

ПЕСНЬ ГОРИЗОНТА

Предлагая читателю научную работу О.М.Фрейденберг, написанную шесть десятилетий тому назад, необходимо отдать себе отчет, что в ней принадлежит уже истории науки, что сохраняет еще актуальность, а что, быть может, по-прежнему ново. Истории, казалось бы, принадлежит стиль и интенция вводного абзаца статьи. "Увязка" языка с материальной культурой, которой Фрейденберг присягает в первых же строках своей работы, имеет, однако, кроме чисто ситуативных, еще и методологические основания, принадлежа одновременно, как это ни странно, идеологической конъюнктуре и научному принципу. Что я имею в виду?

Как известно, создателем "нового учения о языке" был Н. Я. Марр. Подобно другим радикальным новаторам Марр был "эсхатологичен": он назвал свое учение "новым", как бы исключая его переход когда-нибудь в "старое". Это возможно только для последнего учения, все завершающего и исчерпывающего все. Действительно, Марр имел претензию на создание всеобъясняющей теории происхождения и развития человеческой культуры, как духовной, так и материальной. С одной стороны, Марр в первый период своей деятельности занимался раскопками и изучением материальной культуры древнего армянского города Ани, и в "лингвистический" период сохранял интерес к изучению вещей и их семантики. С другой - обращаясь к истокам культуры, Марр нуждался в средствах для своей "палеонтологии", а в бесписьменный период дальше всего проникают эти же две дисциплины - археология и языкознание. Но был и еще один момент - третий: изучение материальной культуры в 20-30 годы считалось "правильным" в особом, политическом, смысле. Изображая господство "человека (ручного) труда", и власть и научные работники постоянно раскланивались перед материальной культурой. Замечательная Академия истории материальной культуры (ГАИМК), организованная Марром в 1919 г. и имевшая своим предшественником Императорскую археологическую комиссию, собрала историков и искусствоведов старого Петербурга. До поры до времени (до чисток рубежа 30-х) это учреждение удачно сочетало научную работу с идеологически правильной вывеской. Точно так же "увязка" языка с материальной культурой ни в коей мере не была для Фрейденберг лишь данью конъюнктуре: вещные или словесные воплощения мифологической семантики были совершенно равноправны внутри ее исследовательской парадигмы. Но одновременно здесь был, по

выражению Л.Я.Гинзбург, "участок тождества"¹ - с канонизированным Марром и господствующей идеологией.

В заявленной готовности "потягаться с буржуазной наукой" - тот же самый "участок". Но и здесь слово "буржуазный" не просто дань времени, если помнить о внутренней связи "буржуазности" и позитивизма. Изучение "серенады" в рамках классической филологии в значительной мере остается верно темам, упомянутым Фрейденберг ("...кто впервые изобрел эту дверь среди античных серенадистов? могла ли она быть уже и в греческой литературе, или ее сочинил римлянин? откуда она и кем заимствовалась?").

Высоко оценив одно из лучших на то время исследований о "серенаде", статью С.В. Меликовой-Толстой², Фрейденберг тут же добавила, что объяснена в нем *только* книжно-литературная история. Традиционному филологу такое *только* просто непонятно, никаких других задач, кроме объяснения книжно-литературной истории он себе и не ставит. "Исчерпывающее" описание Меликовой-Толстой вкратце таково.

Из народной песни участника комоса, следы которой сохранились у Алкея (фр.65 Diehl=87 Hiller-Crusius) и которую Аристофан включил в свою комедию "Экклезиазусы" ("Женщины в народном собрании" 952 слл.), в Ионии еще в V-ом веке возникает уже авторский жанр музыкальных сенок. Существует свидетельство о музыканте и поэте-новаторе Гнесиппе, которого традиция именуется "сочинителем шуточных сенок веселой Музы"³ и которого комик (Евполид ?) бранит за то, что он изобрел, исполняемые под особые инструменты ночные песни, которые выкликают женщин к любовникам⁴. Названия для таких песенных мимов, до нас почти не дошедших, не были унифицированы: в эту группу попадают, видимо, гилародия, симодия, лисиодия, мимодия, магодия. Афиней (со слов Аристокла, а тот - со слов Аристоксена: Athen. XIV, 621 с) сообщает, вероятно типичное, содержание магодии: она изображает "то женщин влюбленных или сводниц, то пьяного мужчину, приходящего петь серенаду к своей возлюбленной" (ἐπὶ κῶμον παραγινόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην). Известная

¹ "Талантливые - художественно и человечески - поэтому особенно напряженно искали в себе или создавали в себе участки тождества. Этот участок, занимая который можно сказать: и я того же мнения. И выразить это мнение с некоторым отклонением от эталона, другими вроде бы словами" (Л.Я. Гинзбург. "И заодно с порядком..." / Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С.226).

² Меликова-Толстая С.В. Серенада в античной литературе // Известия Академии Наук. Отделение гуманитарных наук, 1929, N 7. С.549-573.

³ Παίγνιαγράφος τῆς ἰλαρᾶς Μούσης (Athen. XIV, 638 e).

⁴ Там же:

ὁ δὲ Γνήσιππος ἔστ' ἀκούειν,
νυκτερίν' εὔρε μοιχοῖς ἀείματα' ἐκκαλεῖσθαι
γυναῖκας ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνων.

"Жалоба девушки"⁵ - песня перед закрытой дверью, сохранившаяся на папирусе II в. до н.э. и отнесенная в науке к жанру мимодий-гилародий-симодий, представляет собою следующее, уже александрийское, звено в книжной истории "серенады". Теперь осталось перекинуть мостик от этой александрийской мимодии к эллинистическим жанрам эпиграммы и идиллии. У Феокрита, Псевдо-Феокрита и многочисленных эпиграмматиков тема комоса отрывается от свойственных ей лирических, песенных размеров и поселяется в элегическом дистихе. Сложнее оказывается выстроить линию преемства, идущую к римским авторам. Споры в основном и шли и идут вокруг способов и путей передачи греческого наследства.

Для Лео, например, все, что есть у римлян, взято у греков. Надо выяснить, у кого именно. Сходство мотивов паллиаты ("Куркулион" 147 слл.) и элегии, а именно обращение к одушевленной двери, Лео не может объяснить иначе, как общим греческим источником: не заимствовали же элегики мотив "дверной заплачки" из низкого жанра паллиаты! Однако в новой комедии - ближайшем греческом источнике Плавта - серенады нет⁶. Нет и в греческой элегии. Тогда Лео сличает комедию Плавта с трагедией Еврипида и комедией Аристофана и, обнаружив там несколько не слишком выразительных случаев олицетворения двери⁷, причем вне контекста серенады, делает вывод, что соответствующие мотивы *были* у авторов новой комедии, поскольку те *могли* заимствовать их у Еврипида. Все эти чисто гипотетические соображения обставлены солиднейшим аппаратом и демонстрируют одновременно блеск и нищету позитивизма, что Фрейденберг и именуется, как нам кажется, "формалистическим тупиком". И как это, хочется спросить, новая комедия, повлияв на римскую элегию и передав ей беседу с одушевленными крюками и задвижками, не сумела "повлиять" на греческую поэзию?

Меликова-Толстая, конечно, не так "целеустремленна", как Лео, в выведении единой линии преемств. По ее представлениям, заимствование идет по разным путям. Плавтовский кантик имеет под собой традицию эллинистической музыкальной сценки, за римской элегией стоят александрийская любовная эпиграмма⁸ и мимодия, Овидий в серенадах Итиса и Полифема, включенных в

⁵ W. Wilamowitz-Moellendorf. Das Mädchens' Klage, eine alexandrinische Arie // Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philos. - histor. Classe, . 1896, S. 209 ff.; O. Crusius. Grenfelds Erotic Fragment und seine literarische Stellung // Philologus, 1896, 55.

⁶ Правда, в новой комедии есть тема запершегося за дверью объекта страсти, т.е. присутствует ситуация параклавситирона. Такова Таида в одноименной комедии Менандра (см. Plut. De aud. poet. с.4), таков некий юноша в комедии Ἀποκλειομένη Посидиппа (III, р.336 Kock), такова Фрина в средней комедии Тимокла "Неэра" (II, р.462 Kock) и Хрисиды в "Евнухе" Менандра (см. Pers.sat.V, 161 sqq.).

⁷ Аристофан, "Ахарняне" 127; Еврипид, "Алкеста" 566 и "Андромаха" 923, см.: Elegie und Komödie // Rheinisches Museum für Philologie, Bd 55, 1900, 607.

⁸ См. тему комоса и песни у закрытой двери в Палатинской Антологии, например: V 22; 64; 71; 103; 144; 150; 163; 164; 165; 167; 168; 188; 189; 190; 212; 279; 281; XII 23; 115; 116; 117; 118; 167; 252.

эпос, следует за эллинистической идиллией⁹, а Гораций - Гораций "по-своему" использует в оде мотивы александрийцев¹⁰. С точки зрения книжной истории, в самом деле, трудно сказать что-то более определенное и доказательное. В общих руководствах по римской литературе часто просто указывают, что мотив *vigilatio ad clausas fores* в латинской поэзии - это порождение греческого комоса, который превратился в стандартный мотив эротической поэзии и приобрел в Риме даже более заметное место, чем в Греции¹¹. К этой самой общей формулировке, как говорится, "не придерешься".

Конфликт Фрейденберг с традиционным литературоведением наступает в тот момент, когда оно объявляет мотивы, обнаруживаемые "палеонтологом" в мифе и фольклоре, созданием индивидуального автора. Связь между отсылкой к архаичным корням и анализом поэтического произведения обыкновенно весьма поверхностная: был такой обычай (обряд) - пьяной толпе петь у дверей гетеры, а поэты позаимствовали этот сценарий для своей любовной лирики. Таким образом семантика обряда-прародителя оказывается вне сферы интересов историка литературы, а ссылка на фольклорное или обрядовое происхождение литературного жанра получает в свою очередь "ритуальный" характер: сослаться и забыть.

Фрейденберг говорит: "...никто ... не остановился на роли комоса и его терминологическом значении", хотя терминам для "серенады" уделялось в научной литературе большое внимание. Действительно, через двадцать лет после Фрейденберг и Копли пришел к выводу, что *параклавситирон* - это не термин для такого рода текстов и что настоящий термин - *комос*, потому что сами древние не пользовались для плача влюбленного перед запертой дверью уникальными (все они встречаются в источниках по одному разу¹²) терминами *параклавситирон*, *тирокотикон* и *круситирон*, а обходились *комосом*, обозначающим весь обряд в

⁹ С III-ей "Идиллией" Феокрита следует сопоставить "Метаморфозы" XIV, 709 слл.; с XXIII-ей (Псевдо-Феокрит) - "Метаморфозы" XIII, 840 - 853.

¹⁰ Hor. Od. I, 25; III, 10, ср. Od. III, 7, 29-32, Epod. XI, 20-22.

¹¹ F. O. Copley. Latin Literature From the Beginnings to the Close of the Second Century A.D. Ann Arbor. The University of Michigan Press, 1969, p. 259.

¹² У Плутарха (Amatorius 8, 753 b) мы читаем вопрос: "кто может помешать κομᾶζειν у дверей, петь параклавситирон, воспевать образ милой, драться с соперниками (παγκρατίζειν πρὸς ἀντραστῆς)? ведь это же относится к любовным делам." У грамматика Трифона сохранился перечень названий песен под авл (ἀυλήσεις) (Athen. XIV 618 c), в который наряду с *комосом*, входят *тетеракомос*, *эпифалл*, *гедикомос* и др., а также "тирокотикон (то же, что и круситирон)...; все это исполняется на флейте в сопровождении танца". Термин *тирокотейн* встречается уже в древней комедии, ср. указание на отдельные места у Лео (Leo Fr. Plautinische Forschungen, Berlin, 1895, 140). Вместо аттич. κόπτω - "бить", "стучать", ионяне употребляли гл. κρούειν, откуда *тирокотикон* и *круситирон*. *Параклауситирон* получилось, видимо, от редкого *параклаίω* - "плакать подле чего-то" (Схолии к Аристофану Vesp. 977 и Athen. V, 102; ср. *параклаύσομα* о плаче возле запертой двери у эпиграмматика I в.н.э. Руфина: AP V, 103 .1) + *θύρα* - "дверь". Один термин говорит о плаче у двери, два других - о стуке в эту дверь. *Параклауситирон* иногда производят и от *паракλείω* - "исключать", "не допускать" (см. Herodot. VI, 60); в таком случае *параклауситирон* - это "песня запертой двери".

целом¹³. И все же никаких выводов о мифологическом происхождении мотивов и образов литературной песни-комоса сделано не было. Напротив, при изучении *серенады* в римской элегии, в которой, действительно, много индивидуального, личного, "лирического", преобладает тенденция находить для ее мотивов абсолютно реальные, психологические и биографические основания. Желание видеть римского автора по образцу новоевропейского Поэта, передающего в любовных стихах историю собственной страсти, заставляет переносить описываемое в элегии, т.е. греческий комос, в реальное пространство Рима времен Августа.

Между тем уже для александрийцев под вопросом реальность всех этих ночевок на пороге. Античные свидетельства о комосе и пении серенад исчерпывающе собраны в издании Герода у Headlam-Knox¹⁴. Упоминаний ситуации комоса в греческой литературе достаточно много и они достаточно ранние¹⁵. Но даже для классического периода, свидетельства о веселой компании, которая после пира гуляет по улицам города, касается скорее золотой молодежи, а не деревенских участников обрядов - веселых, дионисических, но и религиозных. Вспомним, кем был комаст Алкивиад, врывающийся на пир, описанный Платоном, колотящий в дверь красавца Агафона. Известны его "презрение к законам и обычаям" и имитация мистерий на попойках. Деревенский аграрный обряд в "исполнении" такого актера, как Алкивиад, уже подвергается игровой десакрализации. Что же сказать о комосе в Риме?

Копли настаивал, что не только литературная тема серенады, но сама соответствующая практика была перенесена на итальянскую почву¹⁶. Опорой служат несколько строк из Лукреция. В четвертой книге "О природе вещей", в которой, по общему мнению, в изобилии встречаются топоры греческого происхождения, Лукреций порицает недопущенного дальше порога любовника; этот *exclusus amator*, рыдая, целует порог, кладет на него цветы и гирлянды, натирает двери и косяки благовониями (IV,1177 sq.). Копли полагает, что Лукреций не стал бы ополчаться на то, что является не реальностью, а только пустыми фантазиями поэтов¹⁷. Однако и сам Лукреций - античный поэт, а не бытописатель, и горизонт его поэмы не ограничен Римом. Так же как он рассуждает в VI-й книге о том, какие где в мире и от чего бывают болезни, и описывает чуму в *Афинах*, так

¹³ F.O.Copley. *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry* // American Philological Association Monographs 17, 1956, 145, note 6. В доказательство он приводит использование "комоса" и соответствующих глаголов в эпиграммах эллинистического времени, в которых идет речь и о комосе как обряде и о его части - пении у запертой двери (AP V 64.4 165.2; 190.2,8; 281.1, XII 23.2; 115.3; 116.1; 117.2-3; 118.1; 167.2; и у Феокрита III,1); ср. F. Cairns. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh, 1972. P.6.

¹⁴ Herodas. *The Mimes and Fragments*, with notes by Walter Headlam / Ed. by A.D. Knox. Cambridge, 1922, II, 34, p.83 ff.

¹⁵ Как, например, свидетельства Феогнида, Пратины и Анакреонта (Theogn. 1065; Prat. 708,8 Bergk; Anacr. 373,3 Bergk).

¹⁶ Copley, *Exclusus Amator* 44 ff.

¹⁷ *Ib.* 45-6.

может он приводить среди примеров человеческих безумств обычаи греческих влюбленных. Ни одно из бесчисленных упоминаний подобного поведения *amator'a* у римских поэтов - сколько бы их ни было - не может считаться надежным *свидетельством* о соответствующей социальной практике¹⁸. Ни Катулл, ни элегики, ни Вергилий, ни Овидий к ней не отсылают, но имеют дело с литературной реальностью¹⁹. А в "Посланиях" и "Сатирах" Горация, где перед нами подлинные имена и подлинные реалии римской жизни, нет поклонников, ночующих под дверью и лобызających косяки и пороги²⁰. Есть еще один источник, который принимают иногда за искомое "свидетельство"²¹. Это пассаж из "Апологии" Апулея, в котором он описывает дом Грениия Руфа как вертеп разврата. "Днем и ночью на потеху молодежи в дверь бьют ногами, а окна оглашают кантиками" (75). Так что же происходило под окнами Руфа? Вообразить себе сохранение древнего аттического ритуала в африканском городе эпохи империи невозможно. Да и как представить себе в реальности эти ночные сидения римских элегиков под дверьми их замужних возлюбленных, не говоря уже о целых шествиях? Удел застигнутых врасплох поклонников римских матрон описан Горацием в "Сатирах" (I,2)²².

Другой способ объяснить интерес римских авторов к комосу и жанру параклауситирона состоит в том, чтобы найти исконно римскую песню перед запертой дверью, на которую наложилась эллинистическая "комастическая"

¹⁸ Интересно, что для традиционного филолога "густота" какого-то факта в литературе сама по себе свидетельствует о его укоренности в быту. Так, Кентер (H.V. Canter. *The Paraclausithyron as a Literary Theme* // *American Journal of Philology* 41 (1920), pp. 355-368) полагает, что после Овидия ни поэты, ни вообще воздыхатели города Рима больше не ночевали у дверей своих возлюбленных. Почему он так считает? Потому что мотив этот стал редок в литературе. Кентер замечает, что у Персия (V, 161 sq.) соответствующая история - это цитата из "Евнуха" Менандра-Теренция, но не хочет видеть такую же цитату у Горация (Sat.II,3,260 sq.). В упоминании *exclusus amator* у Марциала (X,13), Кентер видит высмеивание его поведения как "старомодного". Никаких оснований для подобной характеристики сам текст не дает. Но у Марциала такое упоминание единично, а значит, по логике автора, вышел из моды и сам обычай: "сатирики не высмеивают такое поведение, потому что оно, конечно, ушло из практики" (Р. 366).

¹⁹ Как кажется, остается еще возможность так сказать "литературного поведения", своего рода ряжения в греческий обычай. Практика эта не могла быть широкой. Возможно Марциал описывает именно такой казус (X 13), тем более, что его утопающий в изысканной роскоши праздный герой не исполняет серенад: "Ты же лежишь по ночам у порога любовницы вздорной// И на глухую, увы, дверь свои слезы ты льешь" (пер. Ф.Петровского).

²⁰ Иногда с *vigilatio ad portas* сопоставляют два места из Горациевых "Сатир": I,2,67; II, 3,260. Но в первом случае речь идет просто о том, как выталкали за порог незадачливого любовника, во втором - Гораций адресуется к литературной реальности, он пересказывает первую сцену "Евнуха" Теренция-Менандра, действительно содержащую комастическую ситуацию, но убирает при этом все черты ритуала и оставляя для "римских" нужд лишь общие психологические моменты: противоречивые чувства и поступки человека, пораженного любовным безумием.

²¹ Copley, *Op.cit.* 45-6; ср. Yardley J.C. *The Elegiac Paraclausithyron* // *Eranos. Upsaliae*, 1978, vol. 76, fasc. 1, p. 21 .

²² В греческих "серенадах" речь идет о гетерах, юношах (ср. напр.Платон."Пир", 183 а). См. о социальном статусе возлюбленных римских элегиков, напр.: G. Williams. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford, 1968.P. 531 ff.

традиция²³. И Лео, и Копли, и Вальтер объясняют наличие серенады у элегиков и Плавта наличием таковой в общем их несохранившемся источнике: в одном случае - в серенадах новой комедии, в другом - в перенесенном в Рим комосе, в третьем - в "римской народной песне"²⁴. Под чьими, однако, дверями могли не затронутые еще влиянием греков римляне распевать подобные песни? Ведь о существовании гетер, наподобие греческих, для римской древности ничего не известно, и чтобы реконструировать исконную римскую серенаду, недостает, по выражению самого сторонника реконструкции, "положительных фактов"²⁵. Без этих фактов исследование, проводимое традиционными историческими методами, дает крайне эклектичный и невразумительный результат. Вместо реконструкции или обнаружения следов народной серенады в Риме мы получаем два разных, но в обоих случаях фольклорных, источника - отдельно для Плавта и отдельно для элегиков. Южно-италийские народы, в частности оски, давшие Риму ателлану, находились в сфере влияния дорийских колоний Великой Греции, где процветали флиаки, буффонные эротические фарсы. Греческие вазы южно-италийского происхождения имеют типическое изображение гетеры в окне и стоящего под окном или карабкающегося по лесенке; обыкновенно это театральные сценки, на что указывает костюм и маска "героя-любownika"²⁶. Для Плавта предполагается влияние южно-италийских мимических фарсов и куплетов, для элегиков, для "чисто римского", как многим кажется, олицетворения двери - в качестве источника выступает "склонность римлянина к олицетворению всякого предмета окружающего его мира" и психология отвергнутого любовника: "если к этой ситуации, к этому настроению *exclusi amatoris*, которые сами по себе как бы ведут к олицетворению двери, прибавить указанную выше тенденцию римской психики, тогда не будет ничего естественнее предположения о том, что в Риме и возник стиль римских серенад"²⁷. Правда, у Плавта живые двери встречаются не реже, чем у элегиков (многие из этих случаев приведены в публикуемой здесь главе из "Паллиаты"), и либо у создателей повлиявших на Плавта южно-италийских фарсов была такая же психология, как у римлян вообще и римских влюбленных в частности (и тогда непонятно, что делать с римской "спецификой"), либо нужно

²³ Ранний образец латиноязычной любовной лирики - эпиграмма Валерия Эдитуя (ок. 100 г. до н.э.), цитируемая у Авла Геллия (XIX, 9,12: от лица влюбленного, освещающего себе путь пламенем, светящим из груди, которое не может погасить ни дождь, ни ветер, но одна Венера), представляет собой очень точную параллель к александрийцам.

²⁴ А.Вальтер.К вопросу о римском Παράκλαυσίθρον // ЖМНП 1913, IX. С. 381-407; Copley, Op.cit.

²⁵ Вальтер, с. 405.

²⁶ См. напр.: F.Wieseler Theatergebläude und Denkmäler des Bühnenwesens. Goettingen, 1851. Tab. IX 11 и 12; H.Heydemann Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen // Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts, I (1886), 260, 276,291 и др. На эти же изображения указывает в упомянутой выше статье и Меликова-Толстая; смысл этой ее отсылки остается неясным: в книжно-литературную линейно выстроенную историю южно-италийские флиаки никак не встраиваются и ей не нужны.

²⁷ Вальтер, с. 406.

понять, что в сфере "палеонтологии", т.е. при изучении мифа, фольклора и обряда, применимость исторических методов ограничена.

В работе о паллиате Фрейденберг говорит: "... я охотно обращаю внимание на то, что здесь, в песнях горизонта, лежит потенциал римской любовной элегии с ее траурной формой и эросом в содержании, с военной и комосной метафористикой, с заплачками и серенадами"; и еще: "...песня горизонта двояка: она - "дверная заплачка", исполненная хтонических мотивов, прихода старой "смерти", и она же песня эроса, появления молодой "жизни". Где, в какой культуре и в какое время существовали и пелись эти "песни горизонта"? чей это термин? кто из древних его впервые употребил? Эти вопросы относятся к другой парадигме. Разве что можно сказать о происхождении термина, что это термин метаязыковой и принадлежит, скорее всего, самой Фрейденберг. Существование "песни горизонта", стоящей равно "за" греческим комосом, римской элегией и сценами паллиаты, предполагает определенный символ веры исследователя. "Стоит за" здесь не имеет конкретно-исторического содержания, но это еще не значит, что не имеет такового вообще. Варианты "песни горизонта" могут быть обнаружены где угодно, а за постулированием их общего инварианта у самой Фрейденберг стоит представление о единых закономерностях развития культуры всего человечества, независимо от генетического родства или чужеродности тех или иных локальных культур.

Греческий комос не мог быть перенесен ни в августовский Рим, ни в римскую Африку, но и там существовали "похожие" обряды или обычаи со сходной мифологической основой, принимавшие однако в той или иной культуре и эпохе, жанре особые функции: "в древней комедии больше инвектив, в паллиате - эроса", - пишет Фрейденберг о распределении и качественном обособлении жанровых форм, восходящих к общему семантическому комплексу. Фрейденберг ссылается на работу Узенера о позорящих песнях и флагитациях²⁸. Речь идет о народном, неписаном праве, напоминающем европейские обычаи типа "шаривари". Впрочем, некоторые следы обвинительных песен попали и в Законы XII таблиц. Узенер полагает, что в Tab. II,3 говорится о внесудебном способе воздействия на должника или иначе виновного: "Кому недостает доказательств [для возбуждения дела по закону? - Н.Б.], пусть идет в течение трех дней обкрикивать дверь". Следы такого бытового ритуала "поношения" Узенер видит, например, в сцене из Плавтовского "Псевдола" (357 слл.)²⁹. Те сцены Плавта, в которых речь идет о пении по ночам под дверь, исследователи римской элегии считали указаниями на комос в римской жизни³⁰. По мнению Узенера, лексика комедии говорит о другом -

²⁸ См. H.Usener. *Italische Volksjustitz / Kleine Schriften*. Leipzig-Berlin, 1913, Bd IV. S. 356 -382.

²⁹ Id. S. 376.

³⁰ Merc.405 (II 3, 70), Pers. 569 (IV 4, 20). Среди действий этих "певцов" в "Купце" называется надписи углем на дверях. В большинстве изданий: *elegiorum carbonibus (impleantur meae fores)*, т.е. начертаны элегические дистихи, что говорит о греческом антураже всей сцены и отводит к комосу. Но Узенер предлагает чтение *elegiorum*, и тогда пассаж из Плавта указывает, напротив, на римское "народное право", потому что *elogium* - вообще "краткая надпись", но и специально юридический документ (обвинительный протокол или завещание).

о римском обычае кричать-петь инвективы³¹ и позорящие песни, даже если в греческом оригинале Плавта были упоминания комоса. Глагол *осцентаре*, который в плавтовском выражении *осцентаре ostium* понимается обычно как "петь серенады перед домом", имеет параллели в юридическом и религиозном языке. В Законах XII таблиц он означает "петь позорящую кого-то песню", "петь против кого-то", а кроме того, этот глагол употребляется для обозначения предвещающего несчастья (смерть) пения птицы (*Amm. XXX, 5, 16*). "*Осцентатю*, таким образом, означает, что на улице перед дверью дома того, на кого нападают, провозглашают серьезные с точки зрения обычая обвинения, чтобы таким образом сделать их всем известными и подорвать основы доверия к человеку со стороны общины"³². Герой Плавта стремится избежать пения перед домом, где живет красивая служанка, такое пение несет угрозу репутации, в нем следует ожидать насмешек и непристойностей (*Merc. 405 sq.*). В этот ряд, можно уже поставить и горлающих песни и барабнящих в дверь распутного дома из рассказа Апулея (*Apol. 75*), о котором выше уже шла речь. Интересно, что термин для коллективных поношений, насмешливых песен и нападок - *convicium* используется Овидием при описании ситуации параклавситирона для обозначения упреков, обращенных к запорам на двери жестокой красавицы (*serae convicia fecit: Metam. XIV, 710*). Теперь мы можем дополнить Фрейденберговскую характеристику расхождения паллиаты (в ней "больше эроса") и древней аттической комедии (в ней "больше инвективы"), аналогичным противопоставлением греческих и римских ритуалов: в комосе больше эроса, во флагитации-окцентации - инвективы.

Так же как древние обряды, имея различную "акцентуацию", семантически оказываются близки, так и семантика ворот, дверей и проходов обнаруживает метакультурное единство. Фрейденберг указывает на работу Вейнрейха, который "показал всему образованному миру двери в греческой литературе, двери в римской литературе, двери в Библии, двери у индусов, двери у египтян и вавилонян"³³. Какой-то особой склонности римлян, как народа, к олицетворению двери и культу порога обнаружить невозможно. Прекрасный материал о религиозных обрядах и магическом смысле дверей, порогов и косяков специально у греков и римлян, но и на широком этнографическом фоне, был собран в оставшейся, видимо, неизвестной Фрейденберг работе М.В.Огле³⁴. Анализ собранного им материала показывает не только близость семантики соответствующих обрядов, но и сходство самих их форм. Правда, в отличие от

³¹ Ср. у Вергилия (*Culex, 209*) выражение *canere convicia* - "петь насмешки/нападки/брань хором"; "хором", потому что *convicium* происходит от *con-* -- *совместно* и *vox* - *голос*; *convicium facere alicui* - *ругать кого-нибудь*.

³² H.Usener. *Italische Volksjustitz*. S. 360.

³³ Weinreich O. *Gebet und Wunder*. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literatur Geschichte. Stuttgart, 1929, 169 sqq.

³⁴ M.V.Ogle *The House-Door in Greek and Roman Religion and Folklore* // *American Journal of Philology* 32 (1911) 251 ff.; ср. также: Henry Clay Trumbull. *The Threshold Covenant or the Beginning of Religious Rites*. New York, 1906; J.A. MacCullouch. *Door*// *Encyclopaedia of Religions and Ethics*. Edinburgh-New York, 1911, Vol 4. P.846-852; B.Goldman *The Sacred Portal: A Primary symbol in Ancient Judaic Art*. Detroit, 1966.

Фрейденберг, этот автор сконцентрировался, главным образом, на хтонической семантике, подчеркивая связь с культом мертвых, но не с обрядами плодородия. Дверь, пространство перед дверью, порог двери - область повышенной "активности" духов, место границы своего и чужого, а следовательно, одновременно границы "этого" и "того" света. Под порогом совершались в древнейшие времена захоронения, на порог приносились жертвы, косяки украшались или натирались жиром и благовониями подобно алтарям. Афиняне проводили магические операции с порогом и косяками во время Анфестерий, когда души предков выходят из преисподней и находятся рядом и при рождении детей³⁵. Дверь и порог - аналоги алтаря и могилы, граница внутреннего, наиболее "своего" мира и мира внешнего как аналога мира мертвых. Примитивные изображения Гермеса, так называемые "гермы", помещались у входа в дом (и на перекрестках), т.е. в тех местах, где почитали и покойника. Возлияния у двери, которые обыгрываются в паллиате, совершались как возлияния покойникам; молчание при прохождении ворот и дверей предписывалось так же, как при проходе мимо святилища героя, и само устройство алтарей героям перед дверьми храма или перед дверями жилища говорит автору о помещении этих жертвенников на семантическом месте могилы. Порог как место профетического вдохновения можно сопоставить с могилами-оракулами³⁶; подобно алтарю и могиле дверь и ее порог может служить убежищем для беглеца и молящего³⁷.

Разумеется, Копли прав, когда пишет: "Древний любовный поэт всегда поэт несчастной любви или несчастий в любви. Для этого типа любви стояние перед закрытой дверью очень подходящий символ"³⁸. К этому надо добавить только, что лирический образ ступает след в след обрядовому молению, что уход молящего любовника с пением петухов подозрительно напоминает исчезновение духов, что сквозь мрачную образность любовной песни и неумолимую жестокость двери просматривается песнь мертвеца перед вратами преисподней.

Новый, человеческий и литературный смысл элегии, конечно, не сводился к воссозданию обрядовой топики, скорее она преодолевалась, но перерабатывалась все-таки обрядовая топики, а не бытовая действительность. Изучая римскую элегию, филология второй половины XX века обращается, главным образом, к тому, что отличает поэтов Рима от александрийцев, к новому, индивидуальному, литературно-эстетическому³⁹. И на этом пути, как нам кажется, она с другой стороны, но подходит к тому же, что интересовало Фрейденберг в 30-40-е годы как "палеонтолога" или "семантолога". Ярдли, автор сравнительно недавней (из нам известных) работы, посвященной специально параклавситирону, показал

³⁵ E. Rohde. *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg i.B., 1898, Bd I 237, и Anm.3.

³⁶ Id. Bd I, 186 ff.

³⁷ Id. Bd I, 230.

³⁸ F. O. Copley. *Latin Literature From the Beginnings to the Close of the Second Century A.D.* Ann Arbor The University of Michigan Press, 1969. P.259.

³⁹ См.например: K.Vretska. *Tibulls Paraclausithyra*. Wiener Studien 68 (1955) S. 20-46; E.Burck. *Vom Menschenbild in der Römischen Literatur*. Heidelberg, 1966. P.251 ff. ("Das Paraclausithyron").

совершенно ясно, что язык элегий-серенад - это язык молитвы⁴⁰. Формулы и образы параклавситирона встречаются в римской традиции при обращении к богам. Это лексика культовая, однако не культ. Ярдли справедливо усматривает в языке серенад "пародийную молитву" (Gebetsparodie). Как нам представляется пародийность принципиальна для понимания образов серенады. "Пародийность" в данном случае означает сознательную игру готовыми формами. Воспроизвести молитвенную формулу, пригодную для молитвы Юпитеру, обращаясь к рабу-привратнику, как это делает Овидий, можно только поставив себе такую, основанную на игре масштабами, эстетическую задачу. "Тебя одного, лежебоку, боюсь, тебе одному льщу, у тебя в руках fulmen, с помощью которого ты можешь погубить меня", - говорит герой элегии (Amores I, 6, 15-16). Fulmen здесь - *подпорка* (двери), а не *молния, перун*: это омонимы⁴¹. Но когда в "Метаморфозах" Полифем почти в таких же выражениях (на радость охотникам за интертекстуальными связями) клянется, что покоряется одной лишь возлюбленной, презирая даже fulmen Юпитера (XIII 856 sq.), становится ясно, что двоящийся fulmen в руках у привратника оказался не случайно. Именно пародийность ответственна за появление архаичных элементов, за выдвинутую роль живой и даже говорящей двери, которая так занимает исследователей римской поэзии. Дверь в роли посредника между влюбленным и запершейся или запертой девушкой (юношей), дверь как самостоятельный персонаж элегии-серенады, к которому собственно и обращается со своими мольбами влюбленный, говорящая дверь у римских поэтов не тождественна древнейшей "живой" двери. Римский лирик прекрасно знает, что дверь - неодушевленный предмет, но это его знание превращается в развитие темы глухой к мольбам, жестокой, немилосердной двери⁴². Литература не фиксирует обряд. Уже в самых ранних литературных рефлексам комоса или флагитации мы имеем дело не с фиксацией реального явления, а с обыгрыванием и преображением наличного тезауруса форм. Смеховой контекст возникает уже в Еврипидовом "Киклопе": комос собираются совершать сатиры, хор поет о радостях, ожидающих комаста, и, так сказать, превентивно цитирует будущую песнь перед дверью (502). Аристофан в "Экклезиастах" вставляет "почти народную" песню, с присущей ей откровенностью, в "карнавальную" ситуацию женского владычества, и традиционные угрозы лежать в пыли под дверью получают комическое звучание уже по самому несоответствию ситуации яростного спора старухи и молодой за обладание юношей. С самого начала мы фактически наблюдаем не прямой ход, а все только обратный: переворачивание, десакрализация, использование традиционных элементов в нетрадиционном смысле. То, что происходит в Риме с "дверным" мотивом - внутрилитературный процесс. У старшего лирика, Катутла, в его раннем

⁴⁰ Yardley, Op.cit.

⁴¹ В русском переводе элегии (С.Шервинский) омонимия осталась незамеченной, и невольник оказывается обладателем перуна(?): "Молнию держишь в руках, можешь меня поразить".

⁴² Олицетворенная дверь встречается и вне серенады, см. например: Tib. II, 16, 11; Ovid. Amor. III, 1,46; 49; 8, 22; II, 1,20; 27; Ars am. II, 527; III, 581; Rem. 35; 507; Metam. XIV, 709; Horat. Epod. XI, 20; Lucr. De rer. nat.IV. 1177, Mart. X, 13,8.

сочинении (67) - беседе поэта с дверью, рассказывающей малопрстойную подноготную своих хозяев, содержатся, как нам представляется рефлексы и литературного, "серенадного", топоса и римского обычая петь поношения под дверь. Само содержание откровений двери - и есть та срамословная песнь, которую кричат перед домом, чтобы опозорить хозяев; а Катулл в тех из его стихов, которые и представляют собою позорящие песни, сам называет их "флагитациями" (XXV, 10; LV, 9 sq.). Но дверь "знает" не только содержание уличных инвектив, но и обычай (скорее всего, отвергнутых любовников) винить ее в своих бедах (67, 13-14). Откуда у Катулла этот последний топос, едва ли можно сказать определенно. У эллинистических поэтов он встречается мало и поздно⁴³. (Может быть, как раз потому, что греки "ближе" долитературному субстрату и потому "дальше" от него уходят). Ясно, однако, что Катулл извлекает эффект из сочетания упоминания литературной условности с грубостью народной осцентatio. Тибулл обращается к двери (I, 2, 9-15), Проперций заставляет саму дверь вопрошивать обращенную к ней песню отвергнутого любовника (I, 16, 17 sq.), наконец, Овидий совмещает в своей элегии обращение к привратнику, ветру, двери и ее частям (Amores I, 6), а в других сочинениях и к самой девушке (Met. XIII, 840 сл.; XIV, 709 сл.). Понятно, что поэты применяют свой поворот мотива, отталкиваясь уже друг от друга (так же как Гораций - ото всех, поскольку данный прием игнорирует) и перебирая логические возможности чисто литературного использования архаического образа. Поздний элегик Максимиан достойно завершает перекомбинацию мотивов⁴⁴. Он повествует о слышанной им серенаде, которую обращала к нему, во время его путешествия в качестве официального лица по Греции, некая греческая женщина. Совершился полный, так сказать, оборот. Вместо римлянина, учащегося писать параклавситироны по книгам александрийцев, - образованный и "цивилизованный" придворный поэт, перепевающий ставшего для него древним Овидия. Максимиан - римский посол в восточные земли, он находится среди греков, и местная безымянная женщина страстно влюбляется в старого римского вельможу. "Часто ко мне под окно она по ночам приходила - // Сладко, невнятно звучал греческих песен напев. Слезы лились, бледнело лицо, со стоном, со вздохом, - даже представить нельзя, как изнывала она" (5, 9 слл. пер. М.Гаспарова). Об этой дикой, туземной песне римский путешественник пишет давно приросшим к латыни, стихом греческой элегии.

⁴³ См. напр.: AP XII, 252; V 216, но герои могут обращаться к венкам (AP V, 145) или светильникам (AP V,7; 191,4; 197, 4; 263).

⁴⁴ См. Poetae Latini Minores, recensuit et emendavit A. Baehrens. Lipsiae, 1883, V p.340.