеры Теофраста.— Ученые записки ЛГУ, 1941, № 63, серия филолог. наук, вып. 7, с. 131.

⁴⁷ См. Поэтика сюжета и жанра, с. 170—172.

Список сокращений

ad. loc. — к этому месту.

Ib. (*ibid.*, *ibidem*) — там же.

f. } — и следующие.
sq. }

passim — повсеместно.

o. c. — в указанном сочинении

Id. — то же.

s. v. — под словом

Ad. Ter. Eun. prol. — Пролог комедии Теренция «Евнух» и комментарий Доната. (P. Terenti comoediae. Ed. R. Klotz. Bd 1—2, 1838—40; Aelii Donati. In Terentiae Comoedias Commentarta. Ed. Wessner. P. Bd 1—3, Leipzig, 1902—1909).

Amm. Marc. — Аммиан Марцеллин. История. Вып. 1—3. Киев, 1906—1908.

App. Bell. civ. — Аппиан. Гражданские войны. Л., 1935.

Ar. Poet. — Аристотель. Поэтика.

Aristoph. — Аристофан.

Ach. — Ахарняне.

Nub. — Облака.

Paх — Мир (Эйрена, Тишина)

Pl. — Богатство (Плутос).

Arnob. Adv. nat. — Арнобий. Против язычников.

(Arnobii oratoris Adversus nationes. Libri 7. Rec. Fr. Oehler, Lipsiae, 1846; то же: Rec. S. Marchesi, Aug. Taurinorum, 1953).

Ath. — Афиней. Пир софистов (Дейвнософисты).

(Athenaeus. Deipnosophistes. Ed. G. Kaibel. 3 vol. Leipzig, 1887 — 1890.)

Clem. Al. — Климент Александрийский

Prof. — Протрептик

(Clemens Alexandrinus. Werke. Hrsg, von O. Stählin. Leipzig 1905—1909; Berlin, 1960—1970).

Str. — Строматы. Творение учителя церкви Климента Александрийского. Ярославль, 1892

Dan. — Ветхий Завет. Книга пророка Даниила.

De. Is. et Os. — См.: Plut. De Is. et Os.

Dio Cass. — Дион Кассий. История.

Epit. — Эпитома истории

(Dio Cassius. Historia. Ed. U. P. Boissevain. Berlin, 1895—1904)

Diod. — Диодор Сицилийский. Историческая библиотека.

(Diodorus Siculus. Bibliotheca historica. Ed. I. Bekker, L. Dindorf, F. Vogel. Leipzig, 1888—1906).

Diog. Laërt. — Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях великих философов.

- E. M.** — Большой Этимологик.
(*Etymologicum Magnum*. Ed. T. Gaisford, Oxford, 1848).
- Euagr. H. Eccl.** — Церковная история Евагрия, схоластика и почетного префекта. СПб., 1853.
- Eur.** — Еврипид.
- Her. f.** — Неистовый Геракл.
- Hipp.** — Ипполит.
- Eustath. Π.** — Евстафий. Комментарий к «Илиаде» Гомера.
(*Eustathius Episcopus Thessalonienensis. Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam*. I—VII, Leipzig, 1825—1830).
- Exod.** — Ветхий завет. Исход.
- FHG.** — Фрагменты греческих историков.
(*C. Müller. Fragmenta Historicorum Graecorum*. I—V, Paris, 1841 — 1870.)
- Fr. Diehl** — Фрагменты греческих лириков (по изданию Дюля).
(*Anthologia Iyrica graeca*. Ed. E. Diehl, I—II, Leipzig, 1933 — 1942; fasc. 1—3, Leipzig, 1949—1952).
- Fr. Kock** — Фрагменты аттических комедиографов по изданию Кока. (*T. Kock. Comicorum Atticorum Fragmenta*, I—III, Leipzig, 1880—1888)
- Germ.** — см. Тас. Germ.
- H. Cer.** — Гомеровский Гимн Деметре. (Эллинские поэты. М., 1963)
- Hdt.** — Геродот. История.
- Herodian.** — История Геродиана в восьми книгах о Римской империи по кончине Марка Аврелия до избрания младшего Гордиана. М., 1829.
- Hes.** — Гесихий. Лексикон.
s. v. — под словом...
(*Hesychius. Lexicon*. Ed. M. Schmidt. Jena, 1858—1868).
- H. Merc.** — Гомеровский Гимн Гермесу. (Эллинские поэты, М., 1963)
- Horat. Ars.** — Гораций. Искусство поэзии.
- Idyl.** — Феокрит. Идиллии. (Александрйская поэзия. М., 1972).
- Π.** — Гомер. Илиада.
- Lev.** — Ветхий завет. Левит.
- Liv.** — Тит Ливий. История Рима от основания города.
- Luc. Symp.** — Лукриан. Пир. (Собрание сочинений. М.—Л., 1935)
- Paus.** — Павсаний. Описание Эллады
- Rax** — см. Aristoph. Rax.
- Petr. Sat.** — Петроний. Сатирикон.
- Phot.** — Фотий.
Bibl. — Библиотека.
s. v. — Лексикон, под словом...
(*Photius. Bibliotheca*. — J. P. Migne, *Patrologia Graeca*, T. 103.

Paris, 1860; Lexicon, ed. S. A. Naber, Leiden, 1864—1865).

Plat. — Платон

Rp — Государство.

Soph. — Софист.

Symp. — Пир.

Н

Plin. N. H. — Плиний Старший. Естественная история.

(Plinii C. Secundi Naturalis Historiae libri XXXVII. Ed. C. Mayhoff, 5 vol. Lipsiae, 1892—1909).

Plut. De Is. et Os. — Плутарх. Об Исиде и Озирисе. (Вестник древней истории, 1977, № 3—4).

Qu. Gr. — Греческие вопросы. (Вестник древней истории, 1977, № 1—2.)

Qu. R. — Римские вопросы. (Вестник древней истории, 1976, № 3—4.)

Poet. — см. **Ag. Poet.**

Poll. — Поллукс. Ономастикон.

(Pollux. Onomasticon. Ed. L. Dindorf, Leipzig, 1824.)

Polyb. — Полибий. История.

Ps. — Ветхий завет. Псалмы.

Ps.-Luc. De dea syr. — Псевдо-Лукиан. О сирийской богине (Собрание сочинений. М.—Л., 1935)

Rp — см. **Plat. Rp.**

Sch. Aesch. — Схолии к Эсхилу.

Choeph. — к «Хоэфорам»

Eum. — к «Эвменидам».

(Scholia ed. W Dindorf in editione Aeschyli. Oxford, 1851)

Sch. Aristoph. — Схолии к Аристофану.

Eg. — к «Всадникам»

Thesm. — к «Тесмофориазусам» («Женщинам, справляющим Тесмофории»)

(Scholia Graeca in Aristophanem. Ed. F. Dübner. Paris, 1855 (1883))

Sch. Soph. Ai. — Схолии к «Аяксу» Софокла.

(Scholia in Sophoclis tragoedias vetera. Ed. P. N. Papageorgiu. Lipsiae, 1888).

Soph. — Софокл

Ai. — Аякс

Ant. — Антигона

El. — Электра

Soph. — см. **Plat. Soph.**

Sud. s. v. — Лексикон Суды, под словом...

(Suidas. Lexicon. Ed. G. Bernhardt. Halle, 1853).

Suet. — Светоний. Жизнеописание двенадцати цезарей

Aug. — (Августа)

Caes. — (Цезаря)

Claud. — (Клавдия)

Domit. — (Домициана)

Sull. — (Суллы)

Syn. De Prov. — Синесий. О провидении.

(Synesii Cyrenensis Hymni et opuscula Nicolaus Terzaghi rec. Vol. 1—2. Romae, 1939—1944).

Tac. — Тацит.

Ann. — Анналы.

Germ. — Германия.

Tert. — Тертуллиан.

Adv. Valen. — Против Валентиниан.

De an. — О свидетельстве души. (Творения Квинта Септимия Флора Тертуллиана. Киев. 1910).

Xen. Conv. (Sympr.) — Ксенофонт. Пир. (Сократические сочинения. М.—Л., 1935).

СОДЕРЖАНИЕ

Брагинская Н. О научном наследии О. М. Фрейденберг . . .	3
Семантика постройки кукольного театра	13
Паллиата	36
Комическое до комедии (к проблеме возникнове- ния категории качества)	74
Список сокращений	128

Ольга Михайловна Фрейденберг

МИФ И ТЕАТР

Лекции

Темплан 1988 г.

Редакторы **Е. Лугинская, А. Федорин**
Художник **М. Левина**

Сдано в набор 13.11-87. Подписано в печать 27.09.1988 г. Л 48274

Формат 60×84 1/16. Бумага типографская. Печать высокая.

Гарнитура обыкновенная. Уч.-изд. л. 8,2. Тираж 1000 экз. Заказ 1277. Цена 70^к 25^к 00

Государственный институт театрального искусства им А. В. Луначарского,
Москва, Собиновский пер. 6.

Набор сделан в Московской типографии № 2 «Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии
и книжной торговли. 129301, Москва, Проспект Мира, 105.

Отпечатано в ПО «Чергановская типография»
113545, Москва, Варшавское ш., 129а. Зак. 17.