

О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ



**ПОЭТИКА
СЮЖЕТА И ЖАНРА**

илософия риторики и ригорика философии





О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ

ПОЭТИКА
СЮЖЕТА И ЖАНРА

Подготовка текста
и общая редакция Н.В.Брагинской

Москва
“Лабиринт”
1997

Ольга Михайловна Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В.Брагинской. — Издательство “Лабиринт”, М., 1997. — 448 с.

Редактор Г.Н.Шелогурова

Художник И.Е.Смирнова

Компьютерный набор Н.Е.Еремина

Современное издание “Поэтики сюжета и жанра”, докторской диссертации О.М.Фрейденберг (1890-1955), вполне сопоставимо по значимости с выходом в свет другой диссертации — книги М.М.Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса”. Читателю предлагается не просто переиздание вышедшей в 1936 году монографии О.М.Фрейденберг, но текст, снабженный научным аппаратом, переработанным под руководством Н.В.Брагинской.

© Издательство “Лабиринт”, составление, указатель, оформление, оригинал-макет, 1997 г.

Все права защищены

ISBN 5-87604-108-4

Предварение

К публикации “Поэтики сюжета и жанра” мы подошли как к изданию своего рода научного и литературного памятника. Здесь мы считаем своим долгом предупредить читателя о характере текстологической подготовки. Нами были использованы исправления, сделанные рукой Фрейденберг в экземпляре книги, принадлежавшем ее ученице О.А.Гутан и любезно предоставленном нам ее сыном А.С.Гутаном. Правка текста затронула некоторые случаи устаревшей орфографии (напр., сфэра, рассказ) и снятия запятой перед “как” в смысле “в качестве”.

При подготовке данного издания “Поэтики сюжета и жанра” мы, помимо понятной цели исправления вкравшихся типографских опечаток и авторских *lapsus calami*, руководились задачей сделать “прозрачным” научный аппарат книги. Более тысячи примечаний в издании 1936 года часто представляют собою непреодолимую преграду на пути к источнику даже для весьма искушенного читателя. Дело не только в объективной труднодоступности, ино- и древнеязычности источников, но еще и в том, что ссылки в издании 1936 года слишком часто подаются в “не-дешифруемом-виде”, в сокращениях далеко не общепринятых, причем на одни и те же источники автор может ссылаться всякий раз по-разному, используя различные издания, разную пагинацию и т.д. Не всегда даже первая ссылка на какую-либо научную книгу или статью дается в достаточно развернутом виде, что уж говорить о том, что обратившись к одному из тысячи примечаний и встретив там краткую ссылку, читатель должен вооружиться недюжинным терпением, чтобы разыскать первую отсылку к этому труду. Кроме того, в аппарате достаточно просто неверных “цифр”, сбоя, двусмысленностей и других накладок, связанных в какой-то мере с условиями создания книги.

В этой ситуации, при всем уважении к воле покойного автора, публикаторы приняли решение полностью переработать всю техническую сторону научного аппарата. До 80% античных источников, около 70% научной литературы и практически все ссылки на журнальные публикации были проверены *de visu*. Была составлена библиография и так сказать *Index fontium* (список источников), куда включены библейские, античные и фольклорные источники. Унифицированы и часто изменены сокращенные отсылки к научной литературе и источникам. В некоторых случаях в примечания введены дополнения и изменения в квадратных скобках []. Незначительные исправления и снятые как безнадежно неотожествляемые отсылки не оговариваются. Когда публикаторам оказывались недоступны издания, которыми пользовалась Фрейденберг, проверка производилась по другим, часто более новым изданиям, ссылки на которые и вносились в примечания. Принципы раскрытия сокращенных отсылок к источникам изложены в преамбуле к соответствующим спискам.

Большую часть труда по проверке ссылок, составлению библиографии, вычитке и исправлению текста взяли на себя М.Ю.Сорокина и А.Р.Потемкин. Без их участия данное издание никогда бы не могло состояться. Кроме того, М.Ю.Сорокина предприняла архивные разыскания, обеспечивающие изложение как творческой истории "Поэтики", так и ее политической "судьбы". Мы приносим также благодарность Международному Фонду "Культурная инициатива", поддержавшему в 1990 г. работу над архивом О.М.Фрейденберг.

Н.В.Брагинская

Предисловие

В работе, посвященной жанровому шаблону, не может отсутствовать предисловие... Я должна предупредить читателя, что он держит в руках докторскую диссертацию со всеми вытекающими отсюда последствиями. И хотя эта оговорка, усугубленная маркой Института, где весной 1935 г. эта работа защищалась, сама по себе, осторожно подготавливает читателя к содержанию и стилю этой книги, все же в данном случае ее недостаточно. Дело не столько в терминологии, в «пользовании источниками», в способе изложения, в композиции этой работы; оно глубже; дело в том, что эта книга по литературоведению привлекает, в качестве материала, обряд, миф, материальную культуру, фольклор и всякие вещи, за которые нужно раз навсегда извиниться и вежливо оставить их в составе именно литературоведческих работ. Преемственность — вещь почтенная, конечно, и данная книга, далекая от анархизма, уделяет и в теоретическом введении и во всем ходе исследования пристальную внимательность всему из научного наследия, что может быть переработано и использовано. Но бывают также этапы в истории науки, когда, при всем уважении к достоинствам предшественника, хочется от него отгородиться; и, как ни почтенна традиция, — бывают такие исторические этапы! — появляется желание показать вещь по-иному, пусть не с должной законченностью и удачей, но в противовес именно этой чрезмерно доброкачественной и чересчур самонадеянной преемственности. Этот исторический этап — наш сегодняшний советский день, с переворотом в научном мышлении, с революционным сломом старых методов и методик работы.

Учение Марра о языке не только сломало традиции и нормы старого языкознания, но и открыло новые перспективы в изучении истории самых различных идеологий.

Изучение истории языка в увязке с историей мышления и материальной культуры дало богатейший материал, игнорировать который нельзя. Эта работа опирается на выводы созданного Марром учения о языке и предполагает у читателя хотя бы некоторое знакомство с основными положениями этого учения.

Самое существенное в теории Марра — тот водораздел, который она образовала между формальным и семантическим подходом к проблеме формы.

Литературоведение изучало литературу не во всем объеме ее истории, а только в периоде уже сложившихся ее форм, со второй, так сказать, половины пути; при этом вину сваливали как раз на античную литературу, где якобы сходились все начала и все «первостихии». Но пора реабилитировать слепого Гомера и показать, что и он знаменует чрезвычайно позднюю стадию в истории литературы. Основной переворот Марра состоял в том, что он открыл ранние и даже первые стадии в истории образования языка и литературы там, где они не были до него применены, стадии до звукового языка, до литератур; что он первый показал генезис литературы и языка; что этим он первый заложил базу для подлинной истории языка и литературы во всем ее объеме, от самого возникновения. И если миф, обряд, материальная культура оказались в той решающей стадии сиаемскими близнецами литературы, то за это, конечно, можно извиниться перед традицией, но дела изменить нельзя.

А теперь несколько слов о самой Поэтике. Я ее закончила в 1927 г. как теоретическое продолжение моего «Происхождения греческого романа» (1919-1923), где я ставила те же самые, что и здесь, проблемы, но лишь на одном цикле сюжетов и жанров. С этого времени я ее дискутировала и развивала в отдельных докладах и статьях. Н.Я. Марр очень заряжал меня своей активной поддержкой; я с благодарностью и преданностью должна сказать, что он защитил меня на первом диспуте, привлек к работе в Яфетическом институте, прикрепил к этому своему детищу мою Поэтику, командировал меня с нею в Москву, в Коммунистическую академию, поручил мне организовать работу над сюжетом Тристана и Исоальды.

Конечно, теперь я доработала Поэтику и дополнила вышедшей литературой, приложив к ней и «Три сюжета», перепечатанные из «Языка и литературы» (т. V, стр. 33). Жизнь спешит. И то, что вчера нуждалось в оправдании (даже, может быть, и в предисловии!), то сегодня идет уже в приложении как материал более доступный и легкий для читателя, чем «период античной литературы».

11 августа 1935 г.

I. Проблема работы и ее литература

1. Идеалистическая поэтика

Поэтика, теоретическая история литературы, есть наука о закономерностях литературного процесса. Но до А.Н. Веселовского и после него из поэтики была сделана голая теория литературы, и не столько литературы, сколько ее отдельных составных частей, вне их исторических связей (поэзия, проза, поэтические фигуры, сюжет и т.д.). Как теория поэтических родов поэтика оказалась частью эстетики, а потому и философской наукой, одним из отделов в общей идеалистической философии. Здесь она претерпела все те судьбы, что и идеализм. От Канта она получила общее статическое учение о присущих искусству формах: человеку свойственны от природы чувства трагического (возвышенного, ужаса) и комического (смешного, низменного). Гегель, с его саморазвитием духа, является творцом той динамической эстетики, которая ошибочно получает название исторической; такая историчность имманентна и лишена всяких связей с материальным миром. Старое учение о красоте обращается в учение о гармонии формы и содержания; под уродливым понимается все реальное и повседневное. Внутренне-историческая преемственность форм поэзии (причем форм самостоятельных) определяется в виде трех стадий: это эпос, лирика и драма. В эпосе отлагаются впечатления объективного мира, лирика — выражение личности, в драме — оценка объективных явлений. Греческая литература с ее гармонией формы и содержания является идеальной нормой всеобщего литературного развития; литературный процесс — это саморазвитие самосознания личности как части мирового духа; наиболее совершенный вид поэтического творчества — это греческая трагедия.

Несмотря на весь дальнейший ход эстетики и, в частности, на большую роль позитивизма, для научной практики наиболее решающую роль сыграло гегелианство. Я имею в виду закурсивовавшие с того времени общеупотребительные учения о форме и содержании, о внутренней преемственности поэтических родов, о трагическом и комическом, о реализме; понятие истории литературы и литературного процесса как саморазвития духовной деятельности человека и нормативная роль Греции в отношении европейской культуры, искусства и, особенно, литературы — это наследие Гегеля, живущее по сей день и в поэтике и в истории литературы, — наследие непреодоленное и застойное. Обращение к античности, любовный возврат к ее культуре и попытки ее возродить не раз выполняли в истории прогрессивную роль, освежавшую и заставлявшую звучать новыми смыслами и самое античность; но в руках буржуазии XIX века (западной и русской) сусальный ореол, взгроможденный над античностью, приобрел реакционную функцию и стал античность искажать, науку об античности рутинизировать. Мысли Гегеля получили уродливое заострение; за ореолом и за античной красотой и гармонией оказалась реакционнейшая окаменелость мысли о первенстве духа, об отрицании реального мира, о жизни форм, о догматической нормативности одного явления, выхваченного из контекста истории. И потому-то исторически необходимо, чтобы пересмотр этих теорий и попытка систематически их расшатать была сделана именно на материале античной литературы, и преимущественно как раз греческой.

2. Формализм Это тем более необходимо, что сейчас нужно бороться не со старыми видами идеалистической поэтики¹, а с ее последней разновидностью — с формализмом. Сам формализм переживал себя как «новое слово» и реакцию на психологические теории типа Гумбольдта. Однако формалистическая поэтика — только доведенная до абсурда одна из сторон старой метафизической поэтики, и та именно, которая создана философией абсолютной формы как выражение абсолютного духа. Общая всем поэтикам черта — это базирование на традиционном наследии Аристотеля; делая из Греции норму для всех видов культуры, идеалисты не посчитались с историческим значением самого Аристотеля и с его ролью в истории античной идеологии. Прогрессивный для своего времени как мыслитель и замечательный ученый Греции, Аристотель строил свою поэтику в меру положенных ему историей сил; его поэтика — чрезвычайно

интересный труд, завершавший работу по поэтике многих поколений, — работу, до нас не дошедшую. У Аристотеля много ума, тонкости, эрудиции; но не его вина, что в рабовладельческом обществе ученый мог пользоваться только статическим методом и дальше углубленной классификации не шел. Но одно дело достижения Аристотеля, поражающие нас в IV веке до нашей эры прогрессивностью, и то, как буржуазная наука использует эти достижения.

Когда, вслед за Аристотелем, буржуазная поэтика строится на отвлеченном рассуждении о формальных частях литературы, понимая ее как сокровищницу феноменов, а не как идеологический процесс; когда у нее вслед за Аристотелем, поэзия отделяется от прозы, и поэтика делается теорией поэзии, риторика — теорией прозы; когда, вслед за Аристотелем, традиция приписывает поэтике свойство быть наукой о поэтических приемах и о средствах художественного воздействия, — тогда ясно, что Аристотеля, великого ученого античности, перед нами уже нет, а есть зашедшая в тупик формализма наука буржуазии. Так складывается та знаменитая теория и практика творческой рецептуры, которая существует и поныне под видом теории словесности и поэтики. Формализм, желая быть новаторством, занялся теорией прозы и, вместо того, чтобы по-старому указывать приемы художественности, стал их теоретизировать. В результате всех этих научных путей создалась из поэтики какая-то подозрительная дисциплина, мало естественная, состоящая из схоластизированной античности, из поправок современных формалистов-агностиков к метафизике немецких идеалистов, из позитивных переложений Дарвина на литературу, из сенсуализма (теория приятного, трагизм как разряжение аффектов и т.д.) и просто из школьной пошлятины.

Между тем параллельно этой поэтике, с ее «категориями» и «приемами», с середины XIX века стала строиться другая наука, направленная не на изучение литературы и ее отложившихся форм, а на историю представлений, образности, мышления, в связи с порождаемыми ими формами обычая, сказаний, религии, языка, мифа. Общего имени эта наука не имеет; отчасти она совершенно эмпирична, отчасти исходит из определенных теорий. На Западе она направлена против марксистской философии и методологии, но, произвольно для себя, прямо и косвенно ее подтверждает во всех своих прогрессивных достижениях.

3. *Современные задачи поэтики* Из сказанного ясно, до какой степени сейчас актуально и просто необходимо перестроить мертвую «поэтику» и сделать ее живой для литературоведения. Важно, в первую очередь, показать, что поэтика есть наука о закономерности литературных явлений как *явлений общественного сознания*, что общественное сознание исторично и меняется в зависимости от этапа развития общественных отношений и, следовательно, от этапа развития материальной базы; важно показать, что поэтика есть и теория и конкретная история литературы. Для именно такого понимания генетический анализ совершенно необходим; ясно, что отказ от генезиса в вопросах поэтики был и будет отказом от исторического анализа явлений. В данной работе я отнюдь не берусь поднимать все или наиболее основные проблемы поэтики; я ограничиваюсь только областью сюжета и жанра, в которой успела до сих пор поработать, да и то за вычетом проблемы стиля, к которой еще не подходила. Кроме того, не сюжетом и не жанром во всем их историческом целом занимается эта работа, а только первичным этапом их истории, решающим для вопросов об их происхождении, их мировоззренческой сущности, их взаимосвязи: этот первичный этап — становление сюжетов и жанров в античной и, преимущественно, в древнегреческой литературе, где они еще стоят на стыке фольклора и литературы. Но для того нужно пересмотреть и критически использовать эмпирические данные западной и русской (что не всегда делалось) буржуазной науки. Мы сейчас находимся не в том положении, в каком был ученый XVIII столетия. Занимаясь литературой не формально, а по содержанию, мы обязаны учитывать все новое, что стало известным в тех областях знания, которые вскрывают факты, прямо или косвенно определяющие это содержание. То, что наше литературоведение игнорирует науку о мышлении и фольклоре, то, что наша фольклористика игнорирует все отделы знания, ведущие к пониманию смыслового содержания фольклора, — это убийственная ошибка, от которой страдает наша советская наука.

Центральная проблема, которая меня интересует в данной работе, заключается в том, чтоб уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией. Я пытаюсь показать, что для объяснения различий не нужно прибегать к изначальной комплексности или синкретизму, из которых дифференцируются различия, — различие не есть отщепление от тождества или результат его развития (что, по существу, одно и то же), а

составляет его самое существенное свойство; это есть проблема семантики, взятая в ее формообразующей стороне. Дальше, я хочу показать, что жанр — не автономная, раз навсегда классифицированная величина, но теснейшим образом увязан с сюжетом, и потому его классификация вполне условна. И сюжет и жанр имеют общий генезис и нераздельно функционируют в системе определенного общественного мировоззрения; каждый из них, в зависимости от этого мировоззрения, мог становиться другим; в процессе единого развития литературы все сюжеты и все жанры приобрели общность черт, позволяющие говорить о полном их тождестве, несмотря на резкие морфологические отличия. Мысль об условности жанровых рубрик и отграничений — центральная для данной работы. Я хотела бы показать, как один и тот же мировоззренческий смысл получал различные аспекты содержания и структур в творческой переработке новых общественных идеологий, как этот смысл не был сперва сюжетом или эмбрионом литературы, но просто жизненным смыслом, смыслом простого обихода, при помощи которого люди жили, работали, ели, возвращали детей; как этот исторический смысловой шифр к природе и жизни, выработанный первым человеческим обществом, в измененных социальных условиях потерял то свое значение, для которого был произвольно создан, и тогда не исчез совсем, но оказался культурной ценностью, результатом «производства идей», духовным инвентарем, пошедшим в пользование новой идеологии и новой культуры. И тогда его лицо меняется. Былой конкретный смысл абстрагируется от своей значимости, оставаясь голой структурой и схемой; ее берут для новой идеологической надобности, и берут в определенных дозах, приравливая к новым конкретным целям. Но точность и строгая предельность этих целей уже не застрахована от тождественной смысловой пронизанности внутри самой схемы. Классовое сознание, покончив со старым смыслом, которым руководствовалось сознание первобытного общества, создает религию, литературу, философию, искусство, науку; но всюду, где эти идеологии формально построены на переработке старого смыслового наследия, жанровые разграничения условны, и анализ обнаруживает, что все эти жанровые формы представляют собой различно и по различным поводам трансформированный старый мировоззренческий материал, взятый то в одном аспекте, то в другом. Итак, в процессе истории одно и то же различно оформляется, подвергаясь различным интерпретациям и разли-

чию языка форм; перед нами двуединое явление, внутреннее тождество и внешнее многообразие.

Чтобы это показать, нужно, во-первых, взять семантическую систему в том историческом периоде, когда она еще не является литературой: это делает первая глава работы. Далее предстоит рассмотреть эту же систему смыслов в виде структуры литературных жанров, в виде сюжета, действующих лиц и аксессуаров: вторая глава. И затем, взяв материалом античную литературу, показать, что ее жанры — гибкие, условные, переосмысленные сочетания тех или иных сюжетных систем, что ее сюжеты — такие же подвижные сочетания былых систем смысла, взятых с новых позиций. Это делает последняя глава, которая продолжает говорить о формальной стороне сюжетов и жанров с точки зрения их семантики: я ставлю своей задачей не историю сложения и путь развития античной литературы в ее жанрах и сюжетах, но теорию и историю сюжетно-жанрового формообразования. Не во все исторические эпохи (как думали и думают) это формообразование одинаково. Поэтика может обобщать факты, когда они даны в конкретной исторической специфике, и в этом отношении между нею и историей литературы не должно быть существовавшего до сих пор водораздела. Сюжеты и жанры имеют свою историю. В античной литературе они на глазах получают становление и специфику как жанры и сюжеты схематически-готовые, структурно сложенные доклассовым сознанием, но содержание которых классово переосмыслено; это жанры и сюжеты фольклорные, пришедшие из культа, неподвижные и обязательные по форме. В следующий период, который тянется до эпохи промышленного капитализма, сюжеты и жанры носят характер традиционной формы и структурно остаются старым фольклорным наследием, общеобязательным, малоподвижным; близость к религии и культу, которая так свежа в античности, здесь заменяется традиционализмом. Основоположники марксизма показали, что сознание феодального общества еще религиозно, что идеология раннего буржуазного общества развивается в противоречащих ей формах: нужен был переворот в мышлении вслед за переворотом в производстве и в общественных отношениях, чтобы классовый писатель стряхнул традицию и, перестав брать литературные сюжеты из литературы же (в первую очередь из фольклора), начал обращаться к газете, бытовому происшествию, вымыслу и т.д. Этот второй период, период традиционализма, так же связан с античностью, как античность с

доклассовым обществом, и не потому, что здесь цепь непрерывности (напротив, европейская литература берет материал также из своего собственного фольклора, как и литература античная, лишь исторически различны сами методы этого использования и поводы к нему), но потому, что без становления жанров в греческой литературе трудно понять их историю в Европе, и что, как бы ни отличались античные сюжеты и жанры от последующих европейских, но до XIX века все они, с точки зрения последующего периода, представляют собой одно общее целое.

Эта общая им черта — фольклорность. И так как она в комплексе поднимаемых мною вопросов получает особое значение, то я должна оговориться, что под фольклором понимаю доклассовое «производство идей», функционирующее в системе классового мировоззрения.

В задачу данной работы входит определение фольклорного сюжета (который существует рядом с фольклорными действиями) и фольклорных жанров как носителей таких сюжетов, а также показ их специфики, когда они становятся литературными сюжетами и жанрами. Поскольку центр тяжести всей конкретной стороны работы именно в этом, для меня первостепенное значение имеет история науки о фольклоре, о религии, о первобытном мышлении и о семантике.

4. Мифологисты Начинать нужно и здесь с мифологистов как с основателей изучения литературы не с формальной стороны, а со стороны представлений, рождающих ее содержание. Они возводили сюжеты к прасюжету, как сравнительное языкознание возводило языковые элементы к праязыку; под сюжетами они понимали мифы, под мифом — поэтический вымысел, реагирование поэтической фантазии на природу. Единный прасюжет со временем разветвляется на множество родственных сюжетов, как единный праязык — на множество языковых семей; первоначальная чистота затемняется привходящими элементами, которые представляют наносный слой; по их удалении можно снова добыть древний чистый прасюжет. Язык поэтических образов аллегоричен; он имеет объектом явления природы, преимущественно солнце и светила, облака, ветер, погоду, но облекает впечатления от них в художественные образы иносказательного характера, придает им картинную выразительность, поэтизирует их, — ибо раннее человечество обладало огромным поэтическим даром, вчувствованием в природу, которое впоследствии было потеряно под влиянием цивилизации и сохранилось

только в поэзии народа, в так называемой народной словесности и народном творчестве. Таково, в схематическом виде, ученье братьев Гриммов, Буслаева и др. По существу реакционная, мифологическая теория имела несколько школ, которые разнились между собой в деталях. Наиболее теоретически отдален от нее, хотя на практике и доведший эту теорию до абсурда, классик Леопольд Воеводский. В теории он первый восстал против аллегорического толкования мифа, против методики отыскания «символов» в поэзии и против поэтизационного объяснения генезиса мифов. Его огромной заслугой является то, что он выставил тезис о «первоначальной адекватности мифического выражения с действительностью, какой она представлялась сознанию лица или народа, образовавшего миф». С этой точки зрения, символом он называет «выражение, переставшее быть адекватным действительному пониманию», а аллегорией — «выражение, никогда не бывшее адекватным»². Воеводский не мог еще знать в то время, что понятийное мышление — продукт классового общества; все же его прогрессивность в том, что он в сущности уже говорит о мифическом мышлении, отвергая «поэтическую фантазию» и прочие фикции мифологистов. Но, рассматривая с точки зрения научного наследия всю школу в целом, нужно сказать, что, при всей примитивности ее построений, она исторически ценна постановкой генетической проблемы о смысловом содержании мифа, о смысловом содержании поэтического и мифического образа, о смысловом содержании сюжета. Точно так же ценны у нее во многих случаях выводы по материалу; блестящие ученые с большой эрудицией, с интуитивным чутьем, утраченным их учениками, основатели мифологической школы оставили увлекательные работы, наивные по методологии, но зачастую верные по непосредственному вскрытию мифа. Теоретическую ценность имеет сейчас и тот пресловутый, навязчивый прием, по которому мифологисты во всех явлениях и ситуациях мифа и поэзии видели символ одного и того же атмосферически-светового феномена. Ведь это означает, что одна и та же семантика (солнце, звезды) может морфологически отливаться в различные формы (Одиссей, дом Одиссея, слуги Одиссея и т.д.), — мысль, с которой сами мифологисты ничего не сумели сделать. Все же основная разница между современным учением о мифе и «мифологическим» навсегда останется в том, что миф рассматривался как продукт народного творчества (отсюда преимущественное изучение народной

поэзии), а не как всеобщая и единственно возможная форма восприятия мира на известной стадии развития общества; поэтические формы — осколки этого мифа. Сама теория мифологической школы, опиравшаяся на выводы языкознания о едином праязыке и единой прародине, в исторической перспективе может быть охарактеризована как попытка из одного прафакта вывести и объяснить все многообразие позднейших осложненных форм; отсюда отличия рассматривались ею как отход от первоначального единства, хотя между отдельными единствами и лежала пропасть. В этом смысле мифологическая теория идет в ногу со своей эпохой, достигающей наибольшей выразительности в идеях дивергенции и прямолинейной эволюции Дарвина. Как всякая теория единой локализации и единого источника (т.е. родства), мифологическая теория неизбежно должна была прийти к идеям транслокации и передачи; с исторической точки зрения, пришедшая ей на смену и отрицавшая ее школа заимствования логически продолжила ее и не внесла в теорию ничего нового. Напротив, ново и ценно оказалось расширение самой орбиты научного наблюдения, введенной приверженцами теории заимствования; чтобы доказать свою мысль о странствовании сюжетов и переходе поверий, круга идей и сказания от народа к народу и от лица к лицу, эта школа должна была ввести широкий сравнительный метод, с обогащением материала формами обряда и быта. Самый крупный представитель такого направления на Западе — Бенфей, а у нас — Александр Николаевич Веселовский.

5 А.Н.Веселовский Несомненно что центральной проблемой, над которой работал Веселовский, было взаимодействие форм и содержания. Понятие формы следует брать у Веселовского широко — в виде неизменных элементов, которые живут вечно, переходят по наследству из поколения в поколение, странствуют по народам и представляют собой, в конце концов, общеупотребительный и неизвестно кем сложенный язык (κοινή). Содержание, наоборот, подвижно и вечно меняется; вливаясь в старые формы, оно обновляет их и приближает к культурно-историческим запросам соответствующей эпохи; со своей стороны, эти исторические условия призывают к жизни то одну, то другую из забытых форм. Итак, новых форм нет, своеобразие — это сочетание новых содержаний с видоизмененными традиционными формами. Поэтический словарь, стилистические приемы, символика, сюжетные схемы, образы и т.д. —

постоянные величины, созданные первобытной коллективной психикой, главенствующей над творческой личностью и подсказывающей ей будущий характер произведения. Генезис этих форм принадлежит доистории и ее первобытной культуре: человечество, в поисках осмысления действительности, объясняло явления внешнего мира путем сопоставления своей жизни с жизнью природы; отсюда — одухотворение ее и анимизм. Помимо анимистических воззрений, имеются и чисто конкретные условия быта, обычаев, всякого рода норм внутри общества и т.д. Из того и другого слагаются известные схемы впечатлений, схемы психики, которые, в свою очередь, порождают схемы сюжетов и мотивные формулы. Отсюда — интерес Веселовского как теоретика литературы к вопросам этнологии и фольклора, интерес, обогнавший наше литературоведение с его упорным игнорированием генетических вопросов и ведущих к ним отделов знания. Это внимание Веселовского к генетике литературных форм и то, что он без генезиса не решается ставить проблему теоретической поэтики, необходимо занести в протокол истории. Весь последний период жизни Веселовский интересуется идеологическим содержанием литературных форм; он изучает первобытное мышление, быт и религию низших культур, общенародные поверья, сказания и обряды; он читает Фрезера, знает уже Дюркгейма, и мы вот-вот найдем у него имена Леви-Брюля и Прейса³. На первом плане, в качестве устойчивой «данности», стоят и здесь «роль и границы предания» как естественное когда-то выражение «собирающей психики» и создатель «стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм»⁴. «Под мотивом, — говорит Веселовский, — я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшие особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности», и дальше: «сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»⁵. В этих определениях мы имеем мотив и сюжет в виде сложных образных единиц, причем сама образность есть продукт общественной психики, космологического или бытового характера. Основное значение в построении Веселовского имеет его учение о синкретизме, т.е. о том смешанном состоянии, в котором первоначально находились зародыши будущих литературных жанров; обрядовое действие, не-

отделимое от пляски и пения, — вот откуда вышли все жанры. Итак, поэтические роды имеют свою праисторию, в которой еще отсутствует между ними различие. Сперва поэзия поется и пляшется; это период, когда эпос неотделим от лирики, лирика от драмы. Хорическое начало обряда, состоящее из хора и запевалы, порождает попеременность, чередование (амебейность) стихов и запевов, ведущее к рефренам и повторениям отдельных строф. Сперва из синкретического обряда выделяются лироэпические элементы, распадающиеся далее на эпос, а там и на лирику. Генезис эпоса — «в племенном самосознании», «на меже двух племен»; он складывается из маршевых и военных песен, из заплачек, из песен о вождях. Первый певец — это дружинник, хранитель предания; далее это скоморох, воспеваящий того, кто ему платит. Вырастающие со временем школы сдерживают певца, но и закрепляют художественность стиля, придавая ему традиционность и шаблон; из жонглера и прапоэта создается впоследствии поэт. Выделение из синкретического действия элементов эмоциональной взволнованности приводит к созданию лирики; лирическое начало — это проекция коллективного «я» на поэта, это «коллективный субъективизм». Наследие хорового возгласа, рефрен начинает отделяться от песен хора; это короткие формулы, содержащие в себе описание простейших аффектов. Дальнейший выход к субъективности уже определяется «групповыми выделениями культурного характера»; личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу. Наконец, драма — это не самая молодая, а напротив, наиболее древняя часть, выделившаяся из синкретического прадейства на почве культа. Выросши из народных игр при годовых праздниках, драма получает художественный генезис в момент этого выхода из культа. Корифей обрядового хора расчленяется тогда на актеров, хор обособляется, диалог между актерами выступает на первое место⁶.

Веселовский имеет дело с фактами жизни и приписывает им непосредственную роль в формации литературных элементов, минуя сознание; сами эти факты он понимает в культурно-историческом духе; в них — генезис форм, в частности — сюжета; в причинном соотношении с ними находится вся литература. Итак, литературные формы — это продукт доисторической общности, а их содержание — содержание культурно-историческое. Сама доистория мыслится Веселовским конкретно

как известная прародина — и временная и пространственная, ибо прослеживаются приемы и пути распространения порожденных ею форм. В связи с такими взглядами Веселовского и с его объяснением словесных форм как продукта быта и психики, как известных отложений чисто внешних условий, стоит и его взгляд на письменность и ее преувеличенную роль в задачах преемственности форм и их распространения.

Значение Веселовского, конечно, огромно. Мы уже знаем, что он «механистичен», что его теория — типологическое детище «культурно-исторической школы»; что в теории заимствования он шел за Бенфеем, в теории синкретизма совпадал со Спенсером и Шерером, такими же, как и он, позитивистами и «постепеновцами». Многого можно раскопать у Веселовского и во многом его обвинить: его историзм еще пропитан плоским эволюционным позитивизмом, его «формы» и «содержания», два антагонизирующих начала, монолитно-противоположны друг другу, его сравнительный метод безнадежно статичен, несмотря на то, что сюжеты и образы у него «бродят»... Проблемы семантики Веселовский совсем не ставит, и в этом он особенно нам чужд; его интересует общая механика литературного процесса в целом, но не движущие причины этой механики; у него нет ни социальной обусловленности, ни изучения мышления, ни интереса к раскрытию смыслового содержания литературного факта. Наконец, его синкретическое праобрядовое действие в вопросах генетики литературы — то же, что праязык с его нерасчлененностью в индоевропейской постановке вопроса о происхождении языка. Элементы этого обряда — пляска, пение, действие, — в том виде, в каком Веселовский принимает их за эмбрион литературы, — на самом деле имеют за собой долгие раздельные пути собственного развития, где они не были еще ни пляской, ни песней, ни культовым действием; данными такого псевдосинкретизма можно пользоваться при изучении позднейших стадий родового строя, но нельзя в них видеть генезиса литературы ни фактически, ни по методу.

С именем Веселовского связана первая систематическая блокада старой эстетики. Используя данные английской школы антропологии и все вспомогательные средства к построению исторической поэтики, Веселовский сделал то, что поднимает его теорию на исключительную высоту, несмотря на отдельные промахи и недостатки: он показал, что поэтические категории суть исторические категории, и в этом его основная заслуга. Все

поэтические роды (жанры), сюжет, стиль, образность подвергнуты им генетическому анализу и показаны как часть единого литературного процесса. После Веселовского нельзя спрашивать: зачем литературоведению генезис? Это значит спрашивать: зачем литературоведению исторический метод? Такой взгляд — наследие старой эстетики. И однако же генетическое изучение литературы, несмотря на преклонение перед Веселовским, встречает и посейчас наибольшее сопротивление, считаясь чем-то ненужным и навязанным литературе со стороны.

6. Теория самозарождения Веселовский работал в эпоху, когда новые горизонты стала только что открывать молодая наука о первобытной культуре, обогащенная фольклористикой и этнографией. Под их влиянием создается теория самозарождения, третья по коренному значению; она объясняет одинаковые формы верований, мифа и обряда одинаковым генезисом из психики, которая появляется равно у различных народов, на известной стадии их развития. При таком взгляде в науку вводится понятие параллельных явлений (не вызванных ни общим происхождением из одного источника, ни заимствованием), с отводом каждого из них в свое особое русло, с общей подпочвой равных условий возникновения. Чисто теоретически, на смену единичной причине идет множественность причин, и в этом ценность теории; и хотя ей не хватает материалистического обоснования этих «причин», в ней есть прогрессивные возможности, которые окажутся впоследствии богатым материалом для критической переработки.

Теория самозарождения в своих философских выводах означала отход от дарвиновского понятия прямолинейной эволюции. Но сами ее творцы интересовались не теорией, а работой, главным образом, над непосредственным материалом. В эту эпоху, в виде реакции на миф и сказание, выдвигается значение обряда, и обряд считается приматом, из которого вырастает сказание⁷. Английская школа антропологии оказывает доминирующее влияние на исследователей словесных форм; целый научный период проходит под знаком работ Фрезера, который впервые позволяет себе богатейшие сопоставления обрядов и мифов всех доступных ему народов и эпох и реконструирует под ними единую стадию магической, дорелигиозной обрядности; после него начинает широко привлекаться фольклор и трактоваться в духе того же анимистически-магического обряда⁸. Эти мифологи нового толка взамен соляных мифов, выдвигают обряды

плодородия; таковы все последователи Фрезера и, в частности, Сентив. Хотя Фрезер бросал «в одну общую кучу» самые разнородные факты, пренебрегая их историей, значение его не может быть умалено. Он отбросил перегородки во времени и месте, сопоставил фольклор культурных народов с некультурными и снял поэтическую вуаль с античности, сблизив ее обрядность и мифологию с культурой нецивилизованных; в его время нахождение общих черт было прогрессивно, так как оно уничтожало великодержавную, искусственную пропасть между высшими и низшими культурами. Кроме того, работы Фрезера помогли всем ученым ставить генетические вопросы: они открыли, вслед за Тейлором, новый мир представлений, предшествующий возникновению религии. Рядом с антропологией работает в это время и археология, которая, на основании памятников, выдвигает теорию этнических субстратов ранних, доисторических культур; но особенно расцветает наука о религии и о первичном мышлении. В первой с блеском работают классики, и знаменитую школу создает Герман Узенер. И он тоже сторонник светового происхождения большинства образов, но его метод кладет грань между старым пониманием мифологистов и этой новой, казалось бы, солярностью. Разница в том, что Узенер видит в самом мифе продукт известных представлений, перенося тем самым центр тяжести с обряда и мифа на проблему истории сознания. Образ должен изучаться с точки зрения генезиса, породивших его представлений. Религиозные представления важны не своим содержанием, но общим принципом своего возникновения; вот это-то возникновение, отрицающее формальную логику, говорит, что мышление понятиями выработывалось в течение долгих веков, и что ему предшествовало мышление образами⁹. Все представления создались мифотворческим сознанием, которое противоположно позднему, понятийному¹⁰. Мифологические образы возникли в доистории. Язык, религия, нравственность — общественные проявления, которые проходят стадию развития уже до того, как вступают в историю. В поздних формах упорно продолжают жить ранние, свидетельствующие об этой предварительной стадии пройденного развития, и нужно «распознавать в цветистом слове и разговорной оболочке выражений основной вкус их первоначального значения»¹¹. Таким образом Узенер закладывает новое учение об образном представлении как об одной из начальных стадий сознания. Как результат, появляются систематические исследова-

ния по религии, в частности — по христианству, возводимому к языческим представлениям, и рядом идет работа в области легенды, мифа, обряда, имени, образа. Особенно важно, что создается наука об имени и эпитете, и под ними показывается мир первичных представлений, тождественных тем же представлениям, что параллельно создают миф и обряд. Еще дальше Узенер подходит с этой же точки зрения и к вещи, показывая с большим мастерством, что вещественный предмет есть носитель того же образного смысла, что и миф. Два больших теоретических вывода остаются после работ Узенера. Первый говорит о необходимости метода, освобожденного от современного «здорового смысла»: «если мы хотим понимать более древние ступени развития, то мы должны совершенно освободиться от представлений нашего времени»¹² ... Второй показывает основное тождество «многообразных» и «многозначных» образов¹³, т.е. между тождеством и различием образа впервые улавливается какая-то связь. В этих двух принципах, по существу единых, Узенер с исторической точки зрения закладывает фундамент полисемантики образа. Поэтому уже после Узенера всякое научное исследование, имеющее темой образность, спокойно может относиться к кажущейся разношерстности своего материала как к «многообразным» выразителям единого представления. Глубокое научное значение имеет этот принцип еще и оттого, что отпадают обычные требования, достойные одной регистрации, «сравнивать только сходное» и «отделять несходное». Для изучения мифа, обряда, языка, религии и пр. Узенер требует изучения антропологии, этнологии и культуры низших классов: он — приверженец исторического метода и говорит, что «мы не способны понять ничто существующее и законченное в том случае, если мы не знаем, как оно создавалось»¹⁴. Узенер мечтает о новой науке, которая исследовала бы религиозные представления, и о новом методе в изучении литературы, о методе историческом¹⁵.

Далеко отстоя от философских или теоретических задач, Узенер, тем не менее, обогащает именно теорию и именно философию науки. Поучительно, с каким доверием к науке и к жизни относится незадолго до смерти этот престарелый ученый: «история образов... включает в себе полное надежд успокоение на счет познаваемости внешнего мира»¹⁶. Итак, над ученым не тяготеют предрассудки ни философские, ни религиозные, ни академические. Он не боится высказывать материалистические взгляды, когда его приводит к ним научный анализ.

7. *А.А. Потебня* Другое дело — Потебня. 80-е годы, одновременно с Веселовским и Узенером, приносят теорию А.А. Потебни, творца лингвистической поэтики. Потебня как лингвист и философ примыкает к Гумбольдту и его психологической языковой теории. В противоположность Узенеру, Потебня, чистейший кантианец, считает, что образ никогда не отражает предмета, и что мир — это «сплетение наших душевных процессов»¹⁷. Мы объединяем все богатство восприятий от окружающих нас предметов в одно целое, которое является символом или образом; но подлинной сущности предмета в нем нет. Поэзия создается этим образным, конкретным, символическим мышлением; понятийное мышление рождает прозу. Образы многозначимы, потому что представляют собой синтез восприятий; они амбивалентны и антизначны, потому что состоят из противоположных качеств — бесконечности и определенности очертаний. Слово есть первый символ и первая поэтическая единица; вся будущая поэзия со всеми ее формами дана, как в прототипе, в языке, где образность сохраняется живой до сих пор; дальше эта образность появляется в эпитетах, а затем вырождается в риторические фигуры, и большие литературные жанры отличаются от отдельного поэтического слова только своим размером; подобно языку, наиболее образным является фольклор, народная песня, сказка и т.д.¹⁸ Хотя Потебня изучает язык, фольклор и литературу в неразрывной увязке с мышлением, однако его психологизм и его обычная идеалистическая подпочва делают его как теоретика для нас неприемлемым. Напротив, глубоко интересны и ценны его практические работы, во многом предвосхищающие конкретные выводы Марра. Если пренебречь его символикой и отнести к ней как к дешифровке конкретных значений образа, то в работах Потебни окажется богатейший материал семантических данных, причем у него, как и у Узенера, мы снова сталкиваемся с огромным количеством «многоразличных» и «многозначных» образов.

Для нас очень важно, что Потебня не ставил перегородок между фольклором и литературой, рассматривая их как одинаковый поэтический и образный материал. Не менее интересны исследования Потебни о смысловом значении рифмы, метафоры, параллелизма, уподоблений и сравнений¹⁹. Слово с исчезнувшим представлением или с расширенным значением перерождается в новое, смена осмыслений идет без конца — и назад и вперед; в готовые формы влагается новое содержание, и тем изменяются самые формы²⁰.

Этнологи Параллельно учению об образе нарождается новая мощная наука с уклоном в этнологию, социологию и психологию первобытного мышления. Одна из линий протягивается, как я уже сказала, от английской школы антропологии с ее учением о первобытном анимизме; из исследователей мифа и обряда, принявших эту теорию, Маннгард имел наибольшее влияние, и его щедрый научный материал оплодотворил не одно поколение ученых²¹. Демоны или духи плодородия обошли весь мир, особенно сказавшись на мысли классиков, в частности в вопросах о происхождении греческой драмы. Другую линию представляет Прейс, тоже начавший с анимизма и духов плодородия в генезисе драмы, но затем перешедший к изучению первобытной психики современных нецивилизованных²². Ею же занялись этнологи и социологи, из них особенно оказала влияние французская школа Дюркгейма, из которой вышел и Леви-Брюль. Одно положение обозначилось и утвердилось очень прочно: что существует, помимо истории, еще и «доистория», условно охватывающая тот мир, который предшествует периоду европейской цивилизации; сюда входят субстраты исторических народов и современные «дикари». Теория субстрата вообще оказалась господствующей во всех течениях науки конца XIX и начала XX века; ею стали объяснять все различия внутри исторических, «расовых», социальных и психических явлений, причем самый прием кажущейся конкретности, внесенный сюда, своей грубостью причинил много вреда теоретической мысли; несмотря на это или именно в силу этого учение о субстрате чрезвычайно излюбленно и посейчас²³. С ним, однако, не нужно смешивать понятий о доистории, дорелигии, дологики и т.д., вводимых в научный обиход не с мыслью о конкретно существовавшей, — в отличие от истории, религии, логики и т.д. — безысторичности, безрелигиозности или нелогическом мышлении. Этими рабочими понятиями только хотели сказать о качественно различных процессах истории и доистории, религии и дорелигии, логики и дологики. С ними в XX веке усердно оперируют новые этнологические разыскания, переживающие теперь особый рост и напряжение в связи с переходом в их руки основных проблем буржуазной науки. Многочисленные школы и направления американистов, африканистов и, позднее, австралистов²⁴ занимаются теперь тем вопросом, который некогда был характерен для изучения народного творчества. Чем объясняются аналогии форм у народов, далеко отстоящих друг от

друга по времени и по месту? Заимствование или самостоятельность зарождений? Но ответ, в согласии с новой эпохой, уже звучит иначе. Прежде всего, любопытно со всех сторон идущее антиэволюционное направление²⁵. Оно еще не смеет ни назвать себя, ни порвать с понятием, которое мертво с того дня, как у него отнята прямолинейность и последовательная поступательность хода.

Между тем отовсюду начинают приходиться мысли о локальности процессов, не связанных общей идеей, о переключениях культуры, о разнородности и разновременности даже того, что, казалось бы, одинаково. Прямая линия эволюции заменяется волнообразной, с оглядкой на мир физических явлений; самый прием «линейности» уступает место «периодичности», и наступает небывалое царство всякого рода циклизационных идей, идущих еще от Вико и гораздо древнее, из античности. В области истории это дало морфологическую схему Шпенглера, в антропологии — теорию Боаса. Эта теория местных, замкнутых процессов, периодически повторяющихся, в силу известной мистической мировой ритмичности, полнее всего вбирает в себя основной идейный тонус империалистической эпохи. Перебой между прежними «формой» и «содержанием» является следствием этой теории, реакцией на их гармоническую слитность в эволюционной теории. Вырастает новая проблема расчлененности двух начал, причем научной мысли предстоит объяснить морфологическую одинаковость форм при внутреннем смысловом отличии.

Эта проблема различий, замаскированно содержащая в себе проблему множественности и первого раздвоения единства, этих первых Адама и Евы факта, соединяет чисто философский момент знания (и у него своя история) с теоретико-научным.

9. Теория конвергенции В области научной практики проблема аналогий и различий, единства и множественности принимает характер вопроса о заимствовании или спонтанности, гено- или полигенеза. Создаются два направления в этнологии и фольклоре. Одно, под влиянием палеонтологии, сравнительной анатомии и доисторической археологии, приходит к доисторическому началу основных форм культуры, которые передались из этого одного начала путем передачи или просачивания. Вариации составляют только способы такого распространения, либо начало, которым объясняется наличие формы²⁶. Второе направление говорит о многих и различных причинах, приводящих к тожде-

ственным результатам; одинаковые формы оно объясняет особой тенденцией природы приходить, несмотря на различие конкретных условий, к внешним аналогиям²⁷. Это течение мысли находит параллельный отклик в биологии, в палеозоологии и палеоботанике²⁸; взамен понятия дивергенции, об едином происхождении и позднейших отклонениях от основного единства, — мнение эволюционной школы Дарвина, индоевропейского языкознания и сравнительной мифологии, — выдвигается понятие конвергенции, — об изначально различных происхождениях и приходе, путем ассимиляций и уравниваний, к сходным формам. Как Шпенглер (отчасти и Боас) привел к отрицанию самую устойчивую категорию научной мысли — причинность, показав в ней «поверхностную связь между явлениями»²⁹, так теория конвергенции уничтожает непоколебимую в науке идею общего происхождения и заменяет ее идеей единообразия форм природы. Еще Бастиан приходил к нескольким типам мысли, фатально обобщающим всю психику человека из века в век; это монотонное постоянство форм мысли порождает одинаковые формы культуры (типичная идеалистическая концепция!); откуда бы ни шли источники, человеческий ум или открывает или принимает одни и те же формы. К подобным же немногим основным типам приходит и теория конвергенции, которая из биологии перекидывается в этнологию и фольклористику³⁰; она говорит, что различия изначальноны, а сходства вторичны, и что поэтому сходные явления несколько не объясняются общим происхождением, — напротив, под сходными явлениями лежат совершенно различные возникновения. В культуре и в организме мы имеем дело с совокупностью признаков, которые эволюционируют независимо друг от друга. Этим мы опять возвращаемся к идеям локальности и переменности, к идеям функциональности отдельных составных единиц внутри одного целого. Эта теория может быть лучше всего понята в ее отрицательной роли: она прорывает односоставность физического или психического явления, вводит метод анализа отдельных составных частей и в отношении каждой из них применяет отдельный же критерий, уничтожая в то же время понятие хронологизма; одновременность отдельных признаков внутри и вне явления вызывает равноценность ранних и поздних форм. Теория конвергенции сказала также в понятии о скрытых формах явления, получающих обнаружение внезапно при встрече с внешними или внутренними поводами. В этой ультраидеалистической теории

только то существенно, что она показала бесплодность аналогий, которые восходят к различному происхождению; ценны работы американского ученого Боаса, который уничтожил понятие расы.

Фрейдизм Говоря обо всех этих антиисторических течениях буржуазной мысли, необходимо остановиться еще на одной теории, очень, казалось бы, далекой от проблемы данной работы, но требующей внимания из-за исключительной ее популярности у многих теоретиков литературы, фольклора, этнографии и т.д. Я имею в виду школу венского ученого Зигмунда Фрейда, распространившую свое влияние на многие участки буржуазной науки³¹. Оставляя в стороне «эротическое учение» Фрейда по содержанию, я хочу остановиться лишь на том, что он пытается дать для анализа мифа и образа. Еще задолго до выводов мифологии и этнопсихологии Фрейд устанавливает принцип амбивалентности основных человеческих ощущений, а вместе с тем действующих лиц мифа и их эмоций. Зайдя в тыл мифа и оказавшись в области чистой психики, Фрейд показывает в мифе исконную форму ощущений (эротических), а в мифотворческих образах — такую же исконную их символику. Архаический человек, по Фрейду, переключал свои ощущения в сознание путем образов; последующий ход культуры частью изменил форму образности, а частью загнал или вытеснил психические пережитки вглубь засознания. Эти рудименты психики всплывают во всех бессознательных или слабо контролируемых актах сознания; пример первого — сон, пример второго — невроз. И за тем и за другим, рядом с мифом, лежит один и тот же мир палеопсихики; чтобы добраться до него, есть два пути — вскрыть в сознании заглушенную область бессознательного (метод психоанализа) или расшифровать смысл образности, рудиментарно воспроизводимой нами до сих пор (метод снотолкования). Отсюда изучение «символики» невротических и сновидческих образов. Занимаясь этой символикой, Фрейд не имеет возможности установить подлинную терминологию символов, а потому обращается к данным самой мифологии; миф же он трактует так, как ему подсказывают устарелые учебники и пособия по античной мифологии, — что сводит на нет все его построение. Кажущуюся ценность имеют его выводы в области психологии мифов. Здесь им установлены тождество женской и мужской сущностей, совмещение в одном лице двух или нескольких ипостасей, антизначность образов и их полисемантика, — словом, все то, что отнюдь не может быть объяснено

«психикой». Кроме того, то, что показано наукой для узких специй мифа, раскрыто им в виде психических приматов и возведено в основы общечеловеческого сознания, в то время как все эти мифотворческие особенности представляют собой не больше как продукт мышления, появляющийся только на известной стадии его развития, в строго закономерной экономической и социальной обусловленности. Гораздо интересней попытка Фрейда показать механизм иконообразования: исходя из наличия латентных форм, он уже не устанавливает только, но дает и рабочее соотношение между образом скрытым и явным, между ощущением, представлением и моментом облачения в образ. Это соотношение он определяет как внутреннюю зависимость иконообразования от ощущения и как «перевод» (подобно Потебне) из многообразия на сжатость, из расплывчатости на конкретность, с попутными процессами замещения одного образа другим, или их слияниями, или вытеснением. При этом все образы (одного сна или невроза) внутренне идентичны и различаются между собой способом символизации единого основного ощущения; весь вопрос технически сводится к большему или меньшему разворачиванию этой основы, к замене одной символизации другой либо к их контаминации. Итак, Фрейд — типичный сенсуалист и психологист; любопытные наблюдения, несомненно важные при изучении форм сознания, он теоретизирует по-дилетантски, особенно в применении к мифу; его учение об «Эдиповом узле» и примате эротических ощущений наивно и совершенно антиисторично, поскольку человечество только в определенный период истории, и довольно поздний, остановило внимание на эротических образах, особенность которых в том-то и была, что они еще не осознавались как эротические. Наука об образе получает в учении Фрейда психическую эмоциональную трактовку, обращенную к изучению не сознания, но очень узко понятых ощущений. По отношению к вопросу о происхождении мифа Фрейд, вопреки иллюзиям его приверженцев, не вносит ничего нового: он с теми, кто признает архаический генезис мифа, он, в ногу с эпохой, открывает изучение палеопсихики, он, наконец, в своем нахождении этой исконной архаичности у ребенка, примыкает к тем циклистам, которые ищут периодичной всеобщности в каждый раз начинающемся заново местном фазисе.

10. *Наука о первобытном мышлении* Почин в изучении образа с точки зрения форм мышления принадлежит, конечно, не психологии. Начало изучения приматов созна-

ния ведет к школе Дюркгейма, где скрещиваются пути социологии, этнологии и науки о первобытном мышлении. Освежающая попытка Дюркгейма освободить науку от всеобщего увлечения «магией» и вскрыть в ней явление второстепенное до сих пор еще не получила должной оценки; напротив, общеизвестна его мысль о первенствующем значении коллективного начала в образовании архаических форм сознания, в частности — дорелигиозных представлений. Им особенно подчеркнута роль общественности как творца всех культурных форм и ценностей. Дюркгейм показывает, что ничто не «выдуманно» отдельным человеком; вскрывая закономерность в генезисе всех форм культуры, он подчеркивает стереотип этих форм, созданных доисторическим коллективом и по наследству переданных нам, в их сакраментальной обязательности и неизменности, охватывающей всю нашу жизнь, наши мысли, наш язык, мир наших вещей³². Блестящая по изложению, книга Дюркгейма не выдерживает никакой методологической критики; его социологизм отвлеченный, оторванный от базы, его «общественность» — замена по методу былого солнца и духов растительности. Спецификой первобытного мышления занимается ученик Дюркгейма, Леви-Брюль, и приходит к выводу о родовом различии между нашим способом мышления и первобытным³³. Создается и в этой области понятие «доисторичности», и Леви-Брюль вводит, одновременно с Прейсом и Марром, термин «дологическое мышление». Так образуется новая дисциплина, в которую отныне устремляются и психологи, и философы, и лингвисты, и этнологи, и новые специалисты — этнопсихологи, ведущие, однако, свое происхождение от Вундта³⁴; но эта дисциплина на Западе и у нас строится на диаметрально противоположных методах. Несмотря на общие с Дюркгеймом методологические недостатки, Леви-Брюль ценен тем, что идет дальше своего учителя; его мысль о том, что в доистории каждое явление природы и окружающей жизни сопровождается смысловой интерпретацией человеческого сознания³⁵, а также его анализ особенностей этих дологических осмыслений открывают возможность научного изучения семантики, которая оказывается не плодом «народного творчества» и «народной поэтической фантазии» (как думали мифологисты), а историческим этапом сознания, реагирующим на реальную действительность. Теперь символика образов получает закономерное обоснование и в отношении исторического времени и качественно, по содержанию; чем глубже изучается доисторическое мышление, тем понятнее становится

сущность образа. Остается только выяснить самые особенности дологического мышления, и Леви-Брюль в социологии, Прейс в этнологии, Кассирер в философии, Марр в лингвистике одинаково определяют это мышление как «синтетическое», «комплексное», «диффузное» и «конкретное»³⁶; отныне становится известным, что «доисторическое» мышление — образное, что за образностью лежит определенное восприятие мира, и поэтому «ансамбль» одинаковых по содержанию образов не случаен; наконец, что это мировосприятие вполне специфично. Систему этой специфичности, в виде одной из форм сознания, обосновал уже не Леви-Брюль, а Эрнст Кассирер, философ-кантианец, который подходит к образу, к языку, к мифотворческому мышлению с точки зрения интересующей его «философии символических форм»³⁷. Кассиреру нужно показать, что Кант был прав, что человеку присущи и врождены определенные формы сознания, что эти формы неизменны и статичны. Но со времени Канта наука сделала большие открытия; в частности, этнология и антропология открыли новый мир низших культур. Это, однако, не смущает кантианцев. Ведь Кант различал психологический и логический генезис понятий; психологически понятия возникают из опыта, но им логически предшествуют понятия априори. Кассирер как неокантианец и пытается дать историю психологического генезиса понятий; он разрывает дологическое и логическое мышление, не понимая единства логического процесса. С этой позиции он заинтересован именно тем, чтобы доказать своеобразие мифического сознания — и вот появляются его работы в направлении спецификации и уточнения первобытного мышления. Основной вывод Кассирера заключается в том, что мифический мир — это единственный мир, доступный доисторическому сознанию, и творчество языка или мифа есть только часть общего процесса осознания мира³⁸. Конструктивные формы, лежащие в основе мифического мировосприятия, — подобно языковому, научному, художественному, — показывают специфику его как области сознания. Таким образом, дело не в том или ином конкретном явлении, лежащем за мифом в качестве его генетической причины, а в самом мышлении, которое качественно отлично от нашего. Отличия эти касаются, главным образом, категорий причинности, времени и пространства. В первой как итог комплексности и отсутствия расчленений мы находим тождество причины и следствия, во второй — образ чередования качественно различных времен, при одновременной плоскости,

со слитностью «раньше» и «после»; наконец, в третьей — восприятие пространства как вещи, с определенной структурой, при тождестве величины и формы. Отсюда — связь времени и пространства с заполняющим их содержанием и тождество части — целому, единичного — общему, вещи — свойству. Эта общая структура мифического мышления тождественна первично-языковому сознанию, и связь их настолько генетична, что языковые представления и звуковые комплексы рождаются одновременно с мифическим образом. Язык и миф, следовательно, параллельны, и общая, рождающая их стихия есть первобытное сознание³⁹. Но неразрывность языкового понятия и мифического образа позволяет заменять один из этих двух элементов другим, и тогда перед нами метафора. Ни образность речи не произошла из мифа, ни миф — из образности речи. Метафора как форма комплексного и отождествляющего мышления предшествует разграничению языка и мифа; в момент ее зарождения элементы сознания еще не выделены, и вот этот процесс отождествления и есть метафоризация. Метафора поэтому представляет собой символ совершенно специфического содержания сознания. Связь слова и его значения обязаны этому же отождествлению звукового комплекса с соответствующим содержанием сознания, результатом чего является тождество мифического образа и языкового понятия. В этом как бы общая база для параллелизма слово- и мифотворчества и той семантизации, которая засвидетельствована наукой для архаического образа.

11. Советская наука: Итак, буржуазная наука конца XIX — начала *новое учение о языке* XX века двойственна. Накапливая много ценных и важных фактов, производя открытия, эмпирическим путем наталкиваясь на новые области знания, она мечется в поисках объяснения всего того, что держит в собственных руках. Одна теория сменяет другую, чтобы завтра быть свергнутой уже третьей. В то же время за полвека наука значительно обогатилась новыми данными. Выросла фольклористика, сравнительная этнография (называемая на Западе этнологией), наука о религии, антропология, наука о первобытном мышлении. Относиться к литературе по-старому, по-аристотелевски, как к сокровищнице стартовых фактов стало невозможно, и все же литературоведение продолжало оставаться таким же, каким было еще в античности; попав к формалистам, сделавшись объектом их «поэтики», литература оказалась выключенной из научной жизни.

Другую картину представляет молодая советская наука, и в

частности новое учение о языке Н.Я. Марра. Все прогрессивное, что дала западная наука за указанный период, имеется и в «яфетидологии»: этим объясняются многие совпадения там и тут. Но теория Марра, обогащенная стремлением овладеть марксистской методологией, стала на историческую почву, и в этом ее резкое отличие от Запада. Основное значение Марра для литературоведения заключается в том, что он указал на увязку мифа, фольклора и сюжета с мышлением, в то же время продемонстрировав, когда и под влиянием каких исторических условий создавалась первичная система мировоззренческих значимостей (семантика) — единственный непосредственный фактор будущих литературных форм. Поистине революционным оказался палеонтологический анализ Марра — наиболее специфическая особенность всего нового учения о языке, имеющая наименьшее количество подлинных последователей и наибольшее число противников: дело не просто в технике работы, анатомирующей факты (такие исследовательские приемы были до Марра), но в отрицании наличных готовых форм языка (мифа, сюжета, фольклора и пр.), в сознательном отбрасывании этих форм как чего-то неподвижного, «ставшего» — в отбрасывании того, что в большинстве случаев наиболее высоко расценивается. Так, Марр дословно «переворачивал» целые области знания и их объекты, достигая этого палеонтологическим анализом и отходом от общепризнанных готовых форм, которые оказывались идеологией на одной из исторических стадий. Для античного мира его заслуга тем значительней, что именно над этим миром тяготело любованье, преклонение, возведение в норму и т.д.; Марр между тем старался показать под греческим языком догреческий, под римским — доримский, под античной мифологией и философией — представления первобытного человечества. Н.Я. Марр не был, по своим интересам и специальности, литературоведом, хотя у него можно найти отдельные мысли даже о генезисе литературных жанров, не свободные, впрочем, от некоторого влияния синкретической теории А.Н. Веселовского⁴⁰; но малосущественно, какой профессии и каких наклонностей был Марр, — важно, что новое учение о языке имеет кардинальное значение для литературоведения⁴¹. Марр открыл нам глаза на первостепенную роль генетических проблем, о каком бы отделе идеологии ни шла речь; он обозначил конкретные пути исторического развития мировоззрения, из которого выросла и литература, и показал, что семантика имеет свою морфологию. Учение

Марра о стадиальности, учение динамическое, историческое, разбившее монолитность буржуазной «доистории», имеет такое же прямое отношение к происхождению литературы, как и к происхождению языка. Всякое различие Марр объяснял как стадиальное изменение первоначальной диффузности, а тождество он представлял в виде диффузного состояния, которое возможно только на самой первой стадии языка. Решающее значение имеет для литературоведения и отрицание Марром заимствований и миграций; он показал, что никто ничего извне не берет, но получает традиционный материал из наследия предыдущих стадий своего собственного развития. Таким образом для литературоведения Марр дает синтез всех достижений западной эмпирической науки и марксистской исторической методологии: он предрешает необходимость, в вопросах теории и истории литературы, ставить генетическую проблему, разрешать ее палеонтологически, увязывать происхождение литературы с происхождением мировоззрения и изучать мифологию и фольклор в стадиально-историческом разрезе.

12. Работы по поэтике

Разработкой нового учения о языке в области литературы занимается И.Г. Франк-Каменецкий, труды которого имеют для поэтики и истории литературы первостепенное значение. Оно определяется тем, что И.Г. Франк-Каменецкий изучает генезис литературных поэтических форм и их семантику в связи с историей мышления; зная почти все основные древние языки, И.Г. Франк-Каменецкий показывает на большом материале, как произошла метафора, миф, сюжет, поэтический образ, поэтическая речь, поэтические сравнения, сама поэзия, что такое фольклор, каковы связи между мифом и поэзией, фольклором и литературой; он первый строит историю стадиального развития литературы в связи с историей мышления и историей идеологии. Его ученая работа сама имеет несколько стадий. Еще с самого начала, при изучении религии египтян, И.Г. Франк-Каменецкий начинает отрицать за их религиозными концепциями логические процессы, «как произвольные умозрения», и ищет предпосылки к «своеобразной теории познания египтян, которую они разделяют со многими первобытными народами»⁴². Эта основная гносеологическая цель И.Г. Франк-Каменецкого остается действенной и для всех его последующих, уже литературоведческих работ. Отправной точкой для И.Г. Франк-Каменецкого служит мысль об исторической изменчивости и условности форм восприятия мира; поэтому он ищет

такие формы сознания, которые отличались бы от современных, и сперва реконструирует их в религии Египта, а затем, с помощью яфетической теории, находит их в специфическом мышлении доклассового общества. Рудимент такого мышления — в религиозной и поэтической образности; отсюда тяготение И.Г. Франк-Каменецкого, в первый период его работы, именно к рудиментарным формам религии и поэзии и поиски к ним первоначальных смысловых предпосылок; отсюда же — отрицание за ними произвольности и возведение их к определенной форме мышления. Такое стремление добираться до основ первобытного сознания и за религиозно-поэтической образностью воссоздавать исторические черты давно утраченных концепций мира, встретившись с основными положениями нового учения о языке, находит себя в учении о семантике. В этот период И.Г. Франк-Каменецкий выполняет очень конкретную задачу: избрав Библию материалом наблюдений, а метафористику ветхозаветной поэтической речи — целью исследования, он вскрывает в ней систему допалестинской космологии, восходящую к системе дологического мышления. В результате получается картина, аналогичная той, которую согласно показали Н.Я. Марр, Леви-Брюль, Кассирер, Прейс и др. Естественным выводом из этих работ служит отрицание за библейской образностью национального характера, ибо она признается созданной первобытным мышлением, сказавшимся в национальном памятнике евреев пережиточно⁴³. Однако роль таких пережитков не механическая; между тем, что составляет их основу, и позднейшим использованием этой основы лежит неразрывная органическая связь в виде религиозной символики⁴⁴. Итак, произвольно созданных образов нет; их творчество вызвано своеобразным осознанием мира: конкретные черты, все время в них присутствующие, содержат в себе былые представления, буквальный смысл которых со временем выветривается. Поэтому религиозная символика оказывается вторичным претворением древней конкретности⁴⁵. Далее, расширяя базу своего исследования, И.Г. Франк-Каменецкий привлекает фольклор и литературу, библейские образы и греческие, египетские и грузинские и т.д., показывая, как в их подпочве находится единое первобытное мышление. Очевидно после этого, что в тех случаях, когда ученые искали следы занесения или заимствования того или иного образа, И.Г. Франк-Каменецкий возводит его к первобытному сознанию. Изучая религиозно-поэтический образ, И.Г. Франк-Каменецкий останавливается в

этот период особенно часто на вопросах генезиса мифа и уделяет преимущественное внимание метафоре, в которой видит одну из исторических форм человеческого сознания. Поэтические образы, говорит он, есть только частный случай метафоризации речи, и поэтому деление на прозаическую и поэтическую речь, основанное на метафорическом характере поэзии, условно; образы и уподобления отражают воззрения, которые «в предшествующей стадии носили характер адекватного восприятия окружающего мира, ибо на первичной стадии немислим дуализм мифологического и реалистического мышления»⁴⁶. Поэтические сравнения и уподобления представляют собой интерпретацию смыслового тождества, созданного дологическим мышлением⁴⁷. Под сюжетом И.Г. Франк-Каменецкий понимает представление, переоформленное в рассказ при помощи привнесения элемента действия или движения⁴⁸. Космологические представления «сквозь призму народившихся форм общественного быта» создают героев мифа в виде антропоморфных богов и получают устойчивую характеристику с точки зрения пола, возраста и места в пантеоне⁴⁹. Эта космическая природа сказывается, далее, в органической связи действующих лиц со стихийными силами, олицетворявшими данную природу: сами же эти стихии, утратив мифологический былой облик, переходят на ампула простых внешних явлений и становятся «сценарием, на котором разыгрываются важнейшие эпизоды изображаемой жизни мифических героев»⁵⁰. Иногда же эти космические силы обращаются в мотивы, в которых отражаются «формы материальной культуры и социального быта»⁵¹. Отрицание механических заимствований сюжета и возведение его к космологическим представлениям заставляет И.Г. Франк-Каменецкого резко порвать с «теорией источника, по которой один из сюжетов, или мифов, или образов непременно должен считаться происходящим из другого»⁵²; отсюда же, как следствие, вытекает полное отрицание совпадений между датировками отдельных образных черт и повествующего о них памятника⁵³.

**13. Советские работы по поэтике
за последние годы**

За 1928-1935 гг. западная наука не дала ничего теоретически нового.

Чем глубже кризис буржуазной культуры, тем безыдейней и мельче ее научные работы; фашистская Германия научно выродилась, вернувшись к устарелым и реакционным расовым теориям, давно отвергнутым самим буржуазным знанием. Напротив, наша советская наука за эти годы методологически и фактически возросла и окрепла; именно

в эти годы Марр сформулировал учение о стадийности и дал такую классическую работу, как «Язык и мышление». В 1932 г. вышел сборник «Тристан и Исольда» с коллективной работой над сюжетом этой средневековой поэмы.

Ряд ценных теоретических работ дает за это время и И.Г. Франк-Каменецкий. К началу 30-х гг. изучение генезиса поэтического творчества приводит его к мысли о том, что процесс развития поэзии генетически связан с процессом развития мышления и мировоззрения, — отсюда необходимость изучения поэзии в увязке с историей сознания, отсюда интерес к истории развития образного мышления, без которого нельзя вскрыть параллелизма «между данными лингвистической семантики и теми сочетаниями представлений, которые лежат в основе мифологии и поэтического творчества»⁵⁴. В сборнике «Тристан и Исольда» И.Г. Франк-Каменецкому принадлежит, кроме руководства всей работой и статьи по материалу, большая заключительная статья высокого принципиального значения, в которой впервые намечается стадийный путь истории сюжета, параллельно истории языка, от генезиса в нерасчлененном мирозерцании доклассового общества и вплоть до литературного формирования в обществе феодальном. К этому времени внимание И.Г. Франк-Каменецкого направляется на то, чтобы наметить путь развития идеологий и, в частности, переход от мифологии к литературе, что уже требует выявления специфических черт одной в отличие от другой. В двух работах 1935 г. И.Г. Франк-Каменецкий ставит именно в такой плоскости проблему сюжета и проблему метафоры⁵⁵, причем в последней намечает «тот поворот, который ведет от мифа к реалистической поэзии: вместо использования человеческого образа для олицетворения явлений природы, последние, в их мифологическом восприятии, становятся средством поэтического воспроизведения людских характеров и отношений»⁵⁶.

II. Долитературный период сюжета и жанра

1. Понятие «античной литературы»

Понятие «античной литературы» объединяет три крупных литературных эпохи, три стадии единого литературного процесса, из которых каждая имеет свою собственную специфику и отличается от двух смежных. Это эпоха греческой, эллинистической и римской литературы. Ни одна из них не монолитна; в каждой, под натиском классовой борьбы, отражается перестановка классовых сил и изменение классового сознания.

Греческая литература начинается с образования античного общества; эллинистическая, датируясь от монархии Александра Македонского, зарождается там, где кончается греческая литература; параллельно эллинистической возникает римская литература, которая ее опережает.

Эллинистическая литература, при всем резком своеобразии своих черт, ориентируется на древнегреческую литературу и иллюзорно считает, в лице своих основных писателей, что это ей удается.

Римская литература перенимает ее вкусы и из ее рук получает то же древнее наследие; но в Риме литературный генезис осложнен любопытными формами подражательства, которые придают как своеобразный вид художественного начинательства известный колорит римской литературе.

Для данной работы всего интересней классическая литература древней Греции, потому что ее формирование приходится на долю общества, только что вышедшего из родового строя и находящегося еще на стыке с последними стадиями его разложения и перехода в классовое общество, из архаической формации в рабовладельческую.

2. Мы привыкли к устойчивым формам литературных произведений. Нам кажется естественным, что существует лирика, драма и эпос. Мы считаем, что эмоциональная взволнованность заставляет лирического поэта «петь» о себе самом в стихотворной — непременно в стихотворной! — форме, а эпиком владеет эпическое спокойствие, объективация мира; драматург,

как и романист, скрыт от читателя и выводит лиц на сцену, где они действуют, вслух думают, воочию изображают свои поступки и образ мыслей. Мы знаем, что европейская классическая литература ведет преемственность форм от античной, где многие поколения писателей впервые вводили то или иное литературное новшество.

Однако анализ сакраментальной античной литературы все эти взгляды опровергает.

Стоя в той исторической эпохе, где литература на наших глазах возникает, мы убеждаемся, что греческие писатели, самые первые греческие писатели, уже имеют дело с многовековым идеологическим материалом, сложенным и обращавшимся задолго до них. И то, что считается литературной формой, то, что впоследствии кажется здоровой нормой классических произведений, то на стыке двух крупнейших исторических эпох обнаруживает свой условно-исторический и подвижной характер.

Если посмотреть внимательно на литературу эпохи становления рабовладельческого общества, станет ясно, что в классовой литературе содержание находится в противоречии с формой.

3. Гомеровский эпос Под именем гомеровских поэм до нас доходят стихотворные произведения, в которых рассказывается от имени какого-то невидимого лица о приключениях сверхъестественных людей, называемых героями, и даже богов.

В «Одиссее» целью такого героя является приплытие домой. Но это оказывается почти несбыточной целью. Домой приплыть ему нельзя. Десятки препятствий вводит невидимое лицо, которое об этом рассказывает, боги вмешиваются в это дело «возврата на родину», и одни помогают герою, другие усиливают препятствия. Но задача рассказчика вовсе не в том, чтобы изображать эти мучения героя; цель достигается, герой на родину приплывает, но, будучи уже дома, возле жены и сына, он никак не может оказаться хозяином этого дома, мужем жены, отцом сына, — препятствия и здесь, и снова так же не может Одиссей оказаться подлинно вернувшимся, как он не мог и благополучно приплыть. И опять боги, и опять помощь.

Одиссей, наконец, получает жену, сына, дом; но для этого нужно, чтобы умерли все его противники, а гибели противников предшествует битва, тяжелая, сложная и длительная борьба. Какой страшный сюжет! Простая до убожества мысль («возврат на родину») осложнена до невероятия; подана абсолютно неправдоподобно и вопреки всякому смыслу — боги действуют,

сверхъестественные существа — «герои», чудовища, покойники; природа не соответствует видимому миру; говорят неодушевленные предметы и мертвецы; все действующие лица делятся на положительных и отрицательных, и мерилом служит их отношение к герою, которому сочувствует тот, кто о нем рассказывает.

И чем оканчивается эта повесть о возврате на родину? Сценой в преисподней, на том свете, описанием обеда, — чтоб мог узнать Одиссея старый раб его отца, — лицо третьестепенное, рассказу не нужное, — и снова большим кровавым боем. Все это рассказывается стихами, и то повествует о себе сам необыкновенный герой — Одиссей, то кто-то другой, не участвующий в рассказе, но заинтересованный судьбой Одиссея и не выпускающий его из поля зрения.

Эта странная стихотворная повесть — не чудесное исключение.

Мы знаем, что существовало рядом с «Одиссеей» множество таких же «поэм», как они условно называются («творений»). До нас дошли одни их сюжеты. Но зато сохранилась «Илиада», фабула которой не похожа на «Одиссею», но где полностью совпадают с «Одиссеей» языковое оформление, метрическая структура, общая художественная форма, общий характер содержания. Здесь не один центральный герой, а несколько; главный рассказ наполнен войной, поединками, ссорой, враждой; богов множество, и они дерутся, воюют, ссорятся, злобствуют; фабула ничем, так сказать, не начинается и ничем не кончается — в зачине гнев героя Ахилла и гнев бога Феба, в конце — похороны героя Гектора.

Сюжетных нитей здесь тоже несколько, и каждая до чрезвычайности проста: месть Ахилла, месть Аполлона, месть Агамемнона, возврат Хрисеиды, возврат Брисеиды, война за возврат Елены и много других, сплетенных и сливающихся друг с другом.

Таких странных поэм, как «Илиада», циркулировало также немало, как и поэм типа «Одиссея». Но что самое поразительное — у всех древних цивилизованных народов существовали точно такие же поэмы, с большим или меньшим количеством отличий и сходств — в Египте, в Вавилоне, в Индии, частично у Израиля.

Во всех этих поэмах фантастический, совершенно неправдоподобный элемент перемешан с внимательнейшим отношением к реальности, к жизни, к человеческому обществу, к характеру человека; действующими лицами в эпосе («словесности») являются как растения, неодушевленные предметы, звери, фантазмагии (боги, герои, чудовища), умершие, так и люди; местом

действия служит как райская или загробная страна, так и город, деревня, дом.

Очевидно, в сознательном стряпанье таких произведений никто не был заинтересован; кому нужна, для кого предназначена эта смесь занимательной выдумки, лишенной смысла, с огромной дозой здравого чутья, вдумчивости, серьезного отношения? Одно отрицает другое в этой смеси, и зачем потрачено столько добросовестности и дарования на то, чтобы упорядочить нелепицу, которую гораздо легче устранить, а еще проще не создавать!

4. *Лирика* Но вот вслед за эпосом (я уже не говорю о Гесиоде, у которого необъяснимая смесь здравых рассуждений и обрывки мифов) история приносит нам множество других произведений, оформленных совсем другим языком, но тоже стихотворных. Рядом с эпосом они поражают разницей: это небольшие стихотворения, строфические, т.е. метрически законченные группы стихов, метрически повторяющие друг друга. Их читают? Нет, они покоятся и пляшутся. Называются они «лирическими», по имени аккомпанирующего инструмента — лиры. Кто же в них повествует и о ком? Для этого нужно посмотреть на глагольные формы. Эти стихи, оказывается, поет и пляшет то самое лицо, которое их и складывает: автор. Но этот автор странный: он не один, их множество; и не просто толпа, собранная с бору да с сосенки: этот автор состоит из определенного числа лиц, живущих в одном определенном месте, имеющих один определенный возраст и один определенный пол. В стихах, которые поет и пляшет этот множественный автор, он называет себя единичным и говорит о себе не «мы», а «я»; но то, что он рассказывает, относится не к нему самому, а к богу.

Впоследствии несообразность формы еще более подчеркивается, и автор — это одно лицо, исполнитель — другое, причем «я» относится уже не к нему; рядом с рассказом о боге или герое появляется рассказ и о человеке, но только в одной форме — или хвалебной или плачевной. Вообще третьего тона нет; можно только горевать или радоваться, оплакивать или хвалить. Фабулы нет; сюжетная нить проста до того, что ее трудно уловить — рождение бога или героя, борьба и победа бога, героя или человека, смерть бога или героя, брак бога, героя или человека. Отдельные жанры лирики так и называются: дифирамбы (тематика рождения, победного подвига), оды (песни с пляской), эпиникии (послепобедные хвалебные песни), энкомии

(хвалебные песни), парфении (гимны девушек), пэаны (гимны), гименеи (брачные песни), трэны (песни-плачи), гипорхемы (песни-пляски). Кроме них существуют еще сколии, застольные песни, и оказывается, что их нужно петь в определенном порядке, за столом, по очереди, с чашей вина в руках и с растительной веткой, — хотя и дифирамб связан с питьем вина (а в культе — крови).

Есть еще просодии, песни во время шествия, — и это тем более странно, что строфический характер хоровой лирики называется «строфическим» по термину ходьбы («поворот»), и его метрическое оформление почему-то связано с симметрией кругового хода (ход, противоположный ход, остановка, или песня, противоположная песня, заключительная песня).

Рядом с хоровой песенно-плясовой песнью была и такая, где автор и исполнитель являлись одним и тем же лицом, и это лицо было единично.

Однако и эта сольная лирическая, малых размеров, песня тоже очень странная. О ней нельзя сказать, что она или хвалебная или плачевная; впрочем, нет, она плачевная, печальная и здесь, но вместо хвалебного жанра неожиданно оказывается жанр инвективный — поносящий того, кого воспевает. Два тона доминируют в этой сольной лирике, как и в хоровой: печальный и радостный, бодрый, причем в печальной тональности заложены песни о радостных, казалось бы, вещах — о прекрасной юности, о наслаждении жизнью, о любви, — а радостным, бодрым, веселым тоном отличаются позорящие и поносящие песни, песни высмеивающие.

Печальные песни называются «элегией» (заплачка), порицающие «ямбом» (значение неизвестно).

Элегии так же метрически оформлены, как и эпические песни, как поэмы Гомера и Гесиода, как гомеровские гимны к богам: это гексаметр в сочетании с пентаметром, и их структура — двустипише.

Как поэма Гесиода, они наполнены сентенциями, советами и рассуждениями; и то, что кажется странной манерой индивидуального поэта Гесиода, то, что наполняет религиозные книги индусов и евреев или Эду, северогерманский эпос, то у греков оказывается жанровой особенностью лирики.

О ком же говорит эта лирика с сольным автором? По-видимому, о себе, если песня поется от имени первого лица? Нет, греческий лирический поэт поет не о себе. Элегик вооду-

шевляет войско, рассуждает, дает советы, — и обращается от своего лица к кому-нибудь другому, не к себе самому. «Себя самого» — такого персонажа греческая лирика не знает. Среди ее действующих лиц имеются боги, герои, животные, растения, люди; только ямбико-трохеическая поэзия («ямб») орудует чистейшим людским персонажем (наряду все же с богами), чтоб обращаться к нему — с нападками.

Греческая лирика, если можно так сказать, двусторонняя: одна сторона поет, другая слушает; лирик имеет партнера. Но есть и в прямой форме лирический жанр, состоящий из двух участников, а не одного, — это архаичная диалогическая серенада. И она может, рядом с любовной и печальной серенадой, быть серенадой брани и поношения как особая разновидность этого же жанра. В греческой серенаде двое действующих лиц, и даже более, чем двое; как это ни странно для нас, но возлюбленный приходит ночью к своей любимой почему-то не один, а в сопровождении множества людей своего возраста и своего пола.

Итак, каждый из лирических жанров носит непонятный характер, который необъясним из одних условий VII-VI веков.

Трудно себе представить, чтоб грек не мог в эти эпохи пропеть песню за столом без чаши с вином и ветки, переданной ему сотрапезником вместе с песенной очередью; чтоб влюбленный не пожелал сказать о своей любви с глазу на глаз, не упоминая о смерти и увядании; чтоб нельзя было обойтись без богов и героев, без мертвецов и слез и, главное, чтоб сочетать свои разнообразнейшие желания с хоровой однотонной песнью.

И все же эти странные формы возникают, стабилизируются, функционируют; их основная и наиболее непонятная черта — стандартизация, жанровый шаблон, который поддерживается всеми поэтами, всеми лириками Греции без исключения, хотя одни творят в Ионии, другие на островах, третьи в Дорике, четвертые в Аттике. И неужели образованный грек, создатель одной из великих культур, сознательно пел любовные серенады дверному косяку, целовал порог и поил вином дверь, которой объяснялся в любви?

5. Драма От V века до нашей эры доходит из Греции, в качестве ведущего жанра, драма. Эта литературная разновидность еще более должна была бы поражать, если б ее формы не продолжали жить до сих пор.

Если эпическая песня, как и многие виды лирики, поется во время еды преимущественно, если другая часть лирических

жанров исполняется во время шествия, то драма имеет уже обязательное место для исполнения, и в этом строго обязательном месте преуказано все: где исполнять данный литературный жанр, как исполнять, кто должен и каким образом его исполнять, кто и когда должен его слушать, где должны сидеть слушающие, где стоять исполнители различных частей драмы, в какие одежды должны быть одеты и те и другие и т.д.

Поразительно и то, что слушатели эпоса и лирики, казалось бы, могут находиться где угодно (это тоже наша аберрация), а слушатели драмы охвачены тем же регламентом жанровой обязательности, что и сами исполнители. Автора не видно и его словно нет; но дело в том, что он исполняет здесь роль главного действующего лица, история которого рассказывается перед слушателями. Похоже на автора лирического хора, на автора лирического соло? Да, похоже. Но разница в том, что рассказ дается в изображении, что он, как мы теперь говорим, разыгрывается. Этот рассказ может быть двоякого, опять-таки, характера — печальный или смешной, и эти два элемента обособлены.

В трагедии, печальной драме, разыгрывается рассказ о страданиях главного действующего лица; комедия высмеивает это лицо, но высмеивает и трагедию. И комедия и трагедия, несмотря на различие фабул и тона, похожи, и это кажется удивительным; почему-то и там и тут рядом с главным действующим лицом центральную роль играет от двенадцати до двадцати четырех человек одного и того же возраста, одного и того же пола, одной и той же профессии, одного и того же происхождения, родившиеся в одной и той же местности.

Это снова хор, тот же, что в лирике, и он поет и пляшет здесь так же, как там, сопровождая те же лирические партии, и так же говорит о себе не «мы», а «я» и более похож на множественного автора, чем на исполнителя. Но главное действующее лицо, рассказ о котором разыгрывается, не есть часть хора — как сольный лирический поэт тоже не хоричен; это отдельное от хора лицо действует, однако, не одно — есть еще и второе лицо, с которым он так же диалогически ведет партии, как два лица в серенаде, два полухория в хоровой лирике.

Но бывает и третье действующее лицо. Только первое лицо является главным, первым лицом; начиная со второго, его значение падает. Эти двое или трое отдельных от хора людей одеты необычайно: у них на лице маска, на ногах котурны — подножки вроде усеченных ходулей, и одежда на них длинная и

тяжелая; у вторых исполнителей котурны ниже, одежда выше и легче. Но и слушатели одеты особым образом, и на их головах венки из растительности; они смотрят драму три дня, от восхода солнца до захода, и каждый день проходит по три трагедии и одной полутрагедии-полукомедии, сатировой драме, действующими лицами которой является хор не людей, а козлоногих полубогов.

Как комедия, так и трагедия имеют определенную структуру.

В трагедии, в качестве ее обязательных частей, мы встречаем трены (плачи), те самые, которые в лирике были особым самостоятельным жанром, и песни шествующего хора, приходящего, стоящего на месте и уходящего — хоровые песни, строфические, как в лирике.

В комедии главная составная часть — ямбы с инвективой, позорящие, высмеивающие песни, которые поет хор уже открыто от имени автора, как в ямбической лирике. Кроме того, структура комедии состоит, без всякой, видимо, логической причины, из жертвоприношения, приготовления к еде и из самой еды на сцене главного действующего лица. И заканчивается браком, легальным или нелегальным; но хор поет здесь те же гимены, что и в лирике.

Все эти вещи нельзя назвать осмысленными с точки зрения их функционирования в античной литературе; мы не можем, по существу, ни понять их назначения и связи, ни перестать им удивляться.

6. До нас дошли трагедии всех трех великих аттических трагиков

V века до н.э. — Эхила, Софокла и Еврипида. С одной стороны, у них, как в эпосе, действующими лицами являются не люди, а только боги и герои; шаг назад от лирики. С другой стороны, сюжеты их трагедий, лишённые реальности, подобно сюжетам эпическим, оформлены жизненно; боги и герои поданы как люди.

Двойственность, которая не может укрыться в эпосе и поражает в лирике, доходит до полного несоответствия в трагедии. Нельзя отрицать ни того, что Эхил, Софокл и Еврипид рисуют свою эпоху, своих современников, живых подлинных людей и живую реальную жизнь, но нельзя отрицать и того, что все это не похоже ни на жизнь, ни на людей V века до нашей эры в Афинах.

Эхил в «Персах» дает картину поражения Ксеркса: событие историческое, лица реальные. Но почему же Атоссу, мать Ксеркса, играет не женщина, а мужчина, и на ее лице маска нереальной

«женщины вообще», а на ее ногах котурны? Почему появляется из преисподней мертвец Дарий, тень отца Ксеркса, и хор из одновозрастных и одноплеменных старцев поет и пляшет лирический трен (плач)? Почему эта трагедия, как и все другие, должна быть двутонна и иметь перипетию — переходить от радости к горю, от надежды к отчаянью, от восходящей линии падать вниз? Почему диалог должен состоять из определенного числа строк, и эта историческая вещь обязана уложиться в бессмысленную структуру пролога, парода (приход хора), стихомифии (своеобразного диалога), стасимов (песен неподвижного хора), перипетии (поворота сюжета к внезапной развязке), коммоса (плача хора с солистом) и эксода (ухода хора)?

Еврипид дает как будто реальные сюжеты, показывает страсти и рефлексии человека: вот женщина, ослепленная страстью, совершает ужасный поступок — клеветает на невинного, лжет, унижается, преступает все общественные законы, в порыве ревности убивает своих детей; вот драма матери и сына, стремящихся погубить друг друга в боязни за свое житейское благополучие, но потом опознающих один другого, рассказывающих свою печальную жизнь, обнимающихся нежно и тихо. Это Федра, это Медея, это Ион с Креусой: герои мифов, родственники богов, без которых их повесть так и не может обойтись. И где исполняются эти трагедии с определенным зачином, срединной частью и все тем же одинаковым концом? В храме, святилище бога смерти и воскресения, Диониса, где в первом ряду кресел сидит его главный жрец. Но еще менее понятно, как в святилище, во время больших религиозных праздников, может разыгрываться разухабистый фарс или политическая сатира, называемая древней комедией. Должно же чем-то объясняться, что для политической комедии Аристофана структурным скелетом служит жертвоприношение, стряпня, еда, что все действующие лица в масках, что пляска всегда однотипна, что в одном и том же месте комедии хор должен поворачиваться лицом от актеров к публике и т.д.

Не менее, конечно, загадочно и то, что древняя комедия, комедия политическая, полна скабрёзности и той же самой фантастики, которая встречается только в эпосе: здесь действуют боги и герои, происходят сцены в преисподней и на небе, и нет такой нелепицы, которая не могла бы ужиться с реалистическим замыслом.

Наконец, затрудняет и здесь, в драме, стандартность жанра,

которой все писатели беспрекословно подчиняются, и каждый из великих драматургов, трагик он или комик, пишет на те же темы и в том же жанровом шаблоне, что и его предшественники. Драма рока называется почему-то трагедией (песнь козлов), драма политической сатиры — комедией (песнь пирушки и веселого шествия).

7. *Проза* Можно остановиться и на греческой прозе, чтоб указать на ее непредвиденный характер — ритмичность, шаблонизированную структуру предложений, своеобразнейшее построение периода с внутренней рифмой, с антитезами, с одномерным количеством слогов.

География и история, философия, красноречие — вот единственные жанры греческой прозы; нет ни рассказа, ни романа, ни всего того, что мы теперь называем художественной прозаической литературой или хотя бы беллетристикой.

В Греции беллетристики нет.

Нужно ли поэтике заниматься научными видами литературы? Как будто нет. Но нельзя пройти и мимо того, что эта наука — какой-то эквивалент беллетристической прозы.

История полна сказки, мифа, фантастики, и этот элемент чудесного, элемент антиисторический, подан в оформлении реальном с огромнейшей примесью фактов и документов.

Большая литература останавливает наше внимание на географической, этнографической тематике; далекие плаванья, далекие народы, диковины, — и рядом утопия, миф, абсолютное неправдоподобие. Философия излагается стихами, в форме эпических поэм, — или — так же чуждо для нашего понимания — в диалогической форме.

Наконец, практическое ораторство оказывается литературным видом, и скорей можно встретить речь, все назначение которой — быть произнесенной, встретить ее написанной и не сказанной, чем сказанной где-нибудь, но не записанной. И тут-то именно, в области практического словоговора, мы наталкиваемся на схему детально регламентированных структурных канон письма, на обязательную художественную форму, на форму литературную. Устное практическое слово — эквивалент в древней Греции беллетристики, выполняющий здесь ту функцию, которая обычна для повести и романа.

Все виды этой научной прозы стабильны; историк повторяет, с формальной стороны, историка, философ — философа, оратор — оратора.

8. Эллинистическая литература Формы эпоса, лирики и драмы, которые так поражают в Греции и как будто могут быть объяснены только какой-то местной спецификацией, оказываются в эллинистической литературе уже освоенным материалом, признанным в качестве образца. Они так и остаются жить, эти литературные формы, несмотря на то, что их несоответствие с новым содержанием значительно резче бросается в глаза, чем в древней Греции.

Так как большинство [произведений] античной литературы до нас не дошло, трудно судить, какие из новых жанров получают становление в эпоху эллинизма.

Новая комедия, идущая от средней и древней, не имеет, по-видимому, ничего общего с политической сатирой Аристофана и древних комиков; хора здесь нет, прежней структуры нет, но есть новый шаблон, по которому в каждой такой комедии есть подкинутые дети, их встреча с родителями, их влюбленность и брак. Почему же это — комедия и в чем ее связь с древним политическим и фантастическим фарсом?

Появляется в эпоху эллинизма и беллетристика.

Сначала это крошечные рассказы в прозе; их действующие лица — боги и герои. Дальше это длинные повести с путаной композицией, напоминающие эпос по фантастике и стереотипу приключений; и этот жанр зашаблонизирован, и нельзя написать роман, в котором не было бы разлуки влюбленных, приключений и встречи.

Эллинистическая литература впервые, сравнительно с древнегреческой, создает любовные жанры, и ее стремление отображать реальную жизнь и реального человека еще сильнее, чем раньше, диссонирует с несоответствием древней формы.

Поэзия отделяется от музыки и пляски и приобретает чисто литературную функцию; но ведь это все та же элегия и эпиграмма, те же гимны, тот же эпос — по форме, во всяком случае; гексаметр и пентаметр — ведущие, по-старому, размеры.

9. Римская литература В римской литературе эта узаконенность поэтической структуры, сложенной в древней Греции, дает себя знать окончательно; если большинство римских поэтов следует традиционной форме эллинистов, то Гораций с гордостью возобновляет жанры древнегреческой лирики, наполняя их новым содержанием.

Между тем то, что заново проходит этап становления здесь, в римской литературе — оно, как и в эллинистической, как и в

древнегреческой литературе, привлекает внимание необоснованностью и диссонансом структуры.

Римский роман, римская сатира удивительны. Они интересуются реальной жизнью, реальным бытом. Но роман Апулея переполнен фантазмагорией и такими же приключенческими схемами-шаблонами, как греческий роман; главное действующее лицо — животное, осел, бывший некогда человеком и снова им становящийся. Римская сатира, как и римский роман, скабрёзна, цинична, вульгарна; это напоминает обязательство цинизма и непристойности в древнегреческой комедии, хотя, с другой стороны, здесь много элементов приподнято-высоких, как в греческом романе; рядом с изображением реальной жизни и людских нравов выводятся, однако, боги и сверхъестественные существа, колдуны и само ведовство.

10. *Проблема противоречия сюжетно-жанровых формы и содержания* Нельзя не смутиться при мысли, что обязательные для античности литературные трафареты форм, несоответствие которых с самой античностью так наглядно, являются, независимо от античности, и литературными формами европейской классической литературы, прошедшей тот же путь развития, что и греко-римские литературы. Этим фактом проблема семантики античных литературных форм значительно углубляется. По-видимому, дело не просто в конкретной истории античных литератур: перед нами явление общего порядка, вопрос о смысловом происхождении жанровых форм и сюжетов, вопрос о сущности литературной формы и ее отношения к содержанию. Уже в греческой литературе ясно видна борьба двух смысловых систем, современной и архаической, причем именно на этой архаической системе держится весь костяк литературных произведений. Бросается также в глаза, даже при беглом анализе, что выбор тем в античной литературе, выбор сюжетных и жанровых вариаций, как ни разнообразен на первый взгляд, все же узок; перед нами все то — да не то, и то же самое — и различное, и по-одинаковому — другое.

Глубоко знаменательно, что древнейшей литературе приходится иметь дело с мировоззренческим наследием, функционировавшим еще до нее, что даже одна из древнейших литератур не может быть объяснена из себя же самой, а требует расшифровки долитературного, нелитературного материала, что дело — не в пережитках и рудиментах, а в столкновении и борьбе двух общественных идеологий, из которых старая, побежденная,

остаётся компонентом новой.

11. Причины изучения Я перехожу к показу той смысловой системы, **первобытного** которая принимает в античности характер **мировоззрения** литературной формы. Эта система взялась из предшествующего, уже потерявшего актуальность, мировоззрения, цельного, ещё не дифференцированного на отдельные идеологии, из мировоззрения, которое было создано образным первобытным мышлением.

Сперва я покажу, как это первобытное мышление складывалось по содержанию и в какую структуру отливалось, затем, как оно создало такие отливки, которые могут рассматриваться в виде долитературного, потенциального состояния сюжетов и жанров, и наконец, как это мышление потеряло функцию смыслового содержания и перешло на роль литературной формы.

Эта смысловая система, это мировоззренческое содержание получилось из отражения в сознании реальной действительности; и так как объектом такого образного осмысления действительности служили для первобытного сознания внешние явления, неразрывно связанные с производством, то именно с них я и начинаю.

1. Первобытное мировоззрение

а) Метафоры еды

1. Содержание и структура Первобытно-коммунистические условия **первобытного мышления** производства (натуральное хозяйство, общий, чрезвычайно примитивный труд) и вытекающие из него производственные отношения (социальное равенство, качественно низкое, обезличенное и одноцветное, без выделения индивидуального начала) являются той базой, которая создает совершенно специфические формы мышления. Его основная черта — восприятие мира в категориях того же слитного, обезличенного равенства, которое лежит в основе производства и производственных отношений; отсюда уже как следствие, специфические концепции времени и пространства, части и целого, субъекта и объекта и т.д. Но это равенство восприятий, которое порождает в сознании систему тождества и повторений, характеризует первобытное мышление только по содержанию; формально такая система тождеств и равенств никогда реально не существовала. Объективная действительность, подлинная

реальность, которая подвергалась интерпретации первобытного сознания, была многообразно-множественной и подвижной; объективно проявляясь в общественном мышлении, переходя из категории внешнего явления во внутреннее, она, с одной стороны, сглаживалась и искажалась в системе тождеств, с другой — изнутри расплывалась каждое тождество реальным многообразием различий. Система изначальных тождеств могла бы существовать в сознании только в том случае, если бы сознание было автономным; но, поскольку оно всегда вырастало на материальной базе, более того, — выражало собой, антизначно проявляло собой материальную базу, постольку не могла многообразная реальность быть сама по себе, а система тождеств и слитности в сознании — сама по себе. Итак, одинаково не следует говорить порознь ни о тождестве, ни о различии в системе первобытного сознания; не следует думать, что вначале существовало какое-то слитное безличие, а затем в процессе развития, оно стало получать различия; то и другое существовало одновременно и противоречиво. Образ выполнял функцию тождества; система первобытной образности — это система восприятия мира в форме равенств и повторений. Тем самым не могло быть архетипов образа: один из них не отличался мировоззренчески от другого. Однако в реальности мы не находим одинаковых образов; мы имеем дело с огромным количеством образов, отличающихся друг от друга морфологически, при внутреннем тождестве их семантик. Функцию конкретизации образа несут метафоры. Пусть кажется, что сознание создавало перенос одного явления на другое и тем его метафоризировало, — на самом деле сознание этого не делало, и никаких метафор первоначально не существовало, — это наш собственный термин для обозначения реальных исторических черт первобытного мышления, которое интерпретировало объективную действительность. Итак, метафора — уточненный образ; она переводит безличие нерасчлененных представлений на язык отличительности реальных — и снова внешних — явлений; в каждой метафоре мы имеем противоречивую одновременность (которая не может быть расщеплена и обозначена хронологически) родовой общности образа и его частной конкретной особенности. Образ оформляется при помощи отдельных, совершенно различных, конкретно примененных метафор; они, таким образом, семантически тождественны, но всегда морфологически различны. Вопросы стадийного развития образа стоят в зависимости от развития общественного сознания; самый темп тако-

го развития не во всех формациях одинаков; так, все сознание доклассового общества, несмотря на прогрессивную динамику его изменений, в основном остается малоподвижным. Стадиальные изменения сказываются здесь на морфологии метафор, хотя и очень незначительно, касаясь, если можно так сказать, ее поверхности; но существенны не эти внешние замены одной метафоры другой, а то, что остается все та же внутренняя пропорция между образом и его оформлением, остается процесс метафоризации как та же минимальная, только объективно проявляющаяся «ореаленность». Тождество субъекта и объекта, мира одушевленного и неодушевленного, слова и действия приводят к тому, что сознание первобытного общества орудует одними повторениями. Тождество и повторения ставят знак равенства между тем, что происходит во внешнем мире и в жизни самого общества; переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность, иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует: это и есть то, что мы называем обрядом и что в мертвом виде становится обычаем, праздником, игрой и т.п. Мышление, орудующее повторениями, является предпосылкой к тотемистическому мирозерцанию, в котором человек и окружающая действительность, коллектив и индивидуальность слиты; а в силу этой слитности общество, считающее себя природой, повторяет в своей повседневности жизнь этой самой природы, т.е., говоря на нашем языке, разыгрывает свечение солнца, рождение растительности, наступление темноты и т.д. Рядом с объективным ходом вещей появляется действенный, вещный и персонифицированный мир «искаженной действительности», мировоззренческий, одновременно обязанный своим существованием первому, и не связанный с ним формально-логической последовательностью. Именно потому, что человек и природа одно и то же и что человек и есть природа, — его жизнь есть жизнь природы: жизнь неба, солнца, воды, земли. Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце или земля; его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действий, пусть и своеобразно понятых, то действенное повторение, которое и создало такую удивительную, странную вещь, как обряд. Нельзя представлять себе, что первобытно-охотничий коллектив ведет какой-то образ жизни, в котором известную роль играют и обряды. Нет, это еще не обряды, но зато вне этих действий нет решительно никакого «образа жизни»: вся сплошь повседнев-

ность состоит здесь из действенного воспроизведения космической жизни. Производство, акты труда, биологические моменты — это все интерпретируется космогонически и соответственно воспроизводится в действии (хотя самого понятия космогонии еще нет). Еда, половой акт, смерть — три таких биологических момента; но ни один из них не осознается реально, поскольку нет предпосылок для реалистического миропонимания. Первобытно-охотничий коллектив объективно находится в состоянии постоянной и ожесточенной борьбы с природой; само его производство связано с суровой борьбой, и в схватке, в рукопашной, с помощью главного своего трудового орудия — руки да камня — он завладевает зверем и его мясом, его кровью. Борьба — единственная категория восприятия мира в первобытно-охотничьем сознании, единственное семантическое содержание его космогонии и всех действий, ее воспроизводящих.

2. *Семантика еды: литургия* Архаическое осмысление еды, восходящее еще к тотемизму, лучше всего сохранилось в религиозном обряде, называемом литургией. Ее действительный остов, в общих чертах, заключается в следующем. Священник prepares сперва сосуды — бокал, блюдо, нож и т.д., а затем хлеб и вино для будущего «причащения», евхаристии. Хлеб, который он prepares, считается «агнцем» и «телом Христа»; священник режет его ножом на части и это аллегоризирует «страсти», причем часть хлеба служит ребром Христа, нож — копьем и т.д. Соответственно и вино с водой выдается за кровь Христа. Перед центральным моментом причащения священник с помощником совершает шествие по церкви — один раз с блюдом и бокалом в сопровождении лампад, а затем с блюдом хлеба на голове и бокалом вина. Евхаристия состоит в том, что священник разделяет на части хлебец, часть его съедает с ладони сам и дает помощнику, а остальные части раздает для еды присутствующим; то же он делает и с вином. По окончании всей этой церемонии сосуды вычищаются и ставятся на место, а самый обряд кончается. Конечно, процедура сопровождается от начала до конца пением, молитвами и разными символическими действиями⁵⁷. Но из одной ее беглой схемы уже достаточно видно, что литургия воспроизводит древний обряд еды и питья — от приготовления до уборки. И тогда становится понятной роль в церкви стола: это величайшая «святыня», «святая святых», «престол», который представляет собой просто-напросто обеденный стол. Но также и главное таинство — это драма еды, а хлеб

и вино — тело и кровь божества. Та же священная роль хлеба и вина в некоторых других богослужениях⁵⁸, а раздача хлебной еды объясняется впоследствии как бытовой акт «для подкрепления сил»⁵⁹. Однако, не нужно забывать, что не только хлеб и вино представлены во всех этих обрядах как воплощение божества, но и шествие священников по церкви знаменовало смерть и ее преодоление. Эта семантика хлеба как «живота вечного, спешащего с небес», как символа спасения от смерти и воскресения, особенно ясна в обряде особого пасхального хлеба, связанного с образом воскресения⁶⁰; его как божество воскресения держат в особом церковном месте вместе с иконой воскресшего бога и в праздник воскресения обносят вокруг церкви⁶¹. Шествие к еде монахов при звоне колоколов, при пении «Христос воскрес» в предшествии иконы воскресения, этого пасхального хлеба и нескольких лампад⁶² воспроизводит ту же литургию, но освобожденную от церковного таинства и развернутую в быт, с тем же шествием, но реальным, и с той же едой, но житейской. Рядом с хлебом, олицетворяющим мужское воскрешающее божество (артос), существует такой же хлеб, олицетворяющий женское божество (панагия)⁶³. Лишь в культе этого «хлеба воскресения» легче уловить образ спасения от смерти, связанный с образом еды и хлеба.

3. Еда религиозная и бытовая Обычно во всех этих явлениях видят пережиток агап (вечерей любви). Они состояли из преломления хлеба и совместной еды и происходили в церквях; их изгоняет оттуда в IV веке Лаодикийский собор⁶⁴. Однако дело не в одних этих религиозных трапезах и не в одних пережитках: то, что условно принято называть агапами, засвидетельствовано этнографией для всех народов, прошедших известную стадию развития. Уже неоднократно указывалось и на греко-римские параллели, на общественные их столы и на обычаи религиозные. Но если говорить о религиозной еде, то прежде всего нужно вспомнить греческие теоксии и римские пувлинарии и лекцистернии, потому что тут-то мы и видим храмовую еду. Еще ближе и, быть может, проще обратиться к агапам еврейским; ведь здесь перед нами повседневный быт, и мы до сих пор застаем на западе у патриархальных евреев освящение и благословение хлеба, а главное — преломление его хозяином дома и вкушение его всей семьей⁶⁵. Тем самым отпадает исключительность литургического агнца, хлеба или пасхального артоса. Мы видим и у евреев, в канун Пасхи, ритуальную трапезу, с устано-

вленным веками неподвижным каноном ролей и форм, и в центре ее — обряд хлеба (мацы) и вина, сопровождаемый диалогами, чтением священных текстов, символическими действиями и, по-видимому, закрыванием и открыванием мацы, как [закрыванием и открыванием] завесы или покровов над дарамии⁶⁶. Это та же литургия еды, та же драма хлеба и вина, лишь характера богослужбного, хотя и домашнего. Если ее можно сравнить с храмовой едой, то субботние преломления хлебов наиболее подходят к агапам. В обрядах раздробления хлеба и раздачи вина, будь это в семье или в церкви, виден акт первобытной трапезы, и отрицать этого никто не в состоянии. С другой стороны, нельзя отрицать ни тождества этого момента в разнообразных ее формах, ни консервативности быта. Преломление хлеба у евреев или в агапе дает, собственно, типично пасхальную картину разрезания пасхального агапа и съедания его: и здесь хозяин, или священник, или патриарх совершает разделение, а община или семья съедает⁶⁷. Эта еженедельная или ежевечерняя пасха ставит вопрос тот же самый, что ставил пасхальный хлеб: вопрос об увязке еды с воскресением и о преломлении и вкушении хлеба как спасении.

4. Итак, существует ли резкая грань между едой храмовой и бытовой? И как вообще воспринималась самая еда? Прежде всего, что может быть проще стола, комнаты или одежды? Мы увидим, однако, впоследствии, что стол, обыкновенный стол для еды, осмыслялся в образах высоты-неба, и именно оттого, что он стал местопребыванием божества злака и плода, божества-животного, он сделался столом, на котором лежат яства и за которым едят. Что может быть естественнее и жизненнее, чем потребность в одежде или в жилище? А между тем потребность эта осмыслялась представлением о космичности покров и сопоставлением палатки с небом, комнаты с преисподней. И акт еды, житейски-реальный и вполне физиологичный, не перестает таковым же оставаться, хотя и связывается с кругом определенных образов. Но нам не следует забывать, что в доклассовом обществе не только не было первенства одной формы идеологии над другой, но что вообще они связаны между собой и что никакая реалья не убивает семантики и осмысление не отрицает реальности. Между едой за домашним столом и церковной литургией нет разницы бытового или религиозного содержания в нашем, современном смысле. Поэтому, когда я устанавливаю в обряде разламывания хлеба главный момент в жизни перво-

бытного общества, я этим не ставлю еще точку, а только начинаю искать то осмысление, которое первобытное общество этому моменту давало. С другой стороны, параллелизм одного и того же явления в быту и в храме опровергает одностороннее мнение о консервативности одних лишь форм религиозных и показывает, что не менее религии консервативен и рудиментарен бытовой обычай.

В самом деле, праздник рождения оказывается праздником еды — это Рождество с его рождественским столом, уходящим далеко вглубь древности; в свадьбе есть и обряд хлеба и вина, — вслед за венчанием идет на дому пир или, во всяком случае, брачная трапеза; смерть и похороны знаменуются тем же актом еды и на могиле и дома, но, помимо этого, существует еще и так называемая трапеза мертвых, т.е. и сам покойник, изображенный на вотивах и могильных плитах, мыслится едящим и пьющим. Один беглый перечень этих общеизвестных фактов показывает, что акт еды в представлении древнего человека соединялся с кругом каких-то образов, которые прибавляли к трапезе как к утолению голода и жажды, еще и мысль о связи акта еды с моментами рождения, соединения полов и смерти. Но показывает не только это. Если мы встречаем одно и то же действие в виде реального и в виде имажинарного, если совершенно различные явления смешиваются в сознании одно с другим, и если такие биологические факты, как утоление голода, как появление ребенка или смерть человека, воспринимаются вопреки их реальной сущности, то ясно, что мы имеем дело с двумя явлениями: во-первых, с действительностью, во-вторых, с концепцией этой действительности в сознании. И тогда храмовая реплика быта, как я назвала бы всякое богослужение, становится показательной параллелью к бытовой религии, и любой обряд или праздник раскрывают в одинаковой мере своеобразный характер первобытного осмысления действительности.

5. Семантика жертвоприношения Но не нужно упрощать того, что само по себе сложно. Нельзя затушевывать того явления, что евхаристия, если и является параллелью агалы и представляет собою действие еды, но есть в то же время и некое, как оно и называется, жертвоприношение. Кого же приносят здесь символически в жертву? Агнца, лишь понимаемого иносказательно как божество; но, по Библии, подлинного агнца. Итак, вот еще один образ, иногда и еще два. Следовательно действие еды есть одновременно и жертвоприно-

шение и нечто, связанное с образами рождения, соединения полов, смертью и воскресением; а жертва есть мучное изделие, хлеб, которое одновременно мыслится молодым животным, а то и вочеловеченным божеством. Как жертва человек или животное для нас понятны, но непонятен хлеб; как трапеза понятны хлеб и животное, но непонятен человек и бог. Ясно, что наше представление об еде и о жертве не совпадает с архаическим, и хотя форма того и другого во власти до сих пор и нашей, но ее осмысление, семантика ее совершенно различна⁶⁸. Под едой и под жертвой доклассовое общество понимало нечто метафорическое, нечто, связанное с узлом образов о жизни и смерти.

В античности жертвоприношение состоит из моментов убийства животного и вкушения жертвы; обряд совершается под музыку. Здесь то же омовение рук, приготовление алтарей и сосудов, изгнание профанов, привод и осмотр жертвенных животных. Посыпав головы жертв толченой ячменной крупой, прислужники убивают их. Когда они падают, сдирают с них шкуру, берут «начатки» от внутренностей и бедер и, посыпав их ячменной крупой несут в корзинах жертвующим, которые кладут их на алтарь, разводят под ним огонь и возливают вино⁶⁹. Здесь перед нами, так сказать, священная кухня, с актом сакрального варева, налицо. Этот момент, сведенный в литургии до минимума, в сцене осмотра и приготовления еды оживает только у персидских несториан. У них начало литургии открывается приготовлением хлеба. Священник приносит муку, масло и теплую воду, мешает все вместе и вливает туда закваску. Сюда же примешивает он соль и делает из всего тесто. Затем наступает приготовление хлеба, составляющее часть богослужения. Параллель жертвоприношениям — в разных картинах пира богов или пира для богов⁷⁰. Мы видим то бога, который сам ест и приглашает гостей к себе на трапезу — это теоксении, то трапезу, на которую приглашаются боги, и их статуи размещаются за столами — это «селлистернии» для сидящих богов, лекцистернии для возлежащих. Но божество, если и не на пиру, все же ест, и его жрец является прислужником его стола. По роли повара мы видим, что жертвоприношение понималось не только в нашем пышном и богослужебном смысле, но было гораздо проще в основе и сливалось с представлением, как я уже выразилась, священной кухни, приготовления для божества пищи. Так, Афиной раскрывает на многих примерах, со ссылкой на античные авторитеты, сакральное происхождение греческих поваров. Он показывает,

как их искусство вышло из искусства жертвоприношения, и как вначале оно было принадлежностью свободнорожденных; он прямо отождествляет поваров со жрецами, закалавшими жертвенное животное и умевшими обращаться с ножом и мясом животного; в свою очередь, он дает примеры и того, как повара знали, помимо своего искусства, и обряд жертвоприношений⁷¹. При пульвинариях мы видим, что в храмах находились столы и ложа для богов⁷². И у греков в храме, рядом с алтарем, мы часто застаем просто столы; еврейские «хлебы предложения», приносимые на храмовой стол в торжественной церемонии, тоже полагаются божеству или его персонификации, священнику⁷³. Отвечают этому и римские мензы как столы божества⁷⁴. Не хватает только, с нашей точки зрения, плиты; ее функцию выполнял алтарь (жертвенник). В Греции и Риме хлеб выпекался в храмах Гестии-Весты; в Риме части жертвенного животного приносились на алтарь в виде вареного или жареного блюда. В Индии и в Вавилоне имеются священные повара и пекари при храмах, по большей части жрецы⁷⁵; Библия показывает, как во время жертвоприношения в храме совершается варка мяса, и священник опускал вилку в «котел, или в кастрюлю, или на сковороду, или в горшок»⁷⁶. Трульский собор запрещает варить в церкви на алтаре мясо, и обряд умирает⁷⁷. Все это показывает, что представлению о божестве сопутствовало и представление об еде, и что жертвоприношение не было чем-то изолированным, с резким делением на сожжение и на вкушение⁷⁸. Но как еда присутствует во всех основных обрядах первобытного общества, так и жертвоприношение, съедание богом убитого животного, далеко не исчерпывается одними храмово-религиозными актами заканий, приношений и возлияний, а в разнообразных формах идет по всем линиям жизни божества и семантически заключается в вещах (каковы стол, престол, алтарь, жертвенник, ложе), в праздниках, в культе, в священных сказаниях. Бог и человек в доклассовом сознании слиты⁷⁹; что нужно человеку, то нужно и богу; каждая реальная потребность имеет свое осмысление. И оттого, что обряд богослужeben, и что он есть жертвоприношение, и что жертва идет в пищу богу, не исключается в нем просто реальный акт еды смертного. Но отсюда следует и еще один вывод: образ человеческой еды не отличается от образа еды божеской.

6. *Обряды разрывания* Я упомянула, но не осветила такие факты, как омонимичность агнца и хлеба в литургии или античный параллелизм жертвы животной и мучной. Особенно

наглядна эта семантическая тождественность именно в агнце, — возьмем ли мы его в прототипе, пасхальной жертве, или в символической просфоре. В последнем случае часть службы так и называется термином жертвоприношения. Хлеб или мучная жертва все время мыслится юным животным; она, подобно животной жертве, поднимается кверху; при разрезании ее священник говорит: «приносится в жертву агнец бога»; орудием разрезания служит копье, и священник «пронзает» им «тело» хлеба: деление мучной жертвы на частицы понимается как расчленение животного, и священник говорит: «дробится и разделяется агнец бога, раздробляемый и не разъятый» и т.д.; вино уподобляется крови животного. Самый термин, обозначающий раздробление хлеба, является разновидностью греческого термина 'спарагмос', 'расчленение животного' — хорошо известного технического обозначения распространеннейших на всем земном шаре обрядов: это разрывание, расчленение, разнятие по частям, с целью вкушения, тотемного бога-животного⁸⁰. И мы видим по выражению «агнец раздробляемый и не разъятый», что расчленение носит в себе представление о разнятии, как и 'спарагмос'. Итак, теперь от нас самих зависит понять и смысл еврейского обряда преломления хлеба и увидеть, что и тут находится в центре «разъединение» хлебной жертвы, расчленение жрецом, патриархом или главой семьи, с целью раздачи и вкушения соучастникам. Однако такова и всякая архаическая еда в своих бытовых формах: глава дома закаляет животное и первую его часть, пересыпав ячменной мукой, бросает в огонь алтаря — это еда для бога; затем все присутствующие жарят все остальные части, и хозяин разделяет их, давая каждому по части⁸¹. В первобытном обществе еда совершается сообща, и главарь разделяет пойманного зверя на части, которые раздает среди присутствующих. Таковы спартанские сисситии и афинские обеды в пританее: каждый получал свою долю в общественном столе, даровом, связанном с общественной должностью⁸². Не случайной предстает перед нами и омонимичность хлеба и животного. Не только образы 'бога' и 'человека' слиты, но слиты образы животного и растения. Особенно ярко обнаруживает себя этот, как я сказала бы, пасхальный комплекс в обвинениях в убийстве мальчика и обрядовом вкушении его крови. По словам римлянина у Минуция Феликса, — одного из самых образованных раннехристианских писателей, — христиане собираются в потаенных местах и с религиозной целью разрывают на части и пьют кровь мальчика, покрытого

мукой⁸³. В сюжете этого обвинения заключается одна из словесных интерпретаций Пасхи как евхаристии⁸⁴: соборное вкушение мучной жертвы юного живого существа, разрывание и питье крови, дающее спасение от смерти⁸⁵. Таким образом акт еды первобытного человека представлялся актом еды и самого божества (т.е. жертвоприношением), но к этому присоединилось еще и разрывание объекта пищи и совокупное съедание тела и выпивание его крови — если это было животное, хлеба и растительного напитка — если это были злаки⁸⁶. Такое совокупное разрывание есть способ первобытной общественной еды, когда рука служила главным производственным орудием⁸⁷. Омонимичность богочеловека и терио-злака ясно говорит о том случае, когда разрывается и вкушается человек или бог. Культ Диониса и идеи причастия служат примерами. Мы знаем, что в мистериях Элевсина и в обрядах Аттиса существовало такое же символическое вкушение, за которым, еще древнее, было вкушение совершенно конкретное⁸⁸. Оно тем бесспорнее, что параллель к нему существует у всех почти первобытных народов; его классический пример дает Греция в религии Загрея, который в детстве был похищен, убит и разорван на части, а потом оживлен⁸⁹. Биография всех богов, имеющих свою историю смерти и воскресения, имеет и историю рождения, переходящую в историю детства. Это биографии пасхальные и рождественские, в которых всегда есть рассказ о матери-деве, тайно рождающей младенца, о похищении его или убийстве, об его оживлении и сверхъестественной силе, о врагах, насильственно убивающих его, и об его воскресении. Начатки растений представляются тождественными первенцам и животных, и людей⁹⁰, и потому рядом с их вкушением существует «детоядение», которое во всех этих обрядах и сказаниях так бросается в глаза. Таким образом и Рождество, и Пасха есть только в иных формах интерпретированное жертвоприношение и трапеза, и их обрядовый стол остается их рудиментарным омонимом. Это те же теоксении с угощением бога, лишь с той разницей, что пасхальный бог сам для себя убивает первенцев, бог же греческий помещен в условия более куртуазные. Но «детоядение» — и чисто греческое явление: когда Крон проглатывает своих детей, он в грубом виде дает нам пасхальный комплекс на греческой почве, с тем же упрощенным «ритуальным убийством». Здесь, следовательно, уже прямая форма трапезы бога, и трапезы собственных младенцев⁹¹. Этим оправдывается образ 'еды' как жертвоприношения, но и как

убийства. Более того: 'убийство животного для бога' получает **НОВЫЙ СМЫСЛ**.

7. *'Еда' как воскресение* Замечательно, что персонификация жертвоприношения, (**Θυέστης**) Фиест, имеет в своей биографии эпизод чисто пасхального божества: его брат из мести делает так, что Фиест, не ведая того, съедает собственного сына⁹². Единство семантики в мифе подчеркивается и тем, что генеалогия Фиеста идет от Крона, через Тантала и Пелопса, а Тантал — это тот герой, который угостил богов собственным сыном, приготовив из него мясное блюдо⁹³. Этот сын был Пелопс, которого боги оживили; но впоследствии его дочери, с целью его омоложения, разняли его на части, сварили и возродили⁹⁴. Сын этого Пелопса — Фиест. Здесь, начиная с Крона⁹⁵, ясно видна одна и та же семантика, слегка варьированная, и она-то вполне показывает единство образов еды, жертвоприношения, священного варева и убийства, разрывания, бессмертия. 'Сварить', изжарить мясо в огне — это значило получить не только омоложение, но палингенезию, 'новое рождение', 'воскресение'. Космогоническое значение варки надолго осталось и в греческой мифологии, и в греческой философии. Самый огонь — алтаря, костра или печи — получил семантику того начала, которое родит и оживляет; отсюда — семантика погребального костра как частный случай регенерационной сущности огня. Отсюда же и семантика мирового пожара, который перерождает и обновляет вселенную⁹⁶. Бог, ожирающий убитое животное, изжаренное в огне алтаря, тем самым становится богом воскрешающим. Несомненно, что первоначально Агамемнон убивал и клал на костер Ифигению как жрец или священник — агнца⁹⁷, т.е. для бога и, в качестве его репрезентанта, для себя самого. Такова жертва Авраама и Тантала. Но иначе следует теперь посмотреть и на Молоха с его детскими жертвами, и на Минотавра, и на пожирательницу детей Ламию, да и на весь генезис сказок о пожирателях детей. Иначе посмотрим и на закаливание детей в огне и на прохождение через огонь. Все эти Деметры, в огне дающие закаливание младенцам, Изиды, Фетиды, Ино — это все героини эпизодов, где воспроизводится священное варение⁹⁸, и где эти героини являются перед нами как жрецы, т.е. как те сакральные повара, о религиозных функциях которых говорил нам Афиней. Дети здесь — ономим мучного или мясного блюда. Евхаристия священника, съедающего бога-агнца, получает глубокий смысл: в его лице и сам бог съедает своего сына. Убий-

ство, разрывание, съедание не только животного, но бога и человека, особенно близкого, родного, становится осмысленным⁹⁹. Когда бог убивает перворожденного, или человек убивает человека — это ведет к его воскресению. Следовательно не одна еда, но и смерть воспринимается первобытным обществом не так, как нами. Мы видели, что Тантал приносит сына в жертву, что Фiest съедает своего сына; мы знаем, что христианский бог жертвует своим сыном, но священник, его представитель, съедает его — 'жертвовать' и 'съесть' идентично¹⁰⁰. Итак, акт смерти и акт еды все время встает перед нами в виде устойчивого и непреодолимого омонима.

8. Смерть и воскресение в еде В этом смысле едва ли есть что-нибудь более интересное и для нас более чуждое, чем античные некродипны. Это те могильные изображения трапез мертвых, о которых я уже вскользь говорила. В них мы имеем еду самого покойника, там, за гробом, параллельно поминальной еде здесь, на земле. На некродипнах мертвый представляется пирующим: он сидит за столом, уставленным богатыми яствами и питьем, в окружении семьи и прислужников. Общее обрамление таких изображений чисто культовое; тут обычны следы жертвоприношений и обязательно присутствие конской головы и змеи. Значение и смысл этих некродипнов наукой давно раскрыты: уже никто, как сказал еще в 1896 г. Фрице, не думает, что это просто семейная трапеза, без отношения к загробному миру; точно так же давно вскрыта семантика змеи и коня как подземного начала¹⁰¹. В «Республике» Платона и у Аристофана, в параллель к могильным плитам и вотивам, говорится о пьянстве умерших, постоянно пирующих; мотив об еде и питье покойников чрезвычайно распространен в фольклоре¹⁰², и нет нужды напоминать, что самое представление о рае связано с вечными актами еды и питья. Следовательно, если мы видели раньше, что анализ еды ведет к представлению о смерти, и смерти призываемой, — потому что убийство самого лучшего животного или собственного сына есть смерть нарочитая — то теперь, при анализе смерти, мы сталкиваемся с представлением о вкушении. Так, культ Гекаты, божества подземного, чувствовался трапезой; на перекрестках дорог выставлялись столы с едой, «обеда Гекаты»¹⁰³; иконография катакомб доказывает тождество этих трапез Гекаты с христианскими агапами, с агапами похоронными¹⁰⁴. Во всяком случае, в древнехристианских катакомбах часто появляются изображения таких же некродипнов, и специалисты видят в них соединение агап с евхаристиею, толкуя

их как символ воскресения¹⁰⁵. Эту трапезу, трапезу тайной вечери, Игнатий Антиохийский называет «лекарством для бессмертия» и «средством против умирания»¹⁰⁶. Как образ бессмертия и преодоления смерти, трапеза является именно на гробовых изображениях, и тем сулит, выражаясь словами Анриха, гарантию воскресения¹⁰⁷. О том, что еда и питье являются главным элементом всех религиозных праздников, знали уже древние¹⁰⁸. Но самым показательным остается, конечно, обряд могильных трапез, который помогает нам тем комментарием, который мы сейчас же находим в археологии. Я имею в виду престол, первоначально стол над прахом умершего. Этот престол становится главной святыней храма, где продолжает стоять над мертвыми телами (так называемыми «останками мучеников»); на нем лежат «святые дары», хлеб и вино, дающие преодоление смерти и сопричастие божеству. Ясно, что ни эти хлеб и вино, ни еда, ни смерть в своем осмыслении не совпадают с нашими. Здесь наступает минута, когда приходится спрашивать себя, что такое смерть в представлении первобытного человека и почему она может быть связана с едой. Ответ на этот вопрос ведет нас в круг представлений о матери-земле, позднее в культ аграрных богов и их метафорической интерпретации.

9. Главное, что здесь надо сказать, — это то, что смерть в сознании первобытного общества является рождающим началом; земля — преисподняя есть земля — мать, из которой рождаются не одни растения, но животные и люди¹⁰⁹. Отсюда образ смерти как подательницы жизни и всякого плодородия, как фруктодоры и онесидоры, отсюда же и двойная семантика 'семени' и 'посева', 'жатвы'¹¹⁰. Всякий плод, будь он дитя или вегетация, есть непосредственное детище земли; оттого, наполовину в преисподней, держит над поверхностью земли Гея рог изобилия, и среди его плодов и зелени находится маленькое дитя¹¹¹. Образ рождающей смерти вызывает образ круговорота, в котором то, что погибает, вновь нарождается; рождение, да и смерть, служат формами вечной жизни, бессмертия, возврата из нового состояния в старое и из старого в новое¹¹². Орфический «круг рождения» и «круг возраста», а также «колесо неизбежности» заложены именно на таком представлении¹¹³; смерти, как чего-то безвозвратного, нет; все умирающее возрождается в новом побеге, в приплоде, в детях¹¹⁴. С этим представлением слито и другое: тождество человека и животного с растением. Как вегетация, человеческая жизнь то быстро увядает, то снова цветет.

Три наших понятия — «смерть», «жизнь», «снова смерть» — для первобытного сознания являются единым взаимно-пронизанным образом. Поэтому 'умереть' значит на языке архаических метафор 'родить' и 'ожить', а 'ожить' — умереть (умертвить) и родить (родиться). И вот видим отцов и матерей, умерщвляющих своих детей: этим они дают им бессмертие¹¹⁵. Мы видим в мифе и обряде проглатывание детей, божества, человека, и в этом акте проглатывания рот метафорически уподобляется земле, чреву, преисподней, рождающему органу¹¹⁶. Проглатывая, человек оживляет объект еды, оживая и сам; 'еда' — метафора жизни и воскресения. Принести в жертву — это, как указывают Тантал и Фиест, значит съесть. И значит 'спасти', сделать смерть жизнью. С едой, таким образом, связано представление о преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении¹¹⁷. Отсюда — позднейшее прикрепление обрядов еды к воскресающим богам, отсюда и древние «пиры бессмертия», нектары и амброзии, дающие избавление от смерти и вечную молодость. Понятно поэтому, что в античности, — в Риме особенно, — когда случалось бедствие (мор, смертельная опасность, война), сейчас же прибегали к пульвинариям и всякого рода культовым и общественно-обрядовым трапезам: это была искупительная жертва, избавлявшая от смерти¹¹⁸.

10. *Стадиальные изменения метафор 'еды'* Итак, в акте еды разыгрывалась смерть — воскресение объекта еды, тех, кто ел, и, кроме того, божества небесного и загробного. Такая связь между космическим олицетворением (божество), человеком единичным и коллективным, едой — такая семантическая связь, выражаемая тождеством, говорит о том, что она создана не античным сознанием, а примитивным, архаическим, слитным; это типичное сознание тотемистического периода, которое отождествляет космос и общество в тотеме. Еда, — центральный акт в жизни общества — осмысливается космогонически; в акте еды космос (=тотем, общество) исчезает и появляется. Почему именно в акте еды? Не потому, конечно, что биологическая, реальная еда дает к этому какой-либо повод; но потому, что она связана с производством и трудовыми актами в большей степени, чем что-нибудь другое; сознание не остается к этому безучастным, но работает вокруг такого важного явления — выделяет его из контекста действительности, акцентирует, выдвигает на первый мировоззренческий план, но, конечно, осмысливает его специфически, в категориях осознания мира вообще. Вот почему еда полу-

чает семантику космогоническую, смерти и обновления вселенной, а в ней всего общества и каждого человека в отдельности, т.е. тотема. Конечно, сами понятия космогонии, смерти, воскресения и т.д. не могут быть отнесены к такой ранней стадии человеческого сознания; но у нас нет возможности быть достаточно точными, поскольку излагать научную работу об этом сознании приходится в наших современных понятийных терминах, с нашей современной семантикой. Я делаю эту оговорку сразу же, чтоб устранить дальнейшие недоразумения; было бы чересчур сложно и громоздко подавать метафору смерти описательно, как «то, что рождает — рождает»*. Первоначально, в охотничьем обществе, — это исчезновение-появление всего, что существует во внешней природе, т.е. тотема в его общественном и космическом значении; в обществе земледельческом появляется образ смерти и воскресения. Морфология метафор стадийно изменяется и варьируется. Охотничье сознание представляет себе тотем, т.е. общество и космос, зверем; но этот зверь имеет столько же реальную природу производственного животного, сколько и космическую; он небо, солнце, земля, вода и т.д. Разрывая его руками на части, — такова форма примитивной охоты и еды, — охотничье общество скопом ест его сырое мясо и пьет сырую кровь, но это несколько не мешает ему представлять разрываемый тотем в виде солнца, излучающего отдельные куски света и жара¹¹⁹. Это оставляет долгие следы в последующих бытовых и богослужебных действиях еды, которые сохраняют приурочение к определенным состояниям солнца; стоит вспомнить вечерню, утреню, связь между едой и заходом или восходом солнца и т.д.¹²⁰ Тотемистический характер такой еды сказывается в том, что акт разрывания и разгрызания представляется актом бессмертия, слияния человека и тотема, человека и космоса¹²¹. Однако, охотник одолевает зверя в рукопашной схватке: это самая первая стадия, когда производственным орудием служит рука, но палица и камень скоро придут ей на

* Здесь по-видимому опечатка, которую можно исправлять, исходя из параллельного текста в «Семантике сюжета и жанра»: «...голод воспринимается как умирание, но так как понятия «смерти» в нашем смысле еще нет, то оно заменяется эквивалентом, не переводимым на наш современный язык, но в тысяче примеров лежащем перед нами в значении «того, что рождает». И в другом месте: «В прогении его [образа — Н.Б.] “все равно всему”, но вовсе не в его действительности, иначе весь мир был бы покрыт только одним образом. Мы же видим их десятки, сотни и десятки сотен. В частности, образ, “того, что рождает” (смерти) имеет необозримое количество вариантов».

помощь¹²². Борьба рукопашная, единоборство занимает в производственной и общественной жизни первобытных охотников одно из главных мест; борьба — то центральное событие, которое мировоззренчески главенствует в охотничьей системе образов. Тотема убивают в рукопашной, затем разрывают и едят¹²³: вот почему еда семантически увязывается с борьбой и поединком. В позднейшем обряде и обычае во время еды устраивается единоборство; самая еда и питье тоже становятся борьбой, позже состязанием, и в мифе одно принимает характер другого; метафора 'еды' уравнивается с метафорой 'борьбы'¹²⁴. В земледельческий период разрывание зверя обращается в разделение, преломление, разламывание хлеба¹²⁵; однако пифагорейцы запрещали этот обряд, так как разламывание хлеба (преломление) связывалось в предании со смертью¹²⁶. Одновременно со спарагмосом хлеба существовал и обряд разрывания на части дерева; плодородие и фаллизм дают себя знать в этот период, и дерево растерзывается мужчинами, а женщины совершают вокруг него пляску¹²⁷. Дикий зверь обращается в домашнюю скотину; в племенном обществе это уже не тотем, а божество, еще дальше богочеловек. Вождь коллектива, который был и тотемом-зверем, и раздавателем еды, и множественно-единичным едоком, в этот период дифференцирует свои функции; жрец и повар, глава рода и царь получают раздельное существование. Помимо борьбы и разрывания, еда отождествляется и с шествием, которое представляет собой один из устойчивейших элементов всякого первобытного действия. Коллективное выступление первобытно-охотничьего общества, его массовое передвижение с места на место среди обширных, чрезвычайно редко заселенных пространств, выступление, теснейшим образом связанное с производством и формами труда, формами социальными — играет большую роль и в охотничьем сознании, хотя осмысливается очень своеобразно. Передвижение коллектива, передвижение тотема соответствует в первобытном сознании передвижению всей окружающей природы — солнцу (небу)¹²⁸; солнце, прежде чем шествовать по горизонту, преодолевает врага, мрак, в виде зверя¹²⁹. Шествие поэтому является реалией, но одновременно и метафорой; и там, и здесь оно связано со звериной борьбой, с растерзанием — едой зверя. В то же время передвижение воспринимается плоско, т.е. в нем выдвинута не динамика движения, а массово-сплошной, безличный характер ступания, исчезновения-появления. Не просто едят, но шествуют к еде, и во главе идет

«водитель», вожак, вождь; это сперва тотем в образе зверя, персонификация солнца и неба, а в земледельческий период — оплодотворитель. Литургийные шествия во главе со священнослужителем, в сопровождении светильников; процессии во главе с богом, представляемым в виде животного, или во главе с животным, в окружении факелов, — это известные примеры из богослужения и обряда; но так и в обычае шествует монастырская братия на трапезу или идут к столу при дворе или в аристократическом, наиболее консервативном быту.

б) Метафоры 'рождения'

1. Семантика брака Я уже говорила, что еда в представлении первобытного общества сливается с актами рождения и смерти, и что нет возможности, без чисто научной условности, эти образы друг от друга отделить. В свою очередь, акты еды — смерти — производительности неразрывным узлом связаны с окружающей природой; смерти как чего-то конечного, завершенного нет, а есть исчезновение, одновременное появлению (как одновременны «до» и «после» в первобытном сознании). Неверно говорить о загробных представлениях, об умирании и воскресении, о жизни-смерти. Подземность есть всегда рождающее начало, а рождающее — подземное; перевеса одного над другим нет, так как в мышлении нет предпосылок к расчленению событий во времени. Еда, говоря нашим языком, есть смерть и воскресение, а также производительный акт. Но сам производительный акт тоже является смертью и воскресением. Что же такое смерть-воскресение? Это еда и производительный акт. Но каждое из этих явлений представляет собой совсем не то, что мы под ним понимаем. Первобытное сознание осмысляет их как наличие—отсутствие космоса (тотема) в форме борьбы. Отсюда — равенство образов 'еды', 'производительного акта' и 'смерти-воскресения', сливающихся друг с другом и переходящих друг в друга; отсюда их генетическое равноправие, их невозводимость одного к другому; но отсюда и сложность научной терминологии, которая ошибается всякий раз, как хочет уточнить и назвать их значимость. Что такое первоначальный брак, и подлинно ли жених и невеста — только брачащаяся пара, т.е. соединяющаяся для совместной жизни? Сразу же, однако, встает материал, который требует какого-то иного толкования, и ни обычаем бытовым, ни религиозным, ни идеей одного воспроизведения его не объяснить. Почему, например, невеста не всегда

реальная, а подставная? Почему ее роль иногда исполняет дерево, а жениха — чучело, или наоборот? Или чем объясняется уподобление брачащихся царю и царице? Мы, следовательно, и здесь, как при анализе семантики еды, сталкиваемся с комком соседящих образов и не можем извлечь одного из них, не захватив частично и других. Поэтому следует взять весь этот комок в его целом. Такой именно брачный комплекс существовал у всех изначальных народов в виде обрядов «майского дерева». Их стабильные формы можно классифицировать так: 1) обходы с деревом, 2) обрядовая трапеза, 3) выбор «майской пары», которая одновременно означает жениха и невесту, царя и царицу, 4) зооморфический маскарад, 5) обрядовая симмиксия, 6) женитьба дерева, 7) поединок (бег большей частью). Отдельно на всех этих моментах я останавливаться не буду, да и нет нужды, потому что они уже вполне освещены наукой. Дитерих давно показал, что процессии и обходы с деревом упираются далеко вглубь времен, и что в них лежит инкарнация плодородия; дерево, посох, ветвь, с которыми ходят из дома в дом или из улицы в улицу, есть вегетативное божество¹³⁰. Весь комплекс представлений, группирующихся вокруг всесветного культа дерева и персонализации майской пары, давно и классически осветили Беттихер и Мангардт¹³¹. То, что еще оставалось неисследованным, связь поединка, культа дерева, брака и выбора в цари, разъяснено английской школой — работами Кука, Корнфорда, Гаррисон и Фрезера¹³². Реконструкция, даваемая ими, такова. Перед нами божество дерева, которое является одновременно божеством неба, воды и смерти; оно олицетворяется в дереве и его производных (главным образом в скипетре, посохе, ветви), в птице, в звере; бог этот есть «божество года», в котором сосредоточена мощь плодородия на год; ежегодно силы этого бога обновляются, и ежегодно избирается новый его годовой репрезентант, в виде женско-мужской пары. С этой целью устраиваются обрядовые состязания, женские и мужские, с наградой в виде скипетра, посоха, венка из листьев и прочих священных олицетворений. Получившие их считаются получившими мощь самого божества, божеством в лицах, и на год имеющими власть над силами неба и земли. Они соединяются в священном браке и одновременно становятся годовыми царем и царицей. Следовательно, 'новый брак' есть всегда 'новый год', 'царь' и 'жених' — победитель в состязании. Другие ученые еще больше подчеркивают в образе нового брака как нового года момент борьбы

с годом уходящим и видят в нем чисто весеннее состязание между оживающими силами земли и смертью, или зимой; весенняя невеста есть царица нового года, невеста подставная — это старуха в брачном одеянии, которую жених — царь — новый год разоблачает, бьет и выгоняет¹³³. Как показал Сентив, жених — это зачастую принц Солнца, невеста — пепельная сущность его как огня, Золушка, царица кухни, скотного двора, рынка¹³⁴. Итак, семантика таких праздников ясна; лишь одни ученые выдвигают основу солярную, другие вегетативную, сходясь, однако, на генезисе из обряда магического.

2. Семантика победы Я не буду здесь говорить о магии как явлении позднему и сильно преувеличенному наукой. Не буду специально останавливаться и на характере заметной реконструктивности всего того, что я только что изложила. Меня интересует семантика таких образов, как 'жених' и 'невеста', в связи с венчанием, со свадьбой, браком, воспроизведением, и так как эти образы неразлучны с образом 'царя' и 'победителя', то семантика и этого образа. Образ 'победы' для нас не нов, потому что я еще очень недавно говорила о метафоре борьбы как спасении и преодолении смерти. Поэтому после знакомства с ее семантикой мы найдем теперь в идее агонистической победы и ее дословного значения чересчур много нашего собственного рационализма. Очевидно, 'победителем' можно было быть и без одержания верха в состязании; человек, евший хлеб, был уже 'победителем от смерти'. Конечно, здесь мы натакиваемся на необходимость расшифровки таких значений, как 'победа', и 'агон': все время, едва мы подходим к какому-нибудь семантическому факту, мы оказываемся в целом ряде неизвестных величин, прикрытых обозначением нашего сегодняшнего дня, и нам дается на выбор или ошибочно исходить из нашего собственного, XX века, осмысления и топтаться на месте, или иероглиф за иероглифом расшифровывать архаические значимости. Прежде всего нам придется разграничить образы солнечные от вегетативных. И те и другие упираются в единое представление о небе-земле, о дереве-солнце. В основе, — наука уже со всех сторон кричит об этом, — лежит целостное восприятие мира, в котором огонь, вода и дерево тождественны. Однако метафоры чисто солнечные имеют совершенно раздельную и внятную линию своих собственных судеб, в параллель к стадияльно более поздним образам вегетативным. Таков именно образ солнца-

победителя. Но кого или что побеждает этот 'победитель'? Узенер и Карл Фриз давно уже ответили на это. Солнце побеждает мрак, и эпитеты его «непобедимый» и «победитель»¹³⁵. Эти представления вполне сохранились в этрусской, позже в римской обрядности триумфа, когда герой-победитель с блистательным войском продвигался в пышной процессии по городу, а побежденные предавались смерти. В лице этого победителя, в светлых одеждах на солнечной колеснице с белыми лошадьми, продвигалось само солнце; победив своего врага, тьму, оно двигалось из обители смерти преисподней, через горизонт, — царские ворота триумфальной арки, — на небо, в храм. Эти ворота отделяют мир потусторонний, мрачный, от небесного, светлого; через двери арки, зарю, показывается в ослепительном блеске солнце. В храме Юпитера Капитолийского, куда победитель въезжает по городу, приносится жертва божеству; параллельно с образом победы в шествии и въезде дается образ победы в принесении и принятии жертвы, в трапезе божества; но этот образ повторяется и подчеркивается в ряде «придаточных предложений» обряда, в параллелизме цирковых игр и пиршественном угощении для народа. Вот, следовательно, агон и без рационалистической передачи: он присутствует уже в самом образе въезда и шествия, как и параллельно в еде. 'Шествие' как метафора солнечного хода означает то же самое, что и 'победа'; двигаться по небу солнце может только после схватки с ночным мраком. Победа — это смерть, ставшая жизнью, это акт жизни вослед акту смерти. Победитель тот, кто остается жить. Самая жизнь означает солнце, небо, а смерть — преисподнюю, мрак. «Когда ты восходишь, — говорится в одном египетском гимне, — они живут (люди), когда заходишь, они умирают»¹³⁶ Таким образом восход и заход солнца — это жизнь и смерть всех людей, всей природы, и ежедневно одни и те же люди умирают и оживают. Солнце — «зачинатель жизни»: «ты производишь человеческий зародыш в женщине, ты создаешь семя в мужчине», «ты сотворил жизнь людей»; солнце — «ужас всякой дальней страны»¹³⁷. В системе тотемистического мирозерцания таким солнцем-вселенной является вождь общественного коллектива, тотем; он ежедневно и ежегодно вступает в борьбу со смертью и побеждает ее. Мы знаем из трудов Фрезера, что стадийный преемник такого вождя, царь, ежегодно убивался, и в его лице ежегодно умирал старый отрезок времени, год, старый бог. Тотемистическое мировосприятие не знает 'новизны' в нашем смысле; личное

начало не существует; лиц нет, есть единая маска слитного целого, и потому сознание не замечает, что умирает один человек из коллектива, побеждает совсем другой. Нет, и умирающий и живущий — единый образ, единая маска космического тотема; это он, все тот же самый, появляется в исчезновении, оживает в смерти¹³⁸. Понятия двойственности, жизни и смерти — наши. В сознании первобытных охотников множественно-единичное начало (тотем) борется и переборает исчезновение появлением (позднейшее — «смертью смерть поправ»). Остающийся в наличии вождь — новый тотем, новый, при племенном строе, царь. Поэтому семантика 'царя' содержит в себе метафорические представления о небе и солнце, но и о смерти; царь равнозначен богу, который может быть и умершим и воскресшим. Особенно выразительна эта семантика у египтян, где каждый фараон является божеством, на время ставший богочеловеком, божеством-солнцем. Фараон — это и небо и покойник; по словам Диодора, первым царем в Египте было солнце; умерший фараон занимает небесный трон солнечного бога¹³⁹. О том, что 'царь' и 'небо' были тождественны на известной стадии развития общественного сознания, видно из работ не только Н.Я. Марра, но и Прейса, который приводит «небо» и «землю» как названия кланов: небо, следовательно, являлось тотемистическим обозначением общественного коллектива. Вот почему боги-то и назывались первоначально царями, а цари — богами, и при апофеозе представлялись возносящимися на небо¹⁴⁰. Следствием тотемистического тождества между космическими и социальными образами явилось то, что царь был и жрецом, т.е. дублером божества; высшими жрецами были в античности цари, каковы архонт-базилевс в Афинах, тех сасгоит в Риме¹⁴¹. В охотничьем обществе, чрезвычайно примитивном, нет условий для оформления и яркой выразительности создаваемых им же образов. Они получают, так сказать, дальнейший ход и законченность в более позднюю эпоху, в племенном строе, в институте богов-царей. С подобным историческим законом нам придется все время встречаться; так и сюжет, создаваясь на самой ранней стадии человеческого сознания вместе с другими формами идеологии, начинает свое подлинное существование только в классовом обществе.

3. Семантика года Космическое значение 'царя' и отождествление его с небом и солнцем влечет за собой и то, что образ 'царя' сливается с образом 'года'. Здесь в основе лежит то же исчезновение и появление космического тотема, та же сменяющаяся

неизменность: время воспринимается пространственно, 'год' отождествляется с небом, солнцем, землей и т.д., и есть не что иное, как сам общественный коллектив в лице своего вожака. 'Год' — это не период времени, а вечно светящее небо; но 'светить' то же, что 'жить', т.е. перемирать, исчезать и появляться; и множество небес, множество земель (столько же, сколько людей, зверей, вещей, растений) ежедневно меняется, умирает, оживает. Сперва такой 'год' семантизируется как небо, как круг, как солнце и мрак, зима и лето¹⁴²; являясь одновременно тотемом, 'год' в акте борьбы исчезает и появляется, и 'старый год' умерщвляется 'новым', победившим 'годом'. Эта схватка со смертью зимы и лета, солнца и мрака, точнее — старого и нового тотема, играет огромную роль в создании всех последующих обрядов, а также и мифов. Всякая борьба заранее имеет жертву, которая окажется побежденной; это всегда будет старая форма тотема — старый год, который оживет, т.е. умерший, покойник. Из образа смерти, из образа покойника развивается и образ 'врага'; ничего враждебного в нашем смысле в нем нет; 'враг' — это носитель образа смерти, тот аспект тотема, который будет побежден в рукопашной и умрет¹⁴³. Отсюда — изображения борьбы, победы, триумфа на гробовых античных рельефах¹⁴⁴; отсюда — и семантическое тождество образов 'победы' и 'жизни'¹⁴⁵. День 'нового года' и есть день, в который борьба со смертью дает новую жизнь победителю. Но таким новым годом, обновленной вселенной, и является тотем, позднее царь, семантически бог неба, бог дерева и солнца, бог преисподней.

В земледельческий период солнце и земля, а также и 'год', получают семантику плодородия. Смена света и мрака уже не так замечается, как смена засухи и урожая, от которых зависит трудовая жизнь земледельца. Прежнее тотемистическое олицетворение дерева — неба — воды — преисподней становится 'божеством года' уже не в солярном, а в вегетативном смысле; 'год' обращается в круговоротный пространственный отрезок увядания и расцвета растительности, смена неизменности становится циклом, т.е. округлым временем; победитель смерти сливается с этим 'годом', получает функции оплодотворителя, властителя над плодородием, от которого зависит урожай, приплод животных, новое поколение людей¹⁴⁶, и по его имени ведется летосчисление, как по имени года¹⁴⁷. Однако образ плодородия требует не одного, а двух племенных корифеев, и

женское божество, женщина-царица, начинает доминировать над мужским. От этой пары, богини и бога, и зависит плодородие на год; соединяясь ежегодно в новом браке, они тем самым становятся годовыми 'царями'. Их 'брак' совпадает с началом их 'царствования' и с 'новым годом'¹⁴⁸. Самый обряд, в котором они начинают жить, называется венчанием: сперва они отождествляются с венком потому, что он метафорически означает круг, солнце, небо, год; а затем в нем сказывается его растительная природа, природа плодородия. Венчание сопровождает брак богов как царей; поэтому, венчая в браке и на царство, мышление дублирует этот акт параллельными актами еды, борьбы и воспроизведения.

4. Связь брака с едой, борьбой и шествием. Итак, первоначальным женихом представляется свет: в таком именно метафорическом оформлении разыгрывалась свадьба у орфиков и в культуре Диониса, в виде таинства¹⁴⁹. Это брак неба и земли, составляющий часть и Элевсинских мистерий¹⁵⁰. Как в первобытно-охотничьем обществе все едят сообща, общественным, множественным коллективом, управляемым вожаком — разрывателем зверя и раздатчиком мяса, так множественно, общественно соединяются, имея мужеско-женскую пару брачащихся корифеев, из которой женщина еще не выделяется сознанием; все они вместе и в отдельности — тотем, т.е. борющийся, исчезающий-появляющийся внешний мир, небо, земля и все, что с ним, 'свет' преимущественно. И как каждый разорванный кусок мяса воссоздает единого и цельного тотема («агнец бога, расчлененный, но не разъятый»), так каждый новый муж для женщины — единый и неизменный ее муж: вот почему обряд воспроизводит брак сызнова, а в мифе муж приходит неузнанным на свадьбу своей жены и снова соединяется с нею, обычно — в акте еды, за брачным пиром. Самое венчание не представляет собой какого-либо подчеркивания полового соединения; напротив, его совсем и не видно в системе брачных обрядов, потому что оно, как и еда, не осознается реалистически и представляет собой, с точки зрения осмысления, нечто совершенно антизначное. Так, венчание состоит из еды, из шествия, из обрядов плача и пр., среди которых гложет самый момент соединения. Что до шествия, то оно играет большую роль и здесь, в виде коллективной брачной процессии, в которой принимает участие вся общественная группа, брачащаяся вместе со своими корифеями, царем и царицей, в один и тот же день. Венчание содержит в

себе и тот элемент, который впоследствии становится похоронной обрядностью; исчезновение-появление тотема в производительном акте столько же говорит нам о смерти, сколько о рождении. Недаром, уже много лет назад, Россбах распознал в римском браке похоронную обрядность: свадьба — типичное изображение на саркофагах; брачные боги — боги смерти; похоронная процессия и свадебная процессия одинаковы; невесту приводят ночью при факелах, брачная постель уподоблена смертному ложу, и шествие вокруг алтаря аналогично погребальным обрядам¹⁵¹. Центральный момент исчезновения-появления света-солнца — борьба — остается основой и в браке; производительный акт семантизируется как поединок. Вот почему греческая богиня любви делается женой бога битвы и носит эпитет «приносящей победу»¹⁵², а в одном из древнейших святилищ она изображена вооруженной¹⁵³, как, впрочем, и сам Эрот, персонифицированная любовь, имеет атрибутами лук, стрелы и факел (огонь). Не менее интересно, что у древних германцев молодая получала в день брака, среди других подарков, военное оружие; «это их брачные боги» — поясняет Тацит¹⁵⁴. На почве этой семантизации впоследствии создается богатейшая военно-эротическая метафористика¹⁵⁵. Разумеется, оформления образа подвергаются со временем изменениям. В земледельческий период охотничья семантика получает новое содержание как результат переосмысления в новых производственных категориях. Невеста начинает выделяться более, чем жених; как боги-оплодотворители, как владыки космического плодородия они становятся 'царицей' и 'царем' уже в этом новом смысле¹⁵⁶. Майская обрядность — это как раз остаток массовых действий космогонического характера, прошедших через земледельческое переосмысление; это обрядность весенняя, сопровождающая воскресение природы после зимней смерти; это поэтому брак, но брак, который разыгрывается не в храме, а в быту, всем племенем, а впоследствии всей деревней. Здесь борьба, бег, процессии и обходы, здесь частичный зооморфный маскарад как тотемистический остаток; выборы майского короля и королевы, которые являются женихом и невестой, и их венчание увенчивание свежими венками; наконец, производительный акт и еда. Дело, следовательно, не в том, что один из актов обряда подготавливает другой как его логическая причина, и сперва устраивается состязание, затем выделяется победитель, дальше этот победитель получает награду в виде растения и с этой наградой при-

обретает власть над годовым плодородием. Такой «сюжетности», построенной на причинно-следственном ряде, первобытное мышление создать не может. Нет, в этом брачном комплексе обрядов все части повторяют друг друга в различных метафорах; образ 'года', 'царя', 'жениха' совпадает, и награда в виде растения означает то же, что сам победитель и победа¹⁵⁷. Метафора 'свадьбы' — это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения. Жених и невеста — парное божество, несущее жизненные функции, параллельные репрезентанты царя и царицы, бога и богини города. Свадьба — не событие, которое может когда угодно произойти, в зависимости от склонности жениха и невесты. Это обряд, тождественный триумфу и венчанию на царство, и его приурочение совершенно специфично. Свадьба являет собой не соединяющуюся по любви или рассудку пару: это действие победы над смертью, в котором жених и невеста — царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка солнца и ночи, или жизни и смерти. Поэтому это дни равноденствий и солнцеворотов, дни смен, дни новых переоценок (говоря по-нашему) вчерашних сил, дни кончающейся и начинающейся жизни, или, как мы ее называем теперь, власти¹⁵⁸. Царь есть 'живущий', и начало его жизни, добытой в единоборстве, должно дублироваться 'едой' и 'воспроизведением'.

5. *Семантика спасения* 'Брак', 'воспроизведение', 'рождение заново' получают особенное значение в период земледелия. Исчезновение-появление обращается теперь в смерть-рождение, и производительный акт выделяется, подобно еде и смерти, из общего контекста событий и получает первенствующую роль. Он отождествляется со смертью, потому что женщина отождествляется с землей; он уравнивается с актом еды, потому что и еда представляется смертью-рождением божества плодородия, умирающего и воскресающего. Создается, с одной стороны, метафора 'оплодотворения'-смерти, которая в феодальном обществе становится метафорой смерти-'любви' и занимает впоследствии огромное место¹⁵⁹. С другой стороны, этот образ оформляется в метафору 'любви'-'еды' и производительного акта-'еды'¹⁶⁰. По мифу, богиня земледелия Деметра, разгневанная на то, что бог смерти похитил ее дочь, останавливает на земле плодородие и перестает есть и пить; в мистериях изображается, как она начинает пить, убажженная видом женского производящего органа¹⁶¹. Эфесская матрона, потеряв мужа, не принимает пищи, но

возвращается к ней при новом соединении; женщина, желая проверить любовь мужчины, заставляет его 'голодать' в двух смыслах, а потом дает ему на выбор ложе или стол с едой¹⁶². 'Поесть' значит 'соединиться'¹⁶³; тоже обценное значение лежит в метафорах 'варки', блюда, 'кушанья'¹⁶⁴; 'повар' приобретает семантику оплодотворителя — мужа, любовника, жениха¹⁶⁵. Известно, что еда Евы и Адама влечет их плотское соединение; к этому же разряду метафор относятся как явление и фармаки, греческие козлы отпущения¹⁶⁶. Еда играет центральную роль при браке, вся процедура которого метафорически повторяет историю растения, злака, хлеба. Помимо трапезы, составляющей важную часть свадьбы, отдельные эпизоды наполнены обрядами хлеба и вина. В древнейшем римском браке богам приносили жертвенный хлеб-пирог, и самый брак совершался на основе соучастия в его еде; новобрачные, с покрытыми головами, сидя на шкуре жертвенной овцы, совместно съедали пшеничный хлеб, и этим вкушением жена приобщалась к культу мужа¹⁶⁷. В Греции мальчик, увенчанный цветами и желудями, нес корзину, наполненную хлебом, ту самую священную корзину, где рядом с хлебом и фруктами, в культе Диониса, лежал и фалл; такой же мальчик нес в римском браке сосуд для злаков и зернового хлеба¹⁶⁸. Обряд кормления новобрачных делается составной частью свадьбы¹⁶⁹; рядом существует осыпание молодых злаками — точно так, как жертвенных животных при жертвоприношении¹⁷⁰. отдельные моменты спаргамоса, раздробления, раздачи еды всем присутствующим, вкушения хлеба и вина протягивают нити от брака к евхаристии и литургии¹⁷¹. И эта связь не поверхностна. Если вспомнить «большой выход» при литургии, где священнослужители несут на головах хлеб и вино, то станет ясен образ шествия персонифицированных объектов еды, самих божеств. Как они продвигаются в шествии, чтоб лечь на столе и получить избавление от смерти и новое плодородие, так в брачной процессии шествуют эти же космические божества в человеческом виде, чтоб на ложе претворить смерть в жизнь, возродиться в акте соединения и дать новое рождение себя же самих. Ясно, что брачные боги могут существовать и в виде самостоятельных персонификаций хлеба и вина. Самый яркий пример — это Дионис, бог лозы и виноградного сока, соединяющийся в таинствах с женой архонта-царя, и Зевс Сотер, бог-вино, связанный с трапезой, призываемый перед браком¹⁷². В отличие от антропоморфного Диониса, Зевс Сотер сохраняет природу вина

как напитка и является его именем, его персонификацией¹⁷³; однако имя-то это, Сотер, значит «спаситель». Сочетание образов вина, брака и спасения далеко, конечно, не случайно. Вино — позднейшая стадияльная замена крови, и крови разрываемого на части тотема — жертвенного животного¹⁷⁴; как эта 'кровь', имеющая евхаристическое значение, связана с образом исчезновения-появления, смерти-жизни, так и 'вино' сохраняет значение смерти-воскресения и смерти-рождения. Земледельческий эквивалент крови, 'вино' означает в фольклоре плодородие, избавление от смерти, производительность¹⁷⁵. Питье крови — древнейший акт спасения и исцеления¹⁷⁶, и вино, становясь на его место, вбирает в себя его семантику, лишь обновленную тем, что 'спасение' и 'исцеление' уже носят земледельческий характер, характер оплодотворения и рождения.

6. *Рождение как исцеление и воскресение* Вожак-тотем, борющийся врукопашную со зверем-врагом, естественно обращается в борца со смертью. Для охотничьего сознания он представляется борцом со смертью-зверем¹⁷⁷, для земледельческого — победителем и спасителем от смерти, и в его власти оказывается подача избавлений и исцелений, а также новых жизней, словом — все то, что вмещал в себя и борец со смертью. 'Спаситель' — космический образ, оформленный в земледельческих метафорах; это растение, новая жизнь матери земли; у евреев воскресение представлялось в виде растения, восходящего из семени, а спасение — как возрождение зелени, причем самое растение — это название Мессии¹⁷⁸. Образ спасения связан с представлением о циклических мировых периодах, с эсхатологическим представлением о гибели и спасении мира, где 'спасение' — новая жизнь, обновление земли, урожай растительности, приплод животных, обильное рождение людей¹⁷⁹. Sol Aeternus («вечное солнце») становится Сотером, ведущим людей к бессмертию; само спасение обращается в таинство, и 'спасенный' делается в мистериях 'возрожденным к вечности', бессмертным¹⁸⁰. Отсюда — посвящение в таинство сотерии (спасения) представлялось символическими актами добровольной смерти¹⁸¹. У египтян спасение было «залогом вечной жизни», у евреев и христиан 'спасению' соответствовала 'жизнь', и спаситель был подателем жизни, 'жизнедателем'¹⁸². Итак, спаситель есть всегда бог оживаний и новых рождений, т.е. целитель и врачеватель¹⁸³. Сперва Сотер — самостоятельное божество, а затем только прозвище Зевса,

Асклепия и Аполлона, богов-целителей преимущественно¹⁸⁴. Вполне последовательно, с точки зрения всей этой семантической системы, что древнейшим врачом является смерть¹⁸⁵; ведь выздоравливание есть новое рождение, а оно достигается смертью. Больного, для исцеления, хоронили: он проводил ночь на церковном дворе, лежа в гробу, или выкапывали могилу, клали в нее больного, набрасывали сверху землю, которую нужно было пропахать, засеять и проборошить, — тогда больной выздоравливал¹⁸⁶. Здесь совершенно нагляден образ спасения, исцеления, воскресения как оживание новой растительности, как выход сызнова из чрева земли-родительницы, матери-смерти. Понятно поэтому, что исцеление есть новое рождение: больного ребенка пропускали сквозь рубаху матери и штаны отца, либо сквозь расщепленное дупло (= ложесна дерева)¹⁸⁷; и потому в античности мнимоумершие и ожившие приравнивались ко «вторично рожденным»¹⁸⁸. Итак, спасение от смерти и исцеление достигается в производительном акте, поскольку он знаменует новое рождение. Роженица называется «ожившей», ибо она умирает и вновь воскресает¹⁸⁹; само материнство становится метафорой воскресения¹⁹⁰. Женщина, по аналогии с землей, связывается со смертью и с умершими; она — гроб, в котором человек умирает и возрождается, и египетскому покойнику, попадавшему в материнскую утробу, т.е. умершему, говорили: «тебя отдают твоей матери Нут в ее имени «погребение», и она обнимает тебя в ее имени «гроб»¹⁹¹. Производительный акт как рождение-исцеление порождает богатую метафористику любви-исцеления; Приап становится богом-врачевателем, и 'плотски соединиться' — это значит 'выздороветь'¹⁹². Мифическим эквивалентом смерти и производительного акта служит сон как одна из метафор земли; вот почему в античности врачевание покоится на инкубации, которая происходит, конечно, в святилище¹⁹³. Показательно, что культ целителей связан не только с образом крови и вина, но и воды и молока¹⁹⁴; когда же божество спасения, исцелений и воскресений отождествляет свое тело с хлебом и свою кровь с вином¹⁹⁵, мы получаем очень цельную метафорическую систему, в которой, как в майской обрядности, нет причинно-следственного логического ряда, но есть редупликации тождественных обликов. Все боги, умеющие врачевать, являются богами пищи, хлеба и вина; в культе Христа, земледельческой Деметры Элевсинской (есть и прямо Деметра Сито, т.е. хлеб), Аттиса и многих других мы видим параллельную евхаристи-

ческую метафористику в образах еды и питья¹⁹⁶. Поэтому-то существовала теснейшая связь между культовыми трапезами и сотерией: Зевсу Спасителю и Афине Спасительнице при жертвоприношении покрывался стол, и Диониса, когда его призывали на теоксении (пиры для богов), именовали спасителем, в литургии же у пифагорейцев призывали во время возлияний и Зевса Сотера¹⁹⁷. Итак, спасители обращены одной стороной к смерти, другой к плодородию. Сила рождений — в их прямой власти. Они — боги соединения и брака, разрешители родов, податели чадородия. В отношении к растительности они — боги урожая, боги хлеба и вина, боги еды.

7. Земледельческие метафоры рождения При племенном строе из единого комплекса вожака-тотема отделяются функции царя, жреца, бога; однако цари остаются сотерами и целителями, жрецы становятся врачами, шаманами, религиозными целителями при помощи чудес, а боги, умирающие и воскресающие, переходят на роль спасителей и спасительниц города¹⁹⁸. В то же время основная концепция плодородия, актуальная в этот период, вырабатывает образы непрерывного нового и нового рождения (где новизна носит характер все того же возобновления старого), выдвигая в соединении женщины и мужчины только зачатие и рождение. Получается метафора, которая к концу родового строя принимает образ 'блуда', 'распутства'; этот образ массового оплодотворения, прикрепленного к отдельным женщинам, тесно увязывается с рождением и преодолением смерти, а потому и спасением. Так 'блуд' оказывается метафорой спасения, а женское божество производительности — божеством эротической любви, или жрицей ее, или просто блудницей¹⁹⁹. Коррелят мужского плодотворящего начала, такая богиня становится его парным соответствием, и так как они оба проходят под одинаковым семантическим знаком, то получается такая чуждая для нас пара, как Спаситель и Блудница (Сотер и Порна). Однако подлинная семантика 'блудницы' раскрывается в том, что она, как и 'спаситель', связана с культом города и с победой как избавлением от смерти. Город и страна являются объектами сотерии в культе богинь-спасительниц, причем они метафорически увязываются с образом цветущего времени года, и их спасение приурочивается к расцвету растительности, к плодородию животных и людей²⁰⁰. Метафора 'въезда в город', которая соответствует выходу из смерти (ср. триумф), прикрепляется к спасителям и спасительницам так же,

как и метафора 'взятия города', 'победы над городом', 'спасения города'; в целом ряде случаев въезд спасителя в город семантизирует производительный акт, метафорический вариант входа жениха в брачный покой²⁰¹. Поскольку 'блуд' есть метафора спасения и блудница связана с городом, дальнейшее накопление и разворачивание тождественных образов становится понятным. Получает смысл культ Афродиты Гетеры, сакральное значение гетеризма вообще, специальное обращение к гетерам, когда нужно молиться о спасении, и культ Афродиты Порны²⁰². Ее храмовое сказание звучит в Абидосе (милетской колонии) так: враги овладели однажды стражами города во время жертвоприношения и забрали в плен и их и пьяных блудниц; из них одна похитила у неприятеля ключи от города, переползла через городские стены, подняла на ноги жителей и тем спасла город, который в благодарность построил храм в честь Афродиты Порны²⁰³. Здесь дано единство образов 'жертвоприношения', 'пьянства' (метафора вина), 'блуда' и 'спасения'²⁰⁴; что единство и такая именно образность не случайны, видно из многих сказаний о блудницах и женщинах, которые тоже спасают город²⁰⁵. Далее закономерность этого сочетания подчеркивается тем, что и статуя Афродиты на Самосе сооружена гетерами, которые сопутствовали Периклу при осаде Самоса²⁰⁶. В этом случае, как и в других²⁰⁷, Порна и Гетера представляются связанными с военной победой. Когда нужно молиться о спасении Эллады, в храм Афродиты посылаются именно гетеры²⁰⁸, и когда хотят получить победу на олимпийских играх, просят о молитве гетер²⁰⁹. Как же не вспомнить Юдифи? Правда, библейский миф старается изобразить ее непорочной, но для нас уже совершенно ясна вся линия параллельных образов, сколько бы их ни затушевывали впоследствии: это спасение через акт производительности и пиршества. Голова Олоферна и его опьянение — это то же вино в виде крови и та же метафора тела. Недаром 'вино' есть метафора брака и пьется при браке: в нем одном заключен образ плодородия. И Юдифи, как Порне, сопутствует опьянение и жертвоприношение²¹⁰: там это сказано дословно, здесь одето в метафору 'убийства' и 'опьянения' жертвы. Это все тот же развернутый в различные метафоры образ, который параллельно в олицетворении хлеба и вина, присутствует в обрядах евхаристии и Пасхи. Ведь Афродита — богиня плодородия, а муж Юдифи (т.е. дублер Олоферна) умирает во время жатвы ячменя, когда колосья хлеба связывают в снопы²¹¹, и блудница Раав, в одной версии — жена Иисуса

Навина²¹², т.е. соответствие Спасителя, а по другой — Вооза и, по-видимому, Вифлеема²¹³, персонифицированного хлеба и жатвы хлебных злаков. Эта парность спасителя и блудницы так укореняется в традиции, что пророку, носящему имя «спасителя» (Осии), легенда приписывает жену-блудницу²¹⁴.

8. Метафора свадьбы Что же такое свадьба, как не биография Солнца Победителя, если распушенность — биография Афродиты Спасительницы? Как вождь-победитель и царь, жених увенчан венком, невеста покрыта белой фатой смерти или красной фатой пламени. Подобно солнцу, на колеснице выезжает пара брачующихся богов, и вокруг них, как в небесном океане, птицы, деревья, крылья богов любви, рассыпанные вокруг звезды²¹⁵; иногда невеста — дерево, а иногда брачатся сперва с деревом поочередно, а потом между собой; мальчик несет священную воду, или факелы, или блюдо злаков. В торжественной процессии продвигаются к брачному шатру, как божество солнца в свою священную скинию²¹⁶. Моменты жертвоприношения и трапезы позади; теперь они дублируются в акте ложа. Этот акт происходит после появления вечерней звезды, и с факелами ведут невесту к ее ночному престолу.

9. Брак и рождение как космогонический круговорот Мы рассматриваем жизнь с социальной точки зрения, с идеологической, бытовой, экономической и многих других. У первобытного человека — цельная, монолитная жизнь. Моменты социальные, религиозные и бытовые в мировоззрении слиты. Даже война есть победа над врагом в космическом плане, даже голод есть голод смерти. Царь есть жених и бог. Он царствует год, а затем умерщвляется или изгоняется, повторяя судьбу, которую он переживает в день своего двойного венчания; побежденный смертью, он из царя становится рабом, и женский паредр его — рабыня; но это убийство или изгнание благодетельны потому, что именно в них он проходит фазу смерти, преодолевает ее в рукопашной и снова выходит в жизнь царем, новым богом света и новым женихом. Свадьба каждый год играется сызнова, и в неузнанном чужом женихе невеста вдруг узнает своего старого супруга, пропадавшего в изгнании. Нет нужды, что этот жених действительно новый: невеста знает, что это один, всегда все тот же, под новыми масками неизменный и всегда одинаковый старый победитель. Лицо — это только носитель маски, и оно меняется; его родовой образ — маска — неподвижен. И Прокрида, подкупленная драгоценностями, изменяет своему мужу,

Кефалу, но после измены узнает, что ее новый любовник — это ее старый муж, вернувшийся из долголетнего странствия²¹⁷.

в) *Метафоры 'смерти'*

1. *Метафора царства и рабства* Можно подумать, что в царе-женихе две сущности, но на самом деле она только одна.

Прокрида и Пенелопа всегда в день своей вторичной свадьбы оказываются невестами своих старых мужей. И все-таки обряд и миф заставляют их иметь временных женихов, которым они враждебны. Это в конце концов сводится к вопросу и о подставных невестах, попутно указанному мною при описании «майской пары», мимо которого я тогда должна была пройти дальше. Тема подставного жениха или подставной невесты объясняется обычно желанием отвратить злую силу от протагонистов брака и перевести ее на замаскированное «подобие»; во всяком случае этот мнимый персонаж нигде не претендует на самостоятельную роль и нигде не затушевывает своей зависимости от главной роли. Иначе как будто обстоит дело, когда перед нами находится не жених, а царь. Здесь роли производят впечатление двойственных: с одной стороны — царь, разжалованный в рабы, а с другой стороны — раб, возведенный в сан царя. Но мы знаем, чем обряд кончается: раба казнят, а царь остается царствовать²¹⁸. Ведь ежегодно царь умирает и оживает как бог года, но не личность. Эта метафора смерти и обновления нового царя-жениха имеет свое словесно-действенное выражение, и мы привыкли называть его Сакеями, Сатурналиями, Крониями. В последнее время им так много занимались и так много о нем писали, что нет надобности вновь описывать его и освещать²¹⁹; напротив, ощущается другая потребность — показать его, так сказать, «частность» и только одну из образных интерпретаций многоликой и многозначимой метафоры 'смерти-обновления'. Умирающий ежегодно царь — не есть исключительный образ Сатурналий: это основной образ первобытного общества во всем его быту. Смерть царя как метафора его временного рабства и временной скованности есть обычная интерпретация этого образа. Сатурналии интересны только тем, что дают действенную и образную систему тому комплексу представлений, который зачастую приходится генетически вскрывать и реконструировать, но не больше. Сатурналии не дают ничего семантически нового по сравнению с метафорой еды или воспроизведения: и там герой умерщвляется, проходит фазу смерти, преодолевает ее и выходит

в жизнь победителем. Поэтому уже кажется трафаретным наличие в Сатурналиях таких дублирующих друг друга актов, как еда, свадьба (брак или распущенность), празднование нового года. Следует ли напоминать, что царь Сатурналий есть воплощение нового года, сызнова венчающийся на царство, что он есть жених, празднующий свой новый брак, и что он стоит во главе жертвоприношения и торжественной еды? Единственное, что этот обряд отличает в ряду прочих, это наличие раба-узника, которому передаются прерогативы царя, и переход царя на роль раба. В силу тотемистического мировосприятия, ставящего знак равенства между природой и человеком, обществом и отдельным членом, в дни Сатурналий каждый человек переживает ту же драму перемены ролей, что и бог-царь. Это дает впоследствии знаменитую картину временного господства слуг и прислуживания господ; рабы правят домом, садятся за барский стол, а хозяева, переодетые слугами, переходят на роль рабов²²⁰. Конечно, генезис этого явления не в патриархальном пережитке: уже никто не отрицает связи этого института с обрядами брака, нового года, переизбрания царя, и его существование в определенный жатвенно-посевной период отмечено у всех народов. Здесь происходит то же, что в еде и соединении: едят все, не только бог и царь, и обновляются в году все, как бог и как царь; каждый человек в отдельности переживает сам в себе новый год (образно: вынимает новый жребий жизни) и сызнова становится женихом своей новой невесты, но старой жены. И каждый переходит на роль раба и узника, обмениваясь с ним именем и одеждой, т.е. своей сущностью; друг другу все посылают подарки, самих себя, в обмен на новые, на себя новых. День Сатурналий или день Нового года есть день всеобщего обновления, а потому позднее годовой люстрации — очищения и освящения города.

2. *Сатурналии* Итак, раб, переодетый царем, на самом деле берет на себя царскую сущность, а царь становится подлинным рабом. Но здесь нет в основе ни обмана, ни отгона злой силы, ни «разыгрываний». Напротив, акт правдив, и смерти не противятся, а идут ей навстречу: обряд Сатурналий есть обряд смены ролей в буквальном смысле, и бог жизни, царь, переходит в бога смерти, раба-узника, а смерть — в жизнь, раб — в царя²²¹. Таким образом царь именно умирает, а не спасается от смерти в нашем понятии: когда раб в царской одежде властвует, делит царское ложе и царский стол — царя подлинного уже нет, он умер. И то, что он мертв, показывает следующий акт драмы:

царь в одежде раба и узника рабствует новому царю жизни. Но этим образ еще не исчерпан. Есть еще и третий акт в драме: царь преодолевает смерть и в новом виде, новым уже царем, опять входит в царствование. Что же служит метафорой этой фазы? Схватка с временным владыкой, со смертью в лице раба-узника, которая кончается для него побоями и насильственной гибелью. Царские одежды солекаются с него, ложе, стол и скипетр отнимаются и вновь отдаются тому, кто сбрасывает с себя вчерашнее рабское платье. Итак, Сатурналии действительно представляют ту смену ролей, о которой я говорила при анализе образа триумфа как победы жизни. Эта смена представляется, так сказать, плоско, без нашего понятия о переходе или каком-то процессе. Нет, и царь и раб одновременно находятся налицо здесь же вместе; одно их присутствие уже должно означать то, что мы называем процессом. И если в иных случаях мы должны думать о каком-то смещении, или переходе, или замене, то здесь можно увидеть, что никакой действительной процессуальности нет и что «вместе» есть «раздельно», даже «одно» есть «два». Это дает яркую параллель к еде, где едящий представляется обновленным, где в одном и том же человеке происходит то, что здесь в двух. И Сатурналии, этот праздник, полный движения и живости, иллюстрирует тот же простой образ неподвижно сменяющейся жизни. Я уже сказала, что 'год' есть вечно светящее небо, вечно рождающая земля; но светить и рождать — то же, что жить и умирать, и множество небес, множество земель (столько же, сколько и людей, зверей, злаков, вещей) то и дело меняется, умирает, оживает. Лиц нет, есть маска. Старый год под видом нового приходит на брачный пир, к новой невесте; но Дамаянти видит, что это все тот же Наль, и Марс, бог весны и солнца, отталкивает свою невесту, когда узнает в ней переодетую старуху, Анну Перенну, «ежегодный» старый год²²². Подставной жених и подставная невеста — не «подобия» в магическом смысле, не носители агона. Они то же, что раб-узник в Сатурналиях: в их присутствии — смена и обновление царя-жениха, круговой переход из фазы смерти в фазу жизни. Они дублируют, по приему повторения, то, что разыгрывается в действии. Моментов слитности и раздельности как чего-то обособленного нет, и даже смена и неизменность сосуществуют. Небо постоянно и вновь рождаемо; царь один и умерщвляется; женихи новые, но муж все тот же. Растительность и солнце, умирая, оживают в том же виде, в каком были. И все это одинаково

неизменно, сменяясь и меняясь.

3. *Умерший* Где же пределы жизни и смерти? Их нет; есть только череда, и то понимаемая плоскостно; как двуликий Янус, бог неба, одновременно обращенный в жизнь и в смерть, как и сама Земля, зарытая до пояса в преисподней, но грудь которой цветет и полна плодов. А что такое умерший? — Это светило, — солнце, звезда, — находящееся при своем «заходе» в преисподней, обитатель страны мрака, который поднимается и «восходит» на небо по солнечному сиянию-лестнице²²³. Здесь, в преисподней, он царь, а сама преисподняя — царство смерти²²⁴. Царь-покойник находится в рабстве и узах, потому что 'оковы', 'сеть', 'узы' — это метафоры смерти, представляемой в виде умершего солнца (кольцо, круг, обруч)²²⁵; как смерть, 'сети' и 'узы' являются метафорой и воспроизведения²²⁶. В этом аспекте царь связан с судьбой всех узников; во время царского венчания, коронации и брака, когда тот же круг-корона возлагается ему на голову, — по приему повторения, освобождались узники, а в ночь на Пасху царь отпирал темницы и посещал заточенных²²⁷. Как 'узник', как 'связанный' царь является 'рабом'; смерть метафоризируется в 'смерда', 'раба', в 'преисподнюю'-землю²²⁸. Раб представлялся не существующим в жизни; он не имел сущности, а потому и имени; был ничто; в классовом обществе он не обладал никакими правами, лишен был собственности, приравнивался к земле, к животным и к вещи: римского раба, как и собаку, хтоническое животное, держали на цепи, и на ноги надевали во время работы цепи (=узник, смерть), ночью же его запирали в хлев или в подземные тюрьмы, *ergastula*²²⁹. Раб — смерть; поэтому в Риме каждый, приговоренный к смерти, зачислялся в рабы, и только одних рабов можно было предавать смерти. Но суть в том, что 'рабом' первоначально и был умерший — тот, кого убивали в схватке с врагами; раб — это 'враг', смерть, которую нужно было осилить и сделать царем; оттого-то за триумфатором следуют враги в оковах, оттого враги становятся рабами, оттого их организованно умерщвляют, и это избиение рабов еще долго бытует в обычаях консервативной Спарты²³⁰. Однако этот же раб, победив в поединке, становился царем; так беглый раб боролся на жизнь и смерть со жрецом Дианы Арицийской и делался царем рош и возлюбленным Дианы до нового поединка с новым рабом²³¹. Таким царем-женихом-победителем в аспекте рабства и является покойник²³²: его кладут на стол-

ложе-трон, его везут на солнечной колеснице жениха, царя и триумфатора, его обносят вокруг алтаря, как брачащихся и как жертвенное животное, его продвигают в процессии, где он предводительствует, вносят в святое святых, *adyton*, сжигают, как солнце. Борьба сменяется борьбой на том месте, где он лежит в преисподней, и на земле проделывается все то же, что он делает, как солнце, под землей: здесь бег коней и людей с факелами, рукопашная гладиаторов, кулачный поединок, игра в мяч и метание диска²³³. Победивший получает одежду или вещь покойного, потому что он сам уподобляется тому, кто победил смерть, и потому что в его лице уже побеждает и начинает заново жить покойник²³⁴. Позднее умершего засеивают, зарывают в землю, чтоб он мог выйти из нее, подобно растению, обновленным. Для земледельцев человек создан землей и подобен растению; 'умерший' — это 'зерно'²³⁵. Поэтому кладбище делают садом, могилу усыпают, по приему повторения, цветами, и Приап, фаллическое божество садов, имеет право говорить: «я — местопребывание смерти и жизни»²³⁶. Если смерть отождествляется с плодородием и любовью, то мертвец воспринимается в земледельческих аграрных образах; жизнь человека «скашивается»; 'враг', означавший смерть в смысле 'преисподней', становится 'хлебным знаком', а земледельческие акты — 'войной', 'битвой'²³⁷. День смерти, позднее поминовения, сливается с днем рождения²³⁸; производительные акты увязываются с образом 'ночи' и происходят ночью во мраке²³⁹; мертвец приравнивается к 'оплодотворителю', и очищение требуется после прикосновения к умершему, после чьей-либо смерти и после производительного акта²⁴⁰. Образы жизни, власти и плодородия до того пронизывают друг друга, что потеря производительной силы принимается за невозможность царствования и за смерть²⁴¹. Как персонификация земли и плодородия, 'покойник' находится на столе, на том самом столе, где лежит еда, хлеб и вино, на столе, за которым едят; когда же его зарывают в землю, над его телом ставят стол и едят за ним, повторяя оживание умершего²⁴².

4. Майская обрядность В свете всех этих метафор становятся понятны не только праздники типа Сатурналий, но и более комплексные, как разновидность майской обрядности. Это всесветные обряды с деревом или соломенным чучелом типа Костромы — Ярила. Делают из рогожи, или соломы, или дерева куклу, соборно тащат ее к воде и там топят; попутно идет плач,

и часть провожающих пытается отвоевать куклу, часть вырывает ее и, грубо глумясь, бросает в воду; после похорон едят, пьют и шумно веселятся. Часто эту куклу не топят, а сжигают, или не хоронят, а женят: здесь этот обряд сливается с обрядом майской пары, особенно когда Ярило — не чучело, а переодетый мужчина или женщина. Тогда присоединяется и знакомый комплекс «царя и царицы», шествия, женитьбы и пр.²⁴³ Связь этих обрядов с плодородием и приурочение их к посеву и жатве общеизвестны. Их, так сказать, удобство заключается в том, что они дают нам протагонистов в лице кукол и дерева, т.е. непосредственных персонификаций растительно-хтонического образа. Кроме того они варьируют этот персонаж, и если до сих пор мы встречали в хтонической роли 'землю', то теперь увидим в ней 'воду' и 'огонь' (потопление, сожжение). Но и это не все. Мы найдем здесь еще несколько новых элементов и среди них — обряд плача в неожиданном соседстве с насмешками и весельем. Что это — печальное событие или радостное? Почему одни плачут, другие смеются, и после похорон все весело едят и шумно пьют? Полагали, что здесь магический обряд плодородия, или что это проводы зимы, масленицы, смерти. Семантически, однако, здесь прежде всего — страсти божества, с их типичным переходом плача в радость, и опять-таки не переходом, но сосуществованием двух противоположных начал в единой плоскости событий. Характерно, что страсти, эта история умирающего и воскресающего плодородия, определяемая Плутархом в генезисе как «страсти плодов»²⁴⁴, в этом обряде совпадают с полевой страдой и что их тематикой являются подлинные страсти дерева и злака²⁴⁵. Не случайна эта омонимичность 'страсти' для влечения полов, для полевых работ и крестной жизни божества: это 'май', лето и дерево, в его умирании и оживании, в его метафоричности 'пола' или 'поля'. У многих народов обряд женитьбы состоял в том, что молодых венчали с деревьями и к деревьям привязывали — акт полного слияния, отождествления новобрачных с деревьями²⁴⁶; это один из вариантов майской обрядности, женитьбы кукол типа Ярилы. Когда брачащихся венчают таким образом, то они сливаются с богами страстей окончательно. Женитьба, смерть, зарывание в землю, бросание в воду или в огонь, смерть на дереве — различные формы «биографии» таких божеств: в земле, в воде, в огне они одинаково попадают в свою собственную стихию, так как сами являются персонификацией дерева, огня и воды. Мы здесь опять видим,

как в основе всякого объекта лежит субъект и как акт репрезентации есть, если можно так сказать, самобиография: истории страстей никто не рассказывает, но она дается воочию, без автора, без исполнителей; событие живописует само себя и никого другого не имеет в виду; первобытное сознание делает его безусловным и автономным, демонстрирующим себя самого. Я раньше формулировала эту мысль так: бог всегда погибает в своей собственной стихии и возрождается в ней же²⁴⁷. Где есть стихия как субъект, там непременно будет дополнительный акт смерти и оживания, не выходящий за пределы этого субъекта. Формы таких «дополнительных актов» многообразны. Но имеются и определенные «общие места» этих различий: ведь одна часть обрядовой системы повторяет другую, поскольку мышление, создавшее обряд и миф, орудует тождествами; различия метафоризаций поддаются объединению. Одно из «общих мест» страстей заключается в эпизоде обвинения и суда; однако его можно встретить в условиях, отрицающих всякую рационализацию и реализм, и тогда он обнаруживает себя не больше, как метафора и как метафора смерти, переходящей в оживание. Так, в истории майской пары есть момент, когда майского царя обвиняют в не совершенном им преступлении и хотят убить; тогда майская царица-невеста выкупает его, кладет на голову венок и тем спасает²⁴⁸, — впрочем, оттого спасает, что 'венчание', 'увенчиванье' является метафорой спасения и воскресения.

[*Буфонии*] В греческой обрядности существовал чрезвычайно архаический, потерявший всякий смысл обряд, который ведет нас, несмотря на свои очень своеобразные и беспримерные формы, к первичным стадиям обрядов типа майской пары и Ярилы. Я имею в виду буфонии, праздник обрядового убийства священного быка. Буфонии разыгрывались так. На алтарь Зевса Полиея клали ячмень, смешанный с пшеницей, в виде жертвенного хлеба и вокруг этого алтаря обводили быков; того, который съедает жертвенный хлеб, назначали к принесению в жертву. Топор и нож для будущего жертвоприношения омывали водой, приносимой специальными девами; потом их натачивали и отдавали резнику, и один из них оглушал быка топором, другой ножом разрезал ему горло. Но и первый мясник, оглушив, бросал топор и убегал; и второй, заколов, убегал так же поспешно, отбрасывая нож. Тогда с быка снимали шкуру, делили его содержимое между присутствующими и устраивали вкушение, а кожу набивали соломой и сшивали, и это чучело впрягали в плуг,

словно для пахания. Потом собирали суд, во главе с царем, и искали виновника убийства. Водоносицы обвиняли тех, кто точил орудия убийства, те — относивших топор и нож к мяснику, относившие сваливали вину на мясников, а мясники — на нож и на топор. Тогда признают виновниками орудия убийства, и нож с топором приговаривают к смерти и бросают в воду²⁴⁹. Вот изумительная комплексность в одном обряде! В центре находится акт обвинения, и эпилог его отводит к чистой метафоричности. Мы видим знакомый параллелизм 'хлеба' и 'животного', жертву злака и жертву зверя; затем акт вкушения, и, — что редко и ярко, — вкушения животным хлеба, так сказать, омоним в живой репрезентации, где уже не хлеб есть агнец, а как бы агнец есть хлеб; дальше — типичное жертвоприношение с убийством, дележом мяса и съеданием его; рядом — обожествление и введение в обрядовое поле зрения самих орудий убийства, и орудия эти — боги, дублирующие жертву²⁵⁰; здесь мы видим обряд их омовения (придаточное предложение воды, рядом с кровью животного, вином алтаря, огнем жертвенника); еще дальше прием повторения, по которому божественный бык воскресает в соломенном чучеле, в кукле наших полевых обрядов, и как раз изображает полевой акт, пахоту; наконец, страдания — страсти божественного быка — получают еще один, неожиданный омоним в обвинении и суде. И когда обвиненными оказываются обрядовые дублиры быка, нож и топор, их бросают в воду, подобно чучелам полевых обрядов. Этот праздник происходит между концом июня и серединой июля, в разгар лета, во время страды. Конечно, если в буфониях доискиваться формально-логического смысла, то можно им приписать все то, что содержится в толкованиях современных наших ученых. Но дело в том, что буфония, как и майская обрядность, как свадьба, еда, похороны и т.д., никакой причинно-следственной фабулы не имеют; перед нами известное количество параллельных метафор полистадиального характера, которые различно интерпретируют основной образ 'жертвоприношения', смерти для воскресения. Эта смерть транскрибируется в виде еды, обвинения-суда, заклания, потопления, возложения на алтарь, пахоты. Если каждое жертвоприношение развернуть в действенную картину, получатся страсти, полистадиальная метафорическая биография неодушевленного предмета, злака-зверя-бога и человека. Акт обвинения — тот же акт убийства для воскресения: все действующие лица буфоний — соучастники преступления, и если

начинается не с человека, то уже первый убийца — бык, поедающий жертвенный хлеб. За это-то, говорит этиология мифа, и убивают быка; метафора 'убийства', 'заклания' получает в классовом обществе моральную трактовку. Итак, вначале — смерть злака, «страсти плодов», а затем страсти быка, людей и, наконец, топора и ножа. Это древнейшие страсти, при параллельном расчленении быка и вкушении его мяса, — страсти и Пасха одновременно, заканчивающиеся ритуальным столом и судом. В обрядах майской пары и Костромы потопление проходит под знаком женитьбы, разыгрывания и похорон, и обвинение эпизодично; в буфониях на первый план выдвинуты убийство и суд-обвинение, с потоплением в эпилоге.

5. Метафора суда Как известно, место действия религиозного суда — в преисподней; умерший, прибыв в страну смерти, попадает на суд, и загробным судьей является царь смерти²⁵¹. Среди судей — Эак, Харон, богини судьбы и Эринии; но приговор читает сам Плутон²⁵². Загробный суд особенно важное значение имел у египтян; но умершего судили и перед погребением реальные земные судьи, так что здесь суд был частью погребальной обрядности²⁵³. Бог, бог смерти — это первый судья; его функции как бога исполняет царь, а потом и жрец, и Тацит говорит, что древние германские жрецы ведали наказанием людей, «как бы по повелению бога»²⁵⁴. Мы видим в «Эвменидах» Эсхила, как на суде выступают Аполлон и Афина — божественные адвокаты Ореста, и Эринии, богини смерти, в роли прокурора; оправдание подсудимого вызывает их спуск в преисподнюю, т.е. их смерть, в то время как Орест исцеляется и оживает. Загробный суд решает вопрос жизни и смерти: умерший либо отправляется в преисподнюю, либо получает бессмертие, обожествление, избавление от смерти. В обряде и обычае суд вовсе не связан с правом, с системой наказаний: он сопутствует всякому состязанию, всякому поединку, и его функция — присуждать победу; не преступления в его компетенции, но агоны; кто кого одолел, за кем победа — вот он что решает. И как правовое учреждение суд рассматривает сперва не преступления, а споры: двое 'тяжутся', а судья произносит приговор победы²⁵⁵. Древний суд происходит под открытым небом, под деревьями, на холмах, у больших камней, на кладбище — в культовых местах «космического» характера²⁵⁶; сидят судьи среди священного круга или полукруга, что указывает на осмысление 'судилища' как солнца, как светила; кладбище отводит опять как

место суда к преисподней. Два начала явно прощупываются в образе 'суда' — смерть и жизнь, свет, бессмертие; но приговор решается в борьбе, споре, «тяжбе». «Вступишь, господи, в тяжбу с тяжущимися со мной, побори борющихся со мной» — просит молящийся²⁵⁷; он призывает суд божий, который осуществляется путем поединка, и поединка бога с его врагами. Ордалии, средневековая форма суда, дают правово-бытовую реплику таким представлениям; мы знаем, что существовали суды божьи, и что они решались в поединке, и человек единоборствовал с огнем и водой, причем умерший считался виновным, выживший — невинным, вопреки всякому логическому смыслу. При этом человека сжигали в огне или погружали в воду, как майскую пару, как Ярило и Кострому, как топор и нож при буфониях; и первоначально в мифе они, конечно, выживали, обожествлялись и оказывались невинными. Суд при помощи поединка прошел через все средние века²⁵⁸; в словесной форме архаической, он дожил до наших дней; в форме дуэли он только недавно прекратил свое существование, и трудно поверить, что в этом суде правым оказывался тот, кто оставался жить, виновным — умерший. «Страшный суд» в том и состоит, что он имеет непредвиденный итог: на нем судятся жизнь и смерть. Поэтому 'суд' и 'судьба' совпадают как метафоры смерти²⁵⁹. Судья — сам бог, податель жизни, с одной стороны (Иегова, Озирис), царь преисподней — с другой (Эриннии, Плутон). Это первоначально, борющийся космический тотем; его тяжба с 'врагом', смертью, заканчивается победой одного, гибелью другого; тот, кто жив, 'победитель'. Судьи — весь общественный коллектив, все тотемистическое общество, а потому и звери; в это время все покойники являются судьями, и потому суд происходит на кладбище²⁶⁰. Поздней, в родовом обществе, это старейшины. Здесь, в земледельческий период, метафора 'суда' приобретает семантику плодородия; 'суд Иеговы' уподобляется, как смерть и война, выжиманию виноградного сока в точиле²⁶¹; но есть иллюстрации и того, что эта метафора означала 'воскресение из гроба' и 'производительный акт'²⁶². В последующий период суд уже носит религиозный характер. После больших Элевсинских мистерий в афинском Элевсинии заседал священный совет, в котором судили тех лиц, которые якобы чем-либо оскорбили таинство²⁶³: однако такое объяснение страдает натяжкой и рационализмом: этот суд священного совета, примыкавший к Элевсиниям, оставался актуальной когда-то частью самих таинств. Таков же институт

гелланодиков, присуждавший награды состязавшимся в олимпийском агоне²⁶⁴; роль гелланодика — это бытовая реплика к роли божества, выступавшего в эпилоге трагедии со своим решением. И в то время, как в Греции международный суд выполнялся религиозными органами — амфиктиониями и оракулами, светский суд, ареопаг, считался священного происхождения; но и он, и пританей, древнейшие судилища, рассматривали дела об убийстве, т.е. смерти. В пританее, главном правительственном учреждении Афин, резиденции правительства, было местопребывание государственного очага с постоянным огнем, где обедали пританы и происходил суд об убийствах, которые причинили неодоушевленные предметы...

6. *'Суд и смех'* Как результат тотемистического мировоззрения, звери вошли в фольклор в качестве обвиняемых и судимых; в античности и, особенно, в средние века наказание животных происходило по судебному приговору²⁶⁵. Особенно часто в этой роли оказывался осел. Чтобы вернуться к обрядам Костромы и показать увязку между самыми разнообразными обрядами, я промежуточно возьму еще одно обрядовое обвинение, перекидывающее мост от буфоний к тем праздникам, которые принадлежат к типу Сатурналий, майской пары, Ярилы и пр. В буфониях первый убийца бык, здесь — осел. Это осел золотой, герой Апулея, божество света, Lucius. О нем в «Метаморфозах» сохранен любопытный рассказ. Однажды сильно подвыпивший Луций убивает темной ночью несколько человек. Его судят. Зал полон, судьи беспощадны; здесь же присутствуют вдовы убитых с детьми, умоляя судей о мщении. Картина ужасна. Но ведут ли Луция в трибунал — на улицах взрывы смеха; взывает ли он на суде, весь в слезах, к состраданию, — над ним смеются; он в смертельной тоске и несказанном ужасе обращается к судьям, а в зале громкие взрывы смеха. Наконец настает решающая минута приговора; все погибло, его присуждают к смертной казни. И когда грань между жизнью и смертью легла и жребий его совершился, вдруг зал оглашается безудержным хохотом. И оказывается, что все это было мнимо, что проткнул он кинжалом в темноте не людей, а чучела; что обвинение было инсценировано нарочно; что над Луцием глумились и разыгрывали его и что, наконец, вся эта комедия, с переодеванием и игрой, была обрядовой жертвой Смеху как божеству²⁶⁶. Некоторые черты рассказа особенно характерны. Так, убийство чучел не кажется выдуманной деталью, когда мы вспоминаем общенародные похороны

чучел или чучело воскресшего быка. Эти чучела-куклы являются древней формой богов, и мы должны помнить, что они архаичней, чем образ человека. Затем Луций — это осел, божество, как я указывала уже в другой работе, спасения²⁶⁷. Он убивает кого-то, но убийство его спасительно, и на самом деле в нем дана только новая и обновленная жизнь; убивает он опьяненный вином — знакомая концепция жертвоприношения. Луция обвиняют — это прием повторения; теперь так же спасительно ведут в смерть его, и так же после суда он выходит воскресшим и более ярко возвращенным к жизни. Но есть здесь и новые элементы. Это присутствие имитации и пародии, с какой вся сцена разыгрывается; мнимая смерть мнимых людей, мнимая гибель мнимого убийцы. И что они все имитируют? Смерть. Но смерть в окружении смеха, веселого глумления и острот. И приходится вспомнить, что ведь весь обряд имеет своим содержанием смерть, но посвящается он Смеху, и что его протагонист — невинно обвиненный и судимый.

7. Семантика смеха То, что протагонистом смехового обряда оказывается герой по имени Lucius (Λούκιος, сияющий, блестящий, светящийся — эпитет солнца и неба), не случайно: 'смех', 'улыбка' семантизируются сперва как новое сияние солнца, как солнечное рождение²⁶⁸. 'Улыбка неба' — это рождение космоса; улыбка богов — это их появление, 'богоявление'²⁶⁹ (первоначально — появление, присутствие исчезнувшего тотема). Обычный эпитет света — 'веселый', 'улыбающийся'; от улыбки неба ликует земля; когда рождается солнечный младенец, радость и улыбка охватывают вселенную²⁷⁰. Смех поэтому избавляет от смерти и недугов, исцеляет, врачует: улыбка возвращает жизнь²⁷¹. Дальше, в связи с новым культом землеродильницы, в семантику 'смеха' вводится и новый элемент, фаллический, оргиастический. В поле сознания первобытных земледельцев попадают не женщина и мужчина в целом, а только одна их рождающая функция, и не тело вообще, а одна его часть, орган производительности; женщина и мужчина ничем иным не характеризуются, кроме приметы пола. Одна тематика этого органа варьируется на все лады, и все части тела воспринимаются так же по аналогии к нему одному, как раньше к руке, камню и другим орудиям производства. Женский и мужской орган производительности становится основным и самостоятельным действующим лицом обряда и мифа; фалл родит Афродиту, Ромула и многих других богов и героев, во главе процессий несут

фалл, т.е. он представляется предводителем шествия вместо прежнего тотема-зверя; вульва и фалл играют огромную роль в культе, и их изображения вытесняют изображения зооморфных богов²⁷². Наконец, хлебная жатва принимает форму этих же органов: теперь фигурирует в богослужении не животное в виде хлеба, а хлеб в виде фалла и вульвы²⁷³. Тело и кровь приобретают новую семантику, эротическую; вино связывается с женщинами, с оргиазмом; поле и пол, 'страсти' — мучения и 'страсть' отождествляются не в одном только языке²⁷⁴. Мученическая смерть и производительный акт сливаются так же, как раньше разрывание тотема сливалось с едой; теперь такое разрывание и еда получают эротическое значение. Разрывают не зверя, но дерево²⁷⁵; разрывают умирающих и воскресающих богов — Диониса, Озириса; женщины разрывают «героев» типа Орфея, Актеона (из-за женщины), Пенфея, а также и Ярилы и Мая. В одних случаях особый культ и особую судьбу имеет оторванный орган производительности, и его ищет, находит и погребает женщина (=земля, зарывание в которой фалла означает акт плодородия)²⁷⁶; в других случаях — это голова, означавшая в предыдущий период солнце и небо, теперь отождествляемое с плодом, с органом производительности²⁷⁷. Иродиада, обезглавив Крестителя, пляшет в оргиастическом экстазе с убитой головой на пиршественном веселье Ирода²⁷⁸. Еще выпуклее Юдифь, экстастически несущая голову убитого Олоферна, увитая плющом, бьющая в тимпаны, из шатра выходящая, где пьяное вино и кровь, яства и тело выносят ее победительницей, движут ее пляшущими ногами, наполняют ее грудь оргиастическим восторгом и уста — ликующей песней²⁷⁹. Это Агава, мать богоборца Пенфея, только что своими руками разорвавшая на части своего сына и приносящая его голову на пир; это вакханка, с безумно перегнутым телом, запрокинутой головой, в огне вина и крови²⁸⁰. Дионис, разрываемый на части бог, становится богом «страданий ужасных и великих»²⁸¹, понимаемых в двояком смысле — страсти тела и крови, тела и вина. Улыбка обращается в громкий смех, означающий зарождение плода (во всех смыслах); земледельческие боги обслуживаются в храмах богослужebными действиями смеха. И вот богине плодородия, Афродите, приносят хлеб, вино и блюдо из всех семян — панспермию; это приношение сопровождается шутками, вызывающими смех²⁸². Итак, параллелизм: 'семена', ожидающие восхода, и действие 'смеха'; 'семья' и 'смех' уравниваются. Сарра, в момент благовещанья, смеется: здесь

смех и зачатие тождественны²⁸³. Оттого смеховые обряды служат Деметре-Зелени в ее весенних праздниках, или Афродите, или Дионису среди фаллологий (фаллических процессий)²⁸⁴. Любопытен миф о Литюерсе, боге жатвы: он давал гостям своим есть и пить, а затем обезглавливал их в поле и прятал их тела в снопы. И, убивая, смеялся²⁸⁵. Эти гости были — колосья, судьба их — это судьба злаков; их питали соки земли, а затем наступала минута предела, когда смерть переходила в плодотворение. И в эту минуту бог жатвы 'смеялся'. Но мы знаем, что убийство благотельно, и обезглавленная жертва плода оживет в оргазме. Если б это был не бог, а богиня, она своим гостям предлагала бы перед смертью не только стол, но и ложе, как это делают богини типа Иштар, пирующие со своими любовниками, соединяющиеся с ними и умерщвляющие их. Кровь и тело получают параллель к телу и вину, а вкушение — к акту ложа. Образ насилия приобретает богослужебный характер. Так, существовал аргосский праздник насилия, обещиванья, Гибристика; в священном сказании рассказывалось о том, как рабы изнасиловали аргосских женщин, и как с тех пор обряд стал требовать, чтобы женщины привешивали себе бороды, мужчины же передевались женщинами²⁸⁶. Аналогии к этому образу мы можем получить из косвенных источников; так у Клеарха, цитируемого Афинеем, мы знакомимся опять с термином 'обещиванье'. Он рассказывает об одной местности, куда рабы отводили девушек и женщин для насилия над ними; и снова это глагол 'обещивать'²⁸⁷. Но, кроме того, известно, что в аргосский праздник приносились жертвы Афродите; что же касается женско-мужской травести, то она представляет собой метафору полового слияния: женщина становится мужчиной, мужчина женщиной²⁸⁸. Но обряд Гибристики, насилия интересен тем, что здесь оплодотворителями женщин являются рабы. Чем это не Сатурналии производительного акта? Передевание в роль раба, перемена ролей и там и здесь. Но в Сатурналиях заменяют друг друга и передеваются раб и царь; здесь, в Гибристике, перемена происходит между женихом и невестой, и раб получает роль не 'царя', а 'жениха' и в той же самой загробной метафористике.

8. Семантика призыва и брани Как и смех, плач является не просто биологическим фактом, но мировоззренческим, имеющим свою семантическую историю. В первобытно-охотничьем обществе 'плач' и 'смех' осмысляются космогонически; смех и плач не расчленены в сознании и сопровождают исчезновение-

появление тотема. В земледельческом обществе они раздвоены, и 'плач' означает 'смерть', сопровождая все действия, которые отождествлялись со смертью, как брак, жатва, погружение в воду и т.д. Былое единство плача и смеха сказывается в том, что они, даже отделившись один от другого, продолжают жить совместно в обряде и в мифе; плач лишь прикрепляется к смерти, фигурирующей в первой половине сюжета, а смех — к новому рождению, фигурирующему во второй половине. Акты плача и смеха справляются всем общественным коллективом и имеют своего корифея-зачинателя, запевалу плача или смеха. Этот запевала — социально-групповой вождь, мировоззренчески — тотем, а затем бог. Пение плача и смеха, предшествующее словесным актам — пению, связано с шествием на охоту, с производственным действием. В этих процессиях плача-смеха коллектив ритмически выкрикивает имя тотема, которое является именем всей данной общественной группы и семантически соответствует всем явлениям видимой природы. Так как единственной категорией сознания является тождество, то речевой акт повторяет акт действия, и в этих названиях, позднее — призывах, исчезающий тотем появляется, умирающее божество воскресает. Отсюда — обряды инвокации, названий по имени, выкликаний и вызываний. В их основе действие имени: в древнейших обрядах свадеб и похорон мы застаем вызывание чествуемого божества-протагониста по его имени, т.е. акт воссоздания его существа, его сущности, находящейся в имени; это повторный акт по отношению к свадьбе, похоронам и т.д. как народное рождение новой, хотя все той же сущности; позднее он выливается в «величание» как в особый обряд плодородия, в частности свадебный обряд²⁸⁹. Под выкликанием я разумею те действия, которые происходили у воды (большей частью ночью) и состояли из тех же названий по имени, но уже обращенных к водному лону, или, этиологически, к божеству, в воде погибшему²⁹⁰; эти названия показывают в прямой форме, что целью их является вызвать из мрака на свет, погибшего обратить в ожившего²⁹¹. Но я говорю о «цели», имея в виду этиологию: на самом деле никакой цели здесь первоначально нет, а есть драма слова — название имени, параллельное драме действия — народному рождению из смерти. И, наконец, прямые вызывания, относящиеся непосредственно к смерти: здесь воспроизводится в действенной форме выход из смерти в жизнь, однозначный новому рождению или воскресению. Эти примеры поучительны

для понятия метафоры призыва. В них лежит смысл прибытия из отсутствия, смысл появлений из исчезновений: называя по имени, первобытный человек возрождает сущность, и уже этим одним он совершает акт, который однозначен вызову²⁹². Всякое слово тождественно действию; всякое вызывание есть воспроизведение действия²⁹³. Инвоцируемый (призываемый) бог появляется, т.е. нарождается, так как появляется он из смерти, из исчезновения; отсюда — связь инвокации с богоявлением (эпифанией), которое происходит в день рождения данного бога: этот день рождения и есть подлинная эпифания²⁹⁴. Поэтому и понятно, что обряды инвокаций должны встречаться всюду, где исчезновение переходит в появление, смерть в воскресение; они сопровождают обряд плача-смеха в шествиях, при борьбе, при еде. Так как в акте разрывания и съедания тотем исчезал-появлялся (божество умирало и воскресало), то при всякого рода трапезах — свадебных, похоронных, «евхаристических» — общественный хор инвоцировал на еду умерших, или богов, или новобрачных; разрывая божество и оплакивая его страсти, смеясь его оживанию, племя ест его тело, пьет его кровь, называет и призывает его, и он оживает, присутствуя тут же в лице инвоцирующего жреца. Отсюда — увязка между теоксениями и инвокацией и специальные гимны с формулами призыва на жертвенную еду²⁹⁵. Такова же связь и между анаклезой мертвых и героксениями. Мертвых вызывают, чтоб они пришли²⁹⁶; но этот приход следует понимать не буквально, а в смысле эпифании, воскресения. Так, в Риме умершего громко звали по имени, сопровождая название обрядовым плачем («conclamare»); позднее это воспринимается как буженье, как основной элемент причитаний²⁹⁷. Песня плача, сперва соответствующая исчезновению тотема, впоследствии становится заплачкой об умершем и поется под аккомпанемент протяжной музыки; это нении у этрусков и римлян, элегии у греков. Такие плачи, содержащие в себе названия имени и поступков покойного, переходят в «славы», в «хвалы», где дается краткое изложение его деяний и заслуг. Так появляется обрядовая похвала: *laudatio funebris* в римском погребальном ритуале (поздней — надгробные речи), панегирик в честь усопшего, свадебные венчальные обряды, застольные хвалебные гимны и речи²⁹⁸. Точно так же инвокации во время шествия разворачиваются со временем в целые песни, обращенные к божеству; их поют по дороге в храм (просодии), и их содержание воспроизводит победу жизни над смертью,

победную хвалу — инвокацию божества.

9. *Семантика издевки* Я нарочно, описывая Сатурналии или, еще раньше, обряд триумфа, оставляла в стороне элемент насмешки, которым они в сильнейшей степени характеризуются: он требует особого анализа. В Сатурналиях он не может поразить нас диссонансом. Там раб-узник рассматривается как субститут царя, и уже одна такая метаморфоза может показаться смешной; смешно, что царь переодет рабом, хозяин — слугой. Кроме того, этот раб, по терминологии английских ученых, является шутовским царем, и мы к этому образу уже привыкли. Потому что он царь в насмешку, — можно было думать, — толпа глумится над ним, переодевает его, бьет и убивает. Шутовской колпак здесь может казаться понятным. Однако в Александрии субститутом реального царя Агриппы был дурачок Караба, и он открыто над ним издевался²⁹⁹. Да, но почему же над Агриппой подлинным? Почему шут смеется над королем, юродивый открыто поносит царя-самодержца? Римского триумфатора окружают шуты и солдаты, поют насмешливо-бранные песни, относящиеся к самому победителю³⁰⁰. Следовательно этот обряд дает им исключительное право на вольность, и глумление может вызывать не один имитатор носителя власти, но и сам носитель власти. Праздники типа Сатурналий позволяли рабам грубить своим хозяевам, и этим правом они не пренебрегали³⁰¹. Это одна сторона смеха. Но другая глубже, хотя и более скрыта. Я говорю о знаменитом предсмертном маскараде божеств или героев плодородия. Типичнейшую картину представляет один из эпизодов в романе Ямблиха: героя распинают, а у ног его радостно пляшет, под звуки флейты, пьяный и увенчанный враг³⁰². Не менее типично распинание Христа, шутовски переодетого в царское платье, с глумящимися вокруг солдатами³⁰³. Выразительна и сцена в «Тесмофоризусах» Аристофана, где герой, переодетый женщиной, в ярком шафранном платье, привязан к дереву насмешки ради³⁰⁴. Таких примеров можно привести десятки, и, конечно, Сатурналии дают наибольшую рельефность, когда заставляют умирать своего шутовского царя под смех, брань и побои. Момент такой смерти — чисто оргиастический, и проходит он в обстановке опьянения и фаллизма, пьяной пляски, пьяного убийства, пьяного соединения. Здесь целая галерея разнообразнейших типов — подвыпивший убийца Луций, опьяненный дочерьми и вовлеченный ими в связь Лот, герои античных мифов и т.д. Сакеи, по сообщению Страбона, были вакхическим празд-

ником. Эти элементы оргиазма, связанные исключительно с богами вегетаций и смертью дерева, отводят нас обратно к образам мая и Ярилы, праздникам посева и жатвы. Они дают вариант в интерпретации смерти, но этот вариант оказывается оформленным в земледельческие метафоры.

10. *Метафора обличения* Действительно, в этот новый период, когда плач и смех дифференцировались, божество призывается для плача в прежних обрядах инвокации, но призывается и для смеха в обрядах инвективы (брани): в обоих актах оно оживает. Теперь каждого члена общины поименно называют и высмеивают, что и составляет воскресение коллективного бога-оплодотворителя в новом приплоде и урожае. Называние имени обращается в часть инвективного обряда, состоящего из сквернословия, срамословия и срамных действ. В это время с повозок совершаются обряды брани, обряд непристойности, обряд смеха и обряд поношения³⁰⁵. Каждый из них, — и это требует внимания, — представляет собой борьбу, поединок, уже ставший состязанием (агоном)³⁰⁶. Община делится на два полухория или на две противоположных стороны, причем одна из них осыпает инвективой (бранью) и насмешкой другую, а та отвечает. В Ленеи мы уже видим на этих телегах агон поэтов, и они устраивают состязания песен, наперебой стараясь вызвать наибольший смех; однако есть след того, что эта роль некогда принадлежала всему общественному коллективу, потому что это совокупно собирательное начало, действующее во время аграрного праздника (т.е. совершающее аграрное действие), называлось «хором из телеги» (хором — уже в узком значении); подчеркну, что и в позднее историческое время целью мусического агона с телег являлся чистый смех³⁰⁷. Его не нужно, конечно, модернизировать в виде просто чего-то веселого; здесь 'смех' имеет семантику вегетативную, параллельную плодородию. Инвектива носит сперва космогонический характер; она семантизирует появление солнца, новую жизнь³⁰⁸; в обрядах брани умерший регенерирует, и потому словесная брань сопровождает действительную брань, битву, поединок, войну³⁰⁹. Семантика плодородия делает из инвективы часть обрядности, связанной с производительным актом. С одной стороны, подвергаются инвективе гетеры; толпа собирается у дверей публичной женщины, ставит ее в середину и обращает к ней позорные стихи с определенным припевом³¹⁰. Эти стихи поются ночью, перед дверью, при большом количестве народа³¹¹; героиня ночного скандала, стоящая в середине круга, — это

былое солнце, затем и божество плодородия³¹². С другой стороны, это антифонные инвективные песни солдат, обращенные к победителю при триумфе³¹³. И, наконец, обряды поношений, которые справлялись с телег земледельцами. Происходили они ночью по деревням. Виновный в нанесении обиды тоже вызывался на середину площади, и земледельцы обращали к нему инвективную песнь³¹⁴. Одно свидетельство, относящееся к Александрии, говорит, что раз в году был обычай объезжать на телегах весь город, останавливаться перед домом любого жителя и предавать его брани; этот обряд назывался «очищением души»³¹⁵. Здесь главный участник торжества, протагонист, имеет право обратиться с телеги к каждому отдельному человеку и бичевать его словами за то, в чем он кажется ему виновным³¹⁶. Обряд этот показывает, как 'брань' уже перешла здесь в порицание, а 'насмешка' — в обличение. Тем необходимей, вообще, обратный ход. Обличение, порицание требуют семантического отвода назад, и тогда под ним окажутся смех, инвектива, сквернословие, айсхрология. Но кто то лицо, на которое направлено обличение? Это сперва само божество, затем жрец, дальше глава государства, политический деятель, военный вождь³¹⁷.

В парабазе (так называется часть древней комедии, где хор обращается к публике от имени автора) древнейшем ядре комедии, рядом с призывом богов, всегда есть часть, заполненная насмешкой и инвективой по адресу отдельных лиц, названных по имени и по их мелким, чисто личным порокам³¹⁸. Уже здесь, в соседстве с призывом богов и возвышенно-религиозным содержанием пэанов, инвектива обрисовывает перед нами свое первобытное лицо; характерно, что в парабазе мы имеем рассказ в первом лице, с инвокацией божества и инвективой, который прерывает весь ход действия и его обычную мизансцену и обращается к присутствующим³¹⁹. Итак, в парабазе мы видим «личную» брань рядом с призывом божества, видим единичность автора, множественно воплощенную в хоре, и, наконец, видим, что этот личный рассказ обращается непосредственно к общине, другому множественному началу. Это отводит парабазу к сравнению с сицилийской драмой; здесь перед нами уже не люди в обычном смысле, а фаллофоры (носители фалла), которые тоже в ритмическом марше выступают перед зрителями, инвоцируют в пэане божество и публично предают осмеянию отдельных намеченных ими лиц из присутствующих³²⁰. Связь 'брани' с фаллическим культом уже бросается в глаза; опять-таки перед нами

встает картина аграрного обряда, где инвектива проходит под знаком семантического равенства фаллу и плодотворению земли. Так, отправляясь в процессии на праздник земли, неся корзину с хлебом, плодами и фаллом, община поет фаллическую песню, в которой призывается божество плодородия, Фалес, и среди срамословия высмеивает отдельных людей³²¹. Но рядом с этим община, идя на таинства Деметры, поет, что каждый из них шествует на цветущий луг, «издеваясь, смеясь и насмехаясь»³²². Эта песнь-издевка перемежается с призывами богов и богинь; хор только что поименно высмеял своих сочленов и теперь обращается к божествам и воспевает их. В этих инвективах тоже содержится поединок и образ победы: земледельцы, обращаясь к божеству плодородия, просят, чтоб в этом смехе, в издевательстве и в шутках им была послана победа³²³. Такую инвективу с призывом божества и сквернословием мы и находим у римлян, в их фесценнинах, и они-то помогают нам распознать природу обличения. Фесценнины — это, прежде всего, стихи; характер их непристойный, сальный, приправленный грубой шуткой и личным выпадам против того, к кому они обращаются; но центр внимания в том, что обращаются они к брачующимся, к жениху и невесте, главным образом к невесте, ночью, перед обрядом брачной постели³²⁴. Пела их вся толпа, весь хор, и в то же время они были антифонны, характера диалогического; флейта их сопровождала. Интересно, что фесценнины имели аграрное происхождение, а на сельских праздниках пелись Теллуре-Земле и Марсу-Сильвану, свадебным богам; их фаллическая природа сказывалась до конца в obscenity³²⁵. Эти фаллические песни обращаются прямо к богам земледелия и, вариантно, к протагонистам брака как к таким же богам. На их примере мы видим, что недаром инвектива идет рядом с призывом богов и что первоначальная насмешка и сальности обращаются не на людей и не в смысле порицания: инвектива обращается хором на своих протагонистов, и насмешка предназначается именно тем, кто присутствует среди общины и совершает акт плодотворения. На греческой почве такие стихи, заключающие в себе насмешку и личную издевку, составляют ямбы; «ямбить» (*ἰαμβίζειν*) значит в стихах высмеивать отдельных лиц³²⁶; в то же время ямбические песни равнозначны фаллическим песням — в значении аграрно-обрядовой obscenity³²⁷. Этиология связывает зарождение ямба с культом Деметры; миф говорит, что Деметра, огорченная исчезновением дочери (ее похитил бог смерти Аид),

перестала принимать пищу, но некто Ямба рассмешила ее издевками и насмешками, после чего Деметра начала пить и есть³²⁸. Это снова приводит нас к космогоническому значению смеха, который возбуждает в Земле ее производящую силу и заставляет ее цвести и колоситься.

11. Метафоры порицания и обличения вызывают вопрос и о метафоре 'правды', об обрядовом праве замаскированных, юродивых и шутов говорить правду в глаза даже владыкам; но с этим вопросом граничит и сливается вопрос об инвокации, о призыве и присутствии божества, и об инвективе, или правде, обращенной к самому богу или представителю бога. Таким образом метафоры 'брани', 'правды' и 'призыва' божества оказываются взаимно-пронизанными. Первоначально перед нами передвигающееся на телеге божество плодородия (шестьющее, плавающее по небу солнце), которое подвергает каждого отдельного члена общины — по тотемистическому мышлению, себя самого — смеху или сквернословью. Позднее смех и словесное воспроизведение срама, называние словами действия начинают пониматься как брань, насмешка, айсхрология; еще дальше это становится порицанием и обличением. Инвектива остается прерогативой всех священных шутов, скоморохов, и вызывателей смеха, как юродивые, дураки и т.д.³²⁹ По приему повторения, она направляется на победителей при триумфе, на царя, въезжающего на царство, на покойника, едущего к погребению, на жениха и невесту. Другими словами, она обращается на самого бога или протагониста, разыгрывающего его судьбу; когда перед нами отдельное лицо общины, то мы имеем ту же картину, что при еде или соединении, т.е. переживание в единичном человеке множественности и знак равенства между общиной и общинным богом. Подобно тому как съедающий однозначен съедаемому, так и божество уподобляется смеху. Здесь замкнутый круг редупликаций, и древний человек может призывать бога в веселых стихах³³⁰ или поровну расчленять этот акт на отдельную инвокацию и отдельную инвективу.

В одних случаях мы встречаем инвокацию рядом с лавдацией (хвалой), в других — с инвективой. И там и здесь объектом их является смерть, переходящая в новое оживание, и одна из этих метафор заменяется иногда другой, однозначной. Так, мы застаем при похоронах то лавдацию, то инвективу, и в древней комедии слышим величественные гимны богам, которые вызваны для насмешки³³¹. Литургия сохраняет в своей инвокации элемент восхвалений,

но в триумфе гимны победителю чередуют лавдацию с инвективой.

12. *Земледельческие обряды смеха* Итак, срамословие и срамные действия соответствуют актам плодородия; поединок принимает словесно-действенный характер инвективы или инвективного обряда. Показывается рождающий орган, и это сопровождается действием смеха; впоследствии, однако, начинает казаться, что смешон этот орган сам по себе³³². Создаются специальные обряды, в которых женщины поднимают юбки и обнажают свои скрытые части, либо показывают их в том или ином виде³³³. Особенно выразителен праздник гумна, Галоа, носивший мистериальный характер и справлявшийся одними женщинами; его богослужение состояло в том, что участницы называли друг другу срамные вещи и говорили скабрзности, показывая изображение женского и мужского органов производительности; таинство дублировалось насмешками, шутками, вином и роскошным столом, за которым подавались все те же изображения неприличных частей тела, выпеченные в форме жертвенных пирожных³³⁴. Смех, непристойности и сквернословие, сопутствуемые скабрзной мимикой, мы видим и в таинствах греческого Эпидавра, связанных с божеством-целителем и спасителем, и в культах Земли в Греции и Риме. Тризенская обрядность сохраняет характер борьбы, и борьбы с помощью камня: одна сторона забрасывала другую камнями, что указывает не только на семантику 'камня', но на семантику и словесного и обценно-действенного поединка, с которым «каменная» обрядность варьируется³³⁵. Так, в праздник богини плодородия и хлеба, Деметры, после богослужения и ночных таинств женщины собирались вместе с мужчинами в самом святилище богини и перекидывались не камнями, но острой насмешкой, шутками вольного характера и смехом³³⁶. Этот обряд, связанный с непристойным сквернословием, происходил в то время, когда начинался посев хлеба³³⁷. Тот же недвусмысленный параллелизм соединения полов, полевого сева и женско-мужского поединка перекидывания насмешками показывает обрядность, примыкавшая к Элевсинским мистериям. Так, по дороге в Элевсин женщины, ехавшие на таинства, творили на телегах обряд глумления и насмешек; при прохождении процессии с Иакхом через мост было позволено отпускать насмешки насчет проходивших участников священной процессии; впрочем, название этого моста и инвективного обряда связывалось с именем и Деметры и публичной женщины³³⁸. Можно привести примеры обрядовой смерти и убийств,

совершавшихся с подобных мостов, и как раз убийств в форме потопления соломенных кукол типа Костромы и Ярила³³⁹.

13. Оттого-то в культуре Аполлона-Айглета мы застаем обычай дразнить друг друга во время богослужения и всячески задевать; между женщинами и мужчинами, во время всеобщей, завязывается ссора, и они осыпают друг друга насмешками, бранью, скабрзностями и взрывами смеха³⁴⁰. Здесь эти знаменитые агоны сквернословия уже очень наглядно аккомпанируют акту женско-мужского плодотворения и снова ставят образы соединения и агона (как раньше — войны) в один ряд. (Ἰβρις) — гибрис — теперь мы можем это понять — тот же агон; две стороны схватываются, или одна из них нарочито осыпает другую насмешками, оргиастически ликуя. Состязание между женщинами и мужчинами и характер поединка сразу указывает нам, что мы стоим вблизи хтонического культа и что объектом срамоты и глумления является само божество смерти. Вот почему смеются над псевдоцарем и осыпают его насмешками: по приему повторения, это и есть акт, дублирующий смерть. И вот почему смерть богов плодородия происходит среди веселья в обстановке переодевания и глумления. Это не просто модернистская радость врагов. Нет, подобно 'состязанию', 'смех', 'инвектива' и 'сквернословие' — метафоры смерти, но смерти плодородящей, смерти в момент предела, за которым наступает жизнь³⁴¹.

Таким образом все эти метафоры передают образ крутого перехода в противоположное, образ смены, которая сама по себе неподвижна. Поэтому да не покажется, что глумление, брань и смех обращены к смерти стороной своего порицания и имеют в виду злую природу умирания; нет, ничего от наших понятий здесь нет; здесь только наличие дублирующих друг друга метафор. Акт соединения и его оргиастический момент редуцируются актом слова, и если то, что мы называем непристойным, у древнего человека сакрально, то и самый акт этот, действенный или словесный, сакрален сам по себе.

Рядом идет агон — как перебранка, насмешка, как война сторон; но всегда и всюду — это бумеранг, который прилетит обратно. И всегда двое: или мужчины и женщины, или две партии, или идущие и едущие. Фаллический агон кончается победой над смертью и актом плодотворения, и как в одном аспекте мы видели битву или просто агон, с шествием победителя-царя и его новой свадьбой, так и здесь, в другом аспекте, мы присутствуем при агоне фаллическом — при срамословии и ин-

вективе, — а затем при шествии фаллическом, комосе и фаллогии, и при производительном акте главы комоса³⁴². Резкой грани между двумя аспектами нет; так и в величественном триумфе осыпают победителя непристойными остротами и даже бранью, и в обряде свадьбы поют невесте сальные песни, фесценнины; с другой стороны, глумление и смех сопутствуют смерти божеств плодородия. 'Плач' и 'смех' — две метафоры смерти в двух аспектах; 'плач' — это начальный акт умирания, 'смех' — конечный. Обряд плача дублирует обряд похорон и потому занимает все первое действие страстей; обряд смеха дублирует акт воспроизведения и выливается во втором действии страстей в метафору радости или при свадьбе в обрядовое веселье. Мы привыкли плакать у ног смерти и веселиться на свадебном пиршестве и думаем, что это голос наших чувств и нашего сознания, но бок о бок с нами, по линии других традиций, на свадьбе горько плачут, а в день смерти смеются³⁴³.

И то и другое в генезисе — не частный акт частного человека, а факты коллективной общности, осмысляемые как космогоническое начало, метафоры которого — 'плач' и 'смех'.

14. *Метафора смеха* Этот образ смеха как космогонии исчерпывающе дан в одном закладном лейденском папирусе. Там сказано: «Цвести стала земля от света твоего и плоды понесла растительность от улыбки твоей»³⁴⁴. Здесь прямая связь солнечного света, цветения и плодородия земли и смеха. Отсюда, раз производительная жизнь земли ставится в зависимость от улыбки неба, мы понимаем, что смех есть, подобно свету, производительная сила священного супруга, и что в ежегодной гиерогамии Неба и Земли обряд улыбки дублировал объятия. Смех зарождает плод в земле и в чреве, и акт улыбки повторяет момент еды. Деметра, улыбнувшись от слов Ямбы начинает есть и пить; в обрядах смерти бога плодородия рядом с трапезой появляется и элемент веселья. Эта священная роль улыбки передается и персонифицируется в носителе смерти, шуте, который в предыдущем периоде сам был тотемом-вожаком, а затем и божеством смерти³⁴⁵. Двойник царя в Сатурналиях, победителя в триумфе, жениха в свадьбе и покойника в похоронах, он своим сквернословием и инвективой помогает акту плодородия и преодолевает смерть. Итак, смех, направленный на хтоническую силу, означает как метафора — плодородие: в нем земля расцветает и растения дают плоды. Миф рассказывает, что Гера, поссорившись со своим мужем Зевсом, однажды увидела его

невесту; она отдернула покрывало, — а под ним оказалось ее же деревянное изображение. Священное дерево, крытое покрывалом, вытканным и наброшенным рукою Неба, изображает божественную невесту — Землю — в день ее брака. Разгневанная Гера видит соперницу, но узнает в деревянной кукле себя самое, громко смеется и соединяется новым браком с Зевсом³⁴⁶. Это живое дерево в единой многозначной метафоре дает нам образ царицы и невесты Мая, той космической куклы, которую венчали, топили и сжигали, одни — плача, другие — смеясь, вырывая ее из рук в драке, глумясь и шумно пируя.

15. *'Еда', 'рождение' и 'смерть'* Итак, 'еда', 'производительный акт' и как метафоры оживания 'смерть' семантически не отличаются друг от друга, и одно оказывается другим. Это происходит оттого, что семантика каждого из этих явлений заключает в себе интерпретацию не смерти, не полового соединения, не голода, а интерпретацию окружающей действительности, видимой природы, интерпретацию, переносимую на все моменты жизни. Сама система осмыслений, которой подвергается реальность, протекает по законам мышления, созданным этой самой реальностью, и в семантике, выработанной сознанием первобытного общества, как бы она ни была на наш взгляд фантастична, мы вскрываем закономерное соотношение между материальной базой, производственными отношениями, формами мышления и его содержанием. Таким образом перед нами не еда, не производительный акт, не смерть, а только их метафоры, только значимости, только идеологические величины, не находящиеся с ними в причинно-следственном соотношении; они им противоречат как реальностям, хотя и связаны с ними; мышление реагирует на эти биологические факты в категориях социального порядка. Каждая из метафор передает один и тот же, и все тот же образ; однако перед нами прошли десятки таких метафор, и никогда одна не походила на другую. Семантика отдельных явлений жизни, будучи по существу одинаковой для всех них, все время оформлялась совершенно различно, в зависимости от многообразия явлений, на которые объективно направлялось сознание. Бросается в глаза, что всякий раз, как приходилось иметь дело с понятиями о вещах, хорошо нам знакомых и твердо установленных (вино, хлеб, передвижение, сон и мн.др.), семантический анализ вскрывал условность этих понятий, их историчность, отсутствие незыблемости в их значении. Первобытная семантика и наша резко различаются; резко различаются законы самой семантизации, те

законы мышления, которые управляют конструированием значений; и основная здесь разни́ца — это бесконечная отдаленность первобытного восприятия реальности от самой реальности, чересчур узкое поле видения мира, почти полная умозрительная слепота. Однако сама способность человеческого общества создавать процессы метафоризации закладывает фундамент будущих идеологических ценностей. Мы с самого начала истории имеем богатство имагинарных форм в их разнообразии. В тот момент, когда возникает общественное сознание, как бы бедно оно ни было, сразу же возникает интерпретация действительности, которая дает большой резонанс во всей последующей истории идеологий. Этот процесс осмыслений и есть процесс метафоризации, посредством которого семантическое безличие получает многообразную структуру. Стадиальные изменения смысла переоформляют метафоры; но соотношение между образом и его редублирующими выражениями в метафорах остается, в пределах архаичной формации, все тем же. Специфическая особенность в конструировании архаичной образной системы состоит в том, что она, при внутреннем семантическом тождестве, внешне многообразна. С одной стороны, различия и характеризуют как раз метафоры с самого начала их возникновения; с другой стороны, привносятся незначительные стадиальные изменения (вместо 'крови' — 'вино', вместо 'волка' — 'бык' или 'ячмень' и т.д.). Но особенность первобытного мышления в том и состоит, что оно не преодолевает старого мировоззренческого наследия, так как у этого мышления нет реальных предпосылок для сдвигов, для создания подлинно новых форм; старое в непереверенном виде уживается с относительно новым, что вырабатывает сознание в последующие этапы своего развития. Отсюда — формальное своеобразие всех мировоззренческих систем первобытного общества. Действа, обряды, праздники и т.д. сохраняют поэтому одни и те же стабильные элементы борьбы, процессии, еды и производительного акта. Эти устойчивые элементы обряда, обязанные своим различием объективным причинам компоновки образов, принимают разнообразные формы в зависимости от изменений общественного сознания; однако в них всегда можно вскрыть одну и ту же семантическую тождественность при внешнем метафорическом различии, и лишь это различие полистадиально изменено. Так, рядом с убийством животного (жертвоприношением) мы всегда найдем жертву хлебную (хлеб, пирог, каравай, каша, злаки и т.д.) и жертву антропоморфную (в свя-

ценном сказании этого же обряда). С другой стороны, образное представление о каком-либо явлении передается не единично, а в группе метафор, тождественных и различных, и закрепляется и в мифе, как в обряде, системно. Таким образом и в мифе, и в обряде создается системность, отражающая систему мышления и систему семантизации; эта системность имеет закономерную композицию нанизанности и кажущаяся несвязанность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой, в которой все части семантически равны между собой и лишь многообразно оформлены — результат мышления, нанизывающего тождественные значимости, объективно различные. Другими словами, метафоры в мифе или в обряде никогда не связаны между собой причинно-следственным соотношением, так как и мышление, их создавшее, не причинно-следственное.

И, наконец, еще одно. Казалось бы, пока нет представления о смерти, до тех пор нет и погребальной обрядности; но как раз наоборот — погребальность создана именно тем, что не было представления о смерти. Так же произошли и обряды свадьбы, победы, рождения и все прочие обряды, — благодаря отсутствию понятий о причинах появления на свет ребенка, войн и т. д. Когда смерть и причины зачатия и рождения становятся известными, к ним продолжают прикрепляться метафорические формы, которые уже не имеют с ними ничего общего; но в то же время, с точки зрения имманентного развития, понятие о смерти и метафора 'смерть' неразрывно связаны как два исторических выражения одного и того же явления (отношения к смерти). Между ними, следовательно, и общность, и различие. Точно так же метафора 'царя' или образ 'раба' существует задолго до того, как царь и раб становятся социальным институтом — не в том значении, какое они получают позднее; более того — они возникают как известная метафора именно благодаря тому, что ни царей ни рабов в другом значении еще нет, и было бы совершенно неверно датировать метафору 'рабства' или 'царствования' той эпохой, когда появляются цари и рабы, либо датировать возникновение института царей и рабов временем появления метафоры 'царствования' и 'рабства'. Формальное изменение, вроде перехода 'вина' в 'кровь' и 'зверя' в 'хлеб', стадийно не меняет ее сущности — ее семантики: напротив, одинаковые метафоры, вроде 'царя' или 'раба', оставаясь без внешнего изменения, теряют свою сущность в столкновении с новыми формами сознания, которые возникают в классовом обществе.

Обряд и миф, создаваясь метафорической интерпретацией действительности, закрепляют метафоры, стабилизуя и узаконяя их, и тем самым обрекают на полное уничтожение их бывшего смысла. И все же именно здесь, в обряде и мифе, готовится будущая длительная жизнь метафор, которые начнут функционировать стороной этого забытого смысла. Перед нами, таким образом, двойной процесс. С одной стороны, тот или иной смысл не может реально существовать без одновременного отложения в виде известной структуры. С другой стороны, сама структура, представляющая собой морфологическую сторону смысла, является поводом для смысловой расшифровки и порождает снова смысл. Так каждое явление живет в скрытой и явной форме, противореча себе. То, что впоследствии составляет литературные сюжеты и жанры, создается именно в тот период, когда нет еще ни жанров ни сюжетов. Они складываются из мировоззрения первобытного общества, отлитого в известную морфологическую систему; когда смысл этого мировоззрения исчезает, его структура продолжает функционировать в системе новых осмыслений. Так называемые «литературные формы» имеют длительный путь существования до литературы; когда в классовом обществе рождается литература как новое качество, она рождается из новой семантики, вступающей во внутреннее противоречие со структурой старых значимостей. Как создается эта «смысловая структура», показал процесс метафоризации образа; морфология сюжетов и жанров целиком конструируется из этих метафор, представляющих собой, с одной стороны, систему смысла, с другой — систему выражений этого смысла, конкретизацию и его устойчивость.

16. *Метафоры как будущая форма сюжетов и жанров* Метафоризация образа показывает, как за разнообразными словесными и действительными оформлениями лежит известный смысл. Многоплановость, поливариантность метафор, не возводимых друг к другу, дает внешне пеструю картину, изнутри объединенную одним и тем же значением. В оформлениях этих многовариантных метафор складываются параллельные ритмико-словесные, действительные, вещные и персонифицированные отложения одной и той же смысловой интерпретации мира. Ритм и слово, действие, вещь, персонаж — это то, к чему мы привыкли в составе литературы, но что представляет собой различные формы осмысления действительности; их структура складывается так же метафорически, как и всякая образная система. То, что

впоследствии становится лирикой, драмой и пр., есть вариации метафор смеха, плача, брани, инвокации и т.д., так как является парафразой, новым иносказанием одного и того же смысла, т.е. интерпретации действительности. Еда, рождение, смерть — это не элементы будущих литературных жанров и сюжетов, и нечего их там искать и отыскивать, но метафоры, которыми оформлено образное представление об еде, рождении и смерти; эти метафоры, перекомбинируясь и варьируясь, оформляют литературные жанры и сюжеты и становятся их морфологической частью. Этому вопросу и посвящены следующие главы, являющиеся звеном между той частью работы, где показан язык метафоризации образного мышления, и той, которая рассматривает структуру литературных сюжетов и жанров. Сейчас я приведу только один пример, из которого стало бы ясно, что дает метафоризация 'еды', 'рождения' или 'смерти' для понимания структуры литературного сюжета. У Боккаччо в «Декамероне» есть рассказ об одной внезапно умершей женщине. Муж оплакивает ее и погребает. Но друг мужа, влюбленный в покойную, однажды приходит к могиле и видит, что красавица погребена мнимо и грудь ее дышит. Он приносит ее домой и бережно возвращает к жизни. Узнав, что она беременна, он дает клятву отказаться от своей любви и вернуть жену мужу; но, для эффекта, он выжидает, чтоб женщина разродилась, и, когда на свет появляется дитя, он устраивает пир и за столом возвращает мужу его супругу.

Итак, женщина в состоянии беременности умирает и это производит впечатление реального факта; но ее воскресение из смерти и сложные пути поведения влюбленного в нее юноши — тайное удерживание у себя дамы вплоть до родов и даже дальше, вплоть до возможности ее появления на пиру, — и все это только затем, чтоб вернуть сопернику; скрывание родов от мужа и приглашение его на пир, когда у жены уже есть ребенок, — все это показывает, что перед нами обыкновенный сказочный мотив, реалистически поданный. Рождение ребенка в акте смерти матери нужно оттого, что метафора 'рождения' есть метафора 'осиленной смерти'; если бы мать в состоянии беременности умерла и была погребена реально, ребенок не мог бы родиться, — во всяком случае не мог бы и ребенок родиться и мать, умерев, остаться живой; но в сюжете, созданном первобытным мышлением, одно не только не противоречит другому, а, напротив, взаимно требуется. И вот ребенок именно оттого рождается у дамы, что она умерла; но так как образ 'смерти' не

соответствует в первобытном сознании нашему понятию смерти и отличается от него тем, что для нас смерть есть окончание жизни, а для него 'смерть' — это начало обновленной жизни, то именно в этом мотиве, произвольно для Бокаччио, мы обнаруживаем, что данный мотив принадлежит не ему и не средневековому (даже не античному) писателю, а создан первобытным мировоззрением. И тогда становится понятным, что умершая мать в акте смерти и сама воскресает, и рождает ребенка. То же самое нужно сказать и о мотиве пира. Если б образ еды, лежащий смысловой основой в этом мотиве, соответствовал тому понятию об еде, какое было во времена Бокаччио, весь этот мотив не был бы создан в силу полной нелепицы и явного неправдоподобия; но в системе первобытного мировоззрения образ 'еды' означает преодоление смерти, воскресение, новое рождение, — и потому вполне законно, что воскресшая женщина воскресает для брака, — вновь соединяется с мужем, — именно во время еды, и что рождение ребенка совпадает для отца с моментом пира.

Таких отдельных сюжетов, мотивы которых представляют собой развернутые метафоры, порожденные былым семантическим смыслом, огромное множество, так как именно таковы все сюжеты европейской литературы до эпохи промышленного капитализма. Но это — наипростейший, так сказать, случай. Важнее и глубже, что подобными же метафорами оформляются и жанры, структура которых представляет собой архаическое осмысление мира, выраженное путем ритма, слова или действия в вещи или в сюжетном мотиве.

2. Оформление первобытного мировоззрения

а) Ритмико-словесные

1. *Параллелизм, а не синкретизм, происхождения словесных, шиметических и действенных форм: смех и плач, призывы, брань, шествие, еда и пр. как метафоры их оформления*

Вопрос о генезисе литературных жанров занимал в системе А.Н. Веселовского центральное место. Это знаменитое учение о синкретическом обряде, из которого отдифференцировались эпическая и лирическая песни, а также и драматическое действо (см. стр. 18-19). Данная глава ставит этот же вопрос принципиально иначе в плане семантики,

исходя из специфики первобытного мировоззрения; предшествующая глава только что показала, что мышление тождеством метафоризирует совершенно одинаково и обряд, и его словесную часть, и что ни обрядовая ни словесная метафористика не возводимы друг к другу. Для всех этих проблем решающее значение имеет специфический характер первобытного мышления, которое орудует тождеством и повторением, но объективируется множественно и разнообразно. Мышление тождеством ставит знак семантического равенства и между речью и действием, — что оказывает решающее влияние на их дальнейший симбиоз. Было бы совершенно непонятно, каким образом и откуда мог бы взяться нерасчлененный обрядово-словесный комок, в котором оказались бы заложенными эмбрионы будущих литературных жанров. Мировоззрение — вот та единственно возможная общая стихия, которая могла быть ближайшим фактором и речи и действия; а если так, то они по своему генезису параллельны и не произошли друг из друга.

Итак, мировоззрение, одинаково семантизируя все явления общественной жизни, и в том числе речь и действие, создает их как две вариантные, самостоятельные друг в отношении друга и близко соседящие формы. Сперва таким семантическим вариантом действия является речь миметическая, состоящая из жестов, мимики и отдельных выкриков ритмико-интонационного характера; затем это уже чисто-словесная речь, продолжающая оставаться семантической параллелью к действенным актам и строящаяся на ритмической базе. Действование и ритм как простейшие биологические элементы в сознании человеческого общества сразу же подвергаются истолкованию, обращаясь в параллельные мировоззренческие формы. Предшествуя, по архаичности, связным словесным актам, эти действенные и ритмические элементы живут долгое время рядом в виде действий плача и смеха, семантика которых только что была показана; их словесная часть еще очень бедна. Характер этих действий — хоровой; они справляются всем общественным коллективом сообща и имеют своего корифея — так называемого зачинателя (*ἑξάρχος*), запевалу плача и смеха³⁴⁷. Этот корифей-запевала — социально — групповой вождь, мировоззренчески — тотем, а затем бог. Водитель коллектива, он предводительствует в актах плача и смеха; как часть общественного хора, он, не будучи нисколько солистом, выкрикивает в ритмическом порядке повторный ряд имен тотема, сопровождаемый восклицаниями, жестами, дви-

жениями тела, слезами, воплями или смехом³⁴⁸. Позднее ритмические инвокации (зовы) складываются в несложные песни, в которых название имен и восклицания продолжают занимать преобладающее место. Так как тотем — не человек в нашем смысле и не просто бог, а вся видимая природа, и так как в космических представлениях осмысляется попросту производственная и общественная жизнь коллектива, то песни плача и смеха приурочиваются к шествию на охоту-войну со зверьми и с враждебными группами, к схватке-рукопашной с ними, к разрыванию их, к еде, т.е. к 'победе'. Поэтому древнейшие формы таких дословесных действий мы имеем в воинственных актах ритмико-мимического характера. Мы привыкли к ним как к пантомимам, как к танцам, как к бессловесным сценкам-пляскам. Однако эти сценки, исполняемые всей общественной группой совместно со своим вожаком, осмысляются космически; с одной стороны, это действия исчезновения-появления солнца, с другой — зверя-врага-тотема; участники танцуют с мечами или, во всяком случае, вооруженные, либо в ярких и пестрых одеждах (оформления поздние); есть свидетельства, что эти действия разыгрывались животными или ряжеными в животных³⁴⁹. Впоследствии эти ритмико-мимические действия обращаются в пантомимическую сценку и становятся чистым зрелищем; мы их знаем в виде отдельных трафаретных плясок, исполняемых на один и тот же сюжет группой людей, переодетых традиционным образом³⁵⁰. В других случаях это танец, который исполняется вооруженными людьми во главе с вожаком; этот вожак является водителем процессии и уже шутком и царем; он одет в звериную шкуру. Сюжет таких танцев с мечами — это смерть и оживание старого-нового года, зимы-лета и т.д.; танцующие поют и пляшут вплоть до нового года. Иногда водитель перед началом и после окончания танца обращается к публике с кратким словом³⁵¹. В этих сценках, имеющих архаическую структуру, но позднее оформление, слово и песня заменяют плач-смех, а танец — ритмические телодвижения; то, что в этой сцене изображается с помощью мечей, относится к смене года, исчезновению и появлению света. Однако древнейшей формой таких ритмико-кинетических действий являются акты хождения; нога, ступание, ходьба, имея осмысление в шествии солнца под землей и по небу (исчезновение-появление света), отождествляются с ритмом. Отсюда — круговые хождения, хороводы³⁵²; однако самый круг представляется плоскостно, в виде отдельных ограниченных

отрезков пространства, состоящих из трех частей, равных друг другу; поступательное движение соответствует обратному ходу и остановке. Остатками таких представлений являются термины, связанные с ритмикой хождения, — термины стихов и прозаической речи. Так, позднейшая мера стиха, называемая стопой (состоящая из одного повышения и одного понижения, у нас — из слога с ударением в чередовании со слогом без ударения, а в античности — из чередования кратких и долгих слогов), эта мера стиха, стопа, носит у греков и римлян название 'ноги', (ποῦς) и res. Самый термин «стих», происшедший от одноименного греческого слова «стихос», включает в себе образ, связанный с хождением, так как по-гречески (στείχω) значит 'ступать', 'ходить'. Семантика этих терминов говорит о том, что то, что впоследствии становится стихотворением и поэзией, имеет древнейшее — на заре человеческой истории — происхождение и обязано своим возникновением своеобразному осмыслению мира; оно древнее магии и тем более религии и не было вызвано никакими целями удовольствия от созвучий и пр., а входило в производственный обиход, от которого мировоззренчески не было отделимо как его необходимейшая и серьезнейшая часть. Но генезис стиха и поэзии параллелен и генезису прозы, прозаической фразы, не имеющей по-русски определенного имени. Между тем у греков и римлян прозаическая речь так же ритмична, как и поэтическая; мера прозаической речи называется по-гречески «колон», что тоже значит 'нога' ('член' предложения). Этот колон имеет обратную симметрию в одноритмичном «антиколоне», который связан с ним так называемой внутренней рифмой; дело в том, что в прозаической фразе рифма стоит не в конце предложения, как в стихотворных строках, а внутри, между двумя антитетирующими частями предложения, колоном и антиколоном, и ее особенность в том, что она строится на одинаковом окончании одинаковых флексий (а не различных, как в новой поэзии). Вся прозаическая фраза целиком называется в античности периодом, а 'период' значит по-гречески 'круговой ход'; таким образом построение прозаического предложения соответствует ритмике заверщенного круга пути. Самая прозаическая речь, — проза, — называется у греков 'пешее слово', (πεζὸς λόγος). Таким образом структура фразы, стихотворной и прозаической, одинаково возникает из мировоззрения, осмысляющего реальную действительность в категориях общественного производства и труда. 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 божеств, при прохождении в его храм. Запевала таких просодических песен был победитель, только что одолевший в поединке смерть и сам воскресший, т.е. сам тотем. Песни, которые при этом поются, имеют троичную структуру: их первая часть называется или 'одой', что значит по-гречески 'песнь', или 'строфой', что значит 'поворот' (по-латыни это *versus*, название стиха); вторая часть — 'антода' или 'антистрофа', что означает обратное движение, обратный поворот; заключительная часть называется 'эподом' ('послепесня', соответствующая римскому *satpеп*, песне-заговору, позже — песне и стихотворению) и означает остановку³⁵³. Такую структуру сохранила хоровая песня в честь олимпийского победителя, 'эпиникий' ('послепобедная песнь'), состоящая из оды, антоды и эпода; европейская 'ода' получила свое название по аналогии с этой хвалебной и торжественной песнью. Но такова структура и хоровых песен в греческой драме. Песня плача, соответствующая шествию, создает 'оймэ', что значит 'дорога', 'путь'; это заплачка о тотеме, которая со временем развивается в рассказ об его борьбе, о поединках, о деяниях и служит обозначением древнейших эпических песен о 'славе мужей'³⁵⁴. Эта песня, по-видимому, тоже была троична; от нее сохранился обособленный зачин к эпосу в виде гимна, прославляющего божество, под названием 'прооймион'; в структуре прозаического рассказа, — в ораторском слове, где наиболее законсервирована у греков архаика, — прооймион занимает первую часть построения (впоследствии это термин для предисловия) перед серединой, за которой идет концовка. В этой песнезачине рядом с инвокацией и хвалой поется о божеских деяниях или рассказывается о рождении божества, об его исчезновении (похищении смертью) и появлении (возврате на небо)³⁵⁵. Те песни, которые поются всем общественным коллективом в виде параллели к действию, в виде словесного повторения действия, образуют со временем 'пэаны', т.е. гимны инвокационного характера, построенные на семантике 'спасения', избавления от смерти; это победный крик — песня, которая поется перед битвой, после победы, перед общественным бедствием, после его прекращения; впоследствии это гимн спасения, обращенный к спасителям и целителям³⁵⁶. Но эта же самая песня, приурочен-

ная к моменту смерти тотема-божества, становится заплачкой, песней плача, которая поется и пляшется под аккомпанемент заунывной музыки; 'элегос' — 'элегия' у греков, 'ненин' у этрусков и римлян содержали в себе хвалу и плач, и тотем, сам исполнявший эту песню, передал со временем свои функции плакальщику-ведуну (ῥόης) и 'жрецу' — 'поэту'³⁵⁷. Европейские печальные стихотворения оттого и называются 'элегиями'. Песня о рождении божества, ответившись от песни-плача-смеха об исчезновении-появлении тотема, исполнялась общественным коллективом, подобно всем своим собратьям, и сопровождалась музыкой и пляской; она была связана, на основе одинаковой семантики, с разрыванием на части тотема, едой его сырого мяса и питьем свежей крови, замененной впоследствии вином, — в предыдущей главе я указывала на метафоричность такой 'еды'; эта, если можно так сказать, «рождественская» тематика порождает 'дифирамб' и прикрепляется к культуре умирающего и воскресающего Диониса Омофага (Дикоеда)³⁵⁸. Нетрудно видеть, что каждый из этих песенных родов условен; один мог стать другим; все они генетически восходят к одинаковому смыслу и в смысле этом получают бытие; их различие вызвано сразу же различием метафор. Но здесь, как и везде, сами различия подвергаются стадияльным изменениям. Так, все словесные акты приобретают со временем развитый музыкальный характер; ритм вырастает в музыку, кинетика и мимика обращаются в танец, и фольклор земледельческого периода уже состоит из песен, сопровождаемых пляской. Но позади, так сказать, поэтико-музыкальных родов продолжается линия ритмико-мимических словесных актов, оформляющихся впоследствии в прозу; здесь структурным костяком фразы, как я уже сказала, остается представление все о том же ритмико-кинетическом круговом завершении — периоде; его член, колон, связывается внутренней рифмой с антиколоном — рифмой, которая является древнейшей формой семантического тождества, понимаемого в виде тождества звукового (аллитерации — первая попытка такого рода, в которой достигается звуковое тождество еще только отдельных фонем). Этот словесный род, идущий впоследствии параллельно поэзии, богатый, как и она, так называемыми фигурами и тропами, очень условный и неповторяемо-своеобразный, связанный с ритмикой языком жестов и мимики, позже с музыкой и театрализацией, — имеет впоследствии все жанры, параллельные поэзии³⁵⁹.

2. *Тематика любви, вина, наслаждения*. В земледельческий период шествие во главе с тотемом-вожаком обращается в разгульную пьяную процессию, предводительствуемую фаллическим божеством, т.е. его земным представителем, который поет скабрзную песню, высмеивающую и срамословящую бога, царя, жреца и всех членов общины поименно. В предыдущей главе я указывала, что фаллизм, срамословие, пьянство — стадийные переосмысления тотемических метафор. Эта земледельческая форма шествия — 'комос' (κόμος), ночная процессия сопровождаемая музыкой и пляской; его начало — пир, т.е. обильная трапеза с вином и выпивкой, — как в бытовом обычае, так и в религиозной обрядности, приуроченной к чествованию божества³⁶⁰; третья часть, после еды и ночной процессии — производительный акт главы комоса, так как 'еда', 'шествие' и 'соединение' — тождественные метафоры. Сперва этот глава комоса — бог Фалес, оплодотворяющий Землю-женщину; дальше это бог смерти, черт или шут, так называемый «арлекин-водитель», предводительствующий ночной процессией³⁶¹. В быту это подвыпивший гуляка, который приходит ночью, с толпой пьяных сотоварищей, под музыку и пляску, к своей возлюбленной, к гетере, с призывной песней у дверей³⁶². Таких песен, завершающих комос, мы знаем два рода: один — любовный, другой — инвективный. И тот и другой сохраняют былые семантические увязки с культом солнца и смерти. В ночных инвективах, обращенных по большей части к женщине легкого поведения, жертва выводится на середину круга, как в хороводе, и делается центром именной и личной брани³⁶⁸. В любовных песнях призывы-заплачки обращаются не столько к женщине, сколько к двери (позднее, в серенадах, к окну) как к 'небесным вратам', к горизонту, из-за которого солнце должно появиться; водитель ночного комоса просит двери открыться и принять его. Характер песни печальный, структура диалогическая; двери до времени не отворяются, отвергая его. Действенная часть таких песен заключается в том, что глава комоса ложится на порог двери до зари; позднее этот переход ночи в свет, заход и восход солнечного светила, персонифицированного в шествующем вожаке, осуществляется в производительном акте с женщиной за порогом двери. Песня, однако, приобретает неподвижную топикку, не только действенную, но и образную; так остается обращение к дверному порогу и двери, а также определенный ассортимент метафор в самой песне, каковы описание ночи,

непогоды, холода, угроза умереть у порога двери, инвокация вечерней звезды; поцелуи даются не только женщине, но, метафорически, ступеням и порогу как тому персонажу, который предшествовал женщине. Этот бытовой обычай — завершать комос у дверей гетеры — представляет собой вариант религиозной процессии во главе с богом плодородия; то и другое — две самостоятельные реплики тотемистических шествий солнца. Третий вариант — обрядовый; мы знаем не по одной Греции, что божество плодородия, сопровождаемое всей общиной, ходило из дома в дом, останавливалось у дверей и пело призывный гимн, состоявший из хвалы хозяину и пожеланий обильного урожая, богатого приплода и чадородия. В Греции эта песня обращалась к дверям и пелась у дверей, в преддверии. В такой песне сохранились два элемента: плодородный и инвективный; хвала, пожелание обилия и избытка — и рядом угроза отнятия благ и заклятья. То и другое зависит от степени угощения и даров, вынесенных хозяином певцам; но не трудно увидеть на других, аналогичных примерах, что причинное логическое соотношение между угощением и характером песни привнесено позднее. Так, мы располагаем большим количеством гимнов и славословий, перемешанных с инвективой; именно в религиозной поэзии славословие и брань, благословение и проклятие слиты³⁶⁴. Таковую же инвективу, в смягченной форме угрозы, содержит и любовная песня, которая называется у греков 'преддверная заплачка' (будущая европейская серенада). В ней обыкновенно поется о том, что женщина, отвергнувшая любовь, понесет ужасную кару. О чем же это говорит? Да о том, что инвективные и любовные песни генетически тождественны; созданные в едином процессе мировоззрения, они получили общие черты, одна могла сделаться другой и делалась или не делалась ею в зависимости от конкретных условий ее приложения. Мы видим, как одно и то же шествие заканчивается бранной или хвалебной песнью, как община идет из дома в дом, и запевала то хлестко высмеивает хозяина или гетеру, то славословит их (колядка-серенада). Любопытно при этом, что бранные песни комоса происходили ночью и пробуждали от сна, подобно любовным серенадам. Античная же колядка называлась 'иресионой', по имени ветки лавра или маслины, увитой шерстью и плодами; шествие с иресионой кончалось тем, что ее привешивали к дверям храма или дома. Итак, ставший жанровым «общим местом» венок, который вешает влюбленный комаст на

дверь возлюбленной, — это предшественник самого возлюбленного, стоящего у двери или повесившегося на этих дверях, это метафора плодородия, продолжающая стадийно оформлять образ исчезновения-появления солнца, смерти и воскресения растительности в метафоре 'двери'.

3. *Семантика акта говорения* Любовная тематика, которая является чрезвычайно поздней, по своему генетическому существу представляет тематику земледельческого плодородия. Женский характер культа дает себя знать в том, что активным творческим, оплодотворяющим началом служит женщина, а не мужчина. Смерть и воскресение природы персонафицируются в метафорах производительности; поэтому умирающий-воскресающий бог становится возлюбленным великой матери, рождающей и оплодотворяющей его, — земли. Отсюда, — параллелизм аграрно-эротических образов; архаическая любовь связывается со смертью и воскресением прекрасного юноши-любownika, с цветами и весной, с пробуждением и смертью природы. Женский характер подчеркнут в обрядах умирающих-воскресающих богов: женщины поют плачи о погибшем юном боге, женские хоры сливаются с женским божеством, любящим и оплакивающим смерть своего любовника³⁶⁵. Теперь запевалой и зачинателем хора является женщина, а не мужчина; это она — корифей, плакальщица, ведунья, 'поэтесса'. А тот, кто был солнцем, стал богом смерти и воскресения, т.е. плодородия; вот почему персонафицированным ритмом, поздней музыкой и музыкальным инструментом, сначала являются солнечно-световые божества (Гелиос, Мемнон, Аполлон), а потом умирающие-воскресающие боги, — и Адонис, Кинир, Лин, Боремос, Литюерс и мн. др. воплощают песню. Эти боги зелени и растительности воскресают весной, и весна пробуждает их к жизни; отсюда — поэтессы как персонафицированная 'весна' и плодородие. Так, Эрифанида, (*Ἐριφανίς*) (Явленная весна), поэтесса, потеряв прекрасного Меналка, в которого была страстно влюблена, скиталась в страшной печали, слагала песни-плачи в честь возлюбленного и выкликала его³⁶⁶, — а Меналк был божеством растительности из разряда Адониса. Точно так же Калюка (Красивая, Росток), полюбив Эватла (Прекрасная Награда), помолилась Афродите, богине красоты и любви, о браке с ним; когда же юноша отверг ее любовь, Калюка бросилась с крутой скалы и разбилась; «Калюка» было названием песни, которую пели когда-то в древности женщины³⁶⁷. Такова же

история, как известно, поэтессы Сафо, бросившейся со скалы из-за отвергнутой Фаоном любви, а Фаон — персонаж из разряда Адониса, принадлежащий Афродите³⁶⁸. С другой стороны, Сафо сделана в легенде гетерой; гетерой оказывается и другая поэтесса, Носсиды, ее якобы подруга; с ними обеими в тесной связи находится и третья поэтесса, Эринна, (Ἐριννίς) (Весна)³⁶⁹. Любовная тематика увязывается очень крепко с женщинами, вернее — за женщинами; но так как в доэллинистических социальных условиях женщина не служит объектом любви и ее невозможно возвести в предмет любовных мечтаний, то мифу легче сделать из женщины поэтессу и автора любовных песен, обращенных столько же к женщине, сколько и к мужчине. Однако соседство в культе плодородия плача и эротики не проходит даром: элегия, оставаясь чистой заплачкой, становится песней, посвященной женщине-гетере и содержащей в себе возможности развернуться, при благоприятных социальных условиях, в эротический жанр³⁷⁰. Тематикой таких элегий как любовных песен является физическая любовь (отнюдь не влюбленность, не мечтательность, не сентиментальные и не платонические чувства) и воспроизведение чисто физических любовных ощущений; рядом с 'любовью' общим местом служит и 'смерть', старость, увядание; мотивы производительного акта и смерти увязываются с мотивами еды, питья и веселья³⁷¹, так как под ними лежит тождественная метафористика (содержание которой выяснено в первой главе). Омофагическая тематика дифирамба обращается в мотивы вина и любви, которые между собой тесно увязываются, в будущие лирические мотивы-шаблоны о наслаждении жизнью (пока не пришла смерть), понимаемом в виде мимолетной физической любви и опьянения³⁷². Обряды разрываний и еды обращаются при родовом строе в пиры, а роль крови переходит к вину; растительность в виде венка, венчающего пирующих, или в виде ветки, передаваемой вместе с чашей вина, остается до поздних времен принадлежностью еды. Словесное дублирование действия принимает характер застольной песни; она поется за столом каждым, переходя от одного к другому вместе с вином и вегетацией; один зачинает песнь, следующий продолжает. Таковы 'сколии' (застольные песни), в которых воспевается подвиг героя или излагается изречение, пословица, гнома (мысль, сентенция)³⁷³. Такова 'элегия', которая поется за столом, или 'эпиграмма' — надгробная заплачка-слава об умершем в виде могильной надписи (в европей-

ской литературе эпиграммой становится инвективное, колкое стихотворение, напоминающее античный ямб). Эпиграммы поются во время винопития и за пиром; как при поминках, их продолжают, начиная с правой стороны в направлении к левой³⁷⁴. Еще позже песни заменяются речами, которые непременно сопутствуют пиру и приурочены к вину, закладывается структура праздничной обрядности, с молитвами и диалогами во время вкушения хлеба и вина, бытового обычая пирушек, будущего жанра 'симпозиона' (описания пира). Семантика плодородия и растительности стадияльно изменяется во внешнем выражении: божество зелени, переходя вместе с вином и песней из рук в руки во время сколий (где каждый, следовательно, уподобляется этому божеству, как при вкушении крови), в песнях поэтов становится цветком-возлюбленным, Адонисом, а затем, в любовной лирике, обращается в метафорические цветы, особенно в розу и фиалку, — в образ, с которым сравнивается любовь и возлюбленная. Однако в характере этих песен, созданных все же тотемическим мышлением, никогда не исчезает слитность космоса и коллектива, и элегия — тот жанр, который остается не только заплачкой, эротической песней, застольным гимном, гномой, но и воинственной инвокацией, призывом к схватке и битве³⁷⁵, — словом, всем тем, что так путало западную науку, которая никак не могла объяснить генезиса пестрого характера элегии. Тематика военной храбрости, сражений и военного пыла получает со временем жанровую стабилизацию и входит в канон немногочисленных лирических мотивов³⁷⁶.

Семантика рассказа Я уже несколько раз упоминала о гномическом элементе как составной части лирики, в частности — элегии. Вопрос о гномике необходимо сейчас поставить, поскольку без него останется нераскрытым целый ряд основных явлений. Пение предшествует разговору; рецитация предшествует речи. Плач и смех поются. Но до появления связанной словесной речи — в общественном мышлении уже имеются для нее все предпосылки мировоззренческого порядка, и семантика слова налицо. Обычно в фольклоре не только люди говорят, но говорит небо, свет, солнце, звезды; говорит растительность, говорит вода и земля. Но что значит 'говорит'? 'Живет', 'светит'. Акт 'реченья' есть акт осиленной смерти, побежденного мрака. И потому такое значение 'говора' сохранилось в античной религии, в фольклоре, в поэзии, в метафористике. Так, древнейший Зевс в Додоне (в северной Греции) вещает в шелесте листьев

дуба, в плеске воды; вещает полет по небу птицы. Но дело в том, что каждое божество имеет свой растительный и животный атрибут, который оттого остался при нем атрибутом, что на предшествующей стадии представлял этого же бога в форме животного или растительности (об этом см. ниже, стр. 204); растительной формой Зевса и Юпитера был дуб, а животной — орел, — поэтому додонский Зевс дает предсказание шелестом дуба, но 'дуб' и есть он сам. Вода — одна из семантических черт этого архаического додонского божества; и плеск воды, шум дерева (дуба) 'говорят', 'пророчествуют', выражая этим разговор самого Зевса. Точно так же 'птица' — метафора 'неба'³⁷⁷, и если ее полет вещает (в древности гадали по полету птиц), то это значит, что и птица, и небо могли пророчествовать, изрекать. Аполлон дает изречения устами Пифии, жующей лист лавра, — а лавр и Аполлон так же одно и то же, как дуб и Зевс. Но самое интересное то, что Пифия сперва жует лавр, а затем уже вещает: мы видим воочию две стадии осмысления речи, и сперва говорит лист лавра, а потом та, которая жует лист лавра, которая говорит лавром. Что и вода владеет даром слова, видно по легендам об источниках Кассатиды, Касталии и Гиппокрены: кто напьется из их вод, тот получит дар песни и слова. Напротив, 'смерть' есть в фольклоре 'молчание'³⁷⁸. Чтобы мертвецу получить дар слова, нужно, по преданию, напиться крови; ведь в актах питья крови, — мы это видели еще в главе о метафорах еды, — каждый человек преодолевал смерть и воскресал к жизни. И потому фольклор показывает, что для того, чтобы приобрести вещание, необходимо было спуститься в преисподнюю и взойти оттуда, т.е. проделать путь солнца и света, — жизни. И вот все мифические прорицатели получают свой дар, побывав в преисподней; оракулы устраиваются в подземных ямах и пещерах, в земле, в преисподней; вещее слово приходит во сне, равносильном смерти. Итак, слово первоначально означает древесный лист, птицу-небо (ср. крылатое слово), свет, воду; оно, как логос, означает космическую жизнь и миророждение³⁷⁹. 'Говорит' космос-тотем, поздней говорит божество, а там и его жрец-прорицатель, вещающий за него. Слово не просто произносится, а изрекается, вещается; оно полно высокого значения и доступно не всем, а только владыкам жизни, 'царям-врачам-ведунам'³⁸⁰. Оно кратко и ритмично; сперва оно состоит из одних имен, а затем из повторов: телодвижения составляют его действительную параллель. Краткая ритмическая единица служит для этого изре-

чения первичным музыкальным оформлением: это тот короткий стих, сопровождающий движение (ногу), который сочетается с себе подобными стихами и образует замедленные, протяжные, траурные ритмы или плясовые, быстрые, живые. Таким образом, самый темп получает определенную семантику³⁸¹; 'замедление' увязывается с печалью, со смертью, 'ускорение' — с весельем, с жизнью. Ритмические акты, словесные и действенные, интерпретируя одинаковой семантикой одинаковые впечатления действительности, с самого своего возникновения идут параллельными друг другу рядами как изначальные различия смыслового тождества; нет такого исторического периода, в котором они были бы слиты воедино как нечто первородное само по себе³⁸². Ритм и интонация достигают со временем большого музыкального развития: это сказывается на всех культовых и литературных формах древности, где всякое словесное произведение поется или рецитируется. Телодвижения и мимика обращаются в кинетическую часть обряда; рядом существует пляска и пантомима. Как слово и музыка подвергаются стадийному переосмыслению, так и 'танец', 'пляска' сперва связываются со светом, с новым сиянием солнца, с его новым рождением³⁸³, а затем с половым актом и срамными действиями³⁸⁴, хотя одновременно и в музыке, и в пляске, и в слове интерпретируется реальная действительность с ее производственно-трудовыми процессами³⁸⁵. Другими словами, и ритм, и движение, и слово проходят пути исторического изменения как самостоятельные и параллельные отложения одного и того же смыслового значения. Слово произносится не изолированно, но в сопровождении плача или смеха, жеста, с известной модуляцией голоса и звука; в нем больше вкладываемого в него значения, чем законченности и определенности форм. Таковы словесные акты, узаконенные культовой традицией для языка Аполлона в устах Пифии (поздней это понимается как экстатическое косноязычие); таковы издаваемые во время мистерий крики и возгласы, расплывчатые названия и призывы среди оргий — все то, что имеет смысл 'нового появления' и 'рождения'³⁸⁶. В связном виде такие слова образуют, как я уже сказала, небольшие формулы, которые поются и пляшутся, — представление о них можно получить из древнейшей римской песни арвальского братства, архаичной религиозной коллегии. В этой песне, которую арвалы отплясывали, — одни призывы божества, названия, повторы слов. В менее развитом виде — это отдельные короткие фразы, трактующие один

центральный образ жизни-смерти-жизни; и основное значение имеет не фактическое содержание этих фраз, а семантика их произношения, их существования самого по себе, так как фактическое содержание только повторяет акт слова как такового³⁸⁷.

5. *Любейность, диалог, борьба* Я уже говорила, что акт рассказывания, акт произношения слов осмыслялся как новое сияние света и преодоление мрака, позднее смерти. 'Говорить', значило 'светить'. Мы видим, что сначала произнесение слов происходит во время солнечного сияния, а затем искусственно, при огне, причем слушающие располагаются вокруг огня или света, подражая небу³⁸⁸. Мы знаем также из фольклора, что многие религиозные празднества связаны с обычаем рассказа, что после захода солнца втаскивают дерево, с песнями разрубая его (акт разрывания) и зажигают, затем усаживаются вокруг этого огня и произносят страшные рассказы³⁸⁹. Такое рассказывание по очереди у огня, сохраненное бытовым обычаем до сих пор, есть одна из форм хорового начала, которое мы уже видели при пиршественном пении сколий. Своеобразное мышление воссоздает циклический образ тем, что вводит представление пения или рассказа по очереди, каждый участник действия получает равную долю еды и вина, равную долю именных названий себя и такую же равную долю собственного рассказа и произнесения определенных слов; сумма этих личных рассказов составляет общий хоровой рассказ. В основе это рассказ именной, как инвокация и инвектива тоже именные; в них каждый член коллектива, будучи тотемом и его частью, регенирует. В процессе рассказывания мрак погибает, и в радостном окончании вновь выходит победившее солнце; отсюда впоследствии — зимние сказки вокруг огня о привидениях и фантастических злых силах ночи, переживание смерти и ужаса, и благополучный конец, в котором наступает воскресение к жизни³⁹⁰. Рассказ (произнесение слов, пение, рецитация), сопровождая 'преодоление смерти', совпадает с моментом воскресения; он сопутствует рождению не только человека, но и зерна, злака, растительности³⁹¹. Больной при смерти, едва собрав силы, произносит о себе самом рассказ — и немедленно выздоравливает на глазах у всех³⁹².

Рассказ спасает от смерти; Шехерезада рассказывает ночью, и в параллелизме 'смерти' и 'ночи' вновь восходящее светило сливается с концом словесного произнесения, причем они обоюдно знаменуют наступление нового 'света' и дарование новой

'жизни'³⁹³. Длинный рассказ до утра, до нового солнечного восхода — обычный топос в эпосе; позднее создается обрамляющий рассказ, связанный с семантикой дня, вроде Декамерона, Гептамерона и т.д., где 'рассказ' соответствует 'дню'³⁹⁴. Весь день и всю ночь ведет свой рассказ и Одиссей у Феоков, в стране блаженных; эта повесть еще не утрачивает у Гомера своего спасительного значения и служит началом возрождения героя. Еще выразительней семантика произнесения слов выступает в «Семи мудрецах». Здесь царевич, по обету, данному семи наставникам, перестает говорить и этим навлекает гнев отца. Злая мачеха клеветает на него, и отец приговаривает его к смерти, — а царевич немеет и на самом деле. Тогда семь мудрецов произносят семь речей в его защиту, на которую отвечает жена царя. Из-за рассказов смерть отодвигается со дня на день; когда же царевич обретает дар слова и рассказывает отцу правду о мачехе, отец дарует ему жизнь. Здесь в наглядной форме виден параллелизм слова-жизни и немоты-смерти: временная смертельная опасность вызывает временную немоту; пока царевич молчит, смерть висит над ним; ее отвращает со дня на день акт рассказывания; дар 'слова' совпадает с даром 'жизни'. Семантика произнесения слов вызывает, со своей стороны, это самое произнесение; богослужебные действия начинают складываться из словесных актов, которые сопровождаются пением, музыкой и пляской³⁹⁵. Рассказы по очереди, состоящие из серии личных рассказов, стабилизируются в бытовом обычае, в обряде, в фольклоре, закладывается фундамент древнейшей повествовательной композиции в форме личного рассказа. Перед нами рассказ, который ведется в первом лице и ложится рамой для десятка рассказов иных, связанных только нитью окаймления. Зачастую этот личный рассказ состоит из серии рассказов, таких же личных, набегающих и перебивающих друг друга. Самый типичный пример — композиция «Гитопадешии». Визирь рассказывает царю об одном индусском царе, который слушался мудрого Бидпая: это основная канва всей эпопеи. В свою очередь, она распадается на мелкие окаймления. И здесь открывается вторая черта таких композиций — форма словесных состязаний. Так, идет рассказ о царе, едущем к Бидпаю; ему достаются еще до поездки письма с четырнадцатью наставлениями, и в каждом из них особый поучительный рассказ, который можно услышать только в одном определенном месте. Но придворные противятся поездке царя; каждый в виде довода приводит отдельный рассказ. Царь, однако, уезжает. Он

знакомится с Бидпаем и получает от него, в длинной серии самостоятельных рассказов, ряд поучений. Рассказы эти, в свою очередь, распадаются и нагромождаются один на другой: частый обмен мнений вызывает ряд новых повествований. Характер одного окаймляющего монолога и словесного состязания в виде отдельных монологических рассказов (что следовало бы позволить назвать «диалогическими монологами») далеко не случаен в этой архаичной композиции. Личный рассказ и словесный поединок, сопутствующий действительному поединку, — две устойчивых формы архаичных словесных актов. Мы видим по Гомеру, как сцены битв сопровождаются бранью, еще лишенной того значения сквернословия, которое ей придается впоследствии³⁹⁶. Эти словесные поединки вырастают из примитивных «споров», прений (и, конечно, «прений живота со смертью»), из вопросов и ответов, которые одна часть коллектива задает другой. Отгадывание и загадывание — важный элемент архаичных действ. Мы знаем, что словесное загадывание и отгадывание приносило жизнь или смерть. Обычно в сказке тот, кто не может ответить на загадку, умирает, а тот, кто отвечает на нее, получает спасение и победу. Загадчик, загадка которого разгадана, погибает. Сфинкс может приносить смерть, пока его не победит в разгадке Эдип. Таким образом носитель загадки и есть та смерть, от которой спасается разгадчик. В загадывании и разгадывании лежит момент борьбы, поединка: он может быть дан в словесной форме, но параллельно и в действительной. Это загадывание и разгадывание составляет ось гадания, дословесного, так сказать, диалога, при котором вопрос задается космическим силам, божеству (звездам, воде, огню, растительности, птицам, животным и т.д.), которое отвечает положительно (жизнь) или отрицательно (смерть); вот почему загадывание, как и гадание, происходит в храмах и прорицалищах божества и сопутствует таким праздникам, как рождение божества, рождение нового года, воскресение из смерти и т.д. Загадывают и разгадывают при помощи небесных светил, знаков, плодов, растений; дольше всего удерживаются бобы, переходящие в кости, шахматы³⁹⁷ и пр., и древнее действие жизни и смерти обращается в игру с выигрышем или проигрышем, тоже происходящую в святилищах, во время праздников, а по мифу — в преисподней³⁹⁸.

Дословесный характер гадания, спора двух сторон поединка виден, с одной стороны, в обрядовых хоровых сражениях; как известно, община делилась на два полухория, которые вступали

друг с другом в битву при помощи рук, палиц и дрекольев; обрядово бились между собой общины, улицы, целые города³⁹⁹. С другой стороны, сохранились обряды, в которых одна сторона забрасывала другую камнями; это бросание друг в друга камнями, «перекидывание» в буквальном смысле, происходило в праздники, при участии жрецов⁴⁰⁰. Обряд борьбы и драки, перекидывания камнями, был заменен на Эгине хоровыми насмешками, которые происходили между женщинами; здесь перекидывались уже издевкой и инвективой⁴⁰¹. Из борьбы и единоборства вырастает агонистический характер действия и сказа; мышление, воспринимающее мир в категориях борьбы, строит миф и обряд на борьбе (поздней — состязании, споре). Отсюда антифонный характер песен, вырастающих из перебрасывания шутками или воплями двух общественных хоров; отсюда — вопросы и ответы, загадки и отгадки, становящиеся на место дословесного диалога-битвы. Словесная перебранка чередуется с загадыванием шарад и загадок, и все это в форме амебейности; симметрия, отражающая своеобразное мышление, неизменно ведет нас к антитезам, антифонности, к возвратам и обратно-симметрическим композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая «обратность» (*ἀντί*) представляется моментом борьбы двух противоположных начал. В культе Диониса, во время таинств, бог внезапно исчезал, хор женщин разыскивал его, а затем шла трапеза, после которой женщины задавали друг другу шарады и загадки⁴⁰²; точно так же в бытовом обычае древности загадывание шарад и загадок происходило во время еды рядом с пением песен, беседами, произнесением речей и рассказыванием⁴⁰³. Итак, вопросы и ответы, которыми перекидываются два спорящих хора, происходят или в виде антифонных песен или в форме личных рассказов-состязаний.

6. Монологическая форма рассказа и обращения Тотемистическое мышление есть мышление автобиографическое: для него мир — это тотем, а тотем — это каждый человек, взятый совокупно и раздельно. Есть только одно всеобщее собирательное «я», на лицо которого наброшена маска безличного хорового коллективизма; это, грамматически, третье лицо множественного числа, которое, однако, является первым лицом единственного⁴⁰⁴. Все, что происходит, происходит в тотеме; мир — его автобиография. Он движется и поет, но это рассказ о себе самом, всегда обращенный к самому себе. Нет ничего в природе, что не было бы вообще обращено к кому-нибудь: ведь абстрактного мышления

еще нет. Тотем, оплакивая умершего, оплакивает в нем себя; смеясь акту плодородия, он радуется себе, победная песня, которую он поет, говорит о победе его. Монолог — своеобразная форма мышления, возможная только для такого общества, которое чуждо реализма; для того, чтобы создать монолог, нужно было наполнить всю действительность только одним существом. Личный рассказ тотема (Ich-Erzählung) не подразумевает никакого слушателя и произносится сам для себя. Его естественным развитием является рассказ, обращенный к самому себе, к космическим силам, к божеству⁴⁰⁵. Египетский царь, бог на земле (как и все вообще древневосточные цари), повествует сам о себе в стереотипных выражениях; сам о себе рассказывает египетский покойник⁴⁰⁶. В поздние времена обращение к царю как богу заменяется посвящением царю словесных произведений; в эпоху Возрождения литература посвящается знатному феодалу. В античности нет ни единого произведения, которое не было бы обращено к какому-нибудь лицу: Греция, не знающая эпистолярного жанра, делает всю свою литературу посланием. Но первоначальное обращение носит не отвлеченный, а конкретный, вещественный характер. 'Говорить' — значит 'жить'; и вот слова начертываются в гробницах, и первые книги — не живых, а мертвых. Первые пиктографические (образные, рисуночные) начертания, первые рисунки и скульптуры, первые поэтические произведения имели смысл только в гробницах, где они также гарантировали воскресение, как и изображения на могилах 'трапез мертвых'. Вслед за гробницами словесные произведения предназначались для святилища божеств; молитвы и надписи возлагались на алтарь⁴⁰⁷. Письмена кладутся перед богом, как кладется для него стол с едой, к нему подлинно обращен личный рассказ; и часто устная форма сочетается с более поздней письменной⁴⁰⁸. В этом личном рассказе, как и в эпитафии, дается краткий перечень деяний и страстей, единственных двух автобиографических элементов, которые знала древность⁴⁰⁹. Деяния — это единоборства и поединки, позднее — жизненные битвы и жизненные подвиги; страсти — это претерпевания и мученичества⁴¹⁰. Деяния всегда бывают у мертвеца, который бьется со смертью и побеждает ее; они входят в состав похоронной хвалы и вместе с плачем служат содержанием нений и эпитаграмм⁴¹¹. Деяния царей составляют могильные и храмовые надписи; деяния и страсти людей как все пережитое и претерпленное обращаются к богу и возлагаются ему, и воспоминания — та

специфическая литературная форма личного рассказа, которая отсюда впоследствии вырастает⁴¹². Умерший рассказывает о себе, оживая в этом; рассказ об его собственных деяниях покрывает могильные плиты, развиваясь от краткой формулы эпитафий до целых повествований на стенах усыпальницы⁴¹³. Из этих деяний умершего создаются поучения и наставления, первоначально не имеющие никаких дидактических целей, но воскрешающие одним фактом своего существования; со временем, однако, именно это спасительное действие рассказа, уже непонятное само по себе и давно забытое, в руках отдельных авторов начинает тематически просачиваться в самый рассказ и делается, наконец, его содержанием. Рассказ становится орудием поучения и наставления; в нем даются советы и высказываются сентенции, преисполненные житейской мудрости. Прежде всего, это советы и наставления умершему, так как именно в похоронном ритуале спасительная семантика рассказа всего ярче⁴¹⁴. Огромное количество правил житейской мудрости, изречений и так называемых гном, сентенций, засвидетельствовано для древности именно в соседстве с культом мертвых. Самая 'мудрость', премудрость, с одной стороны, и 'безумие', глупость, с другой, принадлежат к числу тех метафор, семантика которых совершенно не совпадает с нашей и требует особого раскрытия.

7. *Метафоры 'безумия' и 'глупости'* Говоря о шуте как былом божестве смерти, я указывала на праздник Сатурналий, где такой шут заменял царя в фазе смерти и рабстве, а потому умерщвлялся реально. Глупца-сумасшедшего-шута первоначально предавали подлинной смерти, и в этом было его назначение. Безумие как метафора смерти может быть засвидетельствовано для периода, предшествующего земледелию.

Все те боги и герои, в которых особенно выдвинута световая характеристика, имеют фазу временного безумия, соседящего с бешенством и неистовством; ими овладевает сумасшествие на короткий срок, во время которого с ними случаются всякие несчастья, а затем прекращение безумия совпадает с благополучным завершением этих несчастий и с регенерацией⁴¹⁵. Хорошей иллюстрацией служат сказки, где герой-дурак живет в бедности, грязи и пренебрежении; но на лбу у него под грязной повязкой звезда, и вскоре он оказывается царевичем-красавцем, типичным «принцем Солнца». 'Безумие' как метафора не означает недуга в нашем смысле, это временное исчезновение света, светила, скрытого под грязной, темной повязкой ночи и смерти. Ожив-

ление, появление света, новое рождение космоса, сияющее ярко солнце — это 'мудрость'. Однако, первоначальное значение мудрости, 'софии', ближе к 'знанию', к конкретному 'умению'; 'мудрый' умеет делать, что надобно, владеет трудным и культовым актом; он знает, ведает, — а знание, ведовство, мудрость тождественны свету и солнцу⁴¹⁶. Напротив, безумный — человек темный, соответствующий помраченному свету; незнание, неведение — это смерть⁴¹⁷. Отсюда стремление просветиться, познать истину, дающую жизнь. В мифе безумие называется «божьей болезнью», и оно противопоставляется ясновидению, пророчеству, ведовству⁴¹⁸. В одной сказке рассказывается о том, как крестьянин, похожий на богатого дурака, воспользовался его смертью и стал с большим успехом выдавать себя за него, внешне поумневшего; глупый мертв, живой умен, и это не два человека, а один и тот же⁴¹⁹. В акте обновления герои умнеют, из дураков становятся мудрыми. Отсюда — нарочитое религиозное безумие, которое принимает на себя последователь божества. В быту это вызывает «дураков», юродивых и «глупцов Христа ради»: добровольное безумие, как и добровольное рабство, считается делом, угодным божеству⁴²⁰. Человек принимает на себя глупость и становится «эйроном», носителем той священной «иронии» и священного самоунижения, религиозный генезис которых блестяще вскрыл Риббек⁴²¹. Юродивый — это 'блаженный', — эпитет, специально применяемый к мертвым. Еще у Гомера этот эпитет прилагается только к богам⁴²²; 'блаженные мертвецы' — это не просто умершие в нашем смысле; они — подземные обитатели, жители преисподней, и в этой-то подземности их первоначальное 'блаженство'⁴²³. В стадильном переформлении рационализированный 'блаженный' получает то же значение в переносном и отвлеченном смысле; но страна блаженства остается страной смерти (недаром орфики прилагают к земле эпитет Блаженная⁴²⁴) и как страна смерти сохраняет свое значение в фольклоре⁴²⁵. 'Блаженный' отсюда отождествляется с 'глупцом', 'дураком'; благо понимается в значении добра и, параллельно, блажи, дури⁴²⁶. Функция такого блажененького юродивого, шута — направлять на царя инвективу; самые деспотические владыки выслушивают брань дурака, произнесение которой становится его обязанностью, позднее понимаемой как его право⁴²⁷. В религиозной обрядности стабилизируются «праздники дураков» и «праздники сумасшедших»; шуты составляют

священные союзы, которые находятся при храме⁴²⁸. Земледельческая семантика плодородия привносит к глупости нечто новое. Так, теперь роль света и солнца выполняет производительный акт, и до него, в период смерти, бог впадает в 'глупость', после него, в оживании, становится 'мудрым'. Боги плодородия, умирающие и воскресающие боги, получают фазу глупости; их поумнение связывается с обесценным смыслом⁴²⁹. Герой сказки до женитьбы остается дураком, но после женитьбы его ум проясняется. Рядом с производительным актом 'глупость-мудрость' увязывается с 'едой' как с одной из форм регенераций. Вот почему Премудрость строит дом, закалывает жертву, растворяет вино и устраивает трапезу, отдавая при этом приказание слугам звать на пир: «кто неразумен, обратись сюда». И скудоумному она говорит: «Идите, ешьте хлеб мой и пейте вино, мною растворенное...» и т.д.⁴³⁰ Голод равносителен смерти, а потому глупости; насыщение — это регенерация, а потому мудрость. Дураки, глупцы, шуты метафорически наделяются вечным голодом, прожорливостью (свойство смерти), ненасытной, баснословной жадностью к еде и питью⁴³¹. В специальных обрядах жранья, культового обжорства, они разыгрывают биографию солнца, пожранного мраком, растительности, поглощенной землей⁴³²; противоположная фаза вызывает образ 'мудрого царя', того «разумного правителя», с которым связано в предании плодородие страны и подданных⁴³³. В сказке хороший царь окружает себя 'мудрыми советниками'. Мудрец разгадывает загадки, и это способствует жизни; жених, прежде чем получить невесту, должен разгадать ряд загадок, и царь, разгадав загадки, овладевает царством. Мудрый Эдип в акте отгадывания обретает жизнь, царство и жену; когда же, в противоположной фазе, мудрость покидает его, он все теряет, вплоть до зрения, и страна страдает от неурожая и мора⁴³⁴.

В. Тюника Культурная мудрость оформляется с помощью культурной поэзии, прикрепленной к погребальной обрядности по преимуществу: здесь мудрые изречения и сентенции нужны непосредственно, так как они приносят мертвецу свет и оживление. Гнома становится главным содержанием заплачки и элегии; погребальная мудрость, ритмически выраженная в замедленном и протяжном стихе, уложена в краткую фразу-формулу, еще не знающую сложной конструкции и гипотаксиса (подчинительного соединения предложений). Вместе с тем элегия, — типологический жанр мудрых изречений, — продолжает сохранять

связи, по культу мертвых, с культовым безумием: произнесение первых элегий миф приписывает людям, одержимым бешенством, безумием⁴³⁵, и приписывает закономерно, так как произносил их первоначально сам 'умерший', 'безумец'; после пения элегии, содержащей в себе, по приему повторения, мудрость, безумие проходило, смерть исчезала, умерший воскресал. Гексаметр, служивший метрическим оформлением элегии, одинаково являлся формой для сентенций, циркулировавших в широком фольклорном обиходе под именем пословиц и поговорок⁴³⁶; гексаметром метризованы наставления и советы, поучения, всякого рода дидактические песни, независимо от того, какова их последующая жанровая физиономия. Впоследствии, когда рассказ отделяется от нравоучения и, так сказать, секуляризируется, уводится от культа и получает арелигиозные установки, его дидактическая часть продолжает по традиции плестись за ним; она остается лишь в эпилоге как завершение рассказа, как ступок его, как назидательное обобщение в небольшой стихотворной форме — в то время как рассказ сложен ритмической или обыкновенной прозой. Особенно уживаются нравоучения там, где, казалось бы, они наименее уместны: во фривольной новелле и в поэме непристойного содержания. Именно здесь, в рассказе, выросшем на почве культовой общности, назидание, бывшее культовое изречение мудрости, удерживается дольше всего, причем в этих традиционных формах ритмическая проза и стихотворение идут обыкновенно рядом как две параллельные реплики в истории языка, представляющие собой его две стадии. Различные и самостоятельные пути, по которым развивается язык поэзии и язык прозы, сказывается на всей их морфологии; однако их общая идеологическая природа, наделяя их одинаковой семантической структурой, дает себя знать в уживании прозы рядом с поэзией, подобно тому как метафоры с солярной семантикой уживались с метафорами вегетативными, — мышление не умело преодолевать традицию. Самое присутствие двух стадий языка, прозы и поэзии, перемешанных друг с другом, является характерной приметой архаического рассказа; одна из его побочных форм — это смешение речитативных и песенных родов, которые переносятся целиком, без попытки переработать их, в одно ритмическое целое. Так же лапидарны отдельные структурные части прозаического или поэтического сказа-песни: зачин, рассказ и концовка, полистадиальность которых ничем не прикрыта. Крестьяне, скрестив руки и закрыв глаза, после

каждого припева своей свадебной песни говорили наперед, о чем будут петь в следующем куплете⁴³⁷: вот типичный пример устойчивой традиции зачина и запева, хотя бы и лишенных всякого смысла. Необходимость песенного предводительства, — позднее культового произнесения слов устами самого божества, — это необходимость запева создает устойчивое 'пред-слобие' как часть троичной структуры. Содержание слов играет наименьшую роль, наибольшую — их произнесение; эти слова, даже в литературной форме, нисколько не рассчитаны на чтение: их поют, рецитируют, произносят, декламируют. Но это не потому, что они произошли из обряда и содержатся первоначально в обряде, а именно потому, что слово имеет свой, отдельный от обряда, путь развития, в котором все его решающие этапы приходится на долю и содержания, но и произнесения.

9. Семантика произнесения Семантика ритма и слова показывает, что мы имеем дело с одним и тем же первобытным мировоззрением, содержание и структура которого были вскрыты в первой главе. Метафоры 'еды', 'борьбы', 'шестивия', 'производительности', 'смерти', 'плача' и 'смеха', 'призыва', 'брани' и многие другие, семантически единые и внешне разнообразные, оформляют и тут все ту же самую мировоззренческую сущность; лишь ее объективация происходит в ритмико-словесной форме. Одна и та же семантика создает потенциальную возможность для образования будущих лирических жанров, стихотворной поэзии и ритмической прозы, для создания эпоса и эпических родов, каковы пословица, загадка, поговорка, эпопея и т.д.; в этой семантике, — а она была обнаружена при анализе первобытного мировоззрения, — в самой этой семантике заключается и структурно и по содержанию именно то, что впоследствии становится жанром. Но что было бы, если б со временем лирика, эпос и т.д. так и не образовались? Этот вопрос не фантастичен, а вполне историчен. Так, возможность генезиса литературных жанров была одинакова у всех народов, прошедших ту же стадию развития, что греки; однако, несмотря на то, что фольклор есть у всех восточных народов и первобытное мировоззрение и в их прошлом имело ритмико-словесную, действенную, вещную и т.п. объективизацию, — у евреев нет эпопеи, у египтян и вавилонян — драмы, да и у тех же греков нет поучений, в то время как восточные народы их имеют. Итак, вполне законно спросить: что было бы, если б лирика, эпос, драма никогда в античной литературе не образовались? Они не существовали бы

как литература, но продолжали бы бытовать в той же Греции в форме мифа, обряда, обычая, праздника, сказа, песни, в той или иной фольклорной форме, но от этого не стали бы ни лирикой ни драмой. Эта была бы та или иная вариация смеха и плача, брани, призыва и т.д. которые составляли бы не элементы этих песен, сказов и обрядов, а новое сочетание и видоизменение все тех же самых осмыслений действительности. Таким образом все возможности, создаваемые доклассовым сознанием для образования будущих литературных форм, остаются до тех пор возможностями, пока не появляется совершенно новое переосмысление этого мировоззренческого материала, которое одно может его организовать для известных целей и дать ему определенную функцию. Литературные жанры возникают и становятся в классовом обществе. Но это возникновение идет не по прямой и хронологически-последовательной линии развития, а через противоречие; и литературные жанры происходят не из архетипов себя же самих, а из антилитературного материала, который должен, для того чтобы стать литературой, заново переосмыслиться и переключить функции.

Это те выводы, которые заставляют не соглашаться с синкретической теорией А.Н. Веселовского.

б) Действенные

1. *Обряды, оформленные метафорами 'еды', 'шестивия' и 'борьбы'. Панэллинские игры* Я уже говорила, что шестивие, борьба и еда являются тремя основными структурными актами, которые отложились в результате особого восприятия мира. Борьба занимает огромное место в античной обрядности и в античном быту: поразительно, что эта древняя, совершенно отжившая свой век действенная форма дикарей и «варваров», нашла сызнова свое место и новое применение у греков. Борьба, в которой упражнялись в гимназиях и палестрах, не была, однако, простой «физкультурой», порожденной «античным духом», т.е. стремлением к красоте тела: известно, что этот физический культ был в непосредственной связи с культом религиозным⁴³⁸. Прежде всего, интересна связь гимнастики с врачеванием, представление о котором искони отводило к борьбе и к актам рукопашной схватки, к единоборству со смертью; даже в классическую эпоху эта связь между ними считалась очень древней, пришедшей из времен мифа⁴³⁹. Былой загробный характер борьбы сказывался еще и в той роли, какую играла в агонах вода: греческие гимназии были одновременно и

банными, и в банях устраивались палестры⁴⁴⁰. Основным божеством гимнасий был загробный бог Гермес; его статуи и гермы находились во всех палестрах и стадиях. Рядом с ним почитается и знаменитый борец со смертью, Геракл; не только изображения Гермеса и Геракла находятся в агонистических зданиях, но даже храмы⁴⁴¹. Я говорила уже, почему олицетворение любви сделалось олицетворением борьбы: и здесь снова Эрос оказывается божеством гимнасий⁴⁴². В сущности, каждая палестра и каждый гимнасий — своего рода храм, где происходят акты борьбы, еще не ставшие зрелищем, но на которые приходят смотреть; с одной стороны, здесь идут состязания физические, чтения, декламация, беседы, философские занятия; с другой, тут происходят жертвоприношения, тут находятся храмы и алтари богов, тут должности обозначаются в религиозных терминах⁴⁴³. Наконец, и все религиозные обряды были связаны с агонистикой, до мистерий включительно⁴⁴⁴. Борьба, происходившая в гимнасиях, не носила характера простых упражнений в ловкости и не имела целью одно культивирование телесной красоты: здесь готовились для религиозно-общественных выступлений борцы, и здесь происходили репетиции перед олимпийскими играми⁴⁴⁵. Конечно, нигде в религиозной обрядности борьба не играла такой выдвинутой роли, как именно в панэллинских играх, и особенно, в олимпийских; если гимнасии и палестры показывают нам бытовую реплику архаических действий, то эти игры — пример агоний, теснейшим образом связанных как с бытовыми обычаями, так и с праздничной религиозной обрядностью, непосредственно соседящей со зрелищем театра и цирка. Борьба во всех четырех панэллинских празднествах носила многообразные формы: это был бег коней, впряженных в колесницу, бег с факелами, кулачный бой, метание диска и дротика, игры с мячом и т.д., вплоть до мусических (до муз относящихся) состязаний в пении, декламации и всяком искусстве; сюда же нужно отнести такие древние агонии в позднем оформлении, как гопломахия (поединок вооруженных) и стрельба из лука. Каждое из четырех панэллинских празднеств носило общеплеменной и религиозный характер, который объединял все греческие племена; во время этих игр прекращалась даже война. Как Олимпии, так Истмии, Пифии и Немей имели свои священные сказания, параллельные обрядам; борьба солнца со смертью фигурировала там и здесь. Основателем истмийских игр считался в мифе Сизиф, заковавший в оковы Смерть; самые игры происходили вокруг могилы в

память якобы умерших; наградой победителю служил венок из сосновых ветвей или из сельдерея⁴⁴⁶. Немии происходили в память смерти Офельта, укушенного змеей (а Офельт и значит змея), и носили печальный характер; Пифии, по преданию, учреждены солнечным богом Аполлоном после его победы над драконом тьмы Пифоном и должны были изображать эту борьбу и эту победу. Совершенно произвольно полагают, что мусические агоны присоединяются к гимнастическим агонам гораздо позднее; напротив, борьба в песенной форме сопутствует действительной борьбе искони. Пифийские игры характеризуются как раз преобладанием мусических поединков, позднее прикрепленных к культу «бога искусства», но, в сущности, бога солнца — смерти (ср. «Илиаду»), Аполлона; эти игры происходили раз в восемь лет под надзором дельфийских жрецов. Основным песенным жанром, служившим здесь предметом состязания, был так называемый 'номос'; это совершенно стереотипная, узаконенная раз навсегда по своей структуре, композиции и тематике песня, которая исполнялась одним запевадой под аккомпанемент флейты: победитель получал в награду яблоки или венок из священного лавра Темпейской долины, за веткой которого отправлялась торжественная процессия во главе с мальчиком, имевшим цветущих родителей и срезавшим этот лавр золотым ножом⁴⁴⁷. Последнее обстоятельство указывает на то, что шествие во главе с мальчиком, несущим золотой нож, имело первоначальное значение 'новорождение солнечного света', — 'дитя' и 'мальчик' как метафоры солнца давно известны, подобно и метафоре 'золота'; а шествие — обычная интерпретация солнечного рождения. Вся вместе взятая картина хорошо разъясняется на материале двенадцати томов «Золотой ветви» Фрезера; но если не смешивать зараз всю существующую мифологию и обрядность, то можно выделить в этой картине пифийского шествия внутренний стержень ее смысла. Сперва это солнечное прохождение, выполняемое всей общественной группой; затем эта процессия представляет собой рождение уже не солнца, а плодородия, растительности. Победа в поединке сопровождается новым появлением света или новым рождением плодородия; тот, кто одержал в борьбе верх и остался жив, уподобляется яблоку, сельдерею, лавру — очень древним родам растительности, предшествующим, по роли в производстве и культе, злакам и хлебу. Точно так же и в Олимпиях победитель получал награду в виде древесных листьев или пальмовой ветви, которые лежали на тре-

ножниках в Олимпийском храме⁴⁴⁸; метафорическое тождество 'победы над смертью' и 'молодой растительности' получает только тогда значение награды за победу, когда появляется причинно-следственное мышление и возможность выводить во времени из предыдущего события последующее как его логическое следствие.

2. *Олимпии* По словам исследователя олимпийских игр, у каждого племени был свой особенный миф о возникновении Олимпий и об их основателе⁴⁴⁹; это можно сравнить со множеством племенных мифов об отдельных богах и крупных празднествах, имевшихся именно у многих племен в тождественных формах. Здесь имена распределены между Зевсом, Гераклом, Аполлоном, Гермесом и Аресом, поскольку основателем собственного культа должен оказаться сам бог; и в данном случае он либо световой, небесный, огневой (Зевс, Аполлон, Геракл, Арес), либо подземный (Гермес, но также и Геракл с Аресом); устойчивей всего оказывается в роли основателя Олимпий Зевс, а в роли первого победителя — Аполлон, исконный борец с драконом. Но почему Зевс — основатель олимпийских поединков? — Потому, что он сам боролся с титанами, детьми Земли, победил их и забросил в преисподнюю, в тартар; после победы он въехал на колеснице, запряженной блестящими конями, на Олимп. И нельзя сказать, чтоб этот миф был нарочно выдуман, чтоб этимологизировать связь Зевса с Олимпиями; нет, это правомерная версия в словесной форме тех самых представлений, которые в Олимпиях носят действительную форму, — в этом нас должен убедить весь контекст мифов и обрядов, группирующихся вокруг панэллинских состязаний. Олимпийские игры состояли по преимуществу из парных состязаний в кулачном бое и в беге коней-колесниц, не считая многих других разновидностей этого агона-борьбы и агона-шестивия (бега). Минувя всю торжественность приготовления к борьбе, нужно сказать, что сам бег колесниц начинался очень знаменательно: по словам Павсания, у стадиона были сделаны из меди орел и дельфин, причем знаком для начала состязания служил момент, когда посредством особого механизма орел поднимался вверх, а дельфин падал вниз⁴⁵⁰. В этом полете небесной птицы, орла, и низвержении хтонического чудовища, дельфина, повторяется история Зевса, антропоморфного орла — неба, и детей Земли, чудовищу — титанов; бег коней и кулачная борьба дают то же самое представление в других и действительных метафорах. Сами состязания происходили под

аккомпанемент игры на флейте; после них шло жертвоприношение. Но мы знаем, что в древности такая борьба была не состязанием, а рукопашной на жизнь или на смерть: борьба длилась до тех пор, пока один из противников не бывал убит⁴⁵¹. Итак, побежденный платился жизнью; быть 'побежденным' значило 'умереть' и 'лишиться власти', 'победить' значило 'жить' и 'властвовать'⁴⁵². Победитель в Олимпиях шел в окружении всего племени и сам являлся запевалой, зачинателем победной хвалы в честь себя самого⁴⁵³; это было новое божество, в рукопашной умертвившее старого бога и теперь ставшее новым царем, новым годом, новым женихом. Поэтому в классической Греции олимпийский победитель получал необычайные почести: его увенчивали, и герольд возглашал его имя, имя его отца, имя родины (первоначально — обряд инвокации и зародыш будущего гимна); он венчал славой своей победы то племя, тот народ, который был его родиной (остаток племенного почитания, остаток тотемистического выбора вождя-тотема в актах поединка). Благодарственное жертвоприношение, — а сам акт убийства в схватке и разрывание тотема было архаичной формой жертвенной смерти, — заканчивалось шествием и пиром, двумя разновидностями и элементами того же жертвоприношения. Победитель выступал с большим блеском во главе большой процессии, под звуки флейт и кифар, под пение хоровых песен, сложенных еще Архилохом; однако этот победный гимн, еще полный возгласов и инвокаций, воспевал не земного победителя, а Геракла, борца со смертью⁴⁵⁴. Затем следовал пир, который давала елейская община: остаток общественной, племенной еды. Еще дальше победитель приезжал в свой родной город, и здесь-то его въезд повторял мифический въезд Зевса на Олимп после победы над титанами: на нем была пурпурная одежда, ехал он на колеснице, запряженной четверкой лошадей, в окружении друзей, родных, всего города. В его честь разбирали часть городской стены⁴⁵⁵ — небесный горизонт, межа этого и того света, раздавался перед ним, раскрывая свои пределы. На родине победитель давал пир, и здесь-то пели многочисленные племенные хоры в его честь победные песни, так называемые эпиникии, состоявшие из строфы (оды), антистрофы (антоды) и эпода, композиционная структура которых была всегда одна и та же: воспевалось не только одно местное божество (причем воспевалось в форме рассказа об его деяниях или подвигах), но рядом с этой хвалой богу-герою уже пелась слава и земному победителю,

сложенная индивидуальным поэтом и за деньги: в этой же победной песне, торжественной и суровой, находятся сжатые, гномические сентенции и краткая похвала самому себе, поэту, — остаток личной хвалы божества⁴⁵⁶. Впрочем, то, что первоначально победителем считался не человек, а зооморфный тотем — солнце, божество в виде коня, везущего по небу солнечную колесницу, не пропало бесследно. Олимпионик (победитель на Олимпиях) давал пир не одним людям, но и животным; Симонид воспел в эпиникии победителей-мулов, обращаясь в гимне прямо к ним; на том же торжественном, архаично-пышном языке Вакхилид пел хвалу гнедому жеребцу, Пиндар — мулам и коню⁴⁵⁷. Победитель в олимпийских играх получал и дальнейшие почести. Его статую ставили в священной роце, и если он побеждал четыре раза, то сам назывался «гиероником», священным победителем; он был пожизненным председателем на играх (право, которое иногда переходило и к его потомкам), пожизненно получал даровую еду на родине, место в театре и, — что считалось самым главным, — награждался венком из дикой маслины⁴⁵⁸. Эти почести принимали иногда открыто-культовый характер, и олимпионик причислялся к полубогам и получал свой собственный на родине культ⁴⁵⁹. Но еще больше раскрывается смысловое значение Олимпий в том, что эти обряды борьбы приурочивались к известному состоянию светил и круговых оборотов и как раз к такому, которое могло давать повод разыгрывать новое рождение света. Олимпийские игры происходили через каждые четыре года на пятый после летнего солнцеворота, и на четвертый же день праздника приходилась полная луна; это падало на конец июня — начало июля, когда жара становилась невыносимой, — это-то время, самое неудобное для состязаний, оказалось временем Олимпий⁴⁶⁰. Однако апогей солнечного зноя совпадал и с критическим состоянием четырех годовых кругооборотов: а дни солнцестояний и равноденствий, дни наибольшей убыли света или его апогея вызывали в первобытном обществе представления о конце и начале мира, что в свою очередь порождало приурочение к таким дням наибольшего количества обрядов и мифов. Впоследствии такие дни получают особую значимость в связи с земледелием, но не свечением солнца и луны; тогда приурочение начинает связываться с посевом и жатвой, со временем цветения или увядания растительности. Но в предшествующий этому период убывь и прибывь света, особенно его апогей, имеют большое значение; исчезнове-

ние-появление солнечного или лунного света замечается не только ежедневно, ежегодно, но и периодически, через известный промежуток лет, причем эти кругообороты годов получают особую семантику, уже трудноуловимую нами, в которой можно распознать лишь черты того, что впоследствии становится эсхатологическими представлениями и персонификацией⁴⁶¹. Представление об Олимпиях как о борьбе старого кругооборота времени (в мифологическом смысле) с новым и о победе нового приводит к тому, что с олимпийским состязаниями связывается рождение мира, и они становятся эрой, от которой ведется впоследствии летоисчисление. Именно в этой связи следует рассматривать и институт олимпийских гелланодиков. Так назывались несколько лиц, которые заново избирались во время каждой Олимпий в качестве судей состязания. Однако эти судьи сохраняли свою должность в течение всей олимпиады, т.е. все четыре года⁴⁶². С выбором по жребию (т.е. волей божества) этих судей связывается, таким образом, тот же круговорот времени, что и для самих состязаний: эти священные лица определяют исход борьбы и указывают победителя. Таких судей, назначающих смерть и жизнь (а в Олимпиях, как было видно, сперва поединок к этому и вел), таких судей мы уже встречали в загробных судилищах, где несколько богов присуждало пребывание в преисподней или на небе. Первоначально борющихся двое, а третий арбитр; так, Зевс взвешивает две чашки весов Гектора и Патрокла⁴⁶³, показывая судьбу на небе, так Минос или Озирис — судьбы под землей. Но и Зевс — лицо, заинтересованное в борьбе, персонифицированный ее исход; это обычное утроение, при помощи которого первобытный человек воспринимает единичность. О гелланодиках можно сказать, что в них метафоризируется борьба между старым и новым периодом времени, заканчивающаяся победой, и что роль их так же архаична, как самих борцов и Олимпий. Но, конечно, каждый из компонентов этих игр имеет свою отдельную историю стадийных изменений. Наиболее подвижной и прогрессивной оказывается линия музыкально-словесных состязаний; на Олимпиях происходят агоны между поэтами, философами, ораторами, историками, художниками, музыкантами и т.д. Горгий, Лисий, Геродот являются сюда с высокоразвитыми произведениями, в которых нет ни малейшего отношения к олимпийским играм; однако самое их пребывание здесь и агонистический характер их выступлений сохраняет еще вполне архаическое значение.

3. *Гладиаторские игры в Риме* Характер и смысловое значение архаических состязаний, дающих со временем структуру литературной драме, было бы неправильно рассматривать в одной Греции, изолируя Рим, который сохраняет их древнейшие версии в этрусских и кампанских играх. Олимпийские поединки в их первоначальном виде прекрасно подтверждаются в римском амфитеатре: борьба гладиаторов интересна тем, что она, не порывая связи с погребальным культом, выступает перед нами в форме чистого зрелища. С одной стороны, следовательно, это поединки на могиле умершего, так же, как и в Греции, по соседству с конскими ристалищами: это часть состязаний, приуроченных к актам смерти, рождения или победы. С другой стороны, гладиаторские агоны — часть зрелищ на форуме, позднее — в амфитеатре, о которых узнавали, однако, через объявления на надгробных памятниках⁴⁶⁴. Эти гладиаторские игры были двух родов: либо схватывались в рукопашной люди, либо, что еще знаменательней, человек со зверем или зверь со зверем. В Греции мы, правда, тоже встречаемся со звериными состязаниями, приуроченными к ежегодным празднествам: с боем быков в Фессалии, с петушиными боями в Афинах, отводящими нас к той архаичной форме мировоззрения, когда борцами представлялись звери⁴⁶⁵. Однако Рим интересен тем, что показывает схватку человека со зверем, — непосредственно тотемистическое действие, столько же производительное, сколько и культовое (хотя сам культ — явление позднейшее). Именно этой былой семантикой гладиаторских игр объясняются два рода явлений: во-первых, жестокое отношение зрителей к побежденному, во-вторых, религиозный характер этих игр и вообще их бытование, неслыханное само по себе. В самом деле, один из гладиаторов должен был умереть; соучастники обряда — позднейшие зрители — привыкли требовать этой смерти и чувствовали себя оскорбленными, если гладиаторы не хотели умирать или делали это неохотно. Оставить раненого гладиатора в живых традиция считала до того неприличным, что его добивали жесточайшим образом в особой мертвецкой при амфитеатре, куда его выносили на специальных дрогах замаскированные в маску смерти служители через ворота «богини Смерти»⁴⁶⁶. В то же время эти игры, как и прочие, происходили в праздники, были посвящены богам, находились в ведении сакральных коллегий, — более того, они отвращали бедствие и приносили стране избавление от несчастья⁴⁶⁷. Арха-

ичность этих игр подчеркивается тем, что здесь же в амфитеатре происходят большие настоящие охоты на диких зверей — львов, пантер, леопардов, медведей, тигров, и охотники вступают в борьбу с дикими зверями при помощи собак⁴⁶⁸: это единственный пример зрелища, представляющего собой обрядовый фрагмент подлинного охотничьего быта. В гладиаторских играх победивший зверь растерзывал побежденного борца; связь этого растерзания людей и зверей с едой оставила бледный след в том большом обеде, который давался гладиаторам, наперекор практическим целям, накануне состязания; этот обед, на который допускались и зрители, являлся примитивным театральным зрелищем, отзвуком религиозно-бытовых форм драмы⁴⁶⁹. Что касается до шествия, то и оно имело место в этих играх и выражалось в том, что перед началом поединков гладиаторы проходили в процессии попарно по арене амфитеатра, одетые в праздничные платья⁴⁷⁰. Сами участники этих игр были приговоренными к смерти (преступники, рабы, пленные), и, собственно, гладиаторские состязания представляли для них форму подлинной смерти; несмотря однако на это, гладиатор, одержавший победу, получал право жизни. Таким образом в лице гладиаторов мы имеем первоначально умерших, — тех самых умерших, на могиле которых происходят гладиаторские игры; в акте рукопашной со смертью покойник, одержавший победу, получает жизнь и власть. Вот почему в Риме тот, кто только что получил верховную власть, был обязан, в силу религиозной традиции, поставить игры или сценические представления⁴⁷¹.

4. *Цирковые игры* На арене амфитеатра еще давались пантомимические представления как один из вариантов, хотя оформленный значительно позднее, гладиаторских игр. Участниками были и здесь приговоренные к смерти преступники, причем эти пантомимы и являлись их действительным умиранием на глазах у зрителей. Отличались пантомимы от гладиаторских игр тем, что они были оформлены не в примитивную схватку двух борцов, а представляли собой обстановочную феерию на мифологический сюжет, смерть героя, которой пьеса заканчивалась, разыгрывалась в больших страданиях и на самом деле, и раздетый актер, обливаясь кровью, сжигался, умерщвлялся, распинался, разрывался зверями тут же на сцене⁴⁷². Вот, следовательно, форма сценических игр, в которой смерть становится предметом зрелища, а покойник (тот, кого ожидает смерть, приговоренный) — актером⁴⁷³. Мы знаем, что в римской погребальной

обрядности актер, мимировавший покойного, предводительствовал похоронным шествием, где плакальщицы пели хвалебные песни, а флейтисты и трубачи протяжно играли на своих инструментах. Римский 'актер' был 'смертью' и уподоблялся 'рабу'; актерское ремесло приносило бесчестие и влекло полную потерю прав, — солдата, ставшего актером, предавали смерти, как если бы он продался в рабы⁴⁷⁴. Если в Греции 'актер' уподоблялся 'божеству' и пользовался большим почетом, то в Риме эта сторона, победная, не отсутствовала вовсе: ее не имел актер, но императоры и высшая знать выступали на римской сцене, конечно, в силу определенной религиозной традиции, — забытой, правда, к концу империи. Что это так, указывают уже не амфитеатральные, а цирковые игры. Они открывались грандиозной процессией: с Капитолия в цирк, среди блестящей свиты, продвигался на высокой колеснице император или высший магистрат, дававший игры, в одежде Юпитера — вышитой золотом пурпурной тоге, с орлом на скипетре, с венком из золотых дубовых листьев на голове. Впереди шла музыка, на богатых тензах (колесницах), носилках и тронах, в окружении многочисленных жрецов следовали в цирк изображения богов⁴⁷⁵. Картина ясна — хор богов шествует, во главе с высшим божеством, на место, где будет происходить борьба. Однако еще интересней, что эти боги являются перед нами и в звериной форме, так как звери, перед тем как начать борьбу в цирке, совершали шествие по городу⁴⁷⁶. Римские игры, которые начинаются этой цирковой процессией, органически слиты с обрядом триумфа; лишь в триумфе мы видим обратное шествие, уже после поединка и после победы. Как известно, триумфальное шествие представляет собой такую точно процессию, какой была процессия цирковая, лишь Юпитера изображал полководец, одержавший реальную победу в реальном сражении, и за его колесницей шли рабы — пленные, которых ожидала смерть. Известно и то, что обряд триумфа разыгрывал победоносное шествие по небу солнца и что триумфальные ворота, через которые въезжал победитель, были небесным горизонтом⁴⁷⁷. Таким образом император, совершавший торжественное шествие в цирк, повторял так же победителя-солнца⁴⁷⁸, как и олимпийчик. И если этот император лично участвовал в цирковых играх, то это его участие было архаичней, чем участие случайных возниц и бойцов. Любопытно и то, что цирковые представления открываются по знаку высшего магистрата, дающего их: это белый платок, которым он взмахивает⁴⁷⁹, —

подобно тому, как взлетал перед Олимпиями орел. Связь императора с божеством сказывается и в том, что во время игр народ имел право обращаться к нему и о чем угодно его просить; эта вольность, хотя и ослабленная со временем, не допускалась нигде в другом месте⁴⁸⁰, — 'цирк' еще сливался с 'храмом', 'император' — с 'богом', хотя он в эту эпоху уже считался богом и имел свой культ. Сами «римские игры» состояли сперва, как Олимпии, из кулачных боев и конного бега⁴⁸¹; наградой служил венки, который считался равным венку воина-победителя и возлагался на гроб победителя коней⁴⁸². Победившая лошадь, если и не воспевалась Пиндаром и Вакхилидом, зато зачастую получала триумф, уподобляясь солнцу-победителю. Пиры, которые играют такую видную роль в Олимпиях, носят здесь форму всенародных угощений за счет того, кто дает игры; сперва тотем разрывают и едят, затем разрывание составляет отдельное представление, а еда поставляется магистратом. Но акты еды, под видом угощения или подарков публике, входят в органический состав сценических представлений. И вот рабы обносят зрителей огромными корзинами даровой еды и напитков; кроме того, во время игр зрителям бросают плоды, орехи, ягоды и жареную птицу, и во дворе императора накрываются столы с едой и вином, за которыми император ест со всем народом; если же праздники продолжаются несколько дней, один из них отдается сплошь еде⁴⁸³. Отсюда тесная и исконная увязка «хлеба и зрелищ»⁴⁸⁴, которая вызывает традиционную ассоциацию раздачи еды со сценическими состязаниями; и недаром магистрат, уклонявшийся от постановки зрелищ, должен был, в виде штрафа, доставлять большое количество хлеба⁴⁸⁵.

5. *Драматическая обрядность* Но теперь взглянем на аттическую драму. Трагедия была прикреплена по преимуществу к Великим Дионисиям, комедия — к Ленеям, и это прикрепление не было случайным, а составляло органическую связь между обрядностью праздничной и театральной. Начало трагедийных представлений открывалось пышной и торжественной процессией: весь город, бедные и богатые, женщины и мужчины, в праздничных нарядах шествовали во главе с архонтом, ставившим представление, в окружении высших магистратов и жрецов. Этот архонт, представлявший собой, как и римский император или олимпийский победитель, вочеловеченное божество, возглавлял шествие, в котором переносили из храма древнее изображение Диониса; позади людей шла процес-

сия животных⁴⁸⁶. Здесь же шествовали хорэги, поставлявшие хоры для трагедий, в золотых венках и в пурпурной мантии, вместе с хорами. Эта процессия, во главе с Дионисом и архонтом, останавливалась на рыночной площади, где хор плясал и пел перед статуями богов, а затем выходила через городские ворота и возле Академии ставила изображение Диониса на возвышение, перед которым многочисленные животные приносились в жертву. После жертвоприношения шли пиршества и увеселения; ночью, при свете факелов, процессия возвращалась в Афины. Изображение Диониса отводилось в театр, где должны были идти представления, и водружалось на оркестре⁴⁸⁷. Итак, божество совершало со всем обществом шествие и отправлялось на место состязаний. Самим представлениям, однако, предшествовал прогон, действенный пролог, состоявший как бы из парада автора трагедий, хорэга, актеров без масок и увенчанных, великолепно одетых членов хора; они дефилировали перед публикой на сцене Одеона⁴⁸⁸ (ср. парад гладиаторов). После очищения зрителей и ряда подготовительных церемоний начиналось, наконец, само представление. Однако оно протекало в совершенно своеобразной форме: это были состязания. Борьба, которую приходил смотреть Дионис, уже не походила ни на олимпийские, ни на гладиаторские игры: само божество из борца обратилось в зрителя; однако весь спектакль продолжал оставаться сплошь поединком, и автор состязался с автором, хорэг с хорэгом, актер с актером. И здесь, как при всяком поединке, присутствовали судьбы, представители племен (фил); победившего автора или хорэга награждали все той же растительностью — венком плюща; их имена, как в Олимпиях, герольд громко называл. После этого каждый победитель, подобно олимпионнику, устраивал торжественное жертвоприношение и богатый пир; иногда каждый гражданин получал от него сосуд с вином⁴⁸⁹. Заканчивались состязания так же, как Олимпии и Элевсинские мистерии: здание театра обращалось в суд, и судили самого архонта (правителя). Сперва выступал обвинитель из публики; с ним вступал в словесную схватку подсудимый; публика становилась судьей, и ее голос осуждал или оправдывал архонта⁴⁹⁰. Итак, опять перед нами Луций, которого судят в театре граждане, божество света; опять дублирование словесной борьбы, и подвергается суду жизни и смерти сам архонт, бывшее божество. Но что такое сам судебный процесс, как не состязание? Это борьба двух сторон, действенная, а затем словесная; это, в лучшем случае,

рассказ истица и возражение ответчика, за которыми следует свидетельство тяжбы и приговор судьи. Мы так привыкли к некоторым правовым формам, что они представляются нам автономными: между тем формы судебного процесса — только один из вариантов драматического действия⁴⁹¹.

6. Страсти Адраста и римская пантомима У нас нет никаких сведений о том времени, когда Дионис был не зрителем в оркестре, а сам был борцом; мы только знаем, что не искони драматические состязания связывались с его именем, что приурочение их к его культуре произошло поздно, и что до него трагические хоры воспевали страсти Адраста; только при Клизфене то, что принадлежало Адрасту, было поделено между Дионисом и Меланиппом⁴⁹². Конечно, этого свидетельства Геродота для нас мало; но и из него мы узнаем, что тематикой хоровых трагических хоров служили страсти и что действующим лицом, переживавшим эти страсти, был Адраст, знаменитый глава мифических семи вождей, боровшихся под Фивами. Все эти вожди умерли в единоборстве с фиванцами; остался в живых только он один, и спас его конь, Арион⁴⁹³. Но Адраст — первый победитель в немейских играх и победитель как раз в конной борьбе; Арион же был мифическим поэтом-певцом и считался родоначальником трагедии⁴⁹⁴. Можно было бы вести нить анализа и дальше, опираясь на подозрительную общность рассказов об Арионе и о Дионисе: оба божественных певца на корабле подвергаются злему умыслу разбойников-корабельщиков, оба спасаются от смерти и наказывают злодеев⁴⁹⁵; лишь в гимне к Дионису разбойники, упав в воду, обращаются в дельфинов⁴⁹⁶, а в рационализированном рассказе Геродота падает в воду Арион, и дельфин спасает его. Но нет надобности уклоняться в сторону; ясно и так, что перед нами умирающие и воскресающие боги, исчезающие-появляющиеся космические силы, и что падение дельфина, как и в Олимпиях, могло служить началом спасения коня-Ариона или, еще раньше, льва-Диониса⁴⁹⁷. Во всяком случае место Адраста, победителя в конском беге, спасенного конем от смерти, занимает Дионис, разделяя архаический культ с Меланиппом — «Черным конем». Вот то, что мы можем извлечь даже из беглого показания Геродота. О том, что и Дионис переживал 'страсти' и что именно эти страсти служили тематикой трагических хоров взамен песен о страстях Адраста, мы умозаключаем из этого источника. Но какие же это, однако, страсти Диониса? — Конечно, его разрывание титанами — в мифе; съедание его сырого

мяса и питье его сырой крови — в обряде. Можно предположить по Геродоту, что именно об этом и пели трагические хоры; самое прикрепление трагедии к культу Диониса и постановка драм в его святилище, перед его алтарем, перед его глазами, делает вероятным, что и первоначальная тематика трагических сюжетов имела отношение к этим же страстям. Но оглянемся на римские подмостки, где идет единоборство и растерзание зверями людей и животных, некогда представлявшихся божеством. В пантомиме, соединявшей в себе звериную травлю с трагедией, актер переживал растерзание на глазах у публики. И в то время, как его предавали смерти тут же на сцене и звери разрывали его тело, вываливались из него внутренности, текла из его ран кровь ручьем, — он, этот актер, переживал именно 'страсти' в их первоначальном, еще тотемистическом значении. Публика, перед взором которой все это происходит, находится в положении Диониса, сидящего в оркестре, — но когда-то она сама принимала участие в поединке и своим победным криком одному борцу присуждала смерть, другому — жизнь и власть, — от этого остались только театральные суды, да ее решающий голос и живая активность во время цирковых и амфитеатральных игр.

7. *Происхождение хора* Что же видит Дионис, сидя в аттическом театре V века? Перед его глазами поет все тот же хор, и состоит он из зверей и уже из домашних животных, трагосов и сатиров, из козлов, и даже не из подлинных козлов, а только из переряженных в них людей; если он просидел весь день и видел три трагедии, шедших до сатирической драмы, он знает, что уже и ряженных нет и что присутствие козлов сохранилось в одном названии песни, ставшей 'трагедией'. Итак, этот звериный хор очень своеобразен: его представляют люди, но подобранные по строгому поло-возрастному различению, и либо это только женщины, либо только одни мужчины; каждый хор состоит из людей одного и того же возраста. Социологически мы здесь имеем дело с тем состоянием общества, когда оно резко делится по признакам пола и возраста, а во главе управления главнейшими делами коллектива стоят старцы; другими словами, драматический хор, состоящий из старцев или старцев, переодетых зверями⁴⁹⁸, с несомненностью воспроизводит перед нами социальную структуру охотничьего общества.

В ранний земледельческий период мужской хор старцев уступает место женскому хору, во главе которого стоит женщина, а не мужчина; однако в последующий период, проходящий под

знаком власти рода, женщина отстраняется от несения общественных функций, и ее роли начинают переходить к мужчине; от этого времени сохраняются женские хоры, исполняемые мужчинами, или хоры, состоящие из двух полухорей — одного женского (в мужском исполнении) и другого старческого (Фриних, Аристофан), в котором уже действуют старейшины родо-племенного общества. Вместе с тем чрезвычайно редки хоры из молодых мужчин, не игравших и в обществе видной роли. Вообще проблема хора, не получившая разрешения в западной науке, заново освещается при применении социологического анализа, который раскрывает неожиданную природу древнего хора и показывает, что его структура воспроизводит социальную структуру. В самом деле, нельзя брать драматический хор формально, в изоляции от его общественной роли.

Все действия архаического человека совершались массово, хотя каждое действие имело своих одушевленных или вещественных протагонистов. Так, уже в классовом обществе мы все еще застаем еду в храме или при храме. Убой скота совершался сообща, и отдельный человек не имел на него права; этот убой был приурочен к известным периодам, дошедшим до позднейшего сознания в виде праздников⁴⁹⁹. Сюда же должны быть отнесены и массовые «убои» (как представлял себе архаический человек) злака, т.е. жатва (и посев, конечно), тоже воспринимаемые потом в виде праздничного обряда; весь обряд варки, приготовления мучных и животных препаратов относится сюда же⁵⁰⁰. Обратимся ли мы к соединению полов, мы увидим, что и они совершались в определенные дни всем племенем; свадьбы до сих пор рудиментарно имеют свое приурочение и свой запрет; акт коллективного соединения издавна изучен в аграрных приурочениях. Таковы же и акты смерти-убийства царей или жрецов, или детей, или просто смертных, тоже ставшие праздниками. Несомненно, что все действия были массовыми и потому одновременными; периодичность праздников и всякого рода приурочений — это просто пережиток архаической массовой одновременности действий. В основе их лежит образ «множественной единичности», как приходится теперь говорить; в нем мы находим подспорье к пониманию отдельной частицы разломленного хлеба или расчлененного тела, становящейся всеобщей и множественной. Эту же, как я вынуждена называть, множественную единичность мы прослеживаем и в актах смежных; так, в свадьбе мы видим рядом с протагонистами брака всю общину, и за

невестой стоит хор женщин, за женихом — хор мужчин; при похоронах, при праздниках победы, при всякого рода обрядах мы застаем то же массовое деление, с женско-мужским протангони́стом; позднее сохраняется и в храме это деление на два обособленных хора (и в хоре поющем и среди общины), в которых дается множественный образ с единичной женско-мужской парой богов. Словесный хор представляет собой не какое-то исключительное явление драмы, а социальное, упирающееся в древнейшие общественные отношения тотемистического периода. Быть может, во всей общественной истории мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плюральностью, еще не выделившей сольного начала. Корифей — это первое лицо, но множественного числа; это та же часть социального хора, это тотем, который и один и — одновременно — вся группа целиком и в отдельности, весь космос и его части; но, взятый единично, он остается всей общественной и космической совокупностью. Что мы имеем дело с охотничьим сознанием, говорит звериный характер хора, который также состоит из животных в греческой драме, как и в римском цирке. Мы знаем о зоотанце как древнейшей драматической игре, знаем, что у Магнета были драмы, которые назывались по хору «Птицами», «Галицами», «Лягушками», у Евполида «Козы», у Аристофана «Ось», «Птицы», «Лягушки», «Аисты», у комика Платона «Муравьи», «Жук», «Соловьи», у Архита «Рыбы» и т.д. Драматический хор выступает в наиболее ранних трагедиях как главное действующее лицо; это тот самый хор, который является, вместе с запевалой, главным действующим лицом и в праздничной обрядности, где он также никогда не бывает смешанного характера и делится по поло-возрастным признакам, — хор старцев и девушек (рядом с хорами мальчиков — в трагедии тоже бывают его появления, например в «Царе Эдипе» Софокла), женские хоры; это главное действующее лицо в лирике, с которым греческая лирика органически связана не меньше драмы. Разительная черта, вскрываемая именно в драматическом хоре, — это то, что хор оказывается по своим именам чужеземным, состоящим — неслыханно для Греции — из рабов как главных действующих лиц: это указывает на пережиточный характер хора и на принадлежность его давно поработенным племенам. Социологически показательно само по себе то, что трагедии и комедии носят по большей части имена по хору. Названия античных драм — важное подспорье в вопросах их

социальной генетики. Так, имена драм слагаются главным образом либо по производственно-культурному признаку коллектива (Бассарида, Вакханки, Водоносицы, Чесальщицы шерсти, Жрицы, Сгибательницы лука, Носительницы возлияний и т.д. — по большей части женские хоры) либо по этническому признаку (Персы, Фригийцы, Мирмидонцы, Финикиянки, Троянки, Критянки и т.д.), но много трагедий названо и по имени героя, страсти которого составляют предмет изображения (Антигона, Агамемнон, Электра и т.д.)⁵⁰¹. Этно-общественный характер хора как социальной группы в прошлом станет еще более ясным, если прибавить, что его роль до самых поздних времен исполнялась свободными гражданами, но не актерами-профессионалами: и, что еще показательней, хор нес настолько самостоятельную функцию в составе драмы, что организация его была выделена совсем особо из всей постановки трагедии и составляла общественную обязанность, которая выполнялась гражданами и была в ведении архонта-царя⁵⁰².

В. Хорезия Эта общественная обязанность составлять хоры носила знаменательное название 'литургии', которая заключалась сперва в том, что одно, наиболее власть имущее лицо (поздней — наиболее богатое) поставляло за свой счет еду (угощение) для сограждан своей филы (т.е. в прошлом — для своего племени, для своего рода): с этим связывается и постановка хоров⁵⁰³. Мы видим по приурочениям этих хоров к Великим Дионисиям (лирико-дифирамбические состязания) и к Панафинеям (пиррихистические состязания), по отсылке их к архонтам на Делос и на Таргелии (хорические состязания), что драматический хор являлся не столько «литературным» явлением, литературной формой, сколько фактором реального, бытового порядка, самостоятельным элементом обряда, введенным в двух различных планах: как традиционный, живой, реальный человеческий состав участников драмы и как литературный, имагинарный персонаж. То, что постановка хоров входила в состав литургии, делает понятной связь между племенными религиозными обрядами еды и борьбы⁵⁰⁴ — с одной стороны, и организацией участников обряда — с другой; нельзя пренебрегать и тем, что под литургией понималось еще в античности богослужение⁵⁰⁵. Однако рядом с хорэгической литургией, налагаемой на отдельных высокостоящих граждан, мы видим архонта (правителя), и как раз архонта-царя, который отвечает за все проведение драматического состязания: это он избирает антагонистические

пары авторов и хорэгов⁵⁰⁶. Что касается до 'хорэга', поставщика хора, подбиравшего и оплачивавшего его, то ему приходилось обслуживать либо лирический агон (дифирамб), либо драматический (трагедия, комедия, сатирическая драма). В первом случае и хорэг и все члены хора избираются по филам (племенам, родам, коленам), причем их победа есть победа филы⁵⁰⁷; племенной характер выступлений хора здесь сохранен. Самое название 'хорэга' показывает, что сначала он был 'водителем хора' и лишь впоследствии стал его поставщиком; то, что такая постановка обязательна, для него, говорит об его соответствии римскому магистрату, дававшему игры. С другой стороны, его функции разделяет и архонт-царь: мы видим, как победитель-вожак-тотем выделил из себя несколько функций и как царь-жрец распался на архонта-царя, на хорэга и на водителя хора, которым уже сделался корифей. В свою очередь хорэг-корифей, перестав быть божеством и жрецом, уступает часть своих функций актеру (протагонисту) и поэту-автору драмы; автор сперва сам и актер и учитель хора, а затем обручение переходит уже к специальному лицу, дидаскалу⁵⁰⁸. Однако остается фольклорная традиция, в силу которой актер, автор или сам драматический жанр зачастую носят имя божества, бывшего племенного тотема.

9. Семантика 'трагоса' и 'сатира' Свидетельство Аристотеля о выходе трагедии из сатирикона и о более древнем происхождении смеховой драмы, нежели драмы слез⁵⁰⁹, ставило науку в тупик. Пока трагосов и сатиров рассматривали как козлообразных демонов плодородия, трудности были непреодолимы; ученые попадали в безвыходное положение, когда взамен сатиров находили силенов, вместо козлов — коней⁵¹⁰. Между тем оба термина, 'сатир' и 'трагос', требуют не формального анализа, а социологического, семантического. Правда, 'трагос' значит козел, но ведь не только козел; этот термин означает полбу, дикую фигу, фиговое дерево и вообще многие растения⁵¹¹, а также и рыбу⁵¹². Еще значительней, что он обозначал особый род архаичной каши, приготовленной из круп пшеницы и полбы⁵¹³. Нельзя пройти и мимо того, что глагол 'трагейн' описывал листовенное состояние виноградной лозы, ее уход в листву, вместо несения плодов⁵¹⁴. Вместе с тем 'трагейн' означало 'есть' в архаическом значении, 'грызть', разгрызать все сырое и твердое⁵¹⁵; отсюда — 'трагема' и 'трогалия' — то, что разгрызается — плоды, орехи, дальше — десерт⁵¹⁶. Этот термин, охватываю-

ции образ еды, растения и животного, в частности — состояния иноградской лозы, соседит с 'трюге' (τρύγη), что значит спелые плоды осенней жатвы — фрукты, злаки, виноград, вино; 'трюкс', юд. 'трюгос' — молодое вино, винные дрожжи⁵¹⁷. Итак, перед нами общая тема животного-растительности, плода, виноградной лозы, злака — с одной стороны, и с другой — жатвы, еды, каши и вина⁵¹⁸. Мы знаем, что существовали песни, которые назывались этими же именами: трагодия и трюгодия (одия — песнь), причем оба они сделались названием драмы, одна — трагедии, другая — комедия⁵¹⁹. Что касается до последней, то 'трюгодия' была ее архаическим названием; происхождение комедии стояло в непосредственной связи со сбором зрелых плодов и жатвы, с культом виноградной лозы и вина⁵²⁰, как с одной из сторон евхалистии, с одной из частей первобытной омофагической еды, где ядом находилась трагедия. Производственное соби́рание винограда и выжимание его сока сопровождалось пением песен, в которых давалось мифологическое осмысление этого действия: бряду сопутствовала борьба, в которой певцы состязались, и победитель в качестве награды получал то самое, что он собой изображал — божество молодого вина, винные дрожжи, сусло; в знак тождества и уподобления он смазывал этим суслом-рожжами свое лицо; так «трюгодом» стал называться певец усла-винных дрожжей, предшественник комедийного поэта и ктера⁵²¹, а «трюгодией» — долитературная комедия, еще слитая трагедией⁵²². Первоначальное тождество трагедии и комедии находит подтверждение в сатириконе, который представляет собой драму, потенциально содержащую в себе и комедию и трагедию. Ее хор тоже состоит из зверей, из тех же козлов, и название этих козлов тоже обозначает растительность и еду. Сатирикова драма и сатиры, в противоположность трагедии и комедии, семантически и социологически увязываются еще с двумя явлениями: с Сатурналиями и с сатурой римлян⁵²³. Мы уже имели возможность убедиться по цирку и амфитеатру, что реческую драму не следует изучать в искусственной изоляции от мира; теория заимствования, видевшая в Риме слепого подражателя Греции, закрыла от исследовательского взора много свежего материала, — между тем Рим, продолжавший местную фольклорную традицию Этрурии, Кампаньи и Лациума, имел много архаичных форм, не только не уступавших Греции, но иногда и превосходивших ее по древности. Сатиры — привычные спутники Диониса, к которому они прикреплены так же, как траге-

дия с ее козлами: в то же время их фаллическая роль в природе комедии давно установлена наукой. Этот хор, однако, мы встречаем не в одной драме, подобно хору трагосов, но во всех актах, метафорически передающих образ рождения из смерти, каковы триумф, похороны, свадьба, день рождения⁵²⁴. Протагонистом этого хора, как выражение множественной единичности, является, однако, не Дионис, а скорее Сатурн, персонификация сперва неба и солнца 'года', солнечного времени, а затем года растительного и эсхатологического, посева и жатвы, семени, зерна, хлеба⁵²⁵. Это возвращает нас к Сатурналиям, о которых уже было много сказано раньше. В Сатурналиях — те сатирические действия, которые впоследствии становятся драмой: здесь аграрные элементы, дублированные актами шествия, еды, брака, перехода из смерти в жизнь; смех, инвектива, глумление и сквернословие находятся тут же. Это здесь приговоренный к смерти, умерший (ср. римский амфитеатр) разыгрывает царя-победителя-жениха и предается смерти, — и у него-то как раз смеховая роль шута. О том, что Сатурналии разыгрывались именно звериным хором, говорит фольклорная традиция: те праздники, которые сохранились в быту на месте Сатурналий, чрезвычайно закрепили моменты зооморфного ряженья и еды в форме священного обжорства. Обряды типа «козла отпущения» прикреплены именно к этим праздникам, и многие свидетельства говорят, что в роли умершего раба и шута первоначально были звери, в частности — и козел⁵²⁶.

2. *Очистительная*

обрядность и 'катарсис'

Это звериное действующее лицо, связанное с обрядами типа Сатурналий, имеет отношение и к драматической обрядности. Существует мнение, что козел отпущения сыграл основную роль в происхождении трагедии⁵²⁷. В этом — большая односторонность. Представление о возрождении из смерти связывалось еще в охотничьем сознании со зверем; метафорическими формами представления были шествие, борьба, разрывание еда. Естественно, что в последующий период начинает казаться, что животное-то и приносит это возрождение из смерти; и приносит его в актах смерти собственной, избавляя от нее весь коллектив (агнец, искупительная жертва)⁵²⁸. Можно проследить, как первоначально акты кругового шествия воспринимаются в виде нового рождения солнца и нового света: эти обходы совершаются всем общественным коллективом, представляемым зверями; позднее — это круговое шествие с животными. После

такого обхода шествующее животное умерщвляется; его мясо сжигается, его кровь проливается. Однако окропление кровью и сам акт сжигания говорят о том, что когда-то было время, когда пир, заключающий этот обряд, состоял из вкушения этого животного⁵²⁹. Такие действия известны под именем очистительных, люстрационных. У римлян термин «люструм», *lustrare* означает 'светить', 'очищать', 'обходить кругом'; люстрационные обряды состоят в том, что жертвенные животные обводятся вокруг объекта очищения и потом закаляются; приурочиваются эти обряды к определенным солнечно-лунным циклам, позднее — к земледельческим периодам⁵³⁰. Очищение как акт отождествления с сиянием нового солнца, как действие, дублирующее возрождение светила от смерти, дает себя знать у орфиков: для них очищение есть акт смерти, при котором смертные тела становятся светилами, 'смерть' идентифицируется с 'грязью', противоположностью которой является 'чистота'⁵³¹. Эти очистительные животные, носители семантики очищения от грязи-скверны, эти жертвы-звери, которых сбрасывали со скалы, закаляли, топили, сжигали и вешали, были собственно теми Ярилами и майскими парами, куклами и чучелами, о которых я говорила в связи с обрядами типа Сатурналий. Их оформления различны, смотря по стадильности; они — козлы, но также и стручковые плоды, боб и горох, как те же носители скверны, потопляемые и изгоняемые⁵³². Позже это люди, называемые в Греции фармаками, он и она, которых обводили по всему городу, топили, сбрасывали со скалы, изгоняли за черту города⁵³³. Смерть этих очистительных жертв приносила в силу редупликации избавление от смерти всему общественному коллективу: вот почему, когда наступал мор, прибегали к ним так же, как и к постановке игр. Но дело не в том, что 'козлы отпущения' были основой этих игр, а в том, что 'актер', 'покойник' и такой 'козел' были различными метафорическими разновидностями одного и того же образа смерти как оживания. Козел отпущения, фармак, раб-шут персонифицировали собой 'год', в течение которого они пользовались хорошим содержанием; по прошествии года они обращались в старый год, который нужно было умертвить (очистить) и заменить новым. Понятно поэтому, что обряды очищения сопровождали мистерии и драматическую обрядность как дубликат; такое очищение называлось 'катарсис' или 'катармос' и заключалось в убиении жертвенного животного⁵³⁴. В то же время

'жизнь' представляется в анимистический период как 'душа', и самое 'очищение-жизнь', дальше — 'очищение жизни' обращается в 'очищение души'⁵³⁵. В классовом обществе этому конкретному термину придается отвлеченное, психологическое значение. Рядом с очищением, ритуально сохранным в трагедии перед началом представления, за традицией закрепляется и другое, отвлеченное очищение как одно из якобы свойств производимого ею воздействия на слушателей⁵³⁶. В то же время это же очищение души сохраняется и за комедией, и под ним понимаются ночные обряды инвективы и глумления, разыгрываемые на повозках⁵³⁷.

11. *Сатура и фарс* Этот элемент инвективы и глумления, играющий решающую роль в комедии, в свернутом виде присутствует в шутовской обрядности Сатурналий, в драме сатиров и особенно в сатире или сатуре. С одной стороны, 'сатура' означает блюдо, полное плодов и разнообразных семян, вроде греческой культовой панспермии; 'сатур' значит 'сытный', 'изобилующий', 'полный'⁵³⁸. С другой стороны, 'сатура' — это 'начинка', 'колбаса', 'пудинг', 'фарш'⁵³⁹. И, наконец, с третьей — это драматический жанр в метрической форме, исполнявшийся под аккомпанемент флейты⁵⁴⁰. Однако рядом с драматической формой сатура или сатира принимала смешанный характер поэзии и прозы, об архаичности которого я говорила выше; это был жанр, в основном инвективный, находящий параллель в древней аттической комедии⁵⁴¹. Подобно тому как в Греции культ плодородия был связан с определенным ритмом, с определенным песенным размером — ямбом, который играл роль ячейки культового жанра, а именно жанра инвективной песни, — в Риме эту культово-жанровую функцию выполняет сатира-сатура с рядом стоящим сатурническим стихом и размером⁵⁴². У нас нет источников, которые позволяли бы получить ясную картину происхождения сатурнического стиха и его возможных реальных связей с сатурой; можно говорить лишь о лингвистической увязке между ними и Сатурналиями и догадываться о былой культовой связи с обрядами плодородия⁵⁴³. Однако не нужно искать отвлеченных понятий там, где доминируют одни конкретности; если смотреть на сатиру как на литературный обличительный жанр, то у сатурнического стиха не окажется с нею ничего общего. Но в доклассовом обществе все эти культовые жанры складываются смыслом, находящимся в полном противоречии к смыслу позднему, формально-логическому. Сатура, являясь

обозначением смеси семян и фарша, оказывается культовым жанром потому, что ее именем покрывались действия, в которых воспроизводилась интерпретация природы, взятая под углом зрения конкретных производственных условий, т.е. земледелия. Как указал еще Дитерих, сатура — прямая аналогия к фарсу⁵⁴⁴; впрочем, нужна поправка: фарс и произошел из обрядов типа сатуры. Сатура дает непосредственное обозначение жирной еды; пироги, колбасы, фарши — культовые блюда, состоящие из начинки. Но почему фарш стал таким культовым блюдом? Да потому, что он первоначально состоит из разрубленного на куски мяса или рыбы и представляет собой более высокую стадию оформления той же еды — расчлененного, разнятого на части животного. К этому нужно прибавить, что такой фарш, такая колбаса начинялись еще и кровью, — и тогда станет ясно, что метафора 'еды' здесь все та же и что в этих колбасах и фаршах мы имеем стадияльное оформление, более позднее, омофагии⁵⁴⁵. Вот почему сатура и фарш становятся фарсом, архаичным культовым действием, вариантным к комедии; вот почему названием колбасы обозначаются комические жанры (например у древнейшего комика, Эпихарма)⁵⁴⁶, и с колбасой связываются инвективно-сатирические представления⁵⁴⁷. В то же время неспроста общенность передается термином 'еды', сальностью как такой же метафорой плодородия. На последующих стадиях метафора кровавого и мясного 'фарша' соответствует метафоре 'смеси плодов' и 'смеси семян' (панкарпии и панспермии) как сбора всех существующих родов фруктов, злаков, мяса и жира и как своеобразно понятого животного и растительного коллективизма. Метафора 'смеси', вытекающая из предпосылок сознания становится культовой метафорой, которая принимает впоследствии, наряду с сатурой, трагосом и т.п., характер литературной формы — сознательной смеси поэзии и прозы, смешения языков, конгломерата различных жанров, особенно высоких с низкими⁵⁴⁸. То, что сатура-сатира носит название по смеси семян, плодов или фарша — несомненно; но самая-то 'смесь', дающая себя знать в качестве распространенного жанрового явления, не есть самодовлеющая и готовая величина.

12. *Умиращице и воскресающие боги хлеба и каши* Раннее земледелие, как известно, проходит под знаком первенства женщин; скотоводство продолжает оставаться в руках мужчин, и одомашненные животные становятся на место прежних тотемов. В этот период тотемистической, космогонической трапезой

служит уже не дикий зверь, а мирное божество в виде домашней скотины, — в частности козел. Трагосы и сатиры, сперва означавшие диких козлов и связанные, по-видимому, с солнцем⁵⁴⁹, становятся прирученными животными; все же сатиры — это еще лешие, лесные звери, козлы, живущие в лесной чаще. Рядом с домашним животным божество является и в виде хлебного блюда, хлеба. В земледельческую эпоху исчезающий-появляющийся в актах разрывания тотем становится съедаемым, умирающим и воскресающим божеством в форме домашней скотины (ягненка, барана, козла, быка, свиньи и т.д.), хлеба. История такого божества составляет его страсти, воспроизводит принесение его в жертву, его смерть в страдании, заканчивающуюся воскресением; теперь животное не только разрывается, но и расчленяется для вкушения, и расчленяется, преломляется и раздаётся присутствующим хлеб⁵⁵⁰. В силу тотемистической традиции, божество есть еда; 'царь-жрец' или 'жрец-повар' являются персонифицированной едой: каждый член племени — часть той же еды. Так родо-племенное божество олицетворяет и еду и, в то же время, того, кто ее приготовляет и съедает. Участниками обряда, в котором воспроизводились страсти жертвенного бога, домашней скотины или хлеба, его смерти и воскресения в форме омофагии, являлся весь племенной хор, с возрастным и половым разделением; однако хор сатиров, играющий видную роль при похоронах, свадьбе, триумфе и т.д., показывает, что драматическая обрядность была только одной из форм переосмысления реальности и в лице своего звериного и растительного хора воспроизводила жизнь всего племени. Итак, в хоре трагосов и сатиров мы имеем олицетворение еды, вина-крови и хлеба-тела, чьи корифеи — эти же вино (кровь) и хлеб (мясо). Однако хлеб — понятие широкое. Его бытовым архетипом служат травы, зелень и плоды деревьев, как например желуди⁵⁵¹; вслед за ними идет питание сырыми возвращенными растениями, сперва стручковыми, а потом и злаками⁵⁵². Но и зерна колосьев тоже имеют свою историю в качестве архаичного «продукта питания». Их употребляют в еду, просыпав: это — древнейшая форма хлеба; затем их размалывают ручным способом; еще дальше их толкут и разбавляют водой и только в позднейшей стадии замешивают и заквашивают⁵⁵³. Итак, хлебу как одной из форм месива предшествует хлеб в виде похлебки или каши, т.е. растолченных зерен с примесью воды, большей или меньшей густоты. Сперва эта похлебка стручковая, сделанная из бобов, гороха и чечевицы;

затем она из полбы, ячменя и пшеницы⁵⁵⁴. На последующих стадиях общественного мировоззрения эти объекты пищи становятся священными; они остаются принадлежностью алтарей и жертвоприношений и потому кажутся освященными и искони присущими богослужению, что ведет к тому, что прежнее производственное бытовое их потребление обращается в праздники. Так, у греков и римлян каши-похлебки имели священное значение, хотя представляли собой первобытные формы древнего питания; каша из пшеницы, полбы или смешанных зерен дает название целому ряду праздников⁵⁵⁵. У римлян каша из крупно молотой ячменной крупы составляет центральный момент жертвоприношения; она играет видную роль и в свадьбе, рядом с полбой-пшеницей и кашами⁵⁵⁶. В праздник весталок, при Сементавах и Либералиях, на первом месте мы встречаем обряд хлеба⁵⁵⁷. Минуя такие праздники вегетации, как греческие Талисии, Тесмофории, Галоа, Плунтерии, Дионисии и мн. др. с центральной сценой еды и мучного жертвоприношения, я приведу только пример греков, которые в древнейших жертвоприношениях употребляли ячмень, хотя и приносили первинки от других злаков; распорядитель этих приношений и принимающий начатки назывался рудиментарно «сборщиком ячменя»⁵⁵⁸. И в этих религиозных обрядах и в театральной драме мы упираемся в быт; когда при культовой трапезе в пританее мы застаем в качестве меню ячменную похлебку, сливки, сыр и порей, то оно оказывается в трактовке воссоздания архаического быта⁵⁵⁹; когда в культе перед нами обрисовывается сакральная роль этого ячменя либо полбы, то оказывается, что они чтятся больше всего оттого, что наиболее архаичны⁵⁶⁰. Но когда мы подходим к такому явлению, как жертвоприношение ячменных зерен или полбы, и узнаем, что в древнейших обрядах они посыпались на голову жертвенных животных или прямо на алтарь или на голову новобрачных, то перед нами встает ряд выводов⁵⁶¹. Прежде всего, в жертвенных животных мы узнаем корифеев брака, а также хор драмы, тоже олицетворявший все эти зерна, каши, похлебки (сатура, трагос, сатиры). Кроме того, эти же самые зерна, злаки и плоды бросались в зрителей как в другую часть такого же хора и назывались 'трагемата', от того же глагола 'трагейн' — 'есть сырое'⁵⁶².

13. *Бобово-чечевичные фарсы* Из архаичной производственной растительности, служившей объектом обработки и пищи, наибольший след в первобытном сознании оставили стручковые плоды и особенно похлебка-каша из бобов и чечеви-

цы. Это древнейшее бытовое питание; огромное количество бобов найдено под развалинами древней Трои, но эти же бобы засвидетельствованы в древнем Египте, в Индии, Персии, у Израиля и у арабов; индо-европейские ученые полагают, что эта «доисторическая» еда пришла от пеласгов и кельтов⁵⁶³. Бобы метафоризировались как смерть; поэтому у целого ряда племен, поздней — государств, их не ели, и они оставались только объектом культа⁵⁶⁴. Так как смерть представлялась воскресением, спасением и исцелением, то и бобы служили спасительным средством⁵⁶⁵; в то же время с ними было связано 'безумие' и 'глупость', древнейшее гаданье, древнейшая игра, предшествующая костям, суд⁵⁶⁶, — по вполне понятной семантической близости этих метафор со смертью. Отдельная большая филиация мифов, культов и обрядов говорит о производительной стороне смерти-бобов, об их рождающей и плодородящей функциях⁵⁶⁷. Бобы и горох — заместители козлов отпущения; праздник бобов представлял собой один из архаичных вариантов Сатурналий; бобовый царь получал царство в акте еды пирога с бобом и одновременно он оказывался мужем бобовой царицы⁵⁶⁸. Обычное олицетворение боба — это или король или шут. Как персонификация еды, глупости и смерти, фарсовые шуты получили название, с одной стороны, по похлебке-каше, с другой — по стручковым плодам⁵⁶⁹. Рядом с олицетворением еды в шутах мы найдем его и в виде бытового, позже — культового действия, которое станет драмой. Такова сатура-сатира, такова трагедия (где 'трагос' значит и 'каша'), таковы оскские ателланы. Их персонаж был неподвижен, подобно позднейшей *commedia dell'arte*, с типами и масками раз навсегда данными. Протагониста звали Маккус (греческое Макко), его отличительными чертами были прозорливость, глупость и трусость⁵⁷⁰. Дитерих доказал с полной убедительностью, что это имя означает бобовую кашу и соответствует римской национальной еде итальянских крестьян, похлебке-каше из ячменя, полбы или бобов⁵⁷¹. К этому корню он относит и позднейшие 'маккарони' как олицетворение национальной мучной еды и шута, глупости; в частности, смешанная шутовская поэзия, так называемый макаронический стих, дает, в моих глазах, хороший пример смешанного языка и специального языкового жанра, прикрепленного к культовому жанру, вроде ямба, сатурнического стиха, фесценнинного и т.д. Таким образом в Маккусе Дитерих видит, воплощенное национальное блюдо и аналогию к будущему немецкому шуту-колбасе Гансвурсту⁵⁷².

Отсюда один шаг, чтобы перейти к греческой чечевичной похлебке, так называемой «факэ». Она, действительно, дает свое имя и пародиям, и фарсам, и одновременно их авторам. Кроме того, в древней комедии ей дана роль национального блюда, и на сцене непосредственно изображается еда этой похлебки протагонистом. Эта факэ есть аналогия к 'макко', и в лице новогреческого Фасулиса мы и имеем такого же Маккуса, олицетворение чечевичной или бобовой похлебки⁵⁷³. Кроме того, эта «факэ» соответствует и римской «фаба», дающей название мимическому жанру, так называемому — фаба-миму, который реконструируется Биртом как бобовый мим и «драма обжорства»⁵⁷⁴. У всех почти древних комиков мы находим речь о чечевичной похлебке, и Афиней, цитируя выдержки из комедий, где трактуется 'факэ', приводит, кроме Софила, — Тимона, Кратеса, Хрисиппа, Аристофана, Эпихарма, Антифана и Деметриона. Не случайно, что название этой похлебке дается зачастую в виде прозвища людям: то сестра Одиссея будто бы называлась Факэ, то Факэ — прозвище сочинителя пародий Гегемона, то другой пародист, Сопатр, называется Факий⁵⁷⁵. Такие олицетворения делают понятными образы воплощенных протагонистов, и вполне законно желание Дитериха поставить знак; равенства между 'факиос' и 'маккус'⁵⁷⁶.

14. *Страстные боги и фарсовые шуты* Вот эта-то первобытная еда, состоявшая из стручковых плодов, бобов, гороха, фасоли и сухих смокв, называлась 'трагематами', лакомством и десертом, и служила «вторым столом»⁵⁷⁷; ясно, что она подавалась после обильной трапезы только как традиционный пережиток. Это те самые «трагематы», которые бросались в публику во время представления; следовательно, в то время как на сцене хор и протагонист олицетворяли эти самые стручковые плоды, каши и похлебки и на сцене же ели их, — публика уподоблялась им же. Но самый акт бросания, перебрасывания снова уводит нас к агонам и поединку: ведь так бросали камнями друг в друга, так перекидывались и насмешками. В одном аспекте — еда, разгрызание трагемат или жертвенного животного, трагоса, дает страсти и сопровождается слезами; в другом аспекте — еда каши-фарша, сатуры или того же трагоса обращается в фарс, которому аккомпанирует смех. Каждая социально-производственная, позже — родо-племенная группа имеет у себя в своем собственном прошлом свое тотем-божество, которое, с одной стороны, представляется жрецом в разыгрывании истории

страстей и с другой — олицетворено в шуте и подносится в виде съедаемого блюда. Так, оскское племя, потеряв своего этнического бога, сохранило его в форме шута и первого актера, Маккуса. Многие племенные боги, покрытые общим христианским культом, сохранились в виде шутов, олицетворяющих так называемые национальные блюда: у французов — Жан Потаж (похлебка) или Жан Фаринь (мука), у немцев — Ганс Вурст (колбаса), у итальянцев — Джованни Маккарони (мучное блюдо), у англичан — Джэк Пуддинг (тоже мучное блюдо), у голландцев — Ян Пиккельхеринг (маринованная селедка), у нас — Петр Фарнос (от far — мука) и Петрушка (овощ) и т.д.⁵⁷⁸ Во всех этих племенных фарсах мы видим бога в виде живого и действующего персонажа, как тело и кровь подлинны, как воплощение архаичных хлеба и вина в форме похлебки-каши; обжорство и пьянство первого актера — это инкарнация 'еды' и 'питья'. Так и в Сатурналиях (древних и новейшего типа) каждый объедающийся и опивающийся член общественной группы повторяет собой Сатурна. Во всех греческих фарсах бог-шут ест и пьет на сцене; повар играет здесь особо выдвинутую роль, мы знаем о существовании даже целого поварского драматического жанра⁵⁷⁹. Итак, фарсы и трагедии первоначально тождественны, и один из этих родов мог стать другим; их отличие не вызывается исконным разделением между печальным и смешным, высоким и низким.

Точно так же животная или растительная природа хора и корифея ничего не решает по существу, относясь только к вопросу о стадийном изменении метафор; мы всегда застаем их слитыми — как животных, растительность и еду одновременно⁵⁸⁰.

15. *Сатирическая драма* Сатирикон, из которого вышла трагедия, была как драма еды драмой столько же серьезной, сколько и смешной. Ее герой не Дионис, бог лозы и вина, а Геракл, балаганный, прозорливый герой. Сатирической драме чуждо официальное божество Аттики, прикрепленное к трагедии только во второй половине VI века. Геракл, напротив, — древнейшее дорическое божество, ставшее со временем покровителем рабов и незаконных детей, грубое, примитивное, любимое низовыми классами. Геракл попал в сатирическую драму как одно из дорических племенных божеств, путем культового слияния; его племенной эквивалент — Сатурн. Как можно догадываться по названиям отрывков и цельному «Киклопу» Еврипида, частям «Следопытов» Софокла и по многим свидетельствам древних, сатирическая драма

имела две тематики. Во-первых, это была соседившая с древней комедией драма обжорства; Геракл и его варианты выступают в роли обжор, которые объедаются и опиваются на сцене⁵⁸¹. Обычно такой вариант Геракла — Силен, божество-конь; это особая стадийная форма Ариона, родоначальника трагедии, и Адраста, трагического героя, связанного с конем; это фарсовый аспект солнечного коня Олимпий и цирка, олицетворяющего уже не кровь и не разрываемое мясо, а вино и еду. Борец со смертью, Геракл обращается в шута и обжору; конь Силен оказывается предводителем сатиров. Вторая тематика сатирикона — борьба героя с чудовищем («Киклоп», освобождение сатиров, пленных жертв Киклопа)⁵⁸². Однако и она переплетается с мотивом пьянства; Киклоп и Силен опиваются на сцене и пьянеют; Киклоп — пожиратель людей; Силен — трусливый и прожорливый шут, фарсово-комедийный слуга. Мотив спасения и здесь связан с вином, как в культе богов-сотеров; «профессиональный» 'спаситель', Геракл (или Силен) в сатириконе принимает форму пьяницы⁵⁸³. Очень близка к сатирикону и «Алкеста» Еврипида. Открывается она реминисценциями об Асклепии; дальше идет сцена прожорливости Геракла, с изображением его еды и питья; параллельно Геракл бьется врукопашную с Танатосом, смертью, и освобождает пленную Алкесту⁵⁸⁴. Оба мотива, борьбы со смертью и еды, идут рядом; Геракл, загробный боец, олицетворяет 'прожорливость'.

16. *Структура трагедии и комедии.* Возвращаясь к греческой трагедии и комедии, нужно еще раз взглянуть, уже новыми глазами, на все окружение, в котором они разыгрываются. Прежде всего, звериный хор. Здесь, в драме, он совершает шествие не в цирковой процессии, не в дионисической помпе, не в самостоятельном следовании по городу во главе с козлом или быком: он маршево входит на оркестру и маршево уходит. Однако перед входом его задерживают, наливают ему вина и дают выпить: перед выходом также поят вином тех, кто принимает участие в состязании⁵⁸⁵. Зрители отправляются в театр увенчанные, хорошо выпив и поев; однако во время представления им подносится вино и подается десерт, состоящий из стручковых плодов, смокв, орехов и всего, что едят и разгрызают в сыром виде («трагемать») ⁵⁸⁶. Но и это не все. Со сцены бросают публике винные ягоды, снова эти же старинные плоды и просто злаки, как например: ритуальный хлеб-ячмень⁵⁸⁷. Хорэг, ставящий хоры,

со своей стороны, угощает хор и актеров⁵⁸⁸. Все представление проходит под знаком борьбы, как в цирке: состязаются попарно актеры в актах самой игры; состязаются хоры, состязаются хорэги и авторы. Итак, внешняя обрядность греческой драмы совпадает с тем, что составляет содержание римских игр. Но страсти умирающего на глазах публики борца становятся здесь предметом самой борьбы: победит тот, кто лучше их изобразит. В этом смысле греческий театр — гораздо более поздний, чем римский; он успел абстрагировать и борьбу, сделав ее состязанием, и высоко развить ее содержание, уведя от первоначального грубого примитивизма, — в Риме эта стадия литературной обработки культового действия так и не наступила. Греческая литературная драма осталась, однако, драмой страстей. Но страсти могли быть двоякого рода: разрываемый на части герой, претерпевающая смерть, мог умирать в обстановке или слез или насмешки и глумления. Я уже говорила об этом оргиастическом, страстном аспекте пассий. Мы знаем случаи, когда фарсовый актер изображает умершего, карикатурит его и на могиле разыгрывает фарс: этот умерший — не кто иной, как сам император⁵⁸⁹. Мы знаем случаи, когда приговоренный к смерти, с отрубленной рукой, частично уже разорванный, приволакивается на сцену гипподрома и там, перед смертью, подвергается со стороны фарсовых актеров оскорблениям и насмешкам⁵⁹⁰. Страсти, которые разыгрываются греческим актером в обстановке слез и плачей, составляют трагедию; страсти другого рода, среди глумления и смеха, составляют комедию. Трагедия неизменно носит печальный характер, и ее основная тематика — смерть. Несмотря на это, смерть никогда не является в трагедии окончательной, как не окончательна и сама трагедия; троичный принцип сказывается и здесь в трилогии, которая переводит смерть в бессмертие. Композиционный стержень трагедии составляет перипетия, которая резко делит всю пьесу на две части — до и после перипетии, центрального поворота в обратную сторону, в противоположное⁵⁹¹. Трагедическая перипетия, однако, не представляет собой формальной композиционной черты, введенной в качестве литературного приема тем или иным трагиком. Перипетия — неизбежный результат первобытного мышления, циклизующего, примитивно-и поверхностно-диалектического, представляющего округлое время и округлое пространство в виде обратно-симметричной гармонии. Эта гармония достигается встречей и борьбой двух противоположных сил; катастрофа и гибель заканчиваются

обратным переходом в возрождение. Перипетия и является центральной частью такого эсхатологического круговорота, в котором исчезновение-появление, смерть-жизнь, движение вперед-возврат определяется моментом борьбы двух противоположностей. Перипетия, со стороны мышления, представляет собой в композиции то же, что и круговое движение в шествии хора; она несет функцию катастрофы как циклического возврата в первооснову и соответствует моменту гибели, за которым наступает реновация. Это та самая перипетия, которая в греческой науке и философии приводит к теории уничтожения миров через пожар и наводнение, заканчивающиеся нарождением новых, лучших миров: в религии — это светопреставление и золотой век. Борьба, как уже было сказано, приводит в движение весь аппарат драмы; помимо этого, она присутствует и в самой структуре трагедии, в виде агона, диалога и стихомифии. Собственно, древнейшим диалогом и является так называемая стихомифия, т.е. словесный поединок с правильно чередующимися вопросами и ответами в отрывистой, лаконической форме фразы-загадки, занимающей один шестистопный ямб⁵⁹². В стихомифии участвуют двое словесных противников, из которых один задает вопросы, другой отвечает, либо один высказывает краткие, гномического характера, суждения, а другой возражает⁵⁹³, правильная стихомифия переходит в середине в свою противоположность, и отвечавший начинает задавать вопросы, а задававший — отвечать. Стихомифийные моностихи правильно чередуются, с выдержанной симметрией, дистихами и тристихами; их начало и конец метрически выдержаны. Диалог носит первоначально характер поединка между двумя антагонистами и вырастает из стихомифии; перекидывание вопросами и ответами отождествляется с действенным поединком. Для понимания диалога нужно обратиться к песенной амебейности хоров и отдельных солистов. Например у архаизирующего Феокрита можно встретить, в сущности, ту же стихомифию, но песенную и определенно-состязательную, разрастающуюся в диалогические песни-агоны⁵⁹⁴; тут же, как всегда при борьбе, находится и судья, завершающий песенный поединок⁵⁹⁵. Архаичный характер трагической стихомифии сказывается в самой ее форме, в сжатом языке, упрощенной конструкции, в гномичности выражений, в близости к загадке и пословице; с другой стороны, ее можно встретить в инвективных диалогах комедии и связывать с бранными культовыми поединками⁵⁹⁶. Развернутая форма диалога

— это агон между героем и его антагонистом. В трагедии — не только в комедии! — такой агон состоит из чередования крупных инвективных партий обратно-симметричного характера⁵⁹⁷, в комедии он заканчивается рукопашной⁵⁹⁸. Разница между агонами трагедии и комедии заключается в том, что комедийный агон уже носит характер состязания, и судья должен решить, за кем победа; агон трагический представляет собой ожесточенный спор, бранную перебранку-схватку двух противников, и эта словесная яростная борьба еще не носит характера состязания. На борьбе двух противоположных тенденций и переходе из одного состояния в другое основана и стереотипная тематика трагедий и комедий; в трагедии это уже ставшее абстрактным моральное перерождение самоуверенного человека в кроткого, причем во всех случаях смертное терпит крушение и побеждает божеский принцип. В комедии основной тематический стержень покоится на столкновении двух принципов, старого и нового или старого и молодого, заканчивающемся омоложением старика, победой нового начала над старым⁵⁹⁹.

17. Рядом с многообразными оформлениями борьбы, в характере самого исполнения греческой драмы (состязательность), в ее структуре (агоны, стихомифия, диалог, комедийно-фарсовые драки и рукопашные, инвективные партии) и в тематике мы находим элементы шествия, еды, смерти и производительного акта. Пароды шествующего на оркестру хора и маршевый характер его вступления, эксоды маршевого ухода хора с оркестры — это несомненные остатки былых процессий, тех самых, которые вне театра предварили начало представления. Так же несомненно и то, что греческая драма разыгрывалась в основном между приходом и уходом хора; приход означал начало драмы, уход — конец. Само по себе это явление настолько своеобразно, что считать его чем-то нормативным нет никакой возможности. Хор и на сцене совершал ряд движений вокруг оркестры⁶⁰⁰; в комедии такое передвижение хора, прерывавшее действие, называлось парабазой⁶⁰¹. Характер процессии особенно подчеркивался в эксоде хора, когда тот удалялся со сцены в предшествии флейтистки⁶⁰². Кроме всего этого, хороводы воспроизводили движение в круговой пляске, и хоровой танец зачастую сводился к быстрому движению высоко поднимавшихся ног⁶⁰³. Пароды хора представляли собой песнь шествующего хора. Однако им предшествовал пролог, произносившийся солистом⁶⁰⁴. Неправильно рассматривать одно без другого, пролог без парода и парод без хора;

пролог — часть хоровых песен, певшихся во время шествия, тот зачин, который всегда исполнялся запевадой-вожаком общественного хора. В прологе-запеве дается основная тематика всей будущей песни; это то вступление, которое обязано сказать наперед, о чем пойдет речь дальше, без всякого отношения к вопросу об интересе к последующему повествованию и без всякой цели «ввести слушателя» и т.д.⁶⁰⁵ Песня, состоящая из тематических и формальных повторов, начинается тем самым, что затем следует, и в этом смысле соответствует проагону перед агонем, «предбраку» перед браком; рефрен, как показывает огромный песенный материал, складывается именно из зачинов, переходящих в припевы, — а самые припевы, как известно, гораздо древней аккомпанируемых ими развернутых песен⁶⁰⁶. Происхождение пролога из запева выдвигается также и его инвокационно-монологическим характером: вождь-победитель затягивает сам о себе песнь-хвалу. Комедийная парабаза, имеющая так много общего с прологом⁶⁰⁷, содержит в себе обращение к публике с рассказом от лица автора комедии, который отождествлен с хором, говорящим в единственном числе, в первом лице. Этот монолог хора-автора имеет содержанием инвективу противника и похвалу самому себе — в целях якобы испрашивания победы; но мы знаем по Олимпиям, что там победитель сам зачинал хвалебную песнь в честь себя же самого; хор парабазы в лице автора, заменившего божество-запевалу, и был таким победителем в актах 'брани' и 'хвалы'. Пролог, зачастую произносимый в трагедии именно божеством (такова архаичная форма у Еврипида), монологичен, и сам монолог как личный рассказ по древности не уступает диалогическому началу. Но возможен монолог не только в форме рассказа от первого лица, но и в форме рассказа, обращенного к самому себе, в сторону, который никому не слышен, кроме произносящего⁶⁰⁸. В науке часто поднимался вопрос, насколько реальна форма такого рассказа, который передает размышления и аффекты, сказанные про себя, но вслух. Но дело-то в том, что все первоначальное бытие рассказа заключается в его произнесении; а так как тотемистическое мировоззрение представляет себе весь коллектив единым, то акт произнесения не подразумевает слушателя, — слово говорится для говорения, но не для слушания. Этот рассказ от первого лица произносится вслух (поется), и носителем его тематики является сам вождь-тотем-коллектив; рассказ обращается к себе же самому или к космическим силам природы (что то же

самое)⁶⁰⁹. Позднее это обращение к племени, вроде «Слушай, Израиль»; в анимистический период появляется представление о духе, о душе как двойнике человека; прежде чем обратиться к себе лично, рассказчик обращается к своему сердцу, к своей душе, к своему духу⁶¹⁰. Античный драматический монолог, в том числе и пролог, — это как раз вслух произносимая речь, которая обращена к земле, к местности, к дому, к своей душе и сердцу⁶¹¹. Таков и пролог, который обращается не столько к зрителям, сколько к инвоцируемым богам или местности⁶¹². Драматическая композиция, конечно, многостадийна; можно было бы показать, как пролог, монолог, стихомифия и диалогические части представляют собой различные и совершенно параллельные оформления одного и того же мировоззрения. Вся драма поется, но рядом с песенным словом большей и меньшей напевности (речитативы и мелика, пение) имеется миметическое слово; солист поет, а хор мимирует и жестикулирует⁶¹³. Тут же, рядом со словесной обрядностью, существует кинетическая обрядность; и действие повторяется в танце и телодвижениях. В трагедии свой жанр пляски, в комедии — свой. Пляска трагедическая спокойна и величава, согласно общей семантике ритма; однако именно здесь, в трагедии, исполняется танец с мечом, и он передает то нападение, то угрозу удара кулаком⁶¹⁴. В комедии эта пляска носит разнузданно-оргиастический, фаллический характер⁶¹⁵. Таким образом к высокоразвитой трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида прикреплено, в качестве архаичной версии, кинетическое действие, которое воспроизводит битву врукопашную, кулачный бой, закалывание, удар кулаком и мечом; внутри политической комедии сохраняется как старинная реплика обряда, пляска производительности. Древнейшие кинетические партии, пантомимные, — у древнейшего носителя обрядовой традиции, у хора; параллельно хор поет и лирические песни, подобно тому, как он их пел и в Олимпиях. В трагедии хоровые песни состоят из плачей, воплей и стонов, с зачинами-рефренами возгласов, восклицаний и инвокаций; хор раздирает на себе одежду, бьет себя в грудь, вопит и причитает⁶¹⁶. В комедии место слез занимает смех, место терзаний — инвектива. Особенно показательна парабаза, в которой рядом с похвалой себе или хору сыплется насмешливая брань по отношению к отдельным, поименно названным лицам⁶¹⁷.

18. *Семантика роли вестника* Первоначальным восхвалителем победы над смертью является, как я уже

говорила, сам победитель; в лирике это зачинатель эпиникия, в комедии — корифей парабатического хора, в драме — прологист, в эпосе — сам герой поединка, Ахилл, восхваляющий военный подвиг под аккомпанемент лиры⁶¹⁸. Но есть еще одна роль такого же семантического порядка, сохранившаяся только в трагедии: я говорю о вестнике. Победа над смертью — отвлеченное понятие; конкретные акты такой победы совершались во время растерзания зверя и омофагии (сыроядения). Отсюда — первый победный крик раздается из уст того, кто убивает и разрывает жертву. Сперва это общественный вожак, 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 мистерияльных драм: кульминационный момент таинства в том и состоит, что жрец объявляет посвященным о гибели божества, только что нарожденного вновь, о смерти, ставшей жизнью, о взросшем из тьмы новом молодом свете, о появившейся из земли свежей растительности⁶¹⁹. Первоначально такое возвещение 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, демиургами (творцами мира) сами; кэриком был Гермес, подземное божество (кэр=смерть)⁶²⁰. Кэрики — служители при жертвоприношении, выполняющие роль, которая еще не отделяет жреца от повара: они приносят в жертву животное, рассекают его на части и возливают вино⁶²¹, т.е. делают все то, что когда-то составляло разрывание зверя и выцеживание его крови. В связи с этим кэрики обращаются в виночерпиев при трапезах, в прислужников стола, подающих вино, воду для рук, мясо и хлеб и присматривающих за столом⁶²². Как бывшие борцы-победители, они объявляют войну и мир, отправляются послами к врагам⁶²³; как бывшие общественные вожди, они созывают народные собрания и остаются обладателями скиптра; как бывшие вожаки-предводители, они идут впереди народа и указывают дорогу⁶²⁴. Их назначение — громко кричать, возвещать, — объявлять; они у Гомера «звонкоголосые», «оглашающие воздух». Сперва они возвещают победу, дальше восхваляют подвиги; средневековые герольды — это певцы, воспевающие рыцарскую

победу. Такие глашатаи являются одновременно вестниками⁶²⁵; сперва боги, они затем становятся вестниками богов⁶²⁶. В греческой трагедии они — рабы, вестники смерти, возвещающие о ней как о подвиге, только что претерпленном за сценой. Замечательно, что вестник извещает только о конце подвига и только о подвиге, относящемся к герою или к героине; его функция как божества-победителя смерти — излагать в словесной форме то, что протагонист собой олицетворяет — загробный поединок. В вестнике — момент перипетии; непосредственно после его речи идут причитанья, плачи и стенанья как редупликация, а там и конец драмы. В эпилоге, когда он архаичен, как у Еврипида, на сцене опять появляется божество, приносящее развязку. Оно завершает драму тем, что дает суждение о поступках героев, объявляя, в несколько насильственной форме, свое решение⁶²⁷. По этим эпилогам и спускающимся сверху богам мы узнаем, что гелланодики в Олимпиях выполняют роль богов из трагедических эпилогов; впрочем, эти же судьбы драматического поединка, эти же боги, которым предстоит своим решением заключить пьесу, сидят тут же в театре на представлении⁶²⁸.

19. *Обряды разрывания-еды и смерти-рождения в составе трагедии и комедии* Английская наука показала, что трагедия имеет остов страстей разрываемого на части бога, а комедия, с ее сценами жертвоприношения, варки и еды — перипетию перехода из смерти в реновацию. По Миттау, действенная схема греческой трагедии состоит из агона, патэмы или жертвенной смерти — «спарагмоса» героя божества, плача, узнавания с перипетией и эпифании-воскресения; эта схема изображает жизненную историю «демона года», в котором олицетворяется мощь годового плодородия⁶²⁹. Нельзя, однако, сказать, чтобы биография божества года была сама по себе лучше, чем культ Диониса, демона плодородия, или культ мертвых, к которым возводили происхождение трагедии: и там и тут один факт объясняется за счет другого более простого. Не во всех трагедиях имеется сцена узнавания, не везде трагедия заканчивается эпифанией, которая соответствовала бы воскресению героя; спарагмос не всегда в наличии в сюжете. И все же основная мысль Миттау верна. Такие трагедии, как «Вакханки», «Андромаха», «Ипполит», показывают несомненно страсти разрываемого на части героя, а Еврипид, вопреки банальному мнению, воскрешал старинную трагедию и был во многом архаизатором. Правильней, однако, говорить о многостадийности трагедического состава и не отыскивать ал-

легорий разрывания: достаточно и того, что трагедия воспроизводит страдания героя, неизбежно влекущие его к катастрофе, страдания уже не тела, однако, а духа, нравственные страдания. Что великие трагики не аллегоризировали и о спарагмосе не думали — пора на этом настоять; но анализ структуры и традиционно-фольклорных черт от этого не должен быть ослаблен, так как обработкой драматических сюжетов не исчерпывается сложный комплекс трагедии. Можно с уверенностью сказать лишь одно: сюжет трагедии должен был, хоть и в самой отвлеченной форме, соответствовать всему ее составу, как в смысле ее обрядового окружения, так и в смысле действенной ее структуры; он должен был сложиться из метафорических разновидностей образов шествия, борьбы, смерти, еды, оживания или нового рождения. И это предвидеть не трудно, поскольку сами мифы являлись результатом этой же метафоризации. Что касается до комедии, то здесь Корнфорду удалось найти очень многое, хотя и его объяснение не идет дальше все той же вегетативной и «годовой» обрядности; но очень важно, что он возвел комедию Аристофана к так называемому уличному народному театру и показал ее цельный, стабильный (в смысле композиции) характер. Теперь, благодаря Корнфорду, мы видим в древней комедии графическую схему действия, в которой после агона, жертвоприношения и перед священной свадьбой и комосом находится сцена пира. Этот пир канонически соединен с актом «приготовления», — я решаюсь его, по аналогии с литургией, назвать проскомидией, — и с жертвоприношением. Мы видим на сцене то варку, то еду, но всегда в соединении с принесением жертвы⁶³⁰. Таким образом, древняя комедия в своих сценах еды как части культовой службы и в трактовке этой еды параллельно идущим жертвоприношением дает нам полную аналогию литургии, с ее приготовлением к трапезе, вкушению и его жертвенному толкованию. Корнфорд, говоря о комедии, не приводит этой аналогии, потому что он стоит на иных позициях наблюдения; но, безотносительно к этому, очень важно, что и он видит в жертвоприношении мотив, заменяющий смерть и воскресение божественного агониста, и что для Корнфорда сакральная трапеза, варево и еда есть апофеоз, через который этот агонист получает воскресение⁶³¹. Таким образом жертвоприношение и еда, которые мы видим в культовом прологе к драматическим представлениям, присутствуют в прямой форме в структуре комедии и в виде отвлеченных страстей психологически страдающего

героя (иногда и разрываемого на части) — в трагедии. Но комедия, древняя комедия, никогда не достигнет полной от трагедии обособленности: это не самостоятельный род драмы, вроде «Ревизора» и комедий Островского, а жанр пародийный, прислоненный к трагедии и устойчиво следующий за нею как ее пародия — пародийность же в свою очередь создалась в общности их корней как одна из форм их первоначального тождества и позднейшего несоответствия между двумя стадиями общественного сознания — одной, когда драма складывалась, и другой, когда ее готовые формы стали восприниматься в отрыве от создавшего их смысла. Но и древняя комедия не сохранила того аспекта страстей приносимого в жертву животного, когда его смерть происходит в обстановке глумления и брани: эту функцию, уже в очень отвлеченной форме, выполняет средняя и новая комедия, где так же, как в европейской драме, рядом со страждущим героем находится пародирующий его шут, дублер его самого⁶³². Функция древней комедии в отношении к трагедии такова же, как этого шута к трагическому герою; несмотря на различные метафорические оформления в сюжетах трагедии и комедии, семантический остов у них одинаков, и их структура почти совпадает. В древней комедии смерть метафоризована в производительность; здесь пьеса заканчивается комосом, веселой и разгульной процессией, которая ведет к свадьбе тут же на сцене, или к уходу с гетерой⁶³³, или наконец — мы это знаем уже из лирики — к пьяному и шумному походу всем обществом к поджидающей за дверями возлюбленной. В новой комедии структура уже совершенно иная; но зато там мы находим внутри самой композиции сюжета пьяный комос, который заканчивается связью с гетерой или изнасилованием девушки.

20. Семантика В конце концов, и трагедия и комедия могут быть *античной* сопоставлены по своей структуре с той культовой *драмы* обрядностью, которая вырисовывается из гимна к Аполлону (имеющего, по-видимому, связи с критским эпосом). Аполлон является критянам на корабле в виде дельфина и звезды, а затем спускается в свой храм, наполняя весь город ярким сиянием. Он велит вытащить корабль на сушу и проделать ряд действий, что критяне и выполняют. Эти действия заключаются в следующем: Аполлону делают из корабля жертвенник, приносят на нем жертву из ячменя, потом становятся вокруг него и произносят молитвы, затем садятся обедать; поев, отправляются в путь, и во главе процессии идет сам Аполлон, высоко шагая и

зачиная песнь под собственный аккомпанемент лиры; за ним, топая ногами, движутся критяне, с песней победы (пэаном) на устах; так они поднимаются на высокий холм, где находится храм Аполлона (солнца, т.е. небо)⁶³⁴. Эта цирковая и олимпийская церемония составляет в драме части структуры, связывающие единым стержнем действие и слово, обрядность и миф. Последний остаток уличного ритуала, проникающего вглубь драмы, сказывается в том, что в трагедии и комедии действие никогда не разыгрывается внутри помещения, в доме; даже такой интимный жанр, как новая комедия, инсценируется на улице, всегда под открытым небом. В этом отношении уличный фарсовый театр — закономерный вариант к «высокой» драме, как и все вообще фольклорные формы будущей трагедии и комедии. Неправильно, однако, было бы говорить, что античная драма произошла из шествия, еды, борьбы, культа мертвых или плодородия. Структура античных действенных жанров, ставших впоследствии литературными, показывает, что ее происхождение не лежит в каком-нибудь конкретном культе или обряде; в ней оформились те самые представления общего мировоззренческого порядка, которые вскрываются в параллельных архаичных обрядовых и словесных формах; только известный характер мышления, характер восприятия окружающей действительности, характер репродукции мира в обрядово-словесном действии — вот что лежит в ее генезисе, аналогично генезису многих бытовых форм. Структура античной драмы — фрагмент архаичного мировоззрения вообще. И поэтому не следует в ней искать причинно-следственной сюжетности, которая позволяла бы видеть в прологе, самом действии и эпилоге какую-то последовательную картину развертывающегося сюжета. Перед нами — обычная «нанизанность» композиционных частей, дублирующих друг друга и по-своему глубоко системных, но лишенных формально-логической последовательности; в них есть подъем и падение, с возвратом в противоположное, кругооборот, перипетии. И будет меньшей ошибкой, если сказать, что античная драма произошла не из культа смерти, не из еды, не из очистительных обрядов, а из мировоззрения, которое отразилось в восприятии и смерти, и еды, и очищения и т.д. Поэтому понять античную драму как жанр, понять ее структуру и композицию — это значит изучить своеобразие того общественного мышления, которое реагировало на окружающую действительность выработкой особых мировоззренческих форм, вроде обряда и мифа.

21. *Фольклорные параллели к литературной драме Греции* Комедия и трагедия дошли до нас в виде преобладания только благодаря литературной обработке; на самом деле ком-одия и траг-одия составляют только два варианта многочисленных античных «одий» (песен). По одному Афиней, у греков мы можем насчитать еще и гилародию, магодию, лисодию, симодию и пр., причем большинство из них окажется известным драматическим жанром⁶³⁵. Рядом с ними мы еще можем поставить мимы и такие драматические жанры, как драму дикелистов, фаллофоров, автокабдалов, флиаков, итифаллов, силлографов, кинедологов (этимология и сущность имен большей частью неизвестны) и т.д.; Рим дает сценки Ливия Андроника, фесценнины, сатуру, игру гистрионов, оскские ателланы, пантомимы, экзодии и т.д. Таким образом, говорить только о комодии и траг-одии мы можем лишь условно; в вопросах семантики драмы обособлять их от всех соседей так же неверно, как изучать при критике текста один случайный вариант. Уже один перечень вышеназванных драматических родов показывает, что в основе каждого лежит песнь и что смысловое ударение лежит на «одии» (песне), но отнюдь не на средствах ее выполнения: это может быть флейта, кифара и т.д. Поэтому и центр семантического ударения должен лежать тоже на одии, а не на ее определениях. В самом деле, что это такое эта «песнь»? По-видимому, не песнь в нашем смысле, потому что из нашей песни не сделаешь ни сценки, ни драмы. Итак, взглянемся в древнюю одию. Во-первых, их много, но они поддаются классификации чисто жанровой, так как имеют несколько родов содержания и приурочений; во-вторых, они все применяются к крупным религиозно-бытовым моментам. Так, 'гимайос' — мельничная песнь; Афиней ставит ее название в связь с пшеничной мукой; 'айлинос' — песнь ткачей, 'иулос' — прядущих или делающих шерсть; есть песни кормящих грудью, песнь качели, при качании; литюерсом называлась песнь жнецов⁶³⁶. Дальше мы узнаем, что были особые песни полевых наемников, банщиков, размалывающих зерно, пастухов; песни горя и похоронные, свадебные, любовные, песни Аполлона и Артемиды⁶³⁷. Эта узкая «специализация» песен говорит, в сущности, о том, что каждая из них имела свою тему и свое назначение, параллельные тому акту, который сопровождала; и когда мы подумаем о каком-то религиозно-бытовом действе, которое сопровождается мимикой, жестами, музыкой, напевом и ритмическим рассказом, кратким

или длинным — все равно, мы уже сразу представим себе маленькую «естественную» драму-сценку, подобную той, какую видели гораздо раньше в монастырской столовой (частицу бытовой литургии). Это тематическое единство песни и действия должно возбудить наше внимание. Нет нужды, что перед нами быт, а не театр, ежедневные работники, а не актеры: все же мы узнаем, что песнь есть не что-то существующее само по себе, эстетическое развлечение, а рабочий обряд, дубликат совершаемого, но и переосмысляемого действия⁶³⁸. По-видимому, сколько бытовых актов, столько и песен; песнь — это тот же самый акт, своеобразно осмысляемый в сознании, а потому повторный в ритме музыкального напева и слова. Как одинаковы все эти действия для всей общины, так одинаковы и неподвижны все песни, мы воспринимаем их как «обрядовые», но обрядовой являлась и вся племенная жизнь. И мы видим, как каждая такая песнь есть уже «сценка», так, одна из них есть сценка жатвы, другая — кормления грудью, третья — молотьбы, четвертая — пряжи и т.д. В них — все моменты жизни и быта, одновременно получающие сакральное узаконение: на первом месте полевые работы, затем — ремесло, соседящее с полем, дальше — смерть, брак, куротрофия. Однако не в этом суть; она в том, что все эти рабочие моменты воспринимаются мифотворческим сознанием и что песни — результат не рабочего обряда самого по себе, а мировоззрения, в котором эти бытовые моменты семантизируются. Поэтому следует одновременно настаивать и на бытовом генезисе песен и на дорелигиозном: здесь тот же узел, что и в вопросе о происхождении всех метафор. Так, сюжетный и реальный комментарий к этим песням говорит, что 'айлинос' была песней ткачей, 'гимайос' — мельников, 'иулос' — прядильщиков шерсти. Гимайос Афиней ставит в связь с пшеничной мукой и ее размельчением, — актом, осмысление которого идет не от работы, работников, а от метафорической биографии божества пшеницы. 'Айлинос' — это рефрен знаменитой заплачки о Лине, олицетворенном плаче над рано умершим божеством вегетации. 'Иулос' — название большой охапки снопов из ячменных колосьев. 'Иуло' — эпитет Деметры, рядом с эпитетом зелени как имя божества плодов-злаков; одновременно — это имя самих злаков, и песен, и гимнов Деметре. Но не ей одной: эта песнь злака принадлежит и Персефоне, ее дочери, богине смерти и весны⁶³⁹. И если мы всмотримся, большая часть этих бытовых песен окажется тематически связанной с растительной стороной

жизни, с полем, со смертью. Песнь качели окажется приуроченной к насильственной смерти ее автора; ее, как и все страстные земледельческие песни, поют издавна женские хоры⁶⁴⁰. Жертвенные песни о Литюерсе, о Боримосе, о Манеросе, о Лине — песни слез и печали; свадебный Гименей, мы знаем, был песней внезапной смерти. Рабовладельческая рабочая песня предстает перед нами в таком странном для нас осмыслении как «песнь плача», «песнь слез» преимущественно. Но ее сюжет дает страсти, ее приурочение говорит о бытовых моментах жизни, а в ней самой мы вскрываем известный ритмический рассказ-рефрен, дублирующий параллельное действие.

22. *Песня-драма* Теперь во всех наших «одиях» мы увидим прежде всего песнь, ту же 'оду', в действительно-развернутом виде. В центре — все то же приурочение к вегетативному божеству смерти; но трактуется оно в различных метафорах. Наиболее близкая плодородию интерпретация, как мы уже знаем, в насмешке-глумлении и в сатирико-сатуровом языке еды, обличения, смеха, срамоты. В так называемых гилародии и магодии-лисодии мы имеем долитературные параллели к комедии и трагедии; показательно, что трагедии соответствуют по степенному приличию именно «веселая песнь», гилародия⁶⁴¹; гиларод носит белую мужскую одежду, золотой венок, древнюю обувь и не пляшет; ему, как аулоду (исполнителю сценки под флейту), аккомпанирует мальчик или девочка. Напротив, магод танцует, одетый в женскую одежду, имеет тимпан и кимвал и ведет себя непристойно: играет он в мужских и женских масках, отличаясь от лисода только этим; в остальном они схожи и поют те же песни⁶⁴². Известен и его репертуар: он изображал женщин, прелюбодеек и сводниц, или выпившего мужчину, пришедшего петь серенаду к своей возлюбленной. Часто он пользовался сюжетами комедий и разрабатывал их по своему усмотрению, приспособляя к своей обстановке⁶⁴³. Симодия представляла собой один из ямбических видов насмешки, издевки и, в противоположность магодии-лисодии, отождествлялась с гилародией в ее соответствии трагедии⁶⁴⁴. Таким образом, рядом с трагедией стоит драма смеха и высмеивания, рядом с комедией — драма непристойности, пьянства и разврата. Особенностью всех этих «одий» является то, что в них — один актер, который исполняет сам все свои роли; он и поет, играет на инструменте, и он же пляшет; иногда ему в степенных жанрах аккомпанирует подросток⁶⁴⁵. Таков же характер и других сценок, уже не имеющих песенного названия.

Иониколог или кинайдолог (исполнитель непристойных рассказов) имел в своем распоряжении известный писанный жанр, характера сатиры, с насмешкой, переходившей в высмеивание, и с обличением-инвективной такой смелости, какая вначале была узаконена культом, а впоследствии доводила до смертной казни⁶⁴⁶. В менее безобидной форме такая насмешка типа инвективы носила имя Майсона, и ее исполнителем был протагонист еды, повар; мы увидим впоследствии, что это двойник Маккуса и сосед Магода. Затем идут исполнители всякого рода фарсовых сценок того же генезиса; жанр их комедийно-шуточный, исполнение, как у магодов, свободное, импровизационное, хотя и трафаретное⁶⁴⁷. Актерами являлись фаллофоры; игра сопровождалась музыкой; сценка изображала иноземного врача или похитителя винограда⁶⁴⁸. Когда исполнителями были автокабдалы (значение слова неизвестно), их головы были увиты плющом, — в чем видно олицетворение ими вегетации: за сатирический характер их речей говорит наименование их самих и их произведений ямбами⁶⁴⁹. Когда это были итифаллы, маски их изображали пьяных; они совершали шествие в молчании на середину оркестры, обращались к «театральному залу» и произносили ямбическое четверостишие, в котором предлагали оставить просторное место для бога, желающего пройти посредине⁶⁵⁰. Наконец, когда это были фаллофоры, масок на них не было, но они были увиты плющом; одни из них входили маршем из парода, другие из середины дверей, совершая ритмический ход и обращаясь к Вакху с песней, после которой поворачивались к публике и предавали осмеянию отдельных лиц, ими намеченных⁶⁵¹. В последних примерах мы видим хоровое начало и характер шествия, неразрывно связанный с представлением. Вегетационное происхождение скazujeется в их венках и в неизменно сатирическом характере их выступлений; их фаллизм подчеркнут; призывая Вакха, изображая подвыпивших гуляк, сами они, в масках пьяниц, олицетворяют то вино и тот виноград, который по роли крадут. Плоды и сок плода, плод фаллический или съедобный — их атрибут. Их протагонист — это один из них же, из их хора, их олицетворяемый бог. Вся эта фаллическая масса то выступает коллективно, под знаком плода и его сока, то среди них находится один выделенный бог в виде их же части, — это только он, протагонист, исполняющий зараз все роли. Так позднее в Риме дает представления Ливий Андроник, изображая в одном лице и актера, и танцора, и певца, и музыканта⁶⁵².

23. Жертвоприношение как драма

Но так же в народном обряде до сих пор таким солистом-протагонистом остался зверь, который исполняет один целые сценки, мирирует и пляшет. Ходит он из улицы в улицу, из дома в дом, как когда-то это делали в архаической обрядности: сопровождает его мальчик, на котором лежит роль словесная, состоящая из обценности и примитивной инвективы; сама сценка изображает кражу гороха, грубое любовное приключение, хлебное варевое; в шуточной форме она высмеивает попа, женщин, обжору⁶⁵³. Другими словами, аналогия здесь несколько не случайна: перед нами — репертуар флиака и жанровые черты Аристофана. Зачастую рядом с таким медведем выступают и козы, уже совсем напоминающая Грецию: вожак играет на барабанах или скрипке, а мальчик надевает на голову мешок с козлиной мордой и рогами, с бородой, со щелкающими челюстями, пляшет около медведя, дразнит его, заставляет рычать и танцевать⁶⁵⁴. Иногда эта борьба принимала еще больше характер поединка — когда вожак вступал со зверем в рукопашную и тем еще больше приближался к исконной драматической формуле, представляемой для нас Гераклом, который покрыт звериной шкурой и единоборствует со зверем — смертью, и является как герой сатирической драмы и народного фарса персонификацией еды и питья. Этим Геракл, да и всякий другой солист, напрашивается на сравнение со зверем, проходящим фазу смерти-еды для нового оживания. Но это именно тот случай, когда перед нами жертвоприношение. Если в ряжении, массовых жертвоприношениях, в трагосах и сатирах мы имели хоровое начало, то каждое закалаемое в отдельной жертве животное дает пример сольного начала. Посмотрим, с этой точки зрения, на все виды обрядовых драм, и мы увидим, что в центре свадьбы, похорон, триумфа, пасхи и прочих праздников лежат смерть и бессмертие животного-протагониста. Это будет жертвоприношение быка, козла, овцы, агнца; если протагонист театральной драмы — это Дионис-бык или Дионис-козел, или если козел дает частично имя двум драматическим жанрам, то овца дает название драме победы, овации; центральную жертву козла мы видим в пасхальной драме, быка — в триумфе и т.д.⁶⁵⁵ Жертвоприношение оказывается той же драмой, где жертва есть драматический протагонист, а хор — жертва коллективная. Но она может быть равно и растительной жертвой; тогда хор — олицетворение хлеба и вина (в широком смысле), а протагонист — св. дары. Вспомним их самостоятельную роль в лице богов

вина и хлеба — Деметру, Диониса, Христа и мн. др.; но мы знаем их в растительном виде, когда они шествуют в храмовой или театральной процессии, либо изображают жениха и невесту в обряде брака. Наконец, еще чаще мы встречаем жертву в омонимичном виде и животного и хлеба: это не одни трагосы и сатиры, но и многочисленные «мучные звери», отводящие к «мальчику в муке» и «мальчику-вину», разные жертвенные лепешки в виде зверей и птиц, или отдельные части животных, выпеченные из теста, или мучные козлы, ослы, быки и т.д.⁶⁵⁶ В каждом из них — метафорический двойник актера, одетого в звериную маску и олицетворяющего собой злак. Недаром протагонистом театра является бог смерти и воскресения, Дионис: жертва тождественна актеру; и играть, как учит Рим, — это значит умереть и воскреснуть.

24. *Фольклорная драма в Риме* Фольклорная драма дает в Риме мало нового. Сперва одна из драматических разновидностей, ателланы, давалась как игра мертвых⁶⁵⁷; в то же время она сохранилась как комический жанр, с большим количеством инвектив, ставших в период империи политической сатирой⁶⁵⁸. Архаической чертой ателлан осталась множественная роль Маккуса, который выступал и героем-шинкарем, и героем-солдатом, и даже героем-девушкой. Сами названия ателлан во многом напоминают имена греческих трагедий и комедий, не в пародийном смысле однако. Так, здесь имеются названия по множественному этническому началу, которые заставляют предполагать хор в качестве главного действующего лица («Жители Кампаны», «Солдаты из Панетии», «Трансальпийские галлы»); с другой стороны, здесь те же, что и в трагедии, множественные имена по производственному признаку («Винодель», «Дровосеки»). Ряд названий напоминает древнюю комедию («Здоровый боров», «Больной боров», «Птичий двор», «Козочка», «Корова»); фантастический элемент тоже их сближает⁶⁵⁹. Пантомимы замечательны тем (помимо всего сказанного о них выше), что в них сольные партии пелись всем хором; это были танцуемые пьесы (*fabulae salticae*) на мифологические сюжеты; один актер исполнял все роли, и женские и мужские, состоявшие из целого ряда лирических соло, певшихся, как текст к танцам, хором⁶⁶⁰. Несомненно, что в пантомимах мы имеем древнейший вариант к трагедии, а в шуточной пантомиме — разновидность комедии, пародии на трагедию. Не менее, однако, архаичен и римский мим с его пародийно-мифологическими элементами и бытовой,

подобно всякому фарсу, тематикой. Большое количество действующих лиц в миме, как и в других фарсах, — остаток разложившегося хорошего начала; инвективы и побои — фарсовая форма борьбы. Главный актер в миме — это шут, в балахоне арлекина из пестрых лоскутков, с наброшенной сверху накидочкой, с привешенным красным фаллом; он дурак и обжора, с лысым черепом, произносящий, подобно цирковому дураку, политические остроты и личные выпады⁶⁶¹. Однако, большое количество названий мима оказывается названиями комедии плаща и тоги⁶⁶². Римский театр любопытен тем, что дает, подобно сатирикону и сицилийскому фарсу, подлинные культово-фольклорные формы нерасчлененной драмы, с элементами трагедии и комедии, еще не знающей деления на древнюю, среднюю и новую. Правда, римская литературная драма оформляется в такое время, когда в Греции отцвела даже новая комедия; но ателланы и мим — такие архаичные формы фольклорного театра, которые гораздо древнее новой комедии, и если они вбирают в себя элементы комедии плаща и тоги, то только потому, что это драматический жанр, выросший из тех же культовых форм, что и они.

в) Вещные

1. Увязка словесно-действенного генезиса с генезисом материальной культуры

Н.Я. Марр первый показал, что при изучении речевой культуры совершенно необходимо изучать в неразрывной увязке и культуру материальную, особенно ее семантику⁶⁶³. Открытая Н.Я. Марром семантика материальной культуры ни в коем случае не должна смешиваться с «символикой», которую старались найти в вещах некоторые буржуазные ученые. В западной науке, в археологии, были плодотворные эмпирические попытки добыть материал по той значимости, которую греки и римляне вкладывали в создание своих вещей. Однако один Н.Я. Марр доказал, что эти значимости принадлежали не грекам и римлянам, а мировоззрению первобытного человечества, что их нужно изучать как продукт особого мышления и что без увязки с материальной культурой уже нельзя ставить генетические проблемы в одной области слова. Благодаря эмпирическому материалу западной археологии и ряду блестящих работ Н.Я. Марра по семантике языка в связи с семантикой материальной культуры, уже можно составить себе представление о роли семантики вещей в генезисе литературных сюжетов и жанров.

Отливка мировосприятия в действенные формы не является единичной. Мышление, отождествлявшее одушевленный и неодушевленный мир, должно было сконструировать целую область материальных вещей, которые соответствовали бы видимой природе и жизни общества. Совершенной было бы ошибкой отбрасывать, при изучении словесной культуры, культуру материальную и ее семантику, потому что действие, вещь и слово составляли в семантическом генезисе одно слитное целое. Материальная культура древности в своих формах так же представляет собой былую систему общественных значимостей, как и действенные формы; восходя к одним и тем же формам сознания, эта система одинакова и там и тут. Вещь, подобно формам быта, создается условиями производства и труда; одновременно, однако, она подвергается интерпретации сознания, которая придает ей то или иное оформление.

2. Вещь как часть жанра и сюжета Семантический анализ некоторых вещных метафор показывает, что в «первобытном» неодушевленном мире мы имеем, с нашей точки зрения, «мертвую драму», некий жанровый «натюрморт», где налицо те же семантические признаки (образ и его метафористика), что и в драме одушевленной. Вещь как мертвая драма в неподвижном виде содержит в себе процессуальность образа о переходе из смерти в жизнь, — образа, который всегда может быть для нас транскрибирован в движение и действенность поступка или сюжета. Но кто же действующие лица такой драмы? Если в драме, одушевленной ими, оказывались растения и животные по преимуществу, то здесь ими будут отдельные неодушевленные предметы, как стол или стул, ящик, телега, столб, ложе и мн. др. Но не только они. Ими окажутся и так называемые атрибуты, т.е. вещи, первоначально представлявшие собой вещные единицы образа, а затем сошедшие на роль деревянных или каменных эпитетов божества⁶⁶⁴. Таковы скипетр царя, рог изобилия фортуны, трезубец Посейдона и очень много других. В религии и мифе они обычны для нас и давно разгаданы; но только в религии и мифе. Между тем и обыденная жизнь полна таких неодушевленных «действующих» лиц атрибутивного характера. Таковы, например, вещицы при опознании, так называемые *anagnorismata*. Известно, что в архаических жанрах эпоса и драмы существуют сцены, где один герой опознает другого при помощи вещицы — кольца, платья, памятки⁶⁶⁵ и т.д. Эти вещицы — такой же персонаж, как животное в сказке или цветки в мифе. Мы увидим

ниже, что этот персонаж обращается позднее в обстановку и — еще дальше — в сценарий и просто фон⁶⁶⁶. Но конкретизация образа, так сказать, не пропадает даром; переставая быть непосредственно вещью, она переходит на амплуа атрибута словесного, эпитета и сравнения, и становится, например, чертой профессии, наружности, характера и т.д.

То, что мы воспринимаем как обстановку и ее элементы, есть первоначально персонаж. Здесь мы имеем уже знакомое нам явление: реальность ложится основой конкретного образа, но метафоризируется небом, землей, вегетацией и их производными. Поэтому обстановка, которую мы встречаем так любовно выписанной в архаических жанрах, есть подлинный неодушевленный мир первобытного общества, и ее связь с сюжетом, персонажем и эпизодами есть связь органическая. Вся эта обстановка, оружие (и особенно меч и щит)⁶⁶⁷, жилище, всякая вещь, до самой мельчайшей и обыденной, представляла собой семантическую единицу⁶⁶⁸; осмысление ее забылось, и мы получили в наследство материальные формы, увязанные с формами сюжета и жанра. Так, метафора гроба — женского лона — спальной органически слита с сюжетной композицией о смерти в брачной комнате и о браке — смерти, и остается в этой композиционной функции в греческом романе; образ борозды и плуга ложится в мотив пахоты-любви; рождение как въезд дает многочисленные эпизоды въездов и приездов героев, божеств оживания: сцена у окна есть общее место комедий, фарса, сценки, романса: ребенок в корзинке и герой в бочке — предмет сюжетного трафарета; разбивание стакана или сосуда, в связи с метафорой брака есть такой же сюжетный трафарет в свадебных сюжетах; платок — брак дает серию мотивов об утраченной верности — платке-любви и жизни женщины. Переодевание развертывается в десятки тем о перемене ролей. Вещь как персонаж и часть жанра играет особо выдвинутую роль в драме: это та обстановка архитектурного характера, без которой не было бы и античной драмы. Но и в лирике вещь остается немым действующим лицом: любовный плач у двери обращается к дверному косяку и дверному порогу (позже к окну), и этим создается специфика, уже утраченная в европейской серенаде. О вещи можно сказать, что она выполняет в фольклоре, а затем и в литературе, три функции. Прежде всего она, перестав быть первоначальным персонажем, делается атрибутом при очеловеченном персонаже, а также его аксессуаром. Затем она, теряя значение живой приро-

ды, переходит на роль сценария и обстановки. И, наконец, при посредстве вещи достигается сюжетная перипетия и интрига.

Материальная культура, составляя неразрывную часть культурных ценностей первобытного человечества, настолько органически входит в архаические мировоззренческие формы, что мы, традиционно усваивая их в виде жанровых форм литературы, уже не отдаем себе отчета в значительности ее сюжетной и композиционной роли.

3. Стадиальное осмысление вещи Тотемистический период мышления сказывается и на вещи. Это, прежде всего, тождество вещи и тотема; отсюда — дальнейшее обоготворение дерева, камня, а там и металла, которые отождествляются с видимой природой и с общественным коллективом. Стадиальность внешних оформлений дает себя знать и здесь; усложняются и варьируются формы, от естественного дерева и камня вплоть до целых сооружений, — но соотношение между семантикой образа и семантикой этих форм остается, в пределах архаической формации, одно и то же. В основе осмысления вещи лежит представление об исчезновении-появлении тотема, о небепреисподней, понимаемой плоскостью и неразрывно; время — округленное пространство, следовательно, небо и земля вещественны в такой же мере, как и телесны; небо, земля, вода — это дерево, камень, металл, а также и зверь — и, конечно, дерево, камень и пр. в свою очередь являются небом и всем вокруг. Исчезновение-появление тотема приурочивается к закрытым, потайным местам, которые соответствуют небу-земле⁶⁶⁹. Это пещера, яма, естественное закрытие. Оно разивается в искусственную яму, в жилище под землей, которое служит местом исчезновения-появления тотема: впоследствии это местопребывание бога, куда он «заходит» и откуда «выходит» — храм; могила, где умершие находятся временно и тут же оживают; жилище людей, — что и вызывает семантическое тождество 'храма', 'дома', 'могилы'⁶⁷⁰. Земледельческие представления изменяют семантику ямы: она будет уже не только небом-преисподней, но и той землей, из которой все рождается, и исчезновение-появление тотема заменится 'смертью-воскресением' бога в определенном значении оплодотворения. Как показал Н.Я. Марр, могильные ямы, пещеры делаются женскими комнатами, далекими, внутренними покоями; 'спальня' получает значение 'женского лона' и 'преисподней'⁶⁷¹. В создании материальной культуры, как и в создании обряда, сказывается творческое

начало общественного сознания: истолковывая реальную действительность, оно компоует новые явления, хотя, в силу специфических материальных предпосылок, компоует их в виде репродукции того самого, которое оно интерпретирует. Параллельно к яме в фольклоре появляется всякая разновидность ящика и корзины: это местопребывание солнца-преисподней, и здесь происходит его исчезновение-появление; в земледельческий период 'ящик' и 'корзина' отождествляются с 'рождающим чревом' женщины в образе 'земли' или 'воды'; отсюда — ящик или корзина, плавающие в воде (мифологический прототип корабля!), означают материнство, рождение, регенерацию⁶⁷²; но отсюда и семантика корабля (имеющего вид зверя или рыбы) как жилища божества, как архаического храма, — что и приводит к тому, что в греческом языке 'корабль' и 'храм' передаются общим термином⁶⁷³, и в начале корабль имеет космическое и звериное значение⁶⁷⁴, затем плодородное, увязанное с женским культом⁶⁷⁵. До плетения и тканья исчезновение-появление тотема-бога отождествляется со всякой 'межой', со всяким ограждением и стеной, которые означают сами по себе границу между 'тем светом' и 'этим', за чьей чертой лежит страна смерти. Ворота — древнейшее сооружение, подсказанное такой семантикой. Однако при отсутствии концепции единичности каждое сооружение носит характер единично-множественный: куча камней — характерный овеществленный образ первичного тотема⁶⁷⁶. Архитектурной категорией становится дерево или камень, взятые многократно; тотем, в его исчезновении — появлении, передается через противоположащие бревна или камни с третьим поперечным, лежащим сверху или в двух брусках с таким же третьим поперек⁶⁷⁷. В этих первоначальных 'воротах-дверях', часто имеющих изображение зверя (ср. так называемые львиные ворота), плоскостно передан образ шествия, прохождения в статическом понимании 'границы', 'предела' между двумя мирами света и мрака, остающимися неподвижно-единиными; в них мы узнаем все то же мышление, которое представляет движение плоскостным, и состоящим из двух противоположных отрезков, замкнутых в объединяющем третьем, — мышление, компоующее круговое движение из хода, возврата и остановки. В распластанном, горизонтальном виде такая антитетирующая периодичность сказывается и дальше. Ворота, получая округлость и становясь 'аркой', с двух сторон, справа и слева, обрастают

меньшими дверьми и воспроизводят своим полукругом 'небесный свод'⁶⁷⁸. Жилище божества как общественное и частное жилище представляет собой горизонтальную и вертикальную троичность: центральное помещение, находящееся на возвышении, и два меньших боковых крыла; их расположение тройное — передняя часть, главная и большая, посредине и задняя часть (ср. структуру речи и стиха, стену с тремя дверьми, из которых средняя выше и шире; позднее — три этажа храма и дома)⁶⁷⁹.

4. *Тканевые метафоры* В земледельческий период местопребывание божества — шатер, и сюда оно исчезает, отсюда воскресает (скиния, архаичный храм). Небо — плоское покрывало, усеянное звездами; сброшенное на дерево оно представляет вселенную⁶⁸⁰. Это солнце, восход и заход которого совершается в небесной палатке⁶⁸¹; это умерший под покрывалом или жених с невестой в брачном шатре, в фате, это шалаш людей. Такой полог появляется и там, где он не нужен — над столом, над ложем, над сиденьем, на телеге, наконец, над дверями деревянного или каменного жилища, а еще дальше навес из дерева или камня подражает ему. Но дело в том, что стол, ложе, сиденье, повозка осмысляются, как и двери (небесный горизонт), космически; верх-низ имеет семантику, равную закрытию-открытию⁶⁸². Стол — сперва камень, дерево или просто насыпь; на нем едят еду не потому, что он искони создан для этого; первоначально вещь ничего не означает и могла бы вовсе и не бытовать; но стол — божество, стол — небо-земля, позднее — местопребывание божества⁶⁸³; стол имеет свой культ, и ему воздаются божеские почести⁶⁸⁴. Так же священен и алтарь (жертвенник), его позднейшая разновидность, выполняющая функции священной плиты; жертвенник, алтарь, стол — варианты божества⁶⁸⁵. Пребывание на столе означает обожествление, победу жизни над смертью; на специальных агонистических столах лежат венки, которыми награждают победителей⁶⁸⁶. Со столом как с победой над смертью связывается и представление о власти; так, носитель божественной идеи, царь или князь, получает власть в акте сидения на столе⁶⁸⁷. Как небо, стол — святыня храма, святая святых, престол, где совершается евхаристия и где лежит божество в виде вина и хлеба⁶⁸⁸. Как божество, стол и сам ест, пьет, моется; так, мы знаем достоверно, что алтарь сам съедал жертвенную пищу, и потому его окропляли кровью, позже — вином, и кормили его похлебкой, хлебом, жертвенным мясом⁶⁸⁹. Стол, в особом обряде, омывают, подобно живому

существу, одевают в сорочку и в верхнее платье, светлое, одного материала и цвета с ризой священника, надевают на него пояс (ср. ложе с его белой простыней и верхним покрывалом)⁶⁹⁰. Как земля-преисподняя, стол стоит в храме на телах так называемых «мучеников»⁶⁹¹. На могиле стол расположен в виде могильной доски⁶⁹²; но на стол кладут и умершего, причем в этом случае стол сливается с ложем. Интересен в этом отношении римский обряд выставления трупа для оплакивания. Мы видим высокий помост в виде ложа, на котором лежит покойник или его изображение; рядом идет плач, пение печальных песен, названия, перечисление деяний покойного и восхваление его⁶⁹³. Таковую же похоронную хвалу мы имеем, в сущности, в Феокритовых «Адониях»: на пышном ложе лежит умерший бог плодородия, а певица в печальной песне оплакивает, восхваляет и жизнеописует его; мы знаем, что после этой песни он оживет сызнова⁶⁹⁴. Здесь перед нами изумительная параллель акта смерти как воскресения и рассказа: слово поется, произносится, и поется плач вместе с песней (нении). Образ 'высоты' и 'поднятия' подчеркнут в этом возложении мертвеца на высокий стол (как и до сих пор кладут покойника на стол в христианском обряде) или на высокое ложе; при коллокации Септимия Севера его изображение было положено на высоко поднятое ложе⁶⁹⁵. Иногда для этого обряда сооружалась кафедра (седалище со ступенями), на нее ставилась как бы комната без стен, стоящая со всех сторон из колонн, а в ней ложе, на котором лежало изображение покойного⁶⁹⁶.

В Египте был обычай подавать за столом, после пира, фигурку мертвеца в гробу, т.е. тот же обычай возложения покойника на стол; в Риме, при таком же точно случае, кукла-мертвец пляшет на пиришественном столе, а хозяин дома поет печальную песню о смерти⁶⁹⁷.

5. *Семантика сидения и амфитеатра* Но на столе пребывает не только умерший, который здесь должен воскреснуть, а тело и кровь божества, и отсюда начинает бытовать еда за столом как тот же акт смерти, становящийся жизнью. Из удвоения стола пологом состоит большинство храмовых и жилищных вещей, в таком кивории, под балдахин, за занавесами, всегда находится местопребывание божества, его тела и крови⁶⁹⁸. Столбы из дерева или камня остаются главными элементами всей постройки и ее внутренних частей, сперва как образ 'небесной высоты', затем как 'фалла'; эти столбы над столом занавешены, и внутри живет божество; под столом, ложем или сиденьем такие столбы полу-

чают ноги зверей или звериные изображения⁶⁹⁹. Так создаются божницы, эдикулы, ниши с богами, шкафики-храмики, где выставлены божки. Это и погребальный помост, высокий стол и ложе-гробница, с покровом сверху; это и эдикула-надгробница, колоннада с покровом и возвышением⁷⁰⁰. Одежда стола, одежда хлеба и вина (покровцы), одежда священнослужителей, завесы и пологи — различные «метафоры из ткани» одного и того же образа смерти-воскресения; шатры, балаганы, палатки — его разновидности⁷⁰¹. Столы, крытые пологом, на котором совершается производительный акт, обращаются в ложа храмовые и, параллельно, бытовые⁷⁰². Акт сиденья отождествляется с преисподней, в земледельческий период — со смертью; если человек умер, сидят на земле, и посвящаемого в мистерии сажают в знак его смерти. Вообще, чем ниже возвышение, тем это подземней и социально — хуже, в Греции и Риме сидели только в знак траура, а женщины и рабы возлежать за столом не смели, — для женщин было особое место — сиденье у ног возлежавшего мужа⁷⁰³.

Когда мы говорим о сиденье, нам кажется, что это искони предназначенный для своей цели предмет; когда же мы видим, лингвистически и культово, что сиденье неотделимо от понятий стола и шкафа, нам приходится изменять взгляд на его семантику. Сиденье — такое же вместилище божества, как ниша и эдикула: это такое же углубленное место, та же яма в дереве или в камне, полуприкрытое, на столбах или колоннах, что в эдикуле и нише; скамейка, тот же дубликат стула, стоит в ногах в виде ступени. И так, 'сиденье' — это тот же стол типа ложа, если и в ложе и в стуле мы имеем полуприкрытое вместилище божества или человека⁷⁰⁴. Особенно нагляден этот его образ в 'троне', сиденье на возвышении, со скамейкой в виде ступени, переходящем дальше в кафедру позднейшего значения⁷⁰⁵. Священный характер акта сиденья и его семантика преодоления смерти обнаруживаются в том, что при посвящении в мистерии одним из его основных моментов было действие сажания посвящаемого на особый стул; сажали его в определенной позе, покрывали голову материей и над ней поднимали священную корзину с плодами и фаллом⁷⁰⁶. Эта церемония сидения, закрытия, занавешения, поднятий и слияний с дарами, — я чуть не сказала — святыми, — с дарами земли составляла главный момент посвящения; если не знать, что такое мистерии, то уже одна символизация закрытий, завес, плодов и фалла говорит о рождающем значении смерти;

сиденье — только повторный образ. Отсюда семантика 'кресел' как рождающей смерти, как рождения⁷⁰⁷. Параллелизм со столом сказывается в том, что в храмовой базилике мы находим, так сказать, священный стул рядом со священным столом, там позади стола со «святыми дарами» был сделан в стене полукруглый свод (апсида), и в своде этом стояла кафедра, епископское кресло на возвышении, со скамейками для священников по сторонам⁷⁰⁸. Тут любопытно все: и то, что сиденье расположено в своде, синонимичном небу; и то, что оно приподнято; и сообщество боковых скамеек, подобно боковым флигелям или боковым дверям; наконец, зрители-слушатели здесь вовлекаются в общее действие, сливаясь по священству своей функции сиденья с теми, кто драму играет, мимирует и говорит⁷⁰⁹. Такая кафедра называется в латинской версии 'трибуной', а Н.Я. Марр показал, что она была самостоятельным божеством⁷¹⁰, она отождествлялась со жрецом, с алтарем, со стулом. В термах, в театре, в цирке, в гимнасии и т.д. — везде мы встретим такое помещение в форме ниши, с сиденьем для протагониста, в частности — для архонта⁷¹¹: вспомним, что ниша была обычным местопребыванием бога, статуарно изображенного, — и нам станет ясна аналогия 'сидящего' с 'богом'. В термах в такой апсиде стоит большой круглый умывальник, так называемая схола; эта схола сама по себе есть и ниша, и постамент, и сиденье, но в форме полукруга⁷¹²; сами формы общественных зданий повторяют ее, когда дают свод, полукруг, арку, солею, апсиду. В здании, где заседают коллегии, мы видим полукруг, в нем алтарь, вокруг алтаря или статуи бога — места для сидения; но и в частном быту, в могильных трапезах стоят ложа вокруг стола или стен⁷¹³. Связь образов 'круга—неба' и 'сиденья' видна везде — в круговом или полукруговом расположении кресел, в круглом столе, в круглом или полукруглом помещении. Апсида — главная часть залы для собраний и место центральной святыни, арена в цирке, орchestra в театре только дают аналогии, когда местом действия и слова делают круг, а местом сиденья и слушанья — амфитеатр⁷¹⁴. Даже в ораториях катакомб мы находим апсиду и в ней нишу для епископского кресла; иногда в апсиде три ниши, средняя со ступеньками для епископского трона, а две нижних — для сосудов, с одной стороны, для священных книг, с другой⁷¹⁵; еще большее слияние троичности, метафор слова-сосуда — сосуда-божественности — акта сиденья. В этом отношении еще ярче пример с помещением греческих священных союзов, амфикио-

нов. Так, знаменитый Фокикон являл собой большую постройку, окруженную столбами (колоннами), со ступенями от колонн к каждой стене; на этих ступенях сидели фокейцы; в самом конце помещения — изображение Зевса посредине, Геры справа, Афины слева⁷¹⁶. Наконец, в храме Элевсинских мистерий уже нельзя отличить форм храмовых от театральных: у четырех стен, внутри, поднимаются в виде амфитеатра восемь ступеней-сидений, и на них сидят зрители праздника⁷¹⁷. Ясно, что это не просто зрители; ясно и то, что жрецы в первых рядах кресел Дионисова театра своим сидением и слушанием повторяют представителей бога, говорящих и действующих на высоких подмостках⁷¹⁸. Привычное нам сочетание сцены и зрительного зала, алтаря и помещения для общины, стола и стульев — создано за много тысячелетий до нас чистой метафоричностью образов; еще и теперь у евреев и у не православных христиан церковь есть тот же концертный зал, заполненный сидениями; у армян и магометан во время службы сидят на полу.

б. Корабль Исчезновение-появление тотема в форме его шествия по небу, небесному и подземному океану, осуществляется в ящике-огненном чане-корабле, плывущем через горизонт. Параллели этого образа дает в большом количестве Узенер: он изображает Солнце плывущим по небесному океану то в огромном сосуде, то в огненной колеснице, то на челноке⁷¹⁹. Я уже говорила, что корабль как божество и местопребывание божества ложится в основание будущего храма и многократно повторяется в его формах; я говорила и о том, что греческий храм, по своему имени, сливается с именем корабля. Связь храма с водной стихией обнаруживается, однако, не только в этом; присутствие, в качестве целей омовения, воды в храме не является случайностью. Ту часть, которую в храме занимал корабль, в античной частной постройке составлял четырехугольный двор с водой или центральное жилое помещение с бассейном⁷²⁰. В самих храмах присутствие воды обязательно, в виде ли этого самого бассейна, цистерны или просто умывальника, умывальник входит вообще в обряд в качестве священного предмета и вполне параллелен в этом отношении источнику или реке⁷²¹. В театре и цирке так же обязательно присутствие воды, и воды дождевой, как в бассейнах базилик и храмов; вокруг театра, — следовательно в кругообразной линии, — обводились рвы якобы, по позднему осмыслению, для стока дождя; в цирке мы застаем такие же рвы и бассейны; арена вообще представляла собой водное лоно, — она

наполнялась водой, и на ней наши корабли уже не только плавали, но и давали морские состязания, вариантно к другим видам агоний⁷²². Наконец, очень интересно так называемое 'медное море' еврейского храма и его эгейские параллели: огромный чан, наполненный водой, на колесах передвигавшийся и стоявший в храме⁷²³. Корабль ли это, повозка ли? Вспоминается корабль на колесах, который всегда появляется в карнавальном обрядности не только древних времен, но и новых⁷²⁴. Во всяком случае, в этой стихии воды не трудно узнать одну из метафор космоса, воспринимаемого как быт (или то и другое вместе). Если в театре мы встречаем уже только вино, то во всех этих кораблях, бассейнах и рвах еще узнаем дубликат воды окропляемой, воды, питающей божество стола, воды погружений солнца и тела.

7. *Ворота, двери, арка* Победа солнца, появление тотема совпадает со въездом через небесно-загробные ворота — триумфальную арку. Эта арка представляет собой высокую стену, разделяющую мир мрака и смерти от мира небесного света; в ней три двери — одна средняя, высокая и две боковых пониже; вверху этой стены находится свод как изображение небосклона. Царь-победитель въезжает сквозь средние двери, потому что они олицетворяют выход солнца, зарю, ворота неба⁷²⁵. Это победное шествие и выход божества мы можем увидеть не только на улице, но и в храме; жилище мрака, святая святых, с тремя такими же точно дверями, — и из них выходит представитель бога в светлых сияющих одеждах⁷²⁶. Обитель мрака повторена в храмовой постройке особой частью, выходящей на запад, т.е. означающей смерть; здесь совершается чин погребения, здесь покойники ожидают отпевания, здесь находятся кающиеся и оглашенные; но это же место называется 'трапезой' и здесь обедают иноки⁷²⁷. И вот из этого притвора ведут в храм такие же три двери, богато украшенные, в полной аналогии к иконостасу; и через них, из царства смерти, выходит торжественное шествие во главе с представителем бога, проходит весь храм, олицетворяющий небо, и входит через подобные же двери в алтарь, где та же смерть и та же трапеза⁷²⁸. Итак, храм, как и улицы города, как и целая страна, воплощает единый образ неба⁷²⁹; мы уже видели не один раз, как такая же процессия с хлебом продвигалась по шумным сельским улицам. Семантика триумфальной арки (иконостаса) выясняется наилучшим образом из того факта, что ее специально сооружали для отвращения опасности⁷³⁰: это говорит о том, что существование такой арки само по себе уже

гарантировало избавление от смерти. Метафора борьбы 'смерти' и 'света', овеществленная в арке, воротах, двери, лучше всего видна в том, что гимнасии и палестры (здания, где происходила борьба) обычно устраивались возле ворот⁷³¹. Но не только двери и ворота означают загробно-небесный горизонт: как всякая межа и предел, носителями той же семантики оказываются и порог дверей, и дверные косяки, и дверные перекладины⁷³². С одной стороны — это олицетворение смерти, с другой — воскресения и нового рождения солнца. 'Открытие дверей', 'поднятие дверного верха' означает появление, прибытие небесного божества⁷³³; 'снять ворота', как и 'разобрать стену', значит — раскрыть горизонт для триумфально шествующего бога-света⁷³⁴. Отсюда — само это световое и воскресающее из смерти божество персонафицируется в виде дверей⁷³⁵, его изображение в свою очередь помещается как повторение над царскими дверями в храме, над входной дверью, над передним крыльцом или дверями сеней, и само изображение заменяет иконостас⁷³⁶. В земледельческий период 'двери', 'ворота' означают материнскую утробу и вульву; 'рождающая', женщина отворяет и затворяет небесную дверь, — и потому-то Янус, бог двери, призывался при беременности и разрешал роды⁷³⁷. В фольклоре женский рождающий орган — 'ворота', дитя — 'путник', акт рождения — 'поезд'⁷³⁸. Утроба матери при родах — это отпирающиеся 'небесные ворота'; небо — 'мясной ларец', который мать-божество отмыкает⁷³⁹. Как двери и ворота, так и 'окно', их разновидность, семантизируют в этот период женщину. Сперва заря показывается в окно, затем богиня плодородия; культ знает многие примеры этой стоящей у окна женщины, которая то воздевает руки кверху, то как бы выглядывает, то особым образом, подобно гетере, своим взглядом заманивает проходящего⁷⁴⁰. Ворота, двери, окно, арка имеют значение, давно вскрытое наукой в отношении 'ярма' и обрядов прохождения через него как через простейший вид арки; раздвинутые ноги, через которые обрядово совершается шествие у современных нецивилизованных народов, представляют собой еще более древний вид межи и небесного горизонта, уже имеющего семантику производительности⁷⁴¹.

8. Семантика повозки Сперва колесница и сами колеса — атрибут солнца и солнечное божество; колеса везут солнце по небесному пути⁷⁴². На колеснице мчится по небу солнце, на повозке передвигается Гелиос по улицам в храм⁷⁴³;

мертвец на повозке едет из улицы в улицу, из дома в дом⁷⁴⁴. Дальше колесница обращается в земледельческую повозку, и ее слитность с женским плодотворящим началом становится несомненна⁷⁴⁵. Повозку мы видим в качестве непосредственного олицетворения божества⁷⁴⁶, и есть целый ряд свидетельств, говорящих о ней как о храме, «передвигающемся храме»⁷⁴⁷. Наконец, покойник едет на ней обновляться в земле, и брачащиеся непременно едут на ней перед браком; в обрядах плодородия ей дана отдельная роль, и на ней происходят обвозы фалла, как и обрядовая езда женщин. Но замечательно, что повозка имеет и свое собственное приурочение. Я говорю об обрядах сквернословия и инвективы, специально на ней происходящих. Здесь мы сталкиваемся с такой связью, как слово и вещь. Слова произносятся, направляются к кому-то, перебрасываются туда и обратно. По-видимому, нужно было произносить срамные слова и перекидываться бранными остротами с такого места, которое семантически тождественно метафоре 'срама' и 'смеха'. Это, мы знаем, образ плодородия; и мы его находим в виде праздника, в который данный обряд происходит. Нетрудно отсюда сделать вывод, что и 'повозка' есть вещественное повторение этого же образа. На этом примере отчетливо видно, что акт обрядового слова или смеха связан с метафорой высоты: он должен был совершаться с известного места, приподнятого над землей. Однако нужно взглянуть на обряды поднятия самого по себе, чтобы узнать его метафору. Можно вспомнить еще раз обряд «возношения» хлеба-животного в литургии, поднятие чаши с вином и ношение на голове хлеба-вина там же; обряды поднятия и ношения на голове корзины с зернами, плодами, хлебом или фаллом; поднятие его над головами брачащихся либо посвящаемых в таинства; поднятие венца над головами жениха и невесты; наконец, сюда же, по-видимому, относится и ношение на плечах воды⁷⁴⁸. Известны примеры обрядовых поднятий жертвы над алтарем, поднятие быка, зерен, волос, добычи, руки⁷⁴⁹, нужно прибавить — и руки в молитвах. Противоположные аналогии — положения на землю (жертвы, корзины с зернами, младенца, преступника) — только подтверждают мнение, высказанное Карлом Фризом и подкрепленное многими примерами: положение на землю семантизирует преисподнюю и смерть, поднятие над землей — возрождение и небо⁷⁵⁰. Особенно рельефно говорят об этом два случая: акт признания, состоящий в том, что младенец кладется на землю, а отец его

поднимает (т.е. этим как бы родит); и акт казни, при котором преступника привязывают к столбу, секут, кладут на землю, обезглавливают (т.е. четыре варианта умирания). Поднятие сперва осмысляется как высота неба и движение вверх и вниз, совершаемое светилами, как поднятие вверх (рост) растительности; в последующий период оно приобретает фаллический характер⁷⁵¹. В таком случае метафора поднятия имеет ту же самую семантику, что сквернословие и инвектива и что самая повозка. В силу этого и всякое произносимое слово (название) и всякий рассказ должны быть связаны с метафорами поднятий. Это-то и заставляет вести рассказ непосредственно с высоты⁷⁵². Обычно это разновидность стола или повозки: или кафедра, или трибуна, или просто носилки. Так, в храме происходит проповедь или чтение сакральных текстов с возвышения; это амвон, лоджия-балкон под балдахином, а также и просто ступенька; амвон со ступенями, специально воздвигаемый посередине храма, знаменательно носит имя «театрона»⁷⁵³. Трибуна, первоначально — божество неба, становится вещественным эпитетом произносимого слова, и к ней прикрепляется оратор.

9. Повозка-сцена В римской похоронной обрядности актер, в маске и в одежде покойного, стоял на повозке и изображал умершего во всех его манерах и отличиях⁷⁵⁴. Актер, как мы уже убеждались, в известном аспекте и был покойником, и на лице его маска была недаром⁷⁵⁵. В частности, погребальная повозка и актер, представитель умершего, дают ту же театральную повозку и то же театральное божество смерти, каким был в генезисе мифологический герой Адраст, Неизбежный. Потому-то и происхождение греческой драмы связывается с повозкой: комедия зародилась на телегах, при обрядах перекрестных шуток и сквернословия, а трагедию ввел Теспис, на телеге разъезжавший с актерами и дававший на ней несложные представления⁷⁵⁶. С телег, как я говорила, происходили музыкальные состязания и обряд инвективы, священной брани, понимаемой как «очищение». Если мы представим себе элементы, олицетворяющиеся в повозке и в ее обряде, как то: смерть, производительный акт, фаллизм, смех, сквернословие, победу, музыкальный поединок, рассказ, инвективу и очищение, — мы найдем все, что потом забудет о повозке и будет приурочено к одной сцене. Но рядом с этим повозка останется и на эстраде греческого и елизаветинского театров. Во времена Шекспира мы все еще видим передвигающуюся на колесах сцену; как показывают совре-

менные гравюры, это театр в виде ящика, осененный сверху завесами, с одной стороны открытый; под ним четыре колеса. Еще характернее в старинной Англии так называемый pageant: это была повозка в два этажа, и часто одно действие разыгрывалось на одной из них, другое — на другой, причем актеры переходили с повозки на повозку⁷⁵⁷. Я назвала их более характерными потому, что их двухэтажность уводит нас к исконным театральным формам. Такие же переезжающие с места на место эстрады мы видим и при Сервантесе; одна редкая книга, в старинных гравюрах иллюстрирующая испанский рассказ XVII века, приносит нам известие о телеге, с которой загримированные чертями и чудовищами исполнители поют песню срама и инвективы⁷⁵⁸. В нетронутом виде такая телега существовала и в Греции. Называлась она «экиклема» и представляла собой высокие деревянные подмостки на колесах, с находящимся на них тронem; это было одновременно и сиденье, и эстрада, и повозка⁷⁵⁹. Всего интереснее то, что она (в чистом виде прием повторения!) вкатывалась на эстраду и специально привозила на себе трупы героев, убитых за сценой: вот любопытный образчик театральных подмостков, которые еще не перестали быть ни телегой ни дрогами. Конечно, эти театральные подмостки смерти — древнейшая сцена, ставящая знак равенства между собой и той погребальной повозкой, на которой актер мимировал покойного. Когда в Греции такая телега, якобы Тесписа, приуроченная к праздникам Диониса, переезжает с места на место и дает представления, она сливается с «передвигающимся храмом» и, в частности, с кораблем на колесах⁷⁶⁰. Каждая повозка и каждый перевозной храм есть, в сущности, телега 'Тесписа', «божественного»⁷⁶¹: особенно эта неразличимость между храмовым ее характером и театральным видна тогда, когда она передвигается с театром марионеток или вертепом, тем же храмовым ящиком, где находятся боги-куклы⁷⁶². Теспис, разъезжающий на повозках, показывает обычную картину шествия (или езды) самого бога («божественного») на свои собственные страсти, на предстоящую борьбу со смертью, где его ждет либо растерзание либо победа. Если же мы вспомним еще раз «медное море» в виде огромного храмового сосуда на колесах; если услышим, что библейский образ тоже знал трон на колесах, подобно экиклемe, и мыслил его себе находящимся в небесном чертоге рядом с креслами судей, в окружении огненной реки⁷⁶³, — точь в точь судейская базилика с трибуной или театр, окруженный водой, — то пойдем, как

однородны по существу и внешне различны сценические или храмовые формы и в главном и в частности.

10. *Стол как подмостки; стол и двери, арка (просцений)* Ни греческий театр, ни римский цирк не являются чем-то исконно-«театральным». Мы видим, что это один из вариантов своеобразной репродукции действительности, материально оформленный; это овеществленный обряд; это жизнь людей и мира, представленная в вещах. Актер — это бог, и он находится в шатре, сцене, в своем храме; сцена троична и имеет два боковых крыла, параскения, и соответствует в христианском храме алтарю с двумя пастодориями⁷⁶⁴; перед сценой стоит просцений с колоннами и тремя дверями, соответствующий в церкви иконостасу, в базилике — триумфальной арке⁷⁶⁵. Сцена — это подмостки, стол, крытый пологом, позже поэтому под крышей, в то время как орхестра и амфитеатр до конца остаются под открытым небом⁷⁶⁶; источники говорят, что первыми подмостками был один из архаичных родов стола, на который взбирался кто-нибудь и отвечал хоревтам⁷⁶⁷. В этом известии важно и то, что корифей (поскольку речь идет о долитературной трагедии, еще не имевшей актера) отвечал хору с возвышения и что сольные и хоровые партии имели различные инсценировки: хор остается внизу, солист говорит с высоты. Мы узнаем также, что этот хоровой солист отвечает хору, т.е. ведет и в долитературной трагедии диалогическую часть; если его «ответы» нужно понимать дословно и если перед нами диалог первичный, состоящий из агона, вопросов и ответов, сентенций и возражений, то сам греческий термин для актера — «отвечающий» — получил бы смысл. Стол, стоя на котором пели во время сельских праздников до возникновения трагедии⁷⁶⁸, был замечательным столом: его именем назывался архаичный гомеровский стол, где лежали разрубленные на части куски мяса, позднее — специально кухонный стол⁷⁶⁹. Итак, его термин показывает, что первые страсти разрываемого бога актер воспроизводит на том самом месте, где в быту повар расчленяет объект пищи, раскладывает и приготовляет для еды. Однако не следует понимать этого так, словно кухонный стол был архетипом сцены: подмостки, обеденный и кухонный столы — три вариантных вещных метафоры, передающие один и тот же образ смерти-оживания. Его четвертый вариант, более древний — могила; это здесь происходят первоначально поединки, борьба гладиаторов и все виды цирковых и панэллинских игр⁷⁷⁰. Это здесь театр под открытым

небом, и крыто только местопребывание умершего, -- крыто, еще до полога и завесы, землей; бег коней вокруг могилы очерчивает оркестру еще до ее фактического существования; процессия к могиле, еда на могиле повторяют схватку со смертью. Стол как подмостки сохраняется еще и в средние века, когда на нем разыгрывают фарсы и дают торжественные представления⁷⁷¹. Впрочем, ни в Греции, ни в Риме он не утрачивает своей двойственной семантики, и на обеденный стол во время еды подавались куклы, которые здесь и разыгрывали свой несложный репертуар⁷⁷². Да и не стол ли, не разновидность ли престола и кивория — деревянные подмостки италийского фарса, крытые балдахинном, со ступеньками вниз?⁷⁷³ Итак, сцена — это деревянное возвышение, перед которым расположена круглая оркестра (в цирке — круглая арена), стянутая высоким полукруглым амфитеатром и сиденьями для зрителей⁷⁷⁴. Посреди оркестры стоит алтарь божества; слева и справа между оркестрой и сценой проходы; запад всегда означает страну смерти, — здесь западный проход — чужбина, восточный, согласно семантике рождения солнца, — родина; эти проходы на оркестру называют пародами⁷⁷⁵, и через них входит и уходит состязующийся хор. Протагонист входит на сцену через двери, соответствующие дверям триумфальной арки и храмовым царским дверям⁷⁷⁶.

11. *Обеденный стол и сцена* Впрочем, обеденный стол и в античном быту продолжает давать сценическую реплику. Римские мимы разыгрываются в столовых, где сооружается постоянная сцена для танцев и представлений; за античным обедом происходит пляска танцовщиц, пение, представление фокусников и акробатов, декламация, игра на музыкальных инструментах, чтение и разыгрывание отдельных драматических сцен⁷⁷⁷. Мы видим, как Демодок поет на пиру эпическую песню на вольный сюжет, уже почти фарсового содержания, а двое танцоров отплясывают эту песню⁷⁷⁸. Специальные шуты и скоморохи, далеко переживающие античность, исполняют смеховые и непристойные партии, обслуживая пирующих инвективой и сквернословием⁷⁷⁹. За столом, как и в уличном театре, «высокий» жанр еще не отделен от «низкого», и рядом с шутами и фарсерами действуют аэды, поющие славу и хвалу, позднее — песню лести⁷⁸⁰. Стол, однако, не перестает означать и 'смерти'; так, «трапезой» называется и надгробный камень, и алтарь, и те подмостки, на которые ставили продающихся рабов. Если вспомнить, что раб был метафорой 'смерти' и исконным акте-

ром, рядом с приговоренным к смерти, римской сцены и сатурнической обрядности, где он играл временного царя и козла отпущения, — то один и тот же термин для стола, где играет 'актер', или стола, на котором выставляется 'раб', покажется не лишеным смысла. Вообще театральные подмостки, на которых изображается смерть-воскресение божества, сливаются одной из своих сторон с обрядностью погребальной, другой — с триумфальной, где победитель въезжает на колеснице через небесный горизонт в свое жилище. Театр сохраняет целый ряд черт похоронного обряда, а похоронный обряд — театра (музыка, декламация, речи и пр.). Но в данном случае смерть — это только часть космических представлений, овеществленных в театре; кроме нее присутствуют здесь же вещные метафоры 'света' и 'плодородия'. Так, цирк есть местопребывание солнца и луны, над ним протянут полог, усеянный звездами⁷⁸¹. Когда такое покрывало составлено из цветных пестрых тканей, цирк уподобляется арлекину и актеру мима; когда амфитеатр завешен звездным покровом, он обращается в шатер, в скену и скинию. Эти же завесы появляются впоследствии и в театре, в виде занавеса⁷⁸²; но стены и двери здесь, как в храме, потому повторены пологом, что и он отделяет тот мир от этого⁷⁸³. Средневековая сцена, с ее адом и раем и с космическим огненным занавесом и одетым в траур прологистом, довершает выразительность античного театра⁷⁸⁴. Перед нами проходит одна и та же автобиография жизни, осиливающей смерть: то литургия дает таинство открытия и закрытия царских дверей и завесы, скрывая и показывая божественные тело, хлеб и кровь-вино на столе; то занавес проскения и его дверь закрываются и открываются, показывая на столе хлеб и вино, тело и кровь протагониста. Впрочем, открытие и закрытие тоже лишены движения и не всегда происходят во времени; их семантика дана в наличии, даже в одном изображении, в одном рисунке занавеса и дверей. Декорация в овеществляющем и отождествляющем мышлении вполне равна живой природе; стена с тремя дверями означает шествие и движение; движение и смена передаются через неподвижность и плоскостность схематически. Начертанный или обобщающе-сделанный из чего-нибудь предмет передает живое существо, и потому изображение, как слово, воспроизводит то самое, что рядом сосуществует в действии. Вот почему античность пользуется только несколькими стереотипными декорациями, и ее удовлетворяет рисунок дворца вообще, дома и дверей вообще, колоннады

вообще; окружающий мир, охваченный постоянной маской рисунка-шаблона, охарактеризовывается стоячими изображениями⁷⁸⁵.

12. *Фольклорно-вещный театр-балаган* Римский цирк представлял собой, как я уже говорила, более древнюю версию театра, чем греческая сцена. Его архаической чертой, среди многих других, следует считать и не угасшую связь с торговлей и с балаганом. Подобно тому, как внешняя обстановка греческих драматических агонев воспроизводит перед нами более древнюю стадию драмы, чем сама драма, так окружение цирка оживляет архаику, уже выцветшую в цирковых представлениях. Известно, что с храмами, с храмовыми местами, с храмовыми праздниками были в древности связаны торжища, и не потому, что здесь происходило наибольшее скопление народа, а в силу религиозного осмысления торговли⁷⁸⁶. Цирк, как и храм, окружен лавками, и под его сводами, в его наружных галереях, в собственном его здании идет торговля. Тут же находятся харчевни, где едят и пьют; продажные женщины, фокусники, акробаты занимаются своим ремеслом, и рядом с ними — астрологи, гадалки, предсказатели будущего, пророки⁷⁸⁷, как фарсовая реплика бывшего жреца-пророка-ведуня. Такой же, как цирк, самостоятельный и архаичный вариант овеществленного быто-космоса дает и балаган, этот древнейший храм-театр-дом, не получивший использования в классовом обществе и потому оставленный без литературной обработки в низах. Здесь театр представляет собой еще палатку, подлинную скену (скинию). Корабль и повозка, ярко освещенные и увешанные стеклянусом, под музыку быстро вертятся: это своего рода оркестра и арена, где пляшут светила в виде 'повозки', 'корабля', 'коня', догоняя друг друга в стремительном и топчущемся на одном месте, неподвижном беге. Здесь же показывается еще одна древняя разновидность наполовину храма, наполовину театра — раек и кукольный театр, петрушка, дрессированный медведь, разыгрывающий целые сценки⁷⁸⁸. Акробаты и фокусники, шуты, остроумники показывают свое искусство; тут же парами борются прямо на земле атлеты. Представления даются под открытым небом. Театр до того слит с торговлей, что трудно сказать, какое из этих двух священных действий преобладает: качаются качели, идет предсказание будущего, на лотках продается еда и питье. Конечно, если считать, как в буржуазной науке, что греческий театр создан греками, а затем через греческие колонии Сицилии и Италии заимствовался Римом, то его фольклорные формы должны оставаться в стороне,

в качестве «народного театра». Мы видим, однако, что перед нами многие десятки племен, равноправно имеющих самостоятельные и одинаковые культурные ценности, в данном случае — действенные и вещественные формы, причем эта одинаковость объясняется не этническим единством, а тем, что эти племена находятся в одной и той же стадии общественного развития. Позднее, в процессе социального порабощения, побежденные племена ведут отсталое существование и замыкаются в культивировании своих старинных верований и обрядов; выросшая на их телах укрупненная единица делается вместилищем десятка самостоятельных форм, параллелизм которых объясняется одинаковой стадией развития данных племен. Такова картина в определенном районе, охватывающем Италию, Сицилию и Грецию. В то время как классовая, литературная разработка части культового наследия вызвала стадияльное развитие театральных форм, большинство племенных обрядов не получило дальнейшего оформления и осталось среди отсталых покоренных социальных групп, а затем среди отстраненных от культурного роста поработанных классов в виде будущего «народного театра» и «балагана». Однако и вещественный фольклор не проходит для литературы бесследно. Вещь срастается с жанром, живя в нем самом как одна из его мировоззренческих разновидностей, стадияльно раньше оформленная, а вещный жанр занимает такое же место в литературном жанре, как поэтический язык в прозе или танец в словесной драме.

13. *Вещь как персонаж* Огромна роль вещи в фольклоре. Так, мы видим в Греции бочки, зарытые до плеч в земле, подобно земле самой, Гее; это могильные бочки, означающие и 'храм', и 'брачную комнату', и 'небо'⁷⁸⁹. Одновременно они — сосуды для вина, и был праздник их отпираний, когда совершался брак божества с первой женщиной страны и на один день открывался храм самого божества лозы⁷⁹⁰. То, что такие бочки и чаны, сперва бывшие солнечным челноком и сосудом небесного света, стали потом преисподней и женским лоном, говорят в большом количестве данные фольклора⁷⁹¹. С этим можно сопоставить брачный обычай 'пить вино' и 'разбивать стакан'⁷⁹².

Семантика этой обрядности оказывается такова: 'невеста', 'девица' есть сосуд, чаша или бочка⁷⁹³; 'ведро', 'бочка с вином' — женщина, 'чаша с вином' — блудница⁷⁹⁴; 'вино' или 'вода' — любовь; 'изливать' ее, 'течь' — быть неверной⁷⁹⁵. Мы знаем далее, что происходило даже венчание с глиняными горшками⁷⁹⁶ и

что в терракотовых горшках погребали детей, наглядно связывая образ сосуда с материнской утробой⁷⁹⁷. Рядом с этим стоит свадебный обычай бить горшки, и молодой разбивает их палкой: явная семантизация потери девства и попутно акта смерти⁷⁹⁸. Если же потеря эта уже совершилась до свадьбы, то родителям невесты дают пить из дырявого или разбитого сосуда⁷⁹⁹. Отсюда — образ данаид-девственниц, убивающих своих мужей в первую брачную ночь и одновременно льющих воду в бездонную подземную бочку-спальню⁸⁰⁰. Девница — ‘некопанный источник’, криница, сосуд, горшок; копать криницу — ‘любить’; колодец — ‘дева’, вода — ‘девство’, убыль ее — ‘потеря’, брак и смерть⁸⁰¹. ‘Наносить воды’ — полюбить, ‘запрудить воду’ — овладеть силой⁸⁰²; ‘невеста’ — запертый колодец, садовый источник, запечатанный источник, колодец живой воды⁸⁰³. ‘Глубокий колодец’ есть женское лоно, где находятся дети и где их держит повивальная бабка — Земля; они появляются на свет из колодца⁸⁰⁴. Оттого колодец, ключ, фонтан становятся позднее сюжетным сценарием для свиданий, любовных встреч, обрядовых брачных похищений⁸⁰⁵; зачатие и производительный акт представляются происходящими у колодца, вообще у источника воды⁸⁰⁶; девушка с кувшином — знак невесты для ищущего брака⁸⁰⁷; мужчина с кувшином — знак Пасхи, воскресения и трапезы⁸⁰⁸. Семантика воды как женского начала вызвала фаллическую роль воды при так называемых водосвятнях, где погружение горячей свечи в воду есть оплодотворение материнского лона⁸⁰⁹; ‘свеча’, ‘факел’, ‘светильник’ — это все образ жениха, возлюбленного или мужа⁸¹⁰. Вообще образ водоема, углубления земли, из которого бьет ключ, совпадает с образом сосудов-горшков, могилы и храма⁸¹¹; с другой стороны, недаром архаические сосуды имели вид построек, с помещениями внутри, или до сих пор в церковном обиходе символизируют город, небо и храм⁸¹². В сущности, трудно отделить ящик-сосуд от ящика или корзины. Корзина — сито для хлебного зерна — есть одновременно корзинка с новорожденным: в быту, в обряде, в сюжете это есть материнское лоно, зачавшее новорожденного⁸¹³. Вариантно в этой корзине находится не дитя и не плоды, а фалл, что еще нагляднее как образ; священный предмет мистерии, такая корзина либо сама покрыта, либо покрыт ею посвящаемый⁸¹⁴. Отсюда — прямой переход к метафоре ящика, в котором лежат предметы трапезы, либо священные печенья, либо несказанные мистические предметы, и среди них —

производящий орган, то женский, то мужской⁸¹⁵. Женское чрево как ящик дает длинный ряд метафорических образов для обряда и мифа, и среди них особенно популярные образы героев, выброшенных в бочке-ящике в воду (вариант младенцев в корзине)⁸¹⁶. Самый обряд 'плавания' аналогичен 'оранью', и роль 'корабля' или 'лодки' в некоторых случаях совпадает с ролью 'плуга'⁸¹⁷.

14. Как метафора смерти и лона, ящик дублируется длинной вереницей других метафор, в которых показан образ закрытия и занавешения. С одной стороны, идут «тканевые метафоры», с которыми мы уже встречались и встретимся еще раз, говоря о семантике одежды; с другой, метафоры висения, каковы пологи. По приему повторения, совершенно покрывались умершие, и умирающие закрывали себя сами; занавешение, кроме того, играло одну из основных ролей в хтонических культах люстраций (очищений) и посвящений, ничем не отличаясь от свадебного⁸¹⁸. 'Завеса' есть метафора смерти-лона, а 'покровенье' — метафора брака⁸¹⁹. Первоначально занавешивался и жених, рядом с невестой, то красным пологом, то белым⁸²⁰. Здесь жених или невеста суть божества дерева; он — столб, или тростник, или палка, или колода⁸²¹, она — дериват земли, живое дерево⁸²². Мы знаем все их биографические этапы: то полено в дни рождества кормят зерном, поят вином и поздравляют⁸²³; то разубранный столб ведут в торжественной процессии из леса в деревню, и он изображает въезд нового царя⁸²⁴; то его бичуют, глумятся над ним и предают позорной смерти⁸²⁵; то, наконец, деревья венчают друг с другом или в отдельности⁸²⁶. Брак священного дерева имеет прямую семантическую связь с образом небесного города, с космическим храмом, с домом и палаткой⁸²⁷. Алтарь под балдахинем или скена — все тот же образ. Дерево, крытое пологом, только частично может быть названо брачащимся божеством или алтарем. В такой же степени этот образ передает свадебный обряд в других своих эпизодах, в задерживании брачного ложа пологом⁸²⁸, или центральное действо за столом, крытым белой скатертью, с возлежащим на нем хлебом-солью⁸²⁹, или, наконец, в роли свадебных платков и полотенец⁸³⁰. В силу уже вскрытого значения еды, понятна стабильная связь между едой и занавешением, предметом еды и тканью: здесь сливается космогонический образ с производительным, и божество хлеба или плода появляется в покровах и завесах, подобно невесте⁸³¹. Такова же метафора театральной или храмовой завесы; в протоевангелии Мария шьет пурпурную завесу для храма, символизируя этим и небо, и

смерть, и свое материнство. Но пурпурная завеса нам знакома и в театре, в виде плаща арлекина, о котором я уже говорила, длинной красной драпировки, состоящей из трех частей, с нарисованным входом (ср. иконостас или проскений); этот тяжелый, блестящий, пылающий плащ божества смерти отводит к образу «мира как плаща» с его космическими метафорами⁸³². Отсюда — тройное тождество жизни человека, его покровов (одежды) и храмовой завесы; разрыв этой завесы означает смерть божества плодородия, смерть богочеловека и разрывание его одежд⁸³³. Вообще метафора одежд, по тождеству одежды и космоса, одежды и человека, возвращает нас к метафоре растерзания и ее космогоничности. Так, нам известно растерзание героев в связи с мотивами одежды⁸³⁴; рядом с этим мы знаем из фольклора, что 'ткань' есть жених, любовник, 'рвать ткань' — жить с ним, 'рвать платье' — любовь к женщине, брак⁸³⁵. 'Ткань' есть также и земля, женщина, дорога⁸³⁶. 'Ходить по дороге' то же, что рвать ткань и любить женщину; 'дорога', 'ткань', 'платок' тождественны⁸³⁷. В силу этого существовали особые праздники и обряды «одеяний», с ритуальным тканьем и вышиваньем священных одежд; их можно проследить в культах космических богинь, в храмовых службах, театральных действиях, но столько же и в бытовом обиходе, от обрядов царских до праздничных переодеваний⁸³⁸. Перемена одежды стала представляться переменной самих сущностей людей⁸³⁹. Во всяком случае одежда получила такую же стабильную семантику, как маска, и каждый актер на сцене, жрец в храме и человек в быту оказались наделенными раз навсегда данной характеристикой платья, маской платья, семантизирующей его социальное положение, возраст, пол и характер⁸⁴⁰. Одежда действующих лиц в литературном произведении, от шкуры убитого зверя, через ее растительные виды (листья), венки и т.д. и вплоть до платья, оказалась связанной с перипетией самого сюжета: такова эпическая роль бедной и грязной одежды, рубища и пр. или животворящая значимость богатой, светлой, яркой и, главное, новой одежды. Эта сюжетная перипетия достигается по этому одним переодеванием героя в платье, соответствующее той фазе, — смерти или обновления, — которую он переживает. В связи с этим стоит и семантика цвета: черный отождествляется с ночью, со смертью и означает все плохое; белый — со светом, жизнью, счастьем, радостью⁸⁴¹. Пурпурный, рыжий цвет как огненный, — чаще означает смерть, чем жизнь; этим объясняется его принадлежность цирковому шуту⁸⁴².

г) Персонафикационное оформление

а) Действующие лица

1. *Тотемистическая персонафикация* Мышление, овеществлявшее и активизировавшее природу, одновременно и персонафицировало ее. Еще задолго до периода анимизма видимая природа представлялась действующим лицом, и оно совпадало со всем общественным коллективом и его отдельным представителем. Первый персонаж — множественно-единичный; он безличен, безыменен (одно имя тотема для всех), зооморфен, космичен. Это звезды и светила, небо, вода, земля⁸⁴³. Из этой массы единого космического персонажа, ведущего жизнь охотников и зверей и населяющего отграниченный плоскостной отрезок времени-пространства, в следующий период отпадают отдельные группы коллективных богов с общим именем и смешанными, для всех общими функциями; позже они становятся персональными богами, но не до конца самостоятельными⁸⁴⁴. Выделенный из общественного хора корифей носит тоже множественный характер, преимущественно троичный: создаются тройки богов с общим именем и общей функцией, одного пола, — остатком чего является тройной персонаж, соответствующий троичному принципу вещи, с его обратной симметрией и серединой в качестве центра⁸⁴⁵. Ни один член коллектива не воспринимается единично: каждый из них — исчезающий-появляющийся тотем, двойственно-единый, каждый из них 'другой' другого; к концу охотничьего периода эти неотъединенные от коллектива парные соответствия, равные друг другу, поставлены в отношении борьбы, еще не означающей, однако, вражды⁸⁴⁶. Такая пара борцов, оформляемая в родовой период отношениями родства (два брата, отец и сын, брат и сестра), состоит преимущественно из двойственно-единого тотема, одна сторона которого — небо, другая — преисподняя. Все эти родственные друг другу борцы поставлены по существу в равные отношения, и даже женщина-охотница стоит совершенно рядом с охотником-мужчиной, своим братом, вместе с которым она ловит зверя, или с женихом, которого побеждает в борьбе (ср. мифическую охотницу Атланту, богиню охоты Артемиду и ее разновидности). Верховное значение космических сил, главным образом — солнца (огня), воды и воздуха, делает их демиургами (творцами); преисподняя как управляющее мировое начало метафоризируется в ночь, хаос, эреб⁸⁴⁷. В дальнейшем былой тотемизм всех этих олицетворений сказывается в их

широкой антизначности: став богами, они оказываются всегда и надземными и подземными, антагонистами и жертвами самих себя, родителями и детьми одновременно⁸⁴⁸. В земледельческий период космические олицетворения-тотемы обращаются в богов, и в результате прибавления новых метафорических характеристик к старым (остающимся по существу непреодоленными) природа каждого бога пестра и смешанна, и функции одного находятся среди функций другого⁸⁴⁹. Однако преобладает плодородие; боги персонифицируют домашний скот, домашнюю птицу, хлеб, зелень, цветы, каши и похлебки, а то и просто орган производительности (Приап, Фалес, Баубо и пр.). В этот период матриархата в божествах огня, воды, дерева преобладает плодотворящая, а не небесно-световая функция: огонь (светила), вода и дерево уподобляются производительности⁸⁵⁰. Даже звезды и луна становятся родительницами растений и животных⁸⁵¹; солнце обращается в дерево и хлеб⁸⁵². Но основным персонажем становится земля и женский рождающий орган⁸⁵³. Главные божества этого периода женские; мужские играют подчиненную им роль, что делает из них юных сыновей-возлюбленных; это женское божество становится богиней земли-воды, с ведущим значением плодородия, а мужская растительная природа ограничена главным образом способностью воскрешать-оплодотворять. До родового строя отношения между богами, как и в самом тотемистическом обществе, представляются не кровными⁸⁵⁴; только семья и род соединяет богов в пары, делая их по преимуществу мужем и женой, но также и членами одной семьи, — вот почему сын и отец, мать и дочь, братья и сестры тождественны⁸⁵⁵. Связи, существовавшие во время коллективного брака, переосмысляются как кровосмесительные; в многочисленные мифы о соединении брата с сестрой, отца с дочерью, матери с сыном вводится основанная на понятии об инаксте мораль. Точно так же женская производительность получает черты распутства и блуда. Земля, мировая родильница, становится не только матерью, но и женой оплодотворителя-неба, которое принимает характеристику 'отца', 'родоначальника', 'мужа'⁸⁵⁶. Разнобой между старым пониманием богов и видимой природы и новым переосмыслением увеличивает количество метафор, нагромождая одну над другой; мифы дробятся и варьируются, по существу излагая одно и то же; у богов появляется два возраста — детство и расцвет; третий возраст, старость, отождествляется со смертью⁸⁵⁷. От предыдущего периода сохраняется пантеон

материальных персонификаций в роли атрибутов; звериное предшествование бога становится его атрибутивным животным, или его жертвенным животным, или остается в его прозвище; при антропоморфном божестве находится и его растительный прототип в виде растительного атрибута.

2. Ее отражение в фольклоре Момент антропоморфности наступает как исторически оформленное явление поздно, уже только в племенном обществе; однако тотемистическое мировосприятие закладывает его существование еще с самого начала, с того времени, как природа-тотем-коллектив становится единым неделимым целым. Вся видимая природа есть общество и отдельный человек; вода, светила, деревья — это люди; в прошлом каждый мужчина — Зевс, каждая женщина — Гера, каждая девушка — Артемида, именами которых они в Греции клялись и сущности которых тем самым уподоблялись⁸⁵⁸.

Попадая из фольклора в литературу, такие люди прежде всего остаются в качестве героев, не скрывая тем самым ни своего религиозного происхождения от богов (напротив, в их родословных оно подчеркивается), ни своего законного отличия от «земнородных», с которыми их больше связывают внешние уподобления, чем коренная природа. Однако в литературном бытии этот персонаж резко различается от пребывания в мифе или в фольклоре: он получает в литературе — в классовом сознании — новый смысл и новое бытие, вступающее со старым в противоречие. Этот новый смысл придает новые установки действующим лицам; они выполняют не религиозную, а светскую, художественную функцию и, будучи в прошлом мифом, становятся литературой. Я не задаюсь целью проследивать историю этого переключения функций; но, показав семантику, оперсонифицированную в действующих лицах, укажу и ее структуру.

3. Звериный персонаж Козлы, изумляющие нас в качестве действующих лиц драмы, составляют в сущности персонаж всех существующих жанров, и даже в «мертвой драме» присутствуют в звериной коже обстановки и одежды. Звери — герои сказок, эпических поэм, романов, сатир, басен, житий святых, новелл. В эпосе под всеми действующими лицами прощупываются животные и чудовища. Такова у Гомера и в «Рамаяне» роль коня и кобылицы, волка — в германском эпосе, льва — в кельтском, лисы — в басне, лани — в легенде и т.д.; знаменитая собака, узнающая своего господина взамен жены, есть частный пример того, как под Одиссеем, Тристаном или

Дитрихом еще можно уловить зооморфические черты. Помимо сказки и басни, в подавляющем большинстве пользующихся звериным персонажем, герой-зверь продолжает появляться в средневековом романе и эпосе; это рыцарь-лебедь, рыцарь-лев, рыцарь-волк; собака и конь — его модификации. Как и в драме, однако, этот зооморфизм оказывается частичным, и рядом с ним можно вскрыть ряд тавтологических образов в различных метафорах солярности, весны, вегетации, исчезновений, подвигов и возрождений. Герои-звери окажутся всегда нашими старыми богами и просто образами космо-быта, лишь вариантно перешедшими в сказание. В этом отношении в германском и кельтском эпосах их облик окажется исконней, чем в литературе греко-индусской. Правда, эпос Индии даст нам хор из обезьян, подобный хору козлов Греции, но его «конный» характер уже, как у Гомера, затушеван. Животное входит в так называемый греческий роман в эпизоды звероборства; герой греческого романа уже не зверь, а звероборец, и в звере мы видим его двойника, с которым он борется⁸⁵⁹. Здесь мы убеждаемся еще раз, что животное как персонаж есть не только зооморфный образ, идущий из тотемизма, но что он носит в себе еще и образ растительности и, в силу этого, представляет метафору 'смерти': фаза героя, в которой он претерпевает временную стычку с мраком или гибнет от нее, передается зооморфно (например Адонис). Формула такого зверя — в Кербере, в собаке смерти; недаром, когда Одиссей уже возвращается, его собака издыхает, и вернувшегося Тристана узнает она одна, двойник не узнающей Тристана Исольты. Звероборец греческого романа, средневекового романа и эпоса, европейского романа приключений не есть, однако, фигура только одного мифа; римский цирк имел ее в театральной форме, а при медвежьих потехах и бое быков мы видим ее и в быту. Здесь разновидность агона вообще как поединка со смертью. Частично — это звериная травля, конная скачка, борьба диких зверей между собой и собаками (в цирке средних веков), петушиные бои и т.д.⁸⁶⁰ Герой романа и эпоса есть герой цирка, театра, гипподрома, а также и храма: древние святилища, с их зверинцами и аквариумами, где жили разных пород животные (даже дикие звери), птицы и рыбы, дают хорошую параллель к цирку и показывают, что в них мы имеем вариант театра, с хором из птиц, рыб и животных, в значении исконном, в виде жилища богов, в поединках переживающих биографию смерти — жизни⁸⁶¹. В звероборцах-героинях и в их

героинях, связанных в легендах, романах и сказках с животным, мы всегда вскроем догреческую «владычицу зверей», богиню-зверя, божество неба и смерти. Поэтому здесь мы увидим то же явление, что в драме: все такие герои и героини (а они такие — все) будут одновременно олицетворять и дерево, — в виде ли цветка, зелени, злака, — и общее плодотворящее начало, в частности — воду, смерть, светило. Это — те же протагонисты, лишь на подмостках не они сами говорят о себе, а с возвышения ведется рассказ о них. Любопытно, что зооморфный образ дает рядом и языковую метафору и развернутый мотив. 'Птица', в частности — 'голубь' означает в фольклоре влюбленного, 'купание голубей' — брак; 'сокол' — жених или любовник⁸⁶². Эта птица, олицетворяющая небо, а небо в мифологической семантике образ мужского производящего начала — очень стабильно войдет в новеллу, в роман и в так называемую народную поэзию в качестве героя, или эмблемы героя, или его атрибута, или — еще позже — сравнения для героя⁸⁶³. Точно так же устойчив образ лошади-женщины (как хтонической силы); в быту женщина охотно менялась на лошадь, а в семантике сюжета 'упасти лошадь' означало — добыть в замужество девицу⁸⁶⁴. Так создался обширный цикл мотивов об укрощении строптивой женщины, причем женщина понималась как конь, а самое укрощение — как брак⁸⁶⁵. 'Подарить коня', в другой линии метафор, значило — получить женщину, и фигура 'конюшего' стала транскрибировать образ любовника⁸⁶⁶.

4. Растительный Растительная природа персонажа сказывается прежде всего в том, что перед нами появляется вегетация в виде героя и героини. Так, 'хлеб' (он же солнце) есть живое существо, с биографией страстей, претерпевшее земную муку⁸⁶⁷. Как уже было показано мною, герои похлебки и каши еще более древни, чем герои муки, хотя и связаны с последними одинаковой образностью⁸⁶⁸. Теперь я хочу сказать, что 'мука', идя из представлений о вегетации, есть метафора женской производящей силы⁸⁶⁹; но рядом с этим созданием персонажа и мотива хлеб и мука как образ могут стать метафорой профессии, и тогда перед нами появятся мельники и мельничихи, пекаря, продавцы хлеба⁸⁷⁰: в свою очередь, сценарием получится мельница, аксессуарами — жернов и орудия месива⁸⁷¹. В фольклоре пшеница, жито — это девушка, как и калина; если калина вянет, чернеет — потеря девственности либо смерть; в свадебных

песнях говорится о похоронах калины, чем отождествляется смерть и брак, женщина и растение⁸⁷². Береза — та же женщина; срубить ее — соединиться с женщиной в браке; в свадебных песнях она параллельна невесте⁸⁷³. Дуб — метафора мужчины; отсюда — он царь и верховный бог, позднее — атрибут бога⁸⁷⁴. Как образ, дерево может стать бытовым сценарием или сюжетным, либо чертой профессии: так, у дерева — частое место для свиданий и разверстки действия; в частности, вишня есть дерево любовных свиданий⁸⁷⁵; под липами происходят суды, собрания, пиры⁸⁷⁶ (то, что происходит, семантически соответствует тому, где происходит)⁸⁷⁷; божество дерева становится столяром, дровосеком или плотником⁸⁷⁸. То же нужно сказать о лозе и вине; в то время как 'бог' даст их олицетворение, 'герой' окажется пьяницей, или виноградарем, или продавцом вина; согласно с языком метафористики, 'вино' отождествляется с блудодеянием, 'виноградник' станет метафорой производительного акта⁸⁷⁹. Боги и герои-цветки встретятся как садовники; в свою очередь 'садовник' будет означать жениха и бога вегетации⁸⁸⁰; как сценарий, 'сад' останется местом любовных свиданий, производительного акта либо смерти богов растительности⁸⁸¹. Рядом с этим 'сад' как аксессуар (цветочный горшок) и как персонаж (цветочная корзина) означает в своей основе производящее начало женщины, ее рождающий орган и переходит на роль сравнения⁸⁸². Далее растительная характеристика персонажа сказывается в том, что он получает имя дерева, цветка, плода: это непосредственные герои и героини вегетации. Часть их — боги, как Адонис, Аттис, Озирис, часть — герои сказаний, те же боги в прошлом, как Гиацинт, Нарцисс, Мирра (мирта), Дафна (лавр), Текла (пальма); здесь они столько же боги, сколько и герои будущих рассказов. Возьму только один пример. Мы имеем архаическое женско-мужское божество дерева Тamar; в библейский и грузинский фольклор оно входит героиней Тамарой, в греческий миф — героем Тамирисом и героиней Томирисой, а арамейско-христианский фольклор — богиней и героиней, Теклой; в агиографии эта святая; в романе XV века это герой романа приключений Пальмерин; и однако же все они — только персонификация пальмы, и ее метафорическая природа и ее имя наиболее раскрыты в самой поздней форме. Майское дерево дает сказанию героя Мая и героиню Прекрасный цветок, в варианте — Флуара и Бланшефлер: это бывшие боги солнца, весны и нового года⁸⁸³. В священном сказании древних народов носите-

лями образа цветка и зелени являются по большей части юные прекрасные боги, насильственно умирающие для будущего Воскресения; в сказках европейских народов эта роль часто принадлежит прекрасной девушке, с именем цветка, царице весны и года, временно исполняющей грязные работы и находящейся в пренебрежении⁸⁸⁴. В непосредственной связи с природой растительной стоит их водная природа. В мифе стихия воды представляется богом или богиней; в фольклоре это герои с водяными именами, с атрибутами в виде воды, с локализацией у вод, или в окружении мотивов, покоящихся на образе воды. Так создаются герои, дети воды; персонаж, заложенный на таком образе, представляет собой в прошлом моря, реки, производительную силу весны и яркого солнца⁸⁸⁵. Такой образ богато входит в фольклор и в виде языковых метафор и метафорической профессии, делая героинь 'прачками'⁸⁸⁶. Так же часто персонифицируется смерть; помимо метафор, о которых я уже говорила, остается сказать о женщине, в одном аспекте — матери и верной жене, в другом — муже- и детоубийце⁸⁸⁷. Смерть передается и в фольклоре метафорой 'старости'; с одной стороны, прекрасная богиня плодородия представляется в одной из своих мрачных фаз перевоплощенной в старуху⁸⁸⁸, или солнечно-хтонический герой из красивого мужа обращается в уродливого старца⁸⁸⁹; с другой — создается роль старухи, и живой и в виде чучела, специально для свадеб и праздников нового года, масленицы, лета и пр., где требуется инкарнированный образ побежденной смерти, — и тогда эту старуху прогоняют, бьют, топят, сжигают и т.д.; однако и эта ее характеристика подтверждается бытом⁸⁹⁰. Ее дублером является, само собой понятно, старик. Таким образом и возраст есть не больше, как метафора, но зато раз навсегда данная, которая входит в сказание (не говоря о драме) в виде стоячей маски.

5. Антизначные и противоположные черты персонажа Каждое божество света и производительных сил имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным⁸⁹¹; любовь становится войной, возлюбленный — воином или военным, кроткий бог — разбойником или пиратом⁸⁹². Однако трагическому аспекту всегда соответствует фарсовый, стадийно более поздний аспект; 'похититель' и 'разбойник' мифа и священного сказания оказывается 'вором' и 'грабителем', восходящим к тому же 'богу'⁸⁹³. На почве двуприродной сущности создается раздвоение, смотря по прохождению фаз; за ним — и противопоставление⁸⁹⁴. Так, — мы уже это знаем, — царь представляется в фазе смерти

рабом, жених — покойником; 'кротость' — черта надземная, 'свирепость' — подземная; благодетельный бог становится в хтонической фазе 'убийцей'. Эти две стороны даются в одном и том же лице, но раздвоенные, в линии ближайшего кровного родства; по большей части мы видим двух братьев, одного кроткого, другого кровожадного, и второй губит первого, но первый одерживает победу, и погибает второй⁸⁹⁵. Но эти двое лиц — только часть троичного комплексного образа; центральная фигура — отец, вокруг которого разгорается борьба двух братьев. Попутно отщепляется и женская роль, соответствующая трем мужским; она одновременно — мать, дитя, сестра, любовница⁸⁹⁶. Отсюда впоследствии появляется мотив кровосмесительства и так называемый «Эдипов узел», за которым лежит только единство образного представления. Отец и два сына — это только один образ, раздвоенный, причем один из них раздвоен еще раз; он особенно типичен своей обиходностью: в старике-отце дается начало смерти, в сыне — обновление и новая жизнь, причем в одном брате — фаза перехода, в другом — переход свершившийся. Этот тройной персонаж, передающий весь ход жизни, входит в обряды зимы-лета, старого-нового года, в образы умирающих и оживающих солнц, в акты плодотворения, в храмовые действия, в комедию и в трагедию. Теогонии культурных народов и священные их сказания начинаются обыкновенно с истории этого персонажа. Дальнейшее — только частные рассказы уже о двух братьях. Один из них — двойник другого, но один носит в себе смертное начало и потому либо убийца, либо просто умерший; другой носит в себе небесное начало и он либо кротко переживает временную гибель от брата, либо спускается в преисподнюю, чтобы его вывести оттуда. В том и другом случае удел его — короткая встреча со смертью и бессмертие; удел другого брата — безвозвратная гибель. Однако недвижим, как я уже указывала, один образ; носители же его безостановочно чередуются, и убийца вновь становится кротким богом, кроткий бог — вновь убийцей. Так создаются герои эпосов, весь облик которых заложен на композиции спусков в преисподнюю и выходов оттуда, потери брата-друга, вражды и войны с противником, т.е. с собой же самим в противоположной фазе, на композиции исчезновения и возвращений, или похищений и отвоеваний (что одно и то же). Однообразие полное, и в то же время богатство метафорических передач одного и того же образа создает кажущееся многообразие тем и характеров. Женская роль повторна мужской, и

только метафорический язык расцветивает ее. И здесь опять-таки типично дерево и типичен сатурнический страстной персонаж. Создается знаменитая «майская пара», в которой роль мужского начала, дерева, исполняет разбойник Робин, а женского — похищаемая и возвращаемая Марион. Их история разыгрывается в быту, в народной обрядовой религии, связанной с празднованием 1 мая, и в церквях. Но появляются они не вдвоем; рядом с ними играет еще большую роль лошадь, сопровождает их шут, крытый звериной шкурой, и вокруг них под музыку исполняется танец чудовищ, одетых в пестрые платья, с мечами в руках⁸⁹⁷. Так церковь, не отдавая себе отчета, дает в своих стенах репрезентацию божеств воскресения, созданных ветвью метафор, — с позднейшей точки зрения, кощунственных, но органически близких идее храма как общий с ней образ.

6. Семантика двойника Прохождение героев фазы смерти и позднейшее отделение этой второй временной функции породило образ двойника, который получил мощный отклик в обряде, сказании и литературе. Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг, становится самостоятельной. Смертный герой остается в преисподней, а победитель смерти выходит снова на свет и живет. Таков Геракл; его смертный двойник — это его брат Ификл. Сюда же относится Ахилл с умирающим Патроком, Тезей с остающимся в преисподней Перифоем, Гильгамеш, теряющий друга своего Эбани. К этому двойнику присоединяется ряд других метафор 'смерти'. Во-первых, рабство: двойником героя становится раб его и слуга. Во-вторых, глупость: это или глупый слуга, или дурак, или вообще шут. Глупость, как мы уже видели, понималась еще в глубочайшей древности как переживание смерти. Позднее из нее вырастает сакральный образ. В виде безумия, образ этот делается обязательной чертой всех, кто проходит фазы смерти, и потому племенные боги, ставшие позднее героями, временно впадают в безумие, и как раз в стадии мытарств и наибольшего мрака. Таковы Ивейн, Гуг Дитрих, Тристан и многие другие, вплоть до Гамлета. Я уже указывала, что такая стадия смерти персонафицируется в шуте, который выполняет свою роль в обряде и в бытовом обычае как в двух параллельных отложениях мировоззрения. Такой шут остается и в цирке, в виде клоуна; здесь он «рыжий», внезапно появляющийся, всем мешающий, изгоняемый с побоями, проходящий в древнюю комедию и оттуда как хвостун в среднюю и в римскую⁸⁹⁸. Клоун тоже имеет право

обличать и злословить, так как когда-то инвектива в нем олицетворялась. Такие записные шуты и дураки, специально вызывающие смех и злословящие, подобно актерам-протагонистам, являются носителями божественной семантики; их имеет царь⁸⁹⁹ как избавителей смерти непосредственно при себе, их заводит каждая владетельная особа и каждый состоятельный человек; по-видимому, в древности их имели все. Позднее роль их обособляется, и они становятся бродячими актерами, жонглерами, скоморохами. В средние века мы видим их в отличительных одеждах и в почетной роли; они певцы и рецитаторы. Затем они падают ниже или, вернее, уже не выходят из той среды, откуда и вышли; теперь они в тавернах говорят скабрзности, свое священное сквернословие, паясничают и фокусничают⁹⁰⁰. На ярмарке и в балагане, в этих архаических священных местах, они до сих пор играют первенствующую роль, ходят на ходулях, бывших котурнах, показывают театр кукол и бывший храмовой ящик, святая святых бога, — раек; они по дворам, под музыку шарманки, до сих пор акробатствуют, не зная, что их предками были Икар, Дедал, Фазтон и другие солнечные, из смерти в небо поднимавшиеся акробаты. И приходится снова повторить, говоря о персонаже, что пантеон племенных богов, представляя в своем лице племенные общественные единицы, вошел в религиозный обиход и приобрел классовый характер; но он же, уйдя по линии позднейшей театрализации, застыл под стоячими масками так называемой народной драмы, и племенные боги обратились в так называемых национальных народных героев, в олицетворение любимых, якобы национальных блюд, и в так называемых национальных клоунов, со своими собственными именами и с ролью, подобной роли бродячего медведя или козы, либо куклы типа петрушки.

7. *'Шут', повар и другие дублеры героя* Итак, «дурачки» становятся будущими царями Солнца, владыками; тот, кто сегодня глуп, нищ и грязен, тот завтра засияет в новом блеске и в новой чистоте. Смерть и глупость идут рядом, и потому там, где есть уже одна из метафор 'смерти', появляется и другая. Шут становится обязательной фигурой в драме, рядом с фигурой царя; но и раб-слуга как метафора 'смерти' вбирает в себя и функции шута. В неразрывной пронизанности стоит и образ вегетации в своей обычной метафоре плодотворения, т.е. еды и распущенности. Создается стабильная характеристика раба-слуги, обжоры, шута — персонификации еды, паразита, повара⁹⁰¹. Греция еще сохра-

няет в этой непристойной роли богов, каков сам Зевс-паразит или обжора Геракл⁹⁰². Она не скрывает, что паразиты ведут свое происхождение от сакральной семантики 'еды' или, как мы теперь сказали бы, от ее метафоричности⁹⁰³, однако позднейшие паразиты — не просто нахлебники, а полушуты, профессиональные остроумники и смехотворцы, стоящие между заправскими скоморохами и теми менестрелями, которых мы потом встречаем за столами богатых средневековых господ⁹⁰⁴; связь остроумия с едой, как я уже указывала, метафорически органична. Паразиты сливаются по своим функциям с колаками, позднейшими 'льстецами', которые дают интересный стадиальный вариант к персонификации 'хвалы' и 'славы', дубликата смерти⁹⁰⁵. Первоначально такие колаки — типичные двойники бога и царя, сопроводители их, те Пилады и Горации, которые дают в одной линии дружек (шаферов и шафериц), фрейлин и адъютантов, в другой — субреток, поверенных героя и героини и «дам де компании». Они — тень, следующая за героем и отражающая на себе все его поступки, слова и переживания⁹⁰⁶; типично, что лесть имеет своей целью усиление и увеличение того, к кому обращается за счет умаления льстящего; льстец и до нынешних дней не только обожествляет все, что делает предмет его восторгов, но старается обратить в ничто себя и все свое⁹⁰⁷. Как двойники смерти, паразиты и колаки уподобляются по большей части собакам; они сидят и едят на земле, или у ног господина, или в самом заднем конце стола; не преувеличение то, что им бросали, как псам, крохи хлеба и остатки пищи, которые они ловили; своих господ они должны были называть «царями», сами же, не будучи рабами, рабами считались⁹⁰⁸. В роли паразитов и колаков дается тип пьяного и прожорливого полушута, полуфарсового паяца. К ней примыкает как разновидность роль повара (стадиальный двойник жреца и глашатая), который тоже выводится в полушутовской роли остроумника и бонмотиста, ловкого и хвастливого малого, претендующего на слишком многое⁹⁰⁹. Его ампула болтуна и трещетки, вмешивающегося в политику и во все важные дела, философствующего легко и живо, перейдет, как мы увидим ниже к цирюльнику, и в частности — к Фигаро. Знаменательно, что один из видов такой поварской роли назывался майсоновским, от Майсона, якобы введшего такую маску⁹¹⁰; в нем перед нами 'mai-son', тот же бог дерева, модификация Мая, принца Мая, майского дерева, короля-жениха, мужского коррелята к богиням Мариям и чучелам Маринам во

всех их разновидностях. То, что он 'майсон', есть только вариант того, что он повар (*mag-eiros*) и обжора (*fag-os*), герой бобового мима или олицетворение стручковой похлебки; его родной брат, Маккус, обжора и шут ателлан. Такой 'майсон' связан, конечно, с едой и с целым жанром насмешки, который так и назывался 'майсоновским' и исполнялся поварами⁹¹¹. Эти клоуны и шуты-обжоры, все назначение которых состояло в чревуоудии и сальных, слишком сальных островах, эти протагонисты челюстей, глотки, брюха и фалла⁹¹², носили имя по еде и входили в состав действующих лиц рассказа и драмы в виде рабов, слуг, шутов, паразитов и колаков; их зовут Маккус, Букко (щека), Паппус (от *parape* — жрать), Ламия (ведьма; все трое герои ателлан) и т.д.⁹¹³ В этих народных шутках, полишинелях, дающих, подобно актерам фарса или Ливию Андронику, самостоятельные представления на площадях и базарах, в балаганах и местах гуляний, еще видна их бывшая божественная роль. Отчасти они куклы, отчасти загримированные и переодетые клоуны. В уличных сценках, которые они разыгрывают, появляются обычно разные национальные типы, но всегда есть среди них сварливая жена, доктор, солдат, черт: эпизод наклеен на эпизод, одно лицо появляется вслед другому (или женско-мужская пара), причем все они приходят не вовремя, раздражают героя, и он бьет их, выталкивает или убивает; кончается сценка тем, что за хвастливым героем приходит смерть, в виде черта или собаки, и уносит его; иногда параллельно разыгрывается исчезновение и нахождение козла или свиньи, тоже кончающееся смертью⁹¹⁴. Этот уличный театр блестяще разобран Корнфордом, поставлен в связь с обрядами умирающих и воскресающих богов и сопоставлен с комедией Аристофана⁹¹⁵. Корнфорд показал, что в основе такой игры лежит поединок двух противников (борьба светлого и темного начала), нового и старого года, лета и зимы, нового плодородия, причем эти противники размножились в целую серию героев, а поединок — в серию убийств. Этим лиц, врывающихся в ход действия и всегда мешающих, Корнфорд находит в жертвоприношении, в обрядах, культе и мифе; они портят обряд, который должен быть невидим профану; они чванятся и похваляются тем, что им не принадлежит, а богу; они «нелепые претенденты», желающие получить то, чего не заслужили. Но конец их печален: их изблещают, бьют, ослепляют, убивают, разрывают на части и т.д. К числу таких «дублеров антагониста» и дублеров самого бога в образе его врага Корнфорд относит, с одной сторо-

ны, всех псевдопобедителей эпоса и мифа, которые ложно приписывают себе победу над чудовищем, одержанную только что не ими, а героем; обычно это явные представители смерти, «черные» — негр, мавр и т.д. С другой стороны, это Актеон, Пенфей и прочие герои мифа, подсмотревшие таинства. В таком случае всякое разрывание пришлось бы рассматривать как смерть не бога, но противника бога, — чему противоречит разрывание Загрея и раздробление агнца; внеся корректив в точку зрения Корнфорда, следует сказать, что бог, претерпевающий разрывание, переживает в себе самом фазу смерти (только потому мотив врывания на таинства или подсматривание запрещенного есть культовый мотив самих таинств, имеющий в эпилоге воскресение). С третьей стороны, Корнфорд относит сюда те сцены из Аристофана, где в виде неподвижного трафарета во время жертвоприношения приходит ряд хвастунов-претендентов, нарушает обряд, избивается героем и вытаскивается; лица эти — профессиональные типы (жрец, мантик, поэт, торговка и т.д.), в которых дается обобщенная общественная характеристика и одна определенная роль в действии. Такими «типами» Корнфорд считает исторических лиц Аристофана и с большим блеском показывает, что портреты его героев держатся на стержне готовых форм обряда: Ламах — это хвастливый воин, Сократ — *dottore*, софист, предок Схоластикуса, ученый хвастун, Клеон — паразит и т.д.⁹¹⁶

В. Ялтувской персонаж Итак, это все дублиеры героя, в виде ли шутов, клоунов, слуг, самозванных претендентов.

То они цирковые рыжие, врывающиеся на арену, мешающие актерам и грубо выбрасываемые; то красные халдеи в остроконечных шапках, масленичные шуты, бегающие по улицам с потешными огнями⁹¹⁷; то это рыжие и черные рабы; то черные самозванцы. Эти хвастуны, рабы и повара были и рыжими и черными; известно, что существовали целые маскарадные битвы между «черными» и «рыжими», повторявшие поединок солнца и мрака. Звериные маски и звериные шкуры напоминают нам, что мы имеем в их лице все те же звериные хоры рядом с хорами вегетативными. Звериные имена недаром даются и рабам: слуги-рабы — это те же мифологические сатиры и кекропы, глупые и трусливые, ищущие вина и женщин, резвые и веселые, всегда плутующие, а то и лгуны-льстецы.

Раб-слуга и шут-слуга становится дублером, карикатурой и пародией своего 'господина', который стадially заменяет

'бога'⁹¹⁸. В простонародном обряде такой слуга выводится грубым и нахальным малым, который издевается над своим хозяином; если проследить здесь за его ролью, нетрудно вскрыть, что под нею лежит сатурнический элемент и образ 'царя-раба'. Впрочем, он не всегда слуга — его можно увидеть вестником (фарсовый аспект трагедического вестника), воином, стражем, палачом и лекарем, но всегда это грубый обжора, пройдоха-плут, глупый лентяй или веселый предприимчивый малый; он знает то, чего не знает никто другой, и подмечает все ради комического эффекта, насмехаясь часто даже над самим собой. Он хвастлив, полон трусости, падок до всего низменного — женщин, вина, денег; зачастую он вор и сводник. Веселость — его первая отличительная черта; плутовство — вторая⁹¹⁹. На этом общем плане выделяется то одна, то другая метафора. То он сознательно промышляет своей глупостью, непрерывно плутуя, — и создается «народный» тип Тиля Эйленшпигеля или всех одурачивающего Скапена-Станареля; то в программу его плутовства входят и более серьезные пороки, — и выходит знаменитый тип испанского пикаро. Чаще всего это просто тень героя или героини. У молодых господ — и слуги молодые, ведущие их же образ жизни и повторяющие все их переживания. Слуга делается оруженосцем рыцаря и пародией его или веселой фигурой к трагическому герою. В самой трагической пьесе, в самых серьезных ее местах, вдруг появляется слуга-шут или просто клоунская фигура, в дурацком колпаке и с погремушками⁹²⁰. Не говоря уже о заправском придворном шуте, спутнике и двойнике царя, на сцене мы всегда встретим еще и женско-мужскую пару низкого сословия, параллель к герою и героине. Лакей и субретка получают настолько доминирующую роль, что создается целый жанр, где главными действующими лицами являются уже они. Образ смерти, олицетворяемый в 'старости', дает знакомый нам образ старухи, Анны Перенны, старого года и старого плодородия, под покрывалом невесты, приходящей к цветущему жениху весны и солнца, Марсу; он ее узнает, прогоняет и ждет любви прекрасной богини Нерии. Но старуха не исчезает. В уборе других метафор она продолжает жить — в образе морщинистой старой развратницы, влюбленной в юношей, пьяной, пляшущей пьяную пляску, занимающейся сводничеством и наживой⁹²¹. Однако мы знаем, кто она. Эта старая женщина-сводница оказывается — еще у Гомера — преобразованной богиней молодости, красоты и плодородия, самой богиней Афродитой⁹²².

9. *Трафаретная система действующих лиц* Этот аспект смерти и раздвоения героя создает еще одну крупную филиацию персонажа. Я имею в виду так называемые «подобия» и параллельный мотив «замены». Мне приходилось уже говорить о них и показывать их в быту и в позднейшем обряде, когда речь шла о подменах невест и женихов, царей и богов. Конечно, это те же двойники, те же носители семантики героя, находящегося в преисподней. Это те лица, на которых переходит смерть, — в них присутствует и герой и не-герой одновременно; потому, когда фаза смерти настанет, этот же самый Иван может перестать быть Иваном, а Иваном станет тот, кому он передает свое имя; с другой стороны, до сего дня бывший Степаном, как только получит имя Ивана, переживает судьбу не свою, а Ивана. Первоначально здесь нет ни магии, ни «отвращения», ни «благодетельности»: есть только действительно понимаемое переживание смерти, и в предпосылке к нему лежит само представление о прохождении фазы смерти, ведущей к обновлению. Этот персонаж двойника и подобия, живущий повсеместно в жизни, дает богатое будущее сказанию. К паре богов, — бог и богиня, — присоединяется еще одна дополнительная пара — двойник бога и двойник богини, — та формула, из власти которой не выходит буржуазная литература до сегодняшнего дня. Сперва идут комбинации по линиям родства и дружбы: два брата, два друга, мать и мачеха, сын и мать, сын и отец, друг и враг и т.д. Затем, по линиям оплодотворения, позднее понимаемого эротически: муж и жена, два мужа и две жены, муж, любовник и жена; муж, жена и любовница. Но последние концепции — позднейшие; сначала общественная мысль переживает длинный ряд столетий, варьируя в круге двух жен и двух мужей; для этого она готова идти на мотивы замены и подмены, прибегая к так называемым мотивам клеветы, злой свекрови, горбуна и т.д.⁹²³ Механизм, однако, остается один и тот же, и сказка, эпос, роман, новелла, драма дают стереотипную формулу: 1) невинно оклеветанная жена изгоняется из дому, а ее место до времени занимает такая же подставная, с тем же именем и тем же лицом; или 2) героиня выходит замуж, не ведая того, за подмененного жениха и оказывается женой двух мужей; или 3) муж и жена (или оба вместе) взамен себя посылают на ложе своих заместителей, по большей части — слуг; или 4) два героя с одинаковым именем женятся и т.д.

В пределах этого трафарета возможны, конечно, вариации; мы увидим ниже, что основа их везде одна и та же и что передает она в различных метафорах образ смерти и возрождения. Мы увидим также, что схема главнейших литературных фабул покоится на архаических образах и что персонаж, вплоть до наших дней живущий в сюжете многих литературных произведений, есть только племенная пара богов с их двойниками²⁴. Она породила концепцию, к которой мы до того привыкли, что она кажется нам нашей, изобретенной нами и вполне «литературной»: произведение, в центре которого стоит герой или героиня, с коллизией во встрече еще с одной героиней или героем; наличие завязки, где есть двое мужчин и одна женщина, или двое женщин и один мужчина; и, наконец, ряд второстепенных лиц, девертагонистов, бывших двойников и подобий. Так создан «персонаж», с готовыми масками пола, возраста, количества лиц и степенью их выдвинутости, — схема, разорвать которую не могла человеческая мысль в течение многих тысячелетий. Но она существует и в реальности? Не в реальности ли «он» и «она» создают роман, а второй «он» или вторая «она» вносят коллизию в драму? Да, но паразит и колак — тоже люди реальности, — и однако же это чисто условный тип литературы определенного жанра и определенной эпохи. Здесь я подхожу к одной из основных мыслей своей работы; я хочу сказать, что деление на литературную реальность и фантастику, на быт, религию и искусство — деление исторически сложившееся. Их мировоззренческое происхождение едино; трафарет литературных форм совершенно параллелен трафарету форм жизни, так как и те и другие — производные одного и того же мышления и бытия. Буржуазное сознание до сих пор находится во власти метафор, выработанных на заре человеческой истории; но то, что было создано живым содержанием определенного смысла, обратилось в мертвые схемы и готовые формы, захватившие многие области культуры. Задача науки — показать, что и современная буржуазная реальность, находящая отражение в литературе, является примитивно-условной.

Персонаж «его» и «ее», приход третьего лица, драмы и коллизии на этой почве — все это готовые формы столько же буржуазной литературы, сколько и буржуазного быта. В нашем новом сознании и в нашей новой культуре мы уже пережили застывшие формы жизни и в том числе трафарет, вытекающий из условного восприятия действительности.

Я подведу некоторые итоги.

Мы видим олицетворенными небо,

огонь, воду, дерево, смерть в виде отдельных богов и богинь, героев и героинь, мужчин и женщин, животных, вегетации, неодушевленных предметов и местностей. Однако ни небо, ни солнце, ни вода, ни земля не являются архетипами персонажа, который представлял бы в таком случае (мифологическая школа так и думала) аллегория космических сил. Олицетворенными являются не сами реальности, а только антизначные представления о них, и решающий голос здесь принадлежит сознанию.

Самое замечательное то, что тождественная значимость, персонифицированная в действующих лицах, чрезвычайно пестро оформлена, и на первый взгляд кажется, что между одним лицом и другим нет ничего общего. Однако различие в оформлении персонажа объясняется тем, что этот персонаж является олицетворенной метафористикой. Так, исчезновение света отливается в похищение света; похититель — это не вор в нашем современном смысле, а метафора исчезновения тотема. Язык метафор стадийно меняется; когда появляется вор в действительности, 'похититель' становится 'вором'. Однако все дело ограничивается заменой одной метафоры другой: названный вором, данный похититель продолжает оставаться воплощением все того же образа, по существу метафорой. Связь между образом и его метафоризацией очень устойчива и стереотипна. Образ смерти олицетворяется в богоотступников, убийц, разбойников, насильников; в фазе воскресения это будут спасители, врачеватели, победители, позже — святые. Фарсовый аспект таких героев — воры, с одной стороны, доктора и сводники, с другой. Смещение и снижение религиозной значимости древних богов называется и в том, что герой наделяется профессией, связанной с той стихией, которую он олицетворяет, и в том, что он переходит на роль служителя и жреца представляемого им бога. Так, это будет жрец или основатель культа, а в женской роли мы встретим, кроме соответствий ко всем мужским формам, жрицу, монахиню, мать, как бывшую богиню плодородия или, позже, деву. В фарсовом аспекте эти же образы дадут иные метафоры. Женская роль выльется, в виде формулы, в распутную монахиню и гетеру, это будет изнасилованная служанка, в варианте — сварливая женщина, прелюбодейка и сводница. Мужская роль даст духовное лицо — плута. Так расчлнятся единые образы,

оставаясь в основе едиными, и уйдут друг от друга, разгородившись только различием своих метафорических транскрипций.

Но наряду с такой метафористикой персонажа, часть космических сил перейдет из действующих лиц на амплуа пейзажа, а еще дальше — декоративного фона²⁵; мы помним, что в другом случае этот же персонаж становился обстановкой; и подобно тому, как существовала связь между сценарием, обстановкой и сюжетом, так она существует и в сюжете между происходящим и пейзажем, который всегда соответствует в своей метафористике персонажу²⁶.

11. *Пол, возраст, характер как стоячая маска* Среди этих готовых замечаний нужно подчеркнуть идею маски (в широком смысле) и увидеть ее в виде раз навсегда данной неизменности, при смене носителей в метафорах пола, возраста, количества лиц, социального положения, наружности и характера персонажа; что касается до ситуации и поступков персонажа, то они строго определены содержанием сюжетного образа. Конечно, метафора пола создает канон «ее» и «его», но сперва не в двойственном виде, а в троичном; триада трех кораблей и трех дверей, при трех этажах (зачастую с центральной приподнятостью и двумя меньшими боковыми пристройками или дверями), находит полную образную параллель в триадах богов или действующих лиц. Принцип семейственности (отец — мать — сын; отец — мать — дочь) варьирует с принципом сопрестольности (мать — два дактиля). Из него выходит более «светская» идея: героиня и два героя, либо герой и две героини. Сама семейность понимается не в буквальном смысле крови, а метафорически; так, 'мать' значит родящее начало, 'отец' — оплодотворяющее, а сын или дочь — составная часть этих же матери и отца в смысле регенерации. Таким образом плоскостность мысли сказывается и здесь: дочь — это есть мать, как сын есть отец, лишь в фазе новой жизни. Поэтому между отношениями матери и отца или отношениями матери и сына, отца и дочери возможна полная аналогия; эта «кадриль отношений» со всеми ее фигурами (мать и сын-возлюбленный; отец, живущий с дочерью; любовь между братом и сестрой) дает богатую разверстку в сюжетных мотивах. Затем появятся отщепления двойников, в виде подобий и антиподобий, с гармонией прямых и обратных симметрий. Отсюда — метафора возраста: персонаж, в наиболее полной форме, должен дать пару богов или героев юных и пару старых, причем сюжетно они должны быть связаны мотивами перехода со второго амплуа на первое, и наоборот. В усеченной формуле мы

имеем одно лицо, в себе самом переживающее обе фазы с их двумя возрастaми, или, вместо четырех лиц, трое (мать — отец — сын; мать — отец — дочь; сын — дочь и родитель); в этом случае родитель есть и мать и отец, а одно из детей — и сын и дочь. Так же стабильна и маска «социальной метафоры»: бог-герой всегда царь или царевич, богиня-героиня — царица или царевна идя ниже, они могут быть еще первыми в стране знатными персонами, наиболее богатыми и влиятельными; рабство, труд, бедность — черты загробные. Неразрывно идет «метафора наружности», во всех воплощениях соответствующая «метафоре содержания». Так, бог есть прекрасный юноша или муж, богиня — прекрасная женщина; образ красоты, являя собой метафорическое представление о космосе, становится неотъемлемой чертой героев и их стабилизированного, чисто условного портрета⁹²⁷. Напротив, уродство — примета хтоническая, и все его варианты имеют одну и ту же семантику, отходя в комедию, фарс и «реальные» жанры, рядом с преобладанием красоты в жанрах высоких⁹²⁸. Из дошедших до нас описаний сценических масок (у Поллукса) и богатой физиогномики мы видим, как типы щек, носа, глаз, ног, форм головы, цвета и количества волос имели свою определенную семантику и как эта семантика рассматривала черты человека по аналогии с чертами животных и зверей⁹²⁹. В соответствии с семантикой наружности стоит и семантика одежды; не говоря о том, что богатое платье облекает героев в их обновлении, а бедное — в загробной фазе, каждая из таких ветвей одежды имеет подробный семантический репертуар⁹³⁰. Все эти внешние признаки дают в иной метафоре те же представления, чьими носителями являются сами герои с их внутренними чертами; отсюда — особое, своеобразное явление: внутренний характер персонажа выражается при посредстве внешних, физических черт; это эпитетность, наречение героя постоянным, присущим ему обозначением, так сказать — маска его постоянных свойств. Однако эпитет, сопутствующий герою при анализе оказывается тем же его именем, т.е. той же его сущностью, лишь перешедшей с имени существительного на роль определяющего его имени прилагательного. Так, солнце быстро, зной свиреп, огонь изобретателен, — потому что одна метафора равнозначна другой; из этих тавтологических черт создается характер героя, причем он складывается из того самого, что представляет собой образ, инкарнированный в данном герое. Отсюда — «характерь», знаменитые штампы человеческих

свойств, описанные в IV веке до нашей эры Теофрастом, который дает ряд типических черт якобы бытового персонажа, воспринимаемого по большей части как персонаж комедии и фарса. Эти устойчивые черты человека, детальные и характерные, напоминают отдельные черты масок, сразу восстанавливающие основной типаж всего лица. Так, совокупность таких типических черт дает уже «характер», «тип», имеющий совершенно обособленное амплуа в бытовых жанрах комедии и рассказа: его семантика, однако, сразу же раскроется, если вспомнить, что ни эпос, ни трагедия не знают персонажа типов. Ирония, лесть, болтовня, мужиковатость, мелочности, докучливость, тщеславие, хвастовство, трусость, сквернословие, корысть, самодовольство, высокомерие и т.д. — это все черты Теофрастовых реальных характеров, но черты, соответствующие стоячим маскам комедийного жанра, культовый генезис которого уже вскрыт наукой⁹³¹. Если прибавить сварливость, измену, обжорство, глупость, то перед нами окажутся маски характеров из народных комедий типа *commedia dell'arte*, которые, однако, будут жить и в прозе рассказов. Благородство, храбрость и прочие «возвышенные» черты станут принадлежностью героев и богов регенерации в эпосе, драме и высокой прозе. Благодаря тому, что каждая метафорическая маска стабильна в своем семантическом значении, сюжетная перипетия может достигаться одной переменной одежд, или социального положения, или возраста, или внешности. С другой стороны, каждая сюжетная единица представляет собой ансамбль, где композиция, — мы это сейчас увидим, — и действующие лица, начиная с наружности и кончая внутренними чертами и поступками, даже место действия (локализация и сценарий), пейзаж, обстановка и аксессуары — все это покоится на одном и том же образном представлении, разветвленном в местных метафорных передачах; каждая из них, стабилизовавшись в канон, дает штамп только себя одной, — но себя, понимаемой множественно и потому являющейся штампом всех «себя» одинаковой метафоры. Так древность мира создает изумительную систему масок, которые покрывают пестрое лицо жизни безапелляционным равенством изнутри идущих рубрик, — то, что до наших дней сказывается в научных поисках аналогий и в успокоении всяким «сходством», понимаемым как внутреннее единообразие.

β) Мотивы

1. *Генезис сюжета* В сущности, говоря о персонаже, тем самым

пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов. Впрочем, ни область действия, ни область вещи или речи не является, с точки зрения создавшего их мышления, чем-то самостоятельным и обособленным: они созданы одинаковой закономерностью образных осмыслений действительности и семантически повторяют друг друга. Свободной фабуле неоткуда было явиться; оторванную абстрактную сюжетность не могло создать конкретное и комплексное мышление. Кроме того, слово не играло самостоятельной роли, а составляло часть космогонического процесса (говоря на языке наших понятий); оно редуцировало всю протекавшую жизнь. Поэтому мы вправе ждать, что и содержание такого слова даст нам не нечто фабулистическое, а воспроизведение той же космогонии. Поскольку речевая культура нацело сложена мышлением — не только в отношении семантики, но и морфологически, — вся словесная область представляет собой то же самое, что рядом выражено в стереотипе действия и вещи. Таким образом, если бы речь была позже, чем вещь и действие, можно было бы сказать, что сюжет существовал до речи; но это исторический нонсенс; можно только утверждать, что сюжет был до слова, что сюжет создавался в процессе развития человеческого мышления. Сюжет имел стадию долитературную и даже дословесную, когда его морфология совпадала с морфологией действия, вещи, кинетической речи, мира действующих лиц, с которым он был слит, — это был, по-видимому, самый ранний этап примитивно-охотничьего общества; позже, при развитии отдельных слов в речь, сюжет частично остается в действенном и вещественном виде (мы вправе были бы говорить о действенных и вещественных метафорах), а частью сливается в дальнейших судьбах с языком, пока, в классовом обществе, не получает своей полной спецификации. Словесный сюжет складывается из той же самой семантики, что и другие виды доклассового мировоззрения. Он так же системен; его морфология целиком komponуется из тех самых метафорических отливок, в которых оформляется образ. Я уже говорила, что 'слово' связано с самого своего возникновения с 'борьбой' и потому впоследствии произносится в агонистической форме; что слово — это сам тотем, в произносительных актах которого рождается мир; что слово, действие и вещь — три морфологических разновидности, оформляющие единую семантику своеобразной космогонии, — они различны, но внут-

ренно едины, и каждому слову соответствует свое действие и своя вещь. Все вместе создает ансамбль, — очень «связанную», глубоко закономерную, замкнутую в себе систему образов. И однако же существует различие форм вещи и обряда, обряда и мифа, мифа и фольклорного сюжета: это то различие, которое заставляло науку разобщать их. Но различия имеют свою топику, свою закономерность в отношении к тождеству; различия отнюдь не означают хаоса, а являются внешними проявлениями внутреннего единства. Сюжет — система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа. Когда образ развернут или словесно выражен, он тем самым уже подвержен известной интерпретации; выражение есть облечение в форму, передача, транскрипция, следовательно уже известная иносказательность. Образ, если можно так сказать, остается позади; за него представляют уподобления, которые мы привыкли называть метафорами. Как только основной образ забылся, эти метафоры начинают уподобляться загадке, имеющей два существования — структурное и смысловое, что и придает им зачастую известную двусмысленность и остроту, каламбурность, игру смыслов и недосказанность. Я имею в виду сюжеты фарсового аспекта из новеллы типа индусских парабол, где реалистический рассказ становится двусмысленным только оттого, что каждый его мотив, подобно загадке, говорит об одном, а значит другое⁹³². Расхождение смысла, создавшего структуру сюжета, с позднейшим смыслом, который вычитывается из этой структуры, порождает не только загадку, но и сказку, никогда не понимающую того, о чем она повествует (в этом ее формальное отличие от мифа); но такой сказкой, допускающей интерпретацию структуры, является и всякий метафорический сюжет.

2. Сюжетные мотивы как

действенная форма персонажа

Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает. Божество дерева умирает и воскресает на дереве, божество воды тонет и спасается из воды, божество огня сторает и возносится из огня, звериное божество борется со зверем и выходит победителем. Но почему оно делает именно это, а не что-нибудь иное? Потому, что персонажем является природа,

она же тотем; в борьбе, в сменяющейся неизменности одного и того же, представляемого как жизненный процесс (с нашей точки зрения!), заключены все состояния и действия первобытного персонажа. Таким образом в мифологическом сюжете (под которым нужно понимать не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифотворческим мышлением, т.е. сюжет и персонажа, и вещи, и действия) мотивы не только связаны с персонажем, но являются его действенной формой⁹³³; сюжет — это не связанная логической последовательностью система многостадийно-оформленных тождеств материального, социального (действующие лица) и действенного характера. Персонафикационное мышление играет здесь решающую роль. Каждый образ воплощен; эти воплощения получают развернутые мотивы действий и состояний в обряде и мифе. Пока речь идет о зверином и растительном персонаже и сюжете, западная наука вскрывает его генезис довольно легко; но антропоморфная метафористика принимается, как правило, за реализм. Между тем олицетворенный мотив 'борьбы' — это воин, который может быть богатырем, героем, защитником родины, дерущимся со своим братом, сыном, отцом, врагом, — все равно, мотивы о нем сложатся из тех же разновидностей поединка, подвигов или сражений. Олицетворенный мотив 'плавающего' или 'шествующего' солнца выразится в страннике, путнике, мореходе, но также и в спускающемся под землю или поднимающемся ввысь лице (акробате); здесь мотивы дадут путешествия, странствия на чужбине, уходы—приходы. Подобно этому и 'повар' — олицетворенный мотив еды, 'врач' — олицетворенный мотив жизни и т.д. И персонаж и сюжет одинаково представляют собой метафоры, и потому они не только связаны друг с другом, но семантически совершенно тождественны, — хотя и являются двумя самостоятельными параллелями оформлений двух различных сторон тотемистического мышления: персонафикационной и актуализационной. Но мифологический сюжет — это такой сюжет, в котором весь его состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество, — то есть в основе анти-причинно-следственный сюжет.

3. *Солнечно-загробная морфология мотивов* Каков же язык этих различий в сюжете, различий личий метафор? Ведь точка зрения, выдвигаемая мною, уже не требует ни учета, ни сопоставления мотивов; она говорит заранее, исходя из природы сюжета, что под всеми мотивами данного сюжета всегда лежит единый образ, —

следовательно они все тавтологичны в потенциальной форме своего существования; и что в оформлении один мотив всегда будет отличен от другого, сколько бы их ни сближали, но что эти исконные и явные различия всегда останутся результатом различий метафорической терминологии. Ударение, как видим, лежит на языке и на форме, — понимаемой отнюдь не как нечто самодовлеющее, — на форме как семантической отливке образа. С этой точки зрения я считаю себя вправе прямо перейти к морфологии основных форм мотивов или сюжетных метафор, чтобы показать их изначальную различность и условность их передач. Беру прежде всего основной комплекс метафор, с которым оперировала все время; это будет небо-преисподняя (обозначая кратко весь узел света, огня, воды, дерева и т.д.). Здесь, как я уже указывала, лежит образ круговорота; солнце спускается в преисподнюю, бьется со своим врагом и выходит победителем. Вот самая элементарная группа мотивов и сюжетных ситуаций. Следовательно: спуск и восход, бой, верней — поединок, позже война, победа. Итак, мы давно оперируем с сюжетом, хотя он и был в скрытой форме. Композиция сюжета зависит всецело от языка метафор, и если, как здесь, этот язык передает образ «перемирия» в виде спусков и восходов, то и сюжет получит архитектонику схождения и выходов более или менее распространенных и описательных. Ясно, что явится и некая фигура, которая выполнит функцию мотива, спустится в ад, побьется со смертью и взойдет над землей. Кто же это? Да то же небо, то же солнце, или царь, или бог, или жених-победитель; наконец, зверь, вегетация или герой, — тот, кого мы называли хором или протагонистом.

В только что названной группе мотивов мы имеем одну разновидность метафор. Но вот другая, хотя и передающая все тот же образ: солнце становится рабом смерти, бьется с нею и опять оказывается царем мира. Третья: смерть свирепа, полна гнева и буйства; солнце укрощает ее в поединке и обращает в кротость и покорность. Этот пример особенно интересен для иллюстрации пронизанности, омонимичности или комплексности образов и того, как это отражается на мотиве. Ведь смерть метафорически изображается женщиной; следовательно мотив создает гневную, строптивую героиню; ее укрощает герой, но как? — актом соединения с нею, — ибо этим он и победитель смерти, и царь, и бог нового рождения. Идет мотив соединения или свадьбы, но рядом и его параллели: например мотив поединка, схватки,

побоев; мотив укрощения животного; мотив царя, становящегося рабом, и обратно; мотив скованности, рабства и необузданности в смене с освобождением, царствованием и кротостью; мотив сна-пробуждения⁹³⁴. В свою очередь каждый из этих мотивов имеет еще и другие метафорические передачи того же основного образа. Так, спуск и взход на другом языке метафор передаются как взлет и падение (солнце, падающее в воду-преисподнюю), как погружение, как утопание. Им вариантна терминология уходов, удалений, ссылки, отъездов и прибытий, возвращений, въездов. Ясно, что речь идет только об языке метафор, когда в аналогичных случаях мы встречаем мотивы 'уводов' и 'приводов', исчезновений и появлений, похищений и отвоеваний. Мотив гнева тоже имеет параллельные транскрипции в метафорах, где язык образов иной: это мотив временного бездействия и пассивности, укрываемости — в антитезе с активностью, совершением деяний-подвигов и укрывательством. Мотив свадьбы-укрощения на другом языке является мотивом свадьбы-разъединения и встречи-свадьбы. Наконец, мотив плена, уз, темницы и освобождения при другой терминологии метафор обращается в мотивы безумия, забвения, измены и прихода в себя, вспоминания, возврата. Конечно, всех метафор-мотивов я не собираюсь приводить; я дала главнейшие филиации метафор солярно-загробного образа; эпос Греции и Индии и повествовательные сюжеты вплоть до XVIII века говорят преимущественно на них. Мы увидим ниже, что из них будут созданы эпизоды войн, похищений, свадеб, измен, отъездов, странствий, приключений, подвигов и т.д. Во всяком случае уже совершенно ясно, что под эпизодами и ситуациями мы должны понимать инсценированные в действие и в обстановку мотивы и что не только между персонажем и мотивом, но и между мотивом и эпизодами, мотивом и сценарием всегда имеются в сюжете внутренние семантические связи. Так, например, оставаясь в кругу уже приведенных выше примеров, можно указать, что инкарнация смерти, 'вор' или 'разбойник' (персонаж) действует — 'грабит', 'ворует' (мотив) — в 'гостинице' как [в] той же метафорической смерти (сценарий).

4. *Вегетативная* Комплекс представлений, показанных мною в интерпретации солярно-загробных метафор, имеет еще большую филиацию в мире плодородия. Тут образ круговорота жизни — смерти — жизни транскрибируется несколько иначе. Не солнце сходит в подземелье и после битвы выходит победи-

телем: роль протагониста здесь у дерева, в частности — у всякого начала, имеющего рост и выход из чрева земли или женщины-самки. Момент битвы здесь нет; его заменяет резкий переход к противоположному, внезапная перемена, череда, обратная симметрия. Это та же перипетия, которая наиболее известна по трагедической композиции. Градации в ней резки: жизнь сразу делается смертью, — смерть внезапно становится жизнью. Образа победы или поражения, вообще, нет; вместо них дается образ жертвы и обреченности, т.е. полной пассивности, которая в солярном тоне давала 'укриваемость' и 'кротость'. Мышление поэтому направлено на передачу именно таких представлений. Для нас возникает только вопрос словаря: придется ли метафоризировать смертью и возрождением растение, животное или человека-бога. Так например, смерть и новая жизнь, 'вегетация' будет представлена в виде внезапной гибели цветка и внезапного оживания; конечно, внезапность будет передана в метафорах насильственности, чьей-то мести, чьем-то зле и неправоте, а жертва изображается нежной, невинной, чистой. Если это 'злак', гибель даст метафору размельчаний, молотьбы, размола на мелкие части при помощи 'мельницы' или 'жернова'; если 'животное' — разрывание на куски. Но если это 'хлеб' (колос, тот же злак, плод), смерть даст метафору голода и поста, а новое оживание — насыщения и акты еды. Метафора, имеющая дело с 'воспроизведением', даст, само собой понятно, образ полового соединения, причем гибель изобразится через отсутствие акта (разлука), оживание — через его действительность (соединение). Таков язык метафоричности плодородия в главном. Как и в солярохтонизме, каждая линия метафор имеет свои параллели. Укажу некоторые из основных. Образ 'внезапной гибели' и 'внезапного оживания' передается в обычной формуле исчезновений и появлений; то, что солярная ветвь транскрибирует метафорой 'поединка' и 'преследований' врага, то здесь понимается как 'поиски'. Эта черта очень любопытна; и там и тут фаза смерти изображается, — я уже говорила об этом, — в виде дословного хождения, прохождения: нужно 'пройти' страну смерти, 'пространствовать' сквозь нее, 'исколесить'; 'мертвый' — это путник, странник; смерть — 'гостиница', широко принимающая гостей-пришельцев; она 'гостеприимна' и 'широкодверна'⁹³⁵. В бытовом обычае, мы видели, процессии и шествия

передают этот образ хождений-оживаний; в сюжете соляроподземность дает метафору конкретного (лишь впоследствии отвлеченного) преследования, а вегетатизм — исканий. Этот термин 'поисков' делает из 'появления' — 'нахождение'; идя за ним, исчезновение обращается в потерю. Таким образом сюжет получает эпизоды и композицию: началом является эпизод исчезновения и разлуки, серединой — поиски и концом — нахождение, появление, соединение. Так и будет сделано, — мы увидим ниже, — и в свою очередь этим положено основание целому жанру подобных же композиций. Однако не всегда поступят именно так; дело зависит от выбора метафорических вариаций. Например, можно представить производительный акт в виде брака, но и в виде насилия, или известного оргиастического момента, или просто в виде женско-мужского переодевания; смерть можно передать через плач, глумление; через травестию царя — раба или через мотивы обвинения; оживание — в картине восстания из гроба или воскресения. Мотивы, имеющие метафору ситуаций, лягут эпизодами. Таковы, например, сцены суда, распинаний, пробуждений из гроба и комбинации дерева — огня — воды: водные эпизоды (погружения, утопания и выходы их воды), огневые эпизоды (сторания), эпизоды с деревом (повешения). Это, так сказать, биография Ярилы и майского дерева: дерево бросается в воду, или огонь — в воду, или дерево — в огонь. Как я уже показывала, в таких эпизодах дается, в сущности, картина страстей божества (его оплакивают, хоронят, бросают в воду или в огонь, или вешают; затем оно воскресает — радуются, едят), и в каждой сцене водоборства и огнеборства мы уже имеем элементарные страсти. Но не забудем и того, что все это не больше как сюжетный монолог или, что то же, форма самобиографии: в каждом таком мотиве или таком эпизоде перед нами чистое удвоение: дерево на дереве, огонь в огне, вода в воде, т.е. смерть и оживание в себе же самом.

5. Единство

*метафорических
различий*

Мне остается только сказать, что метафорические отливки солярных мотивов и вегетативных, а вместе с тем и их сюжет и жанрообразование имеют общую схему при различных инструменталках. То, что в солярных композициях — удаление и возвращение, то в вегетативных — смерть и воскресенье; там подвиги, тут страсти, там борьба, тут гибель. Олицетворение стихий в солярном жанре зооморфное, и женская роль тождественна мужской; в вегетативном жанре прибавляется и растительное олицетворение, а

мужская роль — лишь часть женской. Казалось бы, они различны, а между тем их схема одинакова: уход-приход, блуждания, плен с освобождением. Таким образом во всяком архаическом сюжете мы найдем непременно фигуру раздвоения-антитезы или, как ее можно было бы назвать, фигуру симметрично-обратного повторения. С этой точки зрения и вся образность первобытного земледельца проходит под знаком круговых повторений, из которых часть дает 'обратный ход', нами принимаемый за противоположение; на самом деле это только последовательная повторность. Смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает смерть, из смерти жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение — разлуку. Точки нет, остановки и завершения нет. «Все течет». Даже враг есть друг, я сам; даже смерть — бессмертие. Вечный круговорот, в котором Мир и Время, подобно солнцам, колесообразно вертятся среди бесчисленного себеподобия.

Это основное восприятие первобытного человека, вариантно представленное в сюжете, накинёт сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удержит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии.

III. Литературный период сюжета и жанра

а) Эпика

1. Проблема формы и содержания

В ранней Греции, только что вышедшей из родового строя, противоречие между содержанием идеологий и их формой еще не так резко, как в период усиления рабовладения. Предшествующий фольклорный материал имеет для эпических поэтов решающее значение; но оттого, что эпический жанр еще нацело фольклорен, не значит, что он не оформлен классовым писателем. Этот вопрос стоит в непосредственной связи с проблемой писательской и, если можно так сказать, с литературной личностью в античности.

Множественно-единичный тотемистический коллективизм порождает безлично-массового творца; его идеологическое отражение — в хорической структуре лирики и драмы. Одна из разновидностей хоризма заключается в такой типично фольклорной форме, как исполнение единичным актером-автором многих ролей (Ливий Андроник); здесь автор уже выделен и как будто индивидуален; на самом деле его умение быть женщиной и быть мужчиной, играть такую-то роль и противоположную — говорит еще о том, что он хоричен и что черты всех членов коллектива совмещаются в каждом отдельном члене. Точно так же исполнение песни по очереди (сколии), при кажущейся сольности, продолжает оставаться хорическим. Классовый писатель, стоящий на стыке с родовым коллективизмом, в большей степени хоричен, чем индивидуален. Эпическим жанром следовало бы называть те первые ритмико-словесные роды, которые складываются первыми классовыми писателями, — будет ли это хоровая так называемая лирика или песня-эпопея; его отличительной чертой является доминирующая роль фольклорного материала, лишь организованного и классово-осмысленного отдельной, слабоиндивидуализированной личностью. Для всей античной литературы фольклор не является ни пережитком ни рудиментом: фольклор остается до конца живым компонентом античной литературы, и меняется только доза их соотношения. Так, в

некоторых высокоразвитых лирических родах содержание значительно индивидуально, но все их исполнение сохраняет фольклорную линию, не отступая от нее ни на йоту; то же исполнение играет в античной драме такую органическую для содержания драмы роль, что можно говорить о том, как фольклорный план на наших глазах переключается в драматическую структурную ткань. Эпос — тот первичный жанр, который максимально фольклорен, и в отношении к нему должен идти вопрос не о том, насколько он еще сохраняет фольклорный характер, а что и в какой степени у него классовое, т.е. литературное.

Первые эпические сказания, в самой архаичной форме личного рассказа, складываются из погребальных слав и плачей о подвигах, битвах и приключениях богов и героев; это музыкально-словесные песни, сопровождаемые пляской (так, эпос, исполняемый во время пира Демодокком под лиру, отплясывается), как и сосуществующие рядом лирические песни. Одна их часть циркулирует разрозненно, другая циклизуется на стержне одинаковой тематики. Классовая идеология создает противоречие между образом и его передачей; она вносит в старые метафоры новое осмысление, — и в этом уже основной сдвиг, качественно новый в отношении к наследию, но еще слабый по сравнению с будущим. Это уже не прежние стадийные изменения, относившиеся только к внешнему оформлению образа, который продолжал сохранять свое старое семантическое значение. Со вступлением в классовое общество мы имеем сдвиг в сознании, и он вызывает срыв былого смысла. Во-первых, приходит в столкновение мышление понятиями, формально-логическое мышление, с примитивно-диалектическим, с мышлением образами; во-вторых культовая установка заменяется аристократической, классовой. Отсюда — те два смысла, та двойственность, которая поражает при взгляде на эпическую культуру; с одной стороны, описания подлинных битв, подлинных людей, подлинного домашнего быта, социально верные картины родового уклада, — и, с другой, в полной сохранности мифический рисунок. «Одиссея — это рассказ о приплытии домой воина, «Илиада» — повесть о взятии Трои и столкновении ахейских вождей; та и другая тематика подана в реалистическом окружении. И все же гомеровский эпос насквозь мифичен, фольклорен.

Итак, уже можно говорить о противоречии сюжетной структуры и вкладываемой в него значимости. Появляется классовая оценка: положительные образы и отрицательные, характеристика

лицу и событий; но остается незыблемо-неприкосновенным самое наличие образов, персонажа, ситуаций, всего материала и, главное, структуры мифа. Образ 'жизни' осмысливается как классово-свой, героико-аристократический, а потому положительный, высокий; образ 'смерти', олицетворяющий зло, отнесен к низкому, к отрицательному, к классово-чуждому, — хотя эта область классово-вражды еще ограничена и ее характер больше сказывается в героизации-аристократизации положительных типов, чем в создании отрицательных. В эпосе злодейские роли выполняет подземный персонаж, которому придаются черты безобразия и прямой антитезы к героям: это чудовища, горбуны, уроды, великаны, людоеды и пр.; раб-слуга еще не несет отрицательной функции. «Одиссея», по своему составу более архаичная, чем «Илиада» (первично-монологическая композиция, множественно-единичный враг в лице жениха и пр.), состоит из песни о странствиях-приключениях в сказочных загробных странах; поединок с подземным врагом — основной элемент рассказа. Здесь спуск в преисподнюю и действие в стране смерти, монологи мертвецов, утопание и спасение из воды, пребывание в стране солнца и ветра. Исчезновение-появление метафоризируется здесь на многие лады, нигде не обнажаясь открыто: то герой скрыт, насильно удержан, то сам он угоняет, скрывает.

2. *Сюжетно-жанровая структура эпоса: «Одиссея»* Если «Одиссею» подвергнуть анализу, под ней легко просветит эпическое сказание о Гипподамии, «укротительнице коней». Ее история заключалась в том, что во время ее брака опьяневшие кентавры пытались похитить ее и овладеть ею; тогда возгорелась битва, и в результате невеста была отвоевана, а чудовища побеждены⁹³⁶. В сущности, такова же история и Пенелопы. Чудовища и насильники здесь метафорически сделаны женихами, и, конечно, та роль, на которую мнимо претендовали кентавры, была именно роль женихов-мужей⁹³⁷. Вообще за всеми героями-людьми стоят чудовища-звери, прикрытые именами богов и полубогов; анализ гомеровских поэм показывает, что основную роль в них играли кони, и в этом отношении эпос не так далек в своем персонаже от драматического хора, в котором рядом с сатирами имеются и конеобразные силены. Одиссей, угонщик Ресова и Троянского коней, сам есть конь, и древность, приводя его эпитет «Конный», сама говорила об этом⁹³⁸. Эта сторона еще более выдвинута в индусском эпосе, например в «Рамаяне». Здесь композиция дает параллелизм между биографией солнечного

бога (Рамы) и жертвоприношением коня. Коня похищают или угоняют, и начинаются длительные скитания и поиски; перерывают всю землю, искаживают вдоль и поперек все страны, но животного не находят; наконец после многих трудов его обретают в глубине преисподней и оттуда выводят вновь на землю. Такова же и история Рамы: его изгоняют, потом ищут и возвращают. Такова история Ситы, жены Рамы: ее похищают, мучительно ищут по всей земле, находят в стране смерти и отвоевывают. Действующие лица всей поэмы состоят из обезьян, птиц, коней, коров, чудовищ и слонов; в ней нет людей без солярных родословных и сказочных черт, вне черт звериных, речных или подземных. Внешняя композиция «Рамаяны» совершенно та же, что в средневековых эпических сказаниях об оклеветанной жене: злая царица наговаривает царю на его невинного сына (от другой жены) и заставляет его изгнать, на его законное место подставляя сына собственного; Рама скитается и страждет, и после долгих и многих приключений и лет оправданный возвращается. Вторая, внутренняя композиция параллельна первой: кроткую жену Рамы, Ситу, которая отправляется в изгнание вместе с мужем, похищают злые силы природы, чудовища ракшасы, во главе с Раваной, их царем; Рама долго и тщетно ищет ее, и только помощь птиц, а потом обезьян, помогает ее найти в сказочном царстве Раваны. Но Рама не верит чистоте Ситы и клеветает на нее; тогда она бросается в горящее пламя огня и выходит оправданной и обновленной. Ракшасы похищают Ситу с целью насилия, — вариант кентавров, а также и женихов Пенелопы. Эти «самозванные претенденты» эпоса, романа и драмы (особенно комедии и фарса) раскрывают себя в индусской эпосе: здесь они, как я только что сказала, злые силы природы, мешающие жертвоприношению, похищающие жертвенное животное, не дающие акту смерти перейти в акт рождения и жизни, — разрушительная сторона смерти-мрака. В параллель к жертвенному животному: они похищают невест и жен, препятствуя акту плодотворения. Такой похититель и угонщик, помимо ракшасов, сам Индра, божество небесного света: солярные боги всегда отличаются хитростью и в известной фазе, — хтонической, — крадут огонь или метафорические воплощения огня, скот — быков, коров, коней и т.п. Таковы Прометей, Гермес, Одиссей у Киклопа и мн. др. Хитрость солнечных богов метафорически выливается в 'изобретательность', 'мастерство', 'искусность', 'находчивость': это свойство того же хитроумного Одис-

сея, Афины, Гефеста, Паламеда и др. Но в другом аспекте она переходит в метафору козней и злоумышления, как у того же Одиссея, из которого получается впоследствии злодей. По другой линии метафор эти же боги и герои, угонщики и похитители, становятся 'ворами', а хитрость их и изворотливость принимает форму 'плутовства'⁹³⁹. Таким образом в «самозванных претендентах» мы имеем, действительно, двойников светлого начала, в виде множественной единичности; они являются носителями образа смерти как в эпосе, так и в комедии. Обычная форма этих злых вмешательств, как я сказала только что, угон и похищения; вслед за ними идет, вполне понятно, момент боя и отвоевание. Объектом кражи является или животное, или женщина (позднее клад); если это женщина, появляется мотив вожделения и насилия; силы смерти тогда обращаются в женихов. Если речь открыто идет о космогонии, они гиганты, титаны, ракшасы и т.д. Обычно это чудовища, отличительная черта которых — безобразие; то они великаны, то полуженщина-полуживотное. В сущности к этим двум образам может быть сведен почти весь эпос. Поездка за невестами, отвоевание невесты и бой с исполином — вот главное содержание средневековых эпосов, средневековых романов, былинного эпоса и сказок: в основе персидских и грузинских эпических сказаний лежит поединок и поиски-отвоевание невесты. Такова же в главном композиция «Одиссеи»: вернувшийся из странствий герой отвоевывает свою жену. Под каждой такой семейной, частной и бытовой историей лежит, космогонический образ мира: возврат из смерти и «перемирие» в смерти. Метафора может быть взята из словаря солярного, загробного, растительного, бытового: в эпосе она по преимуществу солярно-загробная, и потому в ней преобладает зооморфизм. Герои его, как я уже говорила, кони, львы, тигры, бараны, быки и т.д. В грузинском эпосе герой появляется всегда на скачущем коне; он неуловим, как конь Рамаяны; за ним гонятся и его ищут, но сам он, в барсовой шкуре, одновременно и барс, как лев-Геракл в львиной шкуре.

В «Одиссее» Эвмей олицетворяет в прошлом свинью; Фрикс — воплощение кабана, Елена — собаки; фольклор знал героя-лебедя, волка, льва и т.д. — за каждым эпическим сказанием стоит миф, потерявший религиозную значимость, стоит сказка из «животного эпоса».

Как наследие в гомеровском эпосе остается сравнение героев с дикими зверями и животными; если прибавить сравнения их с

космическими силами и растительностью, то можно воспроизвести стадийный путь, который прошло оформление метафорического персонажа от мифа к литературе.

Возвращаясь к «Одиссее», нужно прибавить, что она имеет много параллелей в египетском эпосе, с его элементом странствий по загробному миру, солнечных поединков и отвоеваний, в вавилонском эпосе, с его странствиями, приключениями и сошествиями в преисподнюю, и в арабском эпосе, с его приключениями Синдбада-мореплавателя, — уже не говоря о параллелях в международном фольклоре.

Илиада В «Илиаде» поединки со смертью обращены в войны; но основной сюжет в ней — тоже похищение и отвоевание женщины, сокрытие и гнев героя; вместо преисподней, здесь похоронные действия, плачи, погребальные игры. «Илиада» внятно показывает связь эпоса, как и драмы, с культом мертвых и выход из заплачек по умершим, из похоронной хвалы покойнику, победившему смерть; вот почему вся она и состоит из этих подвигов-рукопашных. Здесь эпос тесно смыкается с хоровыми песнями в честь победителя на играх, с хоровыми плачами трагедии; но драма дает поединок героя в отвлеченной форме, эпикейки только сопровождает поединок, а эпос, оторванный от действенной борьбы, дает о нем лишь песенный рассказ.

Под «Илиадой» лежат три эпических цикла: гнев Мелеагра; гнев Геракла и взятие Илиона, отвоевание невесты.

Впрочем, я пользуюсь именами чисто условно и несколько не хочу говорить об «источниках», так как считаю эти сказания параллельными: я их беру только в виде формул. Композиция «Гнева Мелеагра» заключается в следующем: герой, разгневанный на соратников, отказывается принимать участие в битве (охота на вепря), удаляется и бездействует: ничьи мольбы не трогают его; только когда начинает убеждать его жена, он соглашается и выступает в поход⁹⁴⁰. Второй сюжет о Геракле: его злора против Лаомедонта и взятие Илиона; злора же за то, что он, освободив дочь Лаомедонта, Гесиону, от чудовища, не получил обещанной награды⁹⁴¹. Это составляет уже третий сюжет об отвоевании невесты; Геракл разрушает Эхалию, чтобы добыть себе любимую Иолу⁹⁴². Итак, взятие города и взятие женщины дублируется. Не забудем, что варианты мифов говорили то об Ахилле, добывающем Елену для себя, то о дочери Приама (а не сыне Гекторе), из-за которой Ахилл умер; есть даже версия, по которой Ахилл любил Поликсену, но Парис его убил, — на месте Елены

здесь Поликсена, на месте Агамемнона — сам Ахилл⁹⁴³. Такая замена одного имени вполне законна: безыменная композиция сказания ставит знак равенства между всеми героями, как бы они ни назывались. Узенер уже показал, что взятие Трои по композиции совпадает с одним из эпизодов «Илиады», с Долонеей, где тоже дается осада и поджог города: Узенер сопоставляет их с солнечными мифами о похищении и отвоевании невест, клада и т.д. и битв с драконом, с обрядами массовых боев и поджогов замка или города, которые наблюдается у всех народов; сюжет падения Трои он выводит из священного действия, которое вышло из солнечно-хтонических представлений⁹⁴⁴. Если оставить точку зрения о выходе одного сюжета из другого или о прямой линии, идущей из представления в обряд, из обряда в сказание, то мысли Узенера останутся по сей день и глубокими, и блестящими. Об этом приходится говорить еще и потому, что расшифровка хеттских надписей снова поставила вопрос об историзме похода на Трою. Но этот историзм не может поколебать доводов Узенера: войны могли происходить реально, но их осмысление было мифично, и факт существования священных действий и сказаний, семантизирующих реальных поединки, неоспорим. И Нибелунги — пример такой историчности, и норманские сказания о Робине Гуде, и «Персы» Эсхила и мн. др. Во всяком случае композиция «Илиады» совершенно «мифична», если называть мифом историю Мелеагра и Геракла; если в биографии Кориолана есть эпизод гнева, затворничества и выхода из бездействия только благодаря просьбам матери и жены (мать и жена играют ту же роль у Мелеагра и выдвинута роль матери у Ахилла), то, несмотря на историчность Кориолана, этот эпизод нужно отнести к мифотворческому осмыслению реального факта. Троя могла существовать, но ее владыкой представляется Лаомедонт, царь смерти, стены города строили Аполлон и Посейдон, боги солнца и воды; рассерженные за неуплату, они сожгли и потопили город, Метафоричность 'города' и 'стен' не может, таким образом, быть опровергнута историческим позднейшим подходом⁹⁴⁵; цари-герои, выступающие в роли Лаомедонта, Аполлона и Посейдона, каковы ни были бы их имена, в основе метафоричны. Основа же эта такова: Ахилл гневается из-за увода пленной Брисеиды. Но она уведена из-за гнева Агамемнона, потому что ее рассерженный отец пришел в ахейский стан за возвращением пленной дочери. Он Хрис, 'золотой' жрец и эпитетное олицетворение Аполлона; его поруганием оскорблен бог;

завязка «Илиады» — гнев Аполлона из-за увода Солнечной девы, Хрисеиды. Хрисой называется обитель Аполлона; Хрисеида и Брисеида — эпитеты Афродиты; но и Елена — ее ипостась⁹⁴⁶. Итак, «Илиада» компонована мотивами из похищения Елены-Хрисеиды-Брисеиды и гнева Агамемнона-Ахилла-Аполлона; эпилóg — отвоевание богини света и разрушение обители мрака. Троянцы — те же женихи Пенелопы или ракшасы; Парис-Гектор — двойник Агамемнона и Ахилла-Патрокла; Ахилл и Агамемнон — соперники, враги и соратники одновременно, — две роли с одной функцией; старый Приам стал на бывшее ампула царя смерти, Лаомедонта. Ссора двух вождей дублирует мотив гнева: эпос всех народов вариировал на все лады эту метафору солнечного божества в хтонической фазе, еще свирепого, неукрощенного, пылающего мстью⁹⁴⁷. Гнев Аполлона сказывается в том, что он посылает на скот и на людей смерть; гнев Деметры и Иштар — в прекращении плодородия на земле; Ахилл и Мелеагр в гневе становятся пассивными, потому, что они переживают фазу окованности, затворничества, смерти. Так или иначе, это «прекращение», засуха, бесплодие, бездеятельность. И вот единственная, кто может из этого состояния вывести героя, — жена, такая, которая персонифицирует производительный акт и, следовательно, плодородие. История Одиссея, «разгневанного», направлена на отвоевание жены, как у Агамемнона, Ахилла и Аполлона. Но царствует только кроткий. Похищение заменяет убийство, — Ситу украли чтобы не убивать Рамы; отвоевание равносильно новому оживанию. Кроткий и утишенный герой метафорически тождествен победившему в битве воину, одержавшему верх в агоне атлету или богу, вновь ожившему из смерти.

4. *Три композиции эпических эпизодов* Эти образы рожают стереотипную композицию сюжетных форм; неизменно дается эпизод, в котором посол богов является к укрываемому или бездействующему божеству, прося выпустить его или выйти из пассивности; только после такой просьбы, подкрепленной угрозой или другим сильным доводом, божество покидает, наконец, обитель мрака. Три композиции существуют для таких посольств. Первая: к герою в изгнание или в затворничество отправляется посол, моля вернуться и стать активным. Таковы эпизоды с Ахиллом, Мелеагром, Кориоланом и в лесу с Рамой; этой композицией широко пользуется сказка. Вторая: к божеству, скрывающемуся герою или задерживающему силу света и плодородия, посылается от богов представитель, который заставляет

выпустить героя-плодородие. Таковы эпизоды в эпическом сказании о Деметре и Коре и в «Одиссее», где Калипсо, «Скрывающая», против воли должна освободить героя. Третья, сливающаяся со второй: посол является в преисподнюю, требуя немедленно освобождения божества плодородия. Таково эпическое сказание об Иштар-Таммузе. В последнем случае мы уже сталкиваемся с композицией сошествия в царство смерти и выхода оттуда. Легко видеть, что все эти композиционные формы отложены одними и теми же образами 'возрождения' и что их разнообразие вызвано различием метафорических передач. Сошествия имеют, следовательно, совершенно ясную семантику временного пребывания в царстве смерти; сказание об Иштар показывает, что сначала в преисподнюю попадает бог плодородия, Таммуз, затем по приему повторения богиня плодородия Иштар, а дальше, еще в одной редупликации, посол богов, сам олицетворяющий свет и плодородие. Здесь на одно мгновение мы встречаемся с мотивом посольства и представительства и в роли посла-глашатая узнаем репрезентанта того самого образа и того самого божества, в защиту чего и кого посланец является. Я не буду останавливаться на Гермесе и Ириде, божественных слугах, в фарсе и в плутовском романе дающих типы поверенных лакеев и горничных; их конечное завершение в *risato* — Фигаро, цирюльнике «на все руки», подателе, некогда жизни и целителе⁹⁴⁸. В библейских и евангельских образах это ангел⁹⁴⁹. Мотив посольства по формам дает композиции, которые частью совпадают с сошествием и посещением далеких укромных стран, но частью выливаются в эпизоды «благовещений». В них, в этих благовещаниях, далеко предшествующих позднейшим евангелическим рассказам, — посол есть и представитель богов, и сам активный бог; вестник зачатия, он одновременно и его виновник⁹⁵⁰. Все эпизоды о сошествиях в преисподнюю и о выходах оттуда развертывают в сущности образ рождения как метафору борьбы. Герой спускается в ад, чтобы вывести друга: герой переживает фазу смерти и, поборов ее, рождается вновь. Этот мотив пронизан образом 'новых рождений', а потому связан неотделимыми нитями с 'браком': герой добывает невесту или отвоевывает жену, отпросившись в заморскую страну, где он бьется с чудовищем, великаном или чародеем. Впрочем, персонаж такого агона дает богатые вариации. Этот может быть бой отца с сыном, — классическая разработка в эпосе дана в Рустеме и Гильдебрандте, в романе — у Гелиодора, в комедии — у Ари-

стофана; вражда и борьба двух братьев, чья формула в Этеокле и Полинике; наконец, комбинация борьбы между сыновьями и отцом (Эдип), мужем и женой (Агамемнон и Клитемнестра), героем и врагом и т.д.⁹⁵¹ Такие образы, как дружба, вражда или верность, измена, становятся загробными метафорами: 'верен' тот, кто сопутствует в преисподнюю, 'изменяет' тот, кто не прошел обновляющей фазы смерти. Верные слуги и верные жены умирают вместе со своим господином, отправляясь вместе с ним переживать будущее возрождение⁹⁵². Верный друг, подобно вавилонскому Гильгамешу, спускается в преисподнюю за своим товарищем. Верные жены Алкеста и Савитри умирают за мужа или сопутствуют мужу в странствиях смерти. Особые испытания «верности» подвергают жертву пробе умирания. Если смерть не возводит ее — она не была верна; если выйдет из смерти обновленную — была верна. Отсюда мотивы любви являются, собственно, мотивами верности: древняя литература не знает эротики, и даже, когда последняя с эллинистической эпохи начинает становиться литературным мотивом, то и тогда под ней можно прощупать или мотив верности, или мотив производительности. Еще в средние века, когда дама хочет узнать, любит ли ее рыцарь и верен ли он ей, она посылает его на смерть: любить и быть верным значит — выйти живым из смерти⁹⁵³. Поэтому рыцарь перед походом избирает себе даму сердца; странствуя и переходя из приключения в приключение, из одной мнимой смерти в другую, он совершает подвиги во имя своей дамы. Или, подвергая себя смертельной опасности в битве, он выказывает верность королю. Поэтому-то странствия, подвиги и битвы — метафорические формы любви и верности, в своей метафоричности противоречащие реально-бытовому характеру этих странствий и битв. Обо всех этих мотивах пришлось заговорить в связи с гомеровским эпосом, потому что он не монолитен, а представляет собой литературную обработку параллельных и самостоятельных мотивов, живущих по соседству в сказке, фольклоре, литературе религиозной и светской других народов; нет возможности проводить формальную борозду между тем или иным жанром. И если, говоря об одной эпохе, приходится ссылаться на другую, то оттого, что можно только формально отсекал границы прошлого и будущего, исторически связанные одна с другой.

5. *Условность жанрового обозначения* Эпический жанр сливается со 'эпос' и его увязка с другими жанрами многими другими жанрами, которые начинают закладываться одновременно с ним: с похо-

ронной гномической элегией, с заплачкой-поучением, с пословицей, с эпиграммой, с философскими космогониями и эсхатологиями, с выросшими из них поучениями и наставлениями, с надгробными и застольными славами, с этнографическими поэмами и с другими видами позднейшего красноречия, истории и философии. В частности, жанры, имеющие композицию сошествий и восшествий, останавливаются особенно охотно на всякого рода спусках в преисподнюю и любят давать описания стран смерти, ее жителей и их нравов. Представление о смерти как о странствии⁹⁵⁴ создает, рядом с этим, возможность изобразить длинный ряд путешествий. Наконец, образ смерти-поединка прибавляет третий вариант к хтоническим жанрам — приключение и подвиг. Так, существуя и в отдельности, и в виде частей эпоса, эти три варианта сливаются на общей основе единого образа и попадают в законченный жанр, где живописуются долгие странствия, с приключениями и подвигами, по далеким странам⁹⁵⁵; он то начинается вынужденным отъездом и заканчивается благополучным прибытием, то состоит из рассказа, который ведется с момента возвращения героя на родину и имеет содержанием странствия и приключения, приуроченные к этим «ностам». Если греческая аристократия создает жанры путешествий в далекие неведомые страны и описывает диковины сказочного характера, то потому, что в это время широко функционируют путешествия реальные; но то, что эти реальные путешествия воспринимаются в виде чуда и сказки, зависит уже от мышления этой аристократии, по существу мифотворческого. Все страны «блаженства», т.е. смерти⁹⁵⁶, были самыми реальными островами или материком; и однако же все эти Ликии, Финикии, Египты — это и реальные местности, и страны смерти. Не жил ли бог солнца в Ликии и Египте, не отдыхали ли боги у блаженных эфиопов? Острова не носили ли эпитетных имен солнечного божества? А Илион и Троя, с царем смерти Лаомедонтом, или Крит, управляемый Миносом, царем смерти? Особенно показателен в этом отношении Эпир: как феспроты и молоссы — реальные жители и жители преисподней, так и реки Ахеронт, Ахелой и Кокит представляют собой одновременно и подлинную реальность, и подлинную метафорическую хтоничность. Вот эта метафорическая сторона реальных местностей, вырастая в миф, представляет собой большую ценность: локализация сюжета важна не столько своим обозначением географического сценария рассказа, сколько семантическим показанием

внутренних связей между именем страны и локализованным в ней рассказом. Так создаются реальнейшие жанры описаний, истории, путешествий, этнографии, — хотя невозможно отрицать и сказочности этих жанров.

5. *Сюжет и жанр эпоса как любовный роман; индусский эпос как эпическая поэма и роман* Условность понятия «жанр» и характер его становления, всецело зависящий от классовой идеологии, прекрасно видны именно на эпосе. То самое мифотворческое наследие, которое стало в руках класса, только что вышедшего из разложившегося родового общества, эпосом, у эллинистических денежных богачей-рабовладельцев обратилось в роман. Никогда одно и то же не имеет схожих форм; схожие формы имеют различный генезис (например, эпос Гомера и Аполлония Родосского), а тождество добывается среди различий. Основная сюжетная композиция в греческом романе состоит из разъединения-соединения любящих и смерти-воскресения (подвиги — единоборства с огнем, с водой, со зверем, воскресение из гроба и после повешенья, пробуждение от смертельного сна). Этот греческий роман, в котором использовано то же фольклорное наследие, что и в эпосе, является по своему сюжетному составу одной из эпических разновидностей. Но обнаруживает это не греческий, а индусский эпос, который поразительно совпадает то с гомеровской эпопеей, то с эротическим романом: это в нем герои проходят сквозь огонь, разлучаются и соединяются, терпят нечестивую любовь и наговор, спасаются среди зверей, меняют наружность и платье и пр., — и все это в упорно повторяющейся форме личных рассказов-речей, набегающих друг на друга. Особенно близки к греческому роману «Рамаяна» и эпизод из «Махабхараты» о Нале и Дамаянти. Первая, как я уже говорила, песня об изгнании Рамы, о похищении его жены, об ее отвоевании и прохождении через огонь («испытание верности»).

Индусское эпическое сказание о Нале еще характернее. Дамаянти и Наль прежде всего необычайно красивы, как все герои сказки и романа. Полюбили они друг друга заочно, и этакой силой увлечения, которая протекала как болезнь: опять типичнейшее «общее место» греческого романа. Наступает сватовство Дамаянти, в котором участвуют боги; она избирает Наля и объясняется с ним в любви. Наль клянется ей в верности, боги скрепляют эту клятву и одаривают молодых бессмертными подарками. Но злой бог смерти, Кали, сам любящий Дамаянти, мстит за то, что она избрала другого; он внушает Налю страсть к

игре в кости, и тот проигрывает низкому брату своему царство и все, вплоть до платья; лишь Дамаянти щадит он, но, уйдя с нею в лес, он впадает в забвение всего, что было, забывает ее и свою любовь, и ночью, покинув ее спящей, уходит. Теперь они оба скитаются и страдают: Наль, мучимый мутой своей души, а Дамаянти в поисках мужа. Она ничего не страшится в своих опасных и мучительных странствиях; змея хотела ужалить ее, но Дамаянти осталась невредима; охотник, встретив ее одну в лесной чаще, посягал на нее, но она ответила ему гневом, и он оказался сожжен, как дерево; хобот дикого слона не коснулся ее; после трех дней и трех ночей скитаний попала она в райскую рощу, где отшельники дали ей пророчество о будущем. Наконец, после долгих мучений, она попадает к одной царице; там она остается до времени, желая не быть рабыней и жить чистой. Скорбя о Нале, она проводит время с дочерью царицы; но оказывается, что сама она — дочь царской сестры, царская племянница; та принимает в ней горячее участие и видит в ней собственную дочь, которой готова отдать все, чем владеет; она заботливо отправляет Дамаянти домой, снарядив ее как следует в путь. Там, желая вызвать Наля, Дамаянти объявляет себя невестой и назначает смотрины для съезжающихся женихов. Тем временем Наль, скитаясь, попадает в пламя огня и в нем получает превращение в безобразного старика; однако внутренне он уже на пути к перерождению, и ему только остается пройти искупительное рабство. Он поступает возницей к могущественному царю коней, умеющему без проигрыша играть в кости, и, получив от него этот дар, мчится на смотрины к своей жене, неузнанный бедный, безобразный. Однако Дамаянти узнала его. Он живет в виде бедного странника среди слуг и занимается тем, что приготавливает пищу. Наконец происходит встреча и конечное узнавание женой мужа, детей и отца. Но еще не конец. Еще Налью нужно принять свой прежний облик. Он может его получить только, если Дамаянти была ему верна. Небесные силы удостоверяют правдивость ее клятвы. Наль соединяется с нею вновь, дает своему злому брату последний бой в кости и вновь выигрывает свое прежнее царство⁹⁵⁷. Это сказание о Нале представляет собой поистине потрясающее сходство с греческим романом и потому уже ввело в методологическое заблуждение некоторых ученых. Его сходство с «Одиссеей» еще можно было объяснить «заимствованием» и «влиянием»; но совпадение с греческим эротическим романом и в композиции, и в самых

незначительных чисто жанровых, казалось бы, деталях должно, как я сказала, потрясать своей чудодейственностью. Совсем иначе обстоит дело, если перед нами ряд метафор, созданных первобытным сознанием и попавших через местный фольклор в местные литературы различных социальных групп. Так, история Дамаянти есть, в сущности, история оклеветанных средневековых жен и святых; но эта клевета и месть идут уже прямо от Кали, божества смерти, которое «оседает» в шурина и «входит» в мужа; соединение семьи дублируется перерождением героя в виде дыма: одновременно происходит гибель шурина и отвоевание царства. Вот, следовательно, перед нами перерожденный герой многих будущих романов. Внезапный «исход» Кали из Наля даст со временем вылет из бутылки божества смерти, черта. В то же время грязная любовь к чистым героиням и героям — обычная ситуация греческому роману; за отказ им мстят и на них клеветуют. Сказание о Нале показывает нам, что эти «самозванные претенденты» — носители образа 'смерти'. Игра в кости — одна из метафор этого же образа: она дает или поражение, и тогда разлуку, или победу, и тогда воссоединение. В мотиве игры, — и игра была некогда священным действием⁹⁵⁸, — мы сближаемся с игроками и шулерами притонов и игорных домов реалистического жанра, но видим воочию, что за каждым шулером стоит Кали, божество смерти. Эпизоды мнимых смертей Дамаянти, сцена насилия, гнев ее и сторание обидчика, перерождение Наля в огне — делят, подобно телу близнецов, свою кровь и плоть с греческим романом. Но особенно изумительна по общности в самых незначительных подробностях сцена у царицы-матери, «усыновляющей» Дамаянти: это сцена из романа, где приемная дочь оказывается не просто родственницей, но самой дочерью царицы. Роман дает, однако, более архаическую версию, когда это тождество обнаруживается, — хотя индусское сказание гораздо древнее романа и менее искусственно. Один из самых ранних романов идет еще дальше: он показывает в своей ономастике, что мать и дочь — одно и то же лицо с одинаковым именем и что приемная мать с ее дочерью — дублирующая пара⁹⁵⁹. Таким образом и в романе, и в эпосе мы находим, подобно комедии, неподвижную маску роли и возраста, причем одна из них принадлежит старухе, другая молодой женщине — общему женскому началу в двух фазах смерти и регенерации: потому-то перипетия перехода из одной фазы в другую совершается в доме старой женщины-матери, а героиня несет функции

воскресающей дочери⁶⁰. В то же время эпизод у царицы сливается с эпизодом пребывания Одиссея у фэаков: та же композиция прибытия на путях странствий, и та же перипетия бережного возврата на родину. Роль царицы индусского эпоса и романа здесь у Алкиноя, царя фэаков; но не забудем, как изумляла критиков активная роль царицы Ареты, заставляющей Алкиноя помогать Одиссею⁶¹. В лице этого Алкиноя мы имеем, таким образом, дублера Одиссея под маской старика, в олицетворении смерти; Арета — его женское соответствие в возрасте старухи, а Навзикая — молодой жены, двойника Пенелопы. Наука уже обращала внимание на то, что в эпизоде с Навзикаей заглушен мотив свадьбы, но что Одиссей несет все функции прибывшего из долгих странствий жениха⁶²; в этом эпизоде редубирован будущий эпизод его нового сватовства и свадьбы. Таков же он у Наля, лишь Одиссей дает более архаичную композицию повторения, а индусское сказание — последовательности. Эпизод сватовства и нового брака у Одиссея и Наля одинаков. Они тайно, неузнанные, возвращаются в обезображенном виде в свой собственный дом на свадьбу к своей собственной жене. Она уже принадлежит не им; царства тоже у них нет; вчерашние цари, они сегодня рабы. И тот, и другой готовят пищу и прислуживают за столом; кроме того, Одиссей — нищий, а Наль — раб владыки коней и возница. Вот, следовательно, сторона, в которой возвышенные герои эпоса являются слугами, поварами и рабами фарса, и плутовского романа. Но значение Одиссея-Наля этим не исчерпывается. Царь в роли раба возвращает нас к Сатурналиям, и его будущая свадьба предугазана праздником и бытом. Раб у сурового владыки смерти, Наль в роли возницы и укротителя коней напоминает Геракла. То он Аполлон, рабствующий царю смерти, то он Геракл, для царя смерти укрощающий коней. Эти все хтонические метафоры находят свое объяснение в эпизоде свадьбы. У Одиссея она совпадает с праздником рождения солнца; у Наля — с победой игры в кости. Фаза смерти пройдена, царство и жена отвоеваны. Но в эпизоде у фэаков Одиссей эпифанирует из воды, и Навзикая, его женское начало, совершает въезд в город в торжественной процессии. Наль мчитя на колеснице сам, рассекая небо, на быстрых буйных конях, только что им укрощенных. Этот эпизод триумфального въезда, шествия и небесного бега сливает греческую и индусскую эпопеи с евангелиями, с библейским рассказом и библейской сказкой, с эпизодом римского романа, с

комосом комедии и т.д. За ними, как мы уже видели, лежит образ царя-победителя и жениха-солнца, вчерашнего покойника, теперь мчащегося через все небо на своих укрощенных конях к жене-невесте, подобно протагонисту цирка и гипподрома. Но и жена его, Дамаянти, «укротительница», женское соответствие солнечного возницы; она тоже победила смерть и ждет, как равная, своего жениха-мужа, чтоб в обновленном старом браке повторить укрощение, возврат царства и возврат жизни⁹⁶³.

Греческий роман Греческий роман очеловечен и ореален; подвиги, согласно сдвигам в социальном укладе и мышлении, уже стали здесь приключениями. Он слит не только с майскими действиями, с сожжением, потоплением, венчанием соломенных кукол, но и с биографией козлов отпущения, которых тоже сжигали и топили, вешали, гнали; его сюжетный рост идет рядом с обрядами умирающих и воскресающих богов плодородия и посевно-жатвенной обрядностью. Элемент страстей перестраивает и перекрывает более древний элемент подвигов (в христианской литературе — деяний); внутренняя увязка, — результат единства литературного процесса, — соединяет греческий любовный роман с евангелическими страстями, с одной стороны, с жанром деяний, с другой, с житиями святых и мученичествами, с третьей. Элемент страстей, в романе ли он встречается или в евангелическом рассказе, представляет собой словесную форму того самого, что в действительном виде изображал на римской сцене гладиатор или пантомимист: претерпевание смерти разрываемого на части, сжигаемого или распинаемого божества. Суд гелланодиков или драматических арбитров — в романе и в Евангелии принимает форму подлинного судилища и присуждает смерть; и если в играх и в драме сперва идет поединок, а потом следует суд, то в рационализованном повествовании, которое уже пользуется последовательностью, сначала суд приговаривает к смерти, а затем начинаются подвиги и либо победа над смертью (в романе), либо воскресение (в Евангелии, но частично и в романе). Евангельские страсти как жанр соседят в своих эпизодах с элементами других жанров: так, сцена брака, обязательная для всех видов комедии и романа, в замаскированном и, так сказать, сокращенном виде присутствует и здесь; дальше — сцены трапез, агона-суда, триумфального въезда в город; есть здесь и то, чего нет у Озириса, Атгиса и Адониса, но что есть в страстях Мардохая и Деуия — глумление и маскарад, или у Мардука — бичи и темница⁹⁶⁴. Этот эпизод, изображаю-

щий, как узника бичуют и бросают в темницу, а затем шутовски передевают царем и, глумясь, вешают — совершенно отводит в действия бога Сатурна; в нем одном и пассив, и фарс, и в нем же элемент сатурнической сатиры. В то же время он семантически соответствует основной композиции смерти и воскресения. Но в отдельности такой «тюремный эпизод» типичен для романа и особенно для рассказа деяний, где он является уже не вводной сценой, а основной композицией. О том, что сюжет греческого романа есть сюжет страстей и различается от него только терминологией образов, показывают два пасхальных рассказа об Иосифе Прекрасном и о Христе: в то время как история одного пасхального агнца компонована в виде разлуки и соединения семьи⁹⁶⁵, история другого дает параллельную транскрипцию в смерти и воскресении. В тематике разлуки и соединения мужа и жены (или мужа, жены и детей, или еще шире, семьи — братьев, детей с родителями и т.д.) заложен, как известно, весь греческий роман. Однако условность такого определения и зависимость от выбора того или иного языка метафор сказывается и в том, что такая тематика вариантна пассивам и сказкам.

В. Его увязка с лирикой и драмой Но, говоря о греческом романе как жанре, сливающимся с эпосом и со страстями, нужно сказать, что он также увязан с драмой и лирикой. На примере лирики и греческого романа можно еще раз убедиться, что жанр складывается общественным мышлением. Один и тот же тематический стержень, — культовая эротика, связанная с умиранием и воскресением страждущих богов растительности, — получает двойное социальное функционирование, две различных жанровых отливки в руках двух различных классовых прослоек. Ионическая ранняя аристократия, стоящая на стыке между архаичной земельно-родовой знатью и нарождающимися представителями аристократии торговой, обладает сознанием, которое настолько прогрессивно, что создает индивидуальные поэтические жанры с индивидуальной тематикой, и настолько консервативно, что подчиняет личность поэта фольклорным традициям и заставляет оформлять старый культовый материал в старинную запевно-песенную форму. В конце эллинистической эпохи перед нами совсем другое классовое мышление: рабовладение достигает (если не считать Рима) апогея; социальные отношения основаны на резком неравенстве, на эксплуатации рабского труда, на власти денег. Все высокие жанры снижены, поэзия прозаизирована. Для такого мышления характерно, однако, помимо снижения и

тяги к обыденщине, также и сентиментальное рафинированье старины, сусальная позолота искусственной приподнятости, — правда, бессильной. Создается эротический роман, аффектированная проза; материалом служит все тот же вегетативный фольклор. Тематика лирики — любовь, смерть, весна, цветы, вино — в греческом романе перенесена внутрь сюжета, и нежный бог растительности, возлюбленный, делается героем и здесь, влюбленная в него богиня плодородия — героиней. Цветы и вино из лирических аксессуаров становятся в романе персонажем; метафора весны, олицетворенная в фольклорной лирике поэсс, здесь вместе со смертью составляет основную сюжетную схему. Подобно тому как пейзажа нет в эпосе и космические силы в нем являются персонажем, так и в романе природа олицетворена, хотя уже в скрытой форме. Влюбленность и в лирике, и в романе служит главной и одинаково условной темой; но в романе ей уже придан характер сентиментальный и отвлеченный, в противоположность лирике и всему древнему эпосу. Исторически понятно, что любящей парой эпос выводит только и исключительно супружескую пару, и сама любовь взята в нем с точки зрения одной верности: эпос создан мышлением класса, еще очень близкого морали и традициям патриархальной семьи. В лирике действующими лицами, влюбленными, являются гетера и юноша, гетера и старик: это жанр, развивающийся в условиях рабовладельческого общества, где замужняя женщина — раба мужа — еще не может быть объектом ни его верности ни, тем более, его влюбленности, и сама не смеет, конечно, иметь никаких «отношений» ни с одним мужчиной, в том числе и с мужем. Только в эллинистической литературе впервые появляется влюбленная чета из целомудренного юноши и целомудренной девы, под влиянием изменения социальных отношений и более свободного положения женщины. Точно так же складывается персонаж в трагедии и комедии: трагедия, детище родовой и земельной знати, примыкает к эпосу, а эллинистическая комедия вводит любящую пару из юноши и гетеры, юноши и девы.

Сюжетно-жанровая увязка эпоса с трагедией общеизвестна; греческий роман — исторически новая форма драматических страстей, переживаемых страждущим божеством или героем. Если эпос восходит к фольклорным версиям древних мифов-заплачек о борющемся со смертью божестве в форме подвигов и приключений, трагедический сюжет имеет дело с воспроизведением переживаний, продиктованных уже не самой смертью, а

ее позднейшей формой — роком, судьбой. Борьба индивидуальной воли и рока оформляет страсти героя-божества в трагедии; в романе эта судьба остается в качестве центрального действующего — или, верней, приводящего в действие — лица, но уже в сниженном значении доброго случая. Как та же новая форма древней смерти, судьба продолжает деградировать и в новой комедии: здесь это действующее лицо, как в трагедии и романе, управляет персонажем, вступает с ним в борьбу в форме посылаемых препятствий и приключений и, как всякая смерть, приводит к благополучному и счастливому концу. Герой борется с роком, герой борется с судьбой, герой борется со случайностью: вот три параллельных оформления борьбы со смертью в трех жанрах, варьирующих одно и то же в зависимости от характера создающего их осмысления. Сюжет о пропаже детей-подкидышей, их мнимой гибели, их нахождении и воспитании, встрече с ними, их любви, разлуке и соединении — этот сюжет одинаков в романе и в комедии. Там и тут такая же пара любящих, как и в лирике (где один из них, автор, говорит о себе в первом лице); они переживают страсти смерти и воскресения (исчезновение-появление, пропажа-нахождение) и страсти любви (разлука-встреча), причем все эти пассии заключаются в отвлеченной борьбе с судьбой и случайностью.

9. Европейский роман Основная композиция греческого романа, которая состоит из разъединения, промежуточных приключений — мнимых смертей — и окончательного соединения, подобно комете, дает длинный хвост на литературном небе. Но ошибочно думать, что это объясняется именно греческим романом и ведет свое происхождение от него. Греческий роман не является тем стабильным жанром, с которого якобы пишутся все европейские романы приключений. Мы не сумеем отделить одного жанра от другого, если возьмем средневековую легенду, имеющую тысячи вариаций, о невинной жене, оклеветанной злой свекровью, или мачехой, или горбуном, или шурином; о невинной жене, изгнанной своим мужем и потом с любовью возвращенной⁹⁶⁶. Окаймление и тут состоит из брачной разлуки и соединения. Но промежутки иные. Жена странствует на чужбине, терпя мучения и лишения; а муж, зная или не ведая, живет с другой, — по большей части, похожей на первую⁹⁶⁷. Однако в тех эпизодах, где невинную женщину хотят сперва бросить в воду или сжечь (обычно герои спасаются, а «ложные» погибают), или где герой борется со зверем, мы снова — среди

метафор, оформивших и греческие романы, и многие из сказок. Конечно, эти метафоры 'удаления в лес', 'поединка' со стихией воды, огня и зверя, 'странствия', временного 'безумия' и 'подмены' — эти все метафоры направлены только на передачу образа 'смерти', и потому они персонифицируются 'старухой', 'горбуном' или 'двойником'; соединение означает регенерацию. Средневековый роман о Флуаре и Бланшефлере, — о принце Зелени и принцессе Белом цветке, — возвращает нас к страстям и роману вегетационного божества, неся в себе и большую часть мотивов только что указанного эпоса. Его композиция представляет ту же разлуку и соединение влюбленных; и здесь героиня тайно усылается в неведомые края для странствий и страданий, а герой ищет ее и находит. В сказке — животные, в романе — герои становятся вегетацией. Я уже указывала, что их имена в греческом романе, соответственно их сущности, представляют собой имена зелени, цветка, воды; здесь мы можем убедиться, что наши Хлои, Дафнисы, Тамары и Тамириды, Теклы, Лауры и Пальмерины Оливские — только варианты имена растительности вообще. Если в страстях герой есть дерево и хлеб, а в драме — хлеб-похлебка, то в романе он преимущественно цветок; сцена трапезы в страстях и в фарсе заменяется здесь, в романе о Флуаре и Бланшефлере, метафорической сценой, где Флуар в корзине цветов приникает к своей возлюбленной⁹⁶⁸. Не Боккаччо принадлежит — в его обработке этого сказания, в «Филокопо» — образ любовника-зелени, обращающегося в фонтан живой воды. Интересно еще и то, что этот ранний роман открыто трактует изгнание героини и разлуку с возлюбленным как смерть, и когда ее усылают, ей ставят гробницу. В другом варианте героя зовут Маем, и здесь героиня Белый цветок уже убегает сама от отца, ищущего ее объятий; она попадает в страну Мая, и прекрасный принц женится на ней⁹⁶⁹. Старик и смерть сменяются юношей и возрождением; но этот юноша — знакомое нам божество, иногда выступающее в комедии или фарсе, иногда в романе, но всегда в сказке.

10. *Роман и жанр мученичества* Я уже сказала, что с романом и эпосом сливается жанр мученичества⁹⁷⁰. Сперва это рассказ, который пользуется для новых религиозных целей отдельными метафорами нестогания в огне, звероборства, потопления, размельчения жерновами, тщетного насилия и т.д. Композиция здесь дает преследование, суд и казнь с пытками и чудесами; трафарет жанра заключается в том, что герою или героине предлагается принести

жертву языческому богу; они сбрасывают в негодование идола, и тогда их после многих тщетных попыток умерщвления усекают мечом⁹⁷¹. Дальше композиция осложняется готовыми метафорами, напоминающими эротический роман, усложняются и эпизоды пыток, куда входят уже превратности судьбы и нередко присутствует дьявол. Наконец, средневековая агиография, облекаясь в феодально-исторические формы, дает метафористику романа, эпоса и новеллы. Перед нами то житие в виде греческого романа, с разлукой, кораблекрушением, поисками и соединением семьи, — однако же разлука эта вызвана любовным преследованием и наветом⁹⁷²; то в виде откровенного драматикона, и житие не стыдится называть себя второй частью и продолжением греческого эротического романа⁹⁷³; то это такое житие, где роль эпико-романической оклеветанной героини исполняет святая, — другими словами, невинные страдальцы романа охотно причисляются к лику святых. Все эти элементы в пронизанном состоянии мы можем встретить и в новелле, автор которой мало заботится, сродни ли она эпосу, роману, сказке или страстям. Так например мы увидим композицию разлуки и соединения семьи и изгнания жены по навету. Эта жена родит близнецов, которых вскормит лань, и когда они вырастут, их будет ожидать биография в духе греческого романа и новой комедии⁹⁷⁴. Как это ни неожиданно, но узел религиозных и светских мотивов в связи с мотивом брошенной невинной жены-страдальцы отводит к чисто эпическим формам и, в первую голову, к Индии. Обычный для средних веков мотив временного безумия, — да и не для одних средних веков, как мы видели, — классически отлит в индусском эпосе и драме в мотив временного забвения. Этот параллелизм навета — безумия — забвения, одинаково передающий образ временного умирания (в аспекте фарса — глупость), служит осью рассказа о разлуке и соединении. Таково сказание о Сакунтале, обработанное Калидасой; возлюбленный-царь в разгар любви забывает ее; несчастная женщина, переживающая тысячи мучений, ничем не может вызвать в царе свой прежний образ; только, когда она рождает сына, уже на небесах, он видит некогда подаренное им кольцо и сразу вспоминает ее. В этом сказании мы становимся лицом к лицу с так называемой «сценой опознания», классической для Греции со времен эпоса. Опознание здесь совершенно наглядно идет в параллели к воссоединению и регенерации; если мы оглянемся на Грецию, то и там сцены опознаний дают начало пери-

петии, вслед за которой наступает быстрая развязка, т.е. именно развязка счастливая, в сторону соединения-оживления; никогда за сценой опознания не может следовать разлука. Другими словами, опознание как метафора дублирует приход в себя, воспоминание, поумнение, спасение, вообще — преодоление фазы смерти; глупость, безумие, запомывание — и есть эта фаза. В «мотивах навета» тоже есть момент, когда муж узнает правду; форма такого узнавания — рассказ, и мы уже знаем, почему. В более древнем виде такое узнавание еще чисто конкретно; прежде всего оно происходит при помощи вещей, — тех самых вещей, которые впоследствии сделаются известными *ἀναγνωρίσματα*, бытовыми вещичками ребенка, вложенными матерью для будущего распознавания. Такое вкладывание вещи действительно практиковалось в исторической жизни; это и понятно, так как обычай создавался тем самым мышлением, что и другие формы фольклора. Итак, опознание происходило при помощи конкретной вещи; тот, кто переживал фазу забвения смерти, приходил в себя при виде знакомой вещи. Сразу же оговариваюсь: такая концепция является позже, подобно концепции глупости и смеха; первоначально, взамен причинности, лежит тождество, и «перемирание» совпадает с вещью. Но вещь — как рассказ: в ней самой дана та самая семантика, которая на другом метафорическом диалекте является «узнаванием». В «Сакунтале» это кольцо; у Одиссея — ложе, в новой комедии — платяице ребенка; в романе — ожерелье; часто это бывает какой-нибудь вид «двойника», как одежда или портрет, или камень. В сказке опознание происходит при помощи башмака, еще чаще звезды на лбу; эта звезда впоследствии понимается как «примета на лице» или на теле, и узнавание происходит при помощи родинки, шрама, пятна⁹⁷⁵. Другой вариант этого же образа — в широко распространенном мотиве неузнанности, дубликаты забвения. По большей части забывают (или не хотят из-за клеветы знать) женщину; по отношению же к мужчине чаще мотив неузнанности, и, вполне понятно, не узнает уже здесь женщина. Классический пример — в Исольде, которая никак не может узнать в Тристане своего дорогого любовника: только кольцо возвращает ей догадку. Здесь интересны и дублирующие мотивы. Тристан приходит к ней под видом нищего и безумного, и узнает его только старая собака, — три метафоры смерти. Так и старого нищего Одиссея узнают только старая собака и старуха-нянька Эвриклея; собака сразу умирает — образ

более древний, чем в Тристане⁹⁷⁶. Эвриклея, по догомеровской метафоре, свои функции продолжает в молодой Пенелопе, узнающей мужа по примете ложа. Возрождение героя в 'новом браке' и мотив 'мужа', конечно, совпадает с мотивом 'ложа'⁹⁷⁷. Неузнанным, в виде безобразного старика, возвращается и Наль на смотрины к своей жене.

11. *Фольклорная версия* Итак, все это говорит о том, что средне-
метафор, становящихся вековой или индусский эпос — результат
'эпосом' или 'романом' самостоятельной переработки новым об-
щественным сознанием своего местного фольклора, восходящего
к тому же мифотворчеству, которое вариантно досталось по на-
следию и античности. Отсюда внутренняя смежность европей-
ских, восточных и античных эпосов и романов. Испанский
роман приключений типа Амадисов, восходя к тем же мифоло-
гемам, что и греческий роман, создается в феодальную эпоху,
когда странствия, приключения, рыцарский быт вызывают к
жизни то самое, что было в архаичных приключенческих
сюжетах, хотя и социально другое. Эти же древние сюжеты, но
переосмысленные заново, хотя и с прежней структурой, без
изменения становятся схемами средневекового эпоса. Рыцарский
роман интересен тем, что он дает полную картину греческого
романа — и в то же время имеет свой собственный колорит и
специфику. Вместе с тем он слит с «Одиссеей», с индусским
эпосом, с жанром деяний, с утопией, со сказкой и т.д., пред-
ставляя собой вариант эпического сказания о каком-нибудь
кельтском или франкском божестве-герое, — вот еще одна нить к
религиозной легенде, к житию святого, к мифу, к гериологии.
Например, я возьму чисто эпическую героиню, Гудруну. Ее ис-
тория рассказывает об увозе невесты и ее отвоевании; по дороге
ее бросают в воду и спасают; пока Гудруна живет в плену, злая
мать насильника мучит ее и заставляет исполнять черные рабо-
ты, и среди них — стирать белье; холодной ночью идет она к
морю стирать белье, и тут вдруг появляется ее жених, — повто-
ряя сцену Навзикаи и Одиссея; в эпилоге — победа над мучите-
лями и брак. С «Гудруной» сливаются многочисленные сказки и
средневековые легенды о молодой женщине, которую держит «в
черном теле» злая свекровь; я уже говорила, что в этих двух
ролях мы имеем редублированный образ женского начала и что
фаза 'плена' и 'рабства' дается в антитезе к будущей 'регенера-
ции' и 'браку'. В варианте роль мучителя и клеветника — у
деверя, брата мужа, и его злого двойника. Вместе с тем эту

специфически средневековую композицию саги мы застаем еще у египетской богини Изиды и у всех ее параллелей: из-за брата мужа бежит она в далекие страны и там нанимается прислугой, из божества обращаясь в рабыню, пока не воскреснет ее муж — и в нем она сама⁹⁷⁸. Своеобразна композиция «Эрека»: муж подозревает жену в неверности и усылает в лес; сам он в это время совершает подвиги; несмотря на его запрещение, его спасает в них жена; наконец, он в подвигах, а она в верности снова заслуживают друг друга и воссоединяются. Здесь отсылка в лес параллельна неверности и пассивности⁹⁷⁹; подвиги, жизнь в изгнании и верность передают образ смерти, переходящей в регенерацию. Типичнее знаменитый средневековый роман, прошедший из французских *chansons de gestes* в русскую сказку о Бове Королевиче⁹⁸⁰. Здесь злая развратная мачеха хочет известить мужа и пасынка; Бова бежит за море и там добывается руки одной царевны, причем убивает соперника; за это отец убитого ищет его смерти, но красавица-дочь спасает Бову; его заточают в тюрьму, но он бежит и отсюда, возвращается к своей невесте, узнает об ее мнимой измене, соединяется с нею, и они бегут вместе. За ними погоня; вослед погоне — война; пока Бова дерется, на его подругу нападают львы; она убегает в далекое царство и там становится прачкой; Бова, считая ее умершей, хочет жениться на другой, но на собственной свадьбе узнает, что его невеста жива, и венчается с нею. В этом романе-сказке целый комплекс нерасторжимых жанровых топик; тут и страсти, и греческий роман, и эпос. Утопание в «Гудруне» и звероборство в «Бове», конечно, не заимствованы из греческого романа; и там, и тут вода и зверь олицетворяют самих героев, и эпизоды развертывают в виде события те образы, которые, с одной стороны, даны в персонаже, а с другой, в мотивах. Так, Ланчелот и Амадис — уже прямые «Моисеи», рожденные водой; Ивейн — двойник льва, как тот же Амадис и Пипин; рядом с ними стоит рыцарь-лев⁹⁸¹. Сюда же нужно причислить эпизод мнимого сожжения, данный в «Ивейне» и широко распространенный в поэмах и романах типа приключений: он дает еще одно олицетворение образа в агоне. Но к ним можно присоединить, как я уже говорила, и Пальмеринов⁹⁸², героев-дерево. Подобно греческому роману, но независимо от него, средневековые поэма и роман приключений имеют композицию разлук и соединений, странствий, подвигов, мнимых смертей (эпизоды огнеборства, водоборства, звероборства), отвоеваний и новых счастливых

браков. Но стоит вспомнить, как горящая свеча погружается при литургическом водосвятии в воду⁹⁸³, или фольклорные песни об утопающей девице, спасаемой своим милым⁹⁸⁴, или как этот ее милый тушит горящую калину, из-под горящей липы спасает девицу⁹⁸⁵, — чтоб очутиться лицом к лицу с тем же образом, еще не развернутым в мотив, с жанровой метафористикой греческого романа или романа приключений.

Моей задачей не является история античных сюжетов и жанров. Я показываю, как морфология античных сюжетов и жанров складывается первобытной семантикой и как потом эта сюжетно-жанровая морфология функционирует в античной литературе. В центре моего внимания — только семантика сюжетно-жанровых форм, закономерность взаимосвязи между формой и породившим ее смыслом.

б) Лирика

1. «Женская» и любовная лирика Греческая лирика начинается невдалеке от эпоса; это те же безличные хоры, тот же музыкальный, миметический и словесный род, стоящий на стыке между фольклором и литературой; первые греческие поэты больше еще обработыватели и организаторы фольклорного материала, чем эпики. Безыменность, служащая приметой эпики, присуща и лирическому поэту; но, как Гомер — собирательное имя всех эпических певцов, так и первые лирические поэты носят отвлеченно-общие имена мифического порядка. Таковы первые певцы VIII и VII веков до нашей эры, еще наполовину связанные с Востоком, особенно с Лидией, ионические и островные певцы, переезжающие в Дорику и обслуживающие консервативную военно-аристократическую Спарту, где бытует фольклорная хоровая лирика, фольклорная драма, фольклорная проза, но где нет местной литературы. Как переход от безличного поэта к личному, создается «псевдоавтор», и предание делает из него, к соблазну буржуазной науки, «изобретателя» того или иного бытующего литературного жанра. Так, Терпандр, 'уладомуж', изобретает род гимна — номос, мифический Арион — дифирамб, полуэпик-полулирик Стесихор, 'устроитель хора', — хоровую лирику и т.д. Один из первых исторических поэтов — Алкман, родом из Лидии, VII века; он создает хорические песни полуфольклорного характера, еще обслуживающие культ. Это просодии, те песни, которые поются хором во время праздни-

ного шествия; их тематика — мифологический рассказ, призыв божества, краткое нравоучение; их структура — состязание двух антитетирующих полухорий. Это хоры женские, девичьи, и все основное содержание сводится к восхвалению красоты двух хоровых предводительниц, причем каждая хвалит самое себя и говорит в первом лице единственного числа устами всего хора. Женский колорит песни, имена девушек, их одежда и уборы, описание их красоты и соревнование в ней, нежная ласка обращений и восхищений — все это указывает на то, что мы стоим на самом стыке между религией и литературой, у той грани, где женские хоры и женские культы уже переключают свою функцию на светский лад, где певец отделен от корифея хора настолько, что является даже не женщиной, а мужчиной, поэтом, автором. Подобно эпосу, и эта традиционная лирика, оформленная строфически, вводит солярные и звериные сравнения, не вкладывая в них ни хорошего, ни дурного значения: одна из девушек — солнце, которое сияет, у другой волосы — чистое золото, а лицо серебряное, и она — словно конь среди стада коров; весь хор — это стадо, предводительницы — два состязующихся в беге коня, и гривой названы волосы. Эти сравнения здесь еще не носят отвлеченно-поэтического характера; они еще слишком конкретны; но уже есть переход к поэтизации, к поэтической метафористике. Перед нами становление песенного жанра, смежного с одой Пиндара, с песнями Сафо, с драматическим хором; мифологическое тождество переходит в поэтическое сравнение. Однако Сафо архаичнее, чем Алкман, хотя ее и датируют на полвека позже; предание делает из нее лесбосскую гетеру и руководительницу женских хоров, которые она сама обучала в собственной школе, — и буржуазные ученые наперерыв спорят, была ли она продажной женщиной или директрисой благородного пансиона. Сафо оттого древнее Алкмана, что в ней еще сохранен архаичный тип женской 'поэтессы', руководительницы женских хоров, обслуживающих женские культы, — преимущественно Афродите; перед нами женский коллектив, совместно живущий, объединенный производственно, управляемый предводительницей. Эти женщины обслуживают культ любви с его гетеризмом, песнями священной эротики, с чисто женской тематикой; здесь, как у Алкмана, женщины говорят о женщинах, восхищаются женщинами, вращаются в узко женском круге тем, среди которых на первом месте — любовь, красота, наружность, наряды, — здесь, как в женских праздниках и мистериях, мужчине не было

места. Все это приводит буржуазную науку в замешательство, и о Сафо принято говорить как о прогрессивном явлении торгового Лесбоса, как о первой женской поэтессе; такую даму стоит, конечно, взять под свою защиту; и, сидя в кабинете среди античных книг, изданных Тейбнером в Лейпциге, буржуазный ученый дискутирует тему о лесбосской любви и благородном пансионе.

Под именем Сафо до нас доходят хорошие брачные песни как жанр, специально с нею связанный; доходят гимны к Афродите, многочисленные женские песни в духе Алкмана, обращенные к женщинам, доходят обрывки песен о женской красоте, о нарядах и украшениях, о любви, измене и разлуке, доходят кусочки культовых песен о смерти Адониса, возлюбленного Афродиты, о радостях невесты, об одиноко спящей женщине.

2. *Ямб и элегия* Рядом с этой своеобразной поэзией полуфольклорного характера вырастает ямбическая и элегическая лирика. В начале VII века Архилох с острова Пароса дает литературную обработку ямбу — язвительной инвективной (бранной) песне, полной колкой непристойности, ожесточения, издевки, злости.

...Пускай... ночью темною

Взяли б фракийцы его

Чубатые, — у них он настрадался бы,

Рабскую пищу едя! —

Пусть взяли бы его, закованного,

Голого, в травах морских,

А он зубами, как собака, ляскал бы,

Лежа без сил на песке

Ничком, среди прибоя волн бушующих.

Рад бы я был, если б так

Обидчик, клятвы растоптавший, мне предстал, —

Он, мой товарищ быллой!

(Перевод Вересаева.)

В VII веке получает литературное оформление и элегия, причем все возможности, которые заключались в этом фольклорном жанре, осуществляются в нескольких вариантных направлениях. В Афинах VII века литературы еще нет, — там проходят последние стадии разложения родового строя, афинянин VII века Тиртей обслуживает интересы военной аристократии Спарты, и у него, как и у ионийца Каллина, элегия делается жанром, воодушевляющим войско на смерть за родину, на бой за родину. Энергичная элегия Тиртея приобретает местами маршевый характер; ее силу, выразительность и звонкость увеличивает отрывистый ритм, аллитерация и повторы (IX, 30-38). Элегии,

приписываемые Солону, напротив, замедлены, рассудочны, однообразны; в них даются благонамеренные советы и увещания и высказываются спокойно-текущие мысли. Веком позже у озлобленного реакционера из дорической Мегары, Феогида, элегия приобретает характер гномического речитатива; меланхолия переплетается с ядовитой классово-ненавистью; сентенции обращаются в поучения, советы сливаются с поговоркой и пословицей. Но еще и здесь, в VII веке, иониец Мимнерм делает из элегии эротический жанр. Однако эта эротика сказывается только в посвящении стихов флейтистке, да в том, что тема о «золотой Афродите» увязывается со смертью и увяданием.

Без золотой Афродиты какая нам жизнь или радость?

Я бы хотел умереть, раз перестанут манить

Тайные встречи меня, и объятья, и страстное ложе.

Сладок лишь юности цвет и для мужей и для жен.

После ж того, как наступит тяжелая старость, в которой

Даже прекраснейший муж гадок становится всем,

Дух человека терзать начинают лихие заботы,

Не наслаждается он, глядя на солнца лучи,

Мальчишкам он ненавистен и в женах презрение будит.

Вот сколь тяжелою бог старость для нас сотворил!

(Перевод Вересаева.)

Эта мрачная теория наслаждения, эти песни, воспевающие любовь и молодость, отдают могилой.

Пот начинает по коже обильный струиться, и ужас

Душу объемлет, когда на молодежь поглядишь:

Все так прекрасны, так милы, — и долго бы быть им такими!

Но пролетает стрелой, словно пленительный сон,

Юность...

(Перевод Вересаева.)

Наслаждение, человеческая жизнь, молодость — это все воспринимается Мимнермом по аналогии с весной и цветами: перед нами уже не фольклор, не песни Сафо, не цветков — Адонис и не весна — Афродита, а уподобление молодости цветам и растительности, жизни — весне в лучах солнца, уподобление, выросшее из бывшего тождества:

В пору обильной цветами весны распускаются быстро

В свете горячих лучей листья на ветках деревьев.

Словно те листья, недолго мы тешимся юности цветом,

Не понимая еще, что нам на пользу и вред.

(Перевод Вересаева.)

Тематика любви и наслаждения широко вводится в литера-

турный обиход лесбосцем VII века Алкеем и ионийцем VI века Анакреоном. Ведущим лирическим мотивом, рядом с любовью, становится вино. Приходит ли политическая весть, Алкей поет:

Нам пить пора, пора против воли пить,
Мы пить должны сегодня...

(Перевод Церетели)

Заходит ли солнце и наступает холод,

Давайте пить, заходит солнце...

... Ты служу тем гони, что огонь раздуй,
Да, не скупясь, вина нацеди в кратер, —
Вина послаще, и спокойно
К ложу своей головой приникни.

(Перевод Церетели)

Если же, напротив, жарко —

Орошай вином желудок: совершило круг созвездье,
Время тяжкое настало, все кругом от зноя жаждет...

(Перевод Вересаева.)

Но особенно эти мотивы на тему «давайте пить и веселиться» развиваются в эллинистической, а затем в римской литературе; редкое стихотворение Горация среди его од обходится без такого мотива. Как любовь, так и вино становятся в этих литературных произведениях «общим местом»; у эллинистических поэтов это элегия и эпиграмма, у римских — любовная элегия Овидия, Тибулла и Проперция. Увязка этих двух мотивов особенно обычна у Анакреона (как видно по поздним, так называемым анакреонтическим стихам); Анакреон рисует самого себя как седовласого веселого старика, который тщетно влюбляется в молодых гетер и юношей, — совсем как типологическая для античной литературы веселая старуха, любящая вино и молодых людей. И так, 'старость', которая присутствует у Мимнерма в соседстве с наслаждением и любовью в виде грядущего ужаса и безобразия, у Анакреона воплощается в веселом жизнерадостном старике.

3. *Сатира и ода* В том же VII веке или позже иониец Семонид создает ямбическую поэму о женщинах. Раз ямбы — значит насмешка. И он изображает целый ряд женщин, портрет которых основан на сравнении с животными. Мы уже не в той эпохе, когда тождество переходит в уподобление и уподобление — в сравнение, лишенное качественной окраски; мы не в начале образования классового общества; перед нами выступает галерея животных, наделенных неподвижными характерами; но мы все еще в той эпохе, когда человеческий портрет строится на сравнении со зверем. И так, типу животного соответствует отрица-

тельный тип женщины: свинья, обезьяна, собака, лисица, лошадь, — да, уже и лошадь, сравнением с которой так гордился хор у Алкмана, — осел, служивший Гомеру сравнением с прекрасным героем, — все они оказываются стереотипно отрицательным типажем. Только одна пчела хороша, и женщина, похожая на пчелу, — исключение из всего отвратительного рода. Семонид вообще угрюм; он говорит в другой песне, что «тысячи страданий, зол и горестей повсюду стерегут людей». И у него веселый ямбический тон, как у Архилоха, идет рядом с издевательством и злобой. Наконец, веком позже в той же Ионии получает литературную обработку победная ода в честь победителей на Олимпиях, эпиникий; эта ода имеет троичную структуру и поется хором из граждан во время пира. У Алкмана женские хоры сравнивают себя с конями, состязающимися в беге; в эпиникии хоры воспевают таких коней, воспевают богов и героев, воспевают победителей-людей. До нас дошли в преобладающем количестве оды Пиндара, уже V века; в них после призывов богов и рассказа о мифологических победах героев поется хвала победителю, которая заканчивается сентенциями этического порядка и краткой похвалой самому себе, певцу. Однако и Пиндар, и его предшественники обрабатывали не один какой-нибудь литературный жанр, а несколько, так как границы, отделявшие один жанр от другого, были чересчур условны. Они слагали дифирамбы, гипорхемы (пляски-песни), плачи, сколии, парфении — и многие другие виды хоровой и сольной лирики.

4. *Противоречие между фольклорной формой и классовым осмыслением* Энгельс показал, что до начала средних веков не могло быть никакой индивидуальной любви и что даже «классический поэт любви древности, старый Анакреон» поет не о любви, а о том «эросе», который ничего не имеет общего с нашим понятием любви. Греческая лирика качественно отличается от лирики европейской, и напрасно буржуазная наука сделала из нее какую-то внеисторическую категорию. Античная лирика создается в Ионии, классовая история которой складывается значительно раньше Аттики (Афин), создается земельной аристократией, идеология которой развивается противоречиво; автор рождается на наших глазах из развивающейся личности, из растущего противопоставления личности и коллектива. Указанные Энгельсом связи первых греческих государств с родом и родовыми отношениями отражаются и на истории идеологий; греческая земельная и торговая аристократия, складывавшая литературу, стоит еще на

почве фольклора и не перестает культивировать доставшийся ей по наследству от рода древний мировоззренческий материал. Обязательность традиции, подчинение традиции сказывается в шаблонизации всех литературных жанров; каждый поэт и писатель, философ и оратор оказывается в полной власти традиции и не может ее преодолеть, как не может преодолеть прошлого. Лирика складывается из переосмыслений и переорганизации плачей и насмешки, инвективы, призывов, слав и т.д.; это переосмысление идет главным образом по линии очеловечения, по линии привнесения общественных мотивов, причем отбор этих мотивов совершается в призме классового сознания. Элегия Тиртея получает становление тогда, когда нужно воодушевить аристократическое юношество на бои за могущество и власть военной спартанской знати; элегия Феогнида перестает быть гномической заплатакой и делается литературным жанром, когда эта заплатака переключается поэтом в орудие классовой ненависти; элегия Солона, ода Пиндара служат политическим, ярко-классовым целям и т.д. Угрюмый характер поэзии Семонида, ограниченный узкий мир поэзии Мимнерма, Алкея, Анакреона и др. ясно указывают на классовость их лирики; такой бедный кругозор, такая примитивная однотонная (подобно античной музыке) тематика песен, такой «телесный» и скудный идеал, как физическое наслаждение и физическое цветение — это говорит о качественной переоценке фольклора, сделанной сознанием ограниченным и бедным, сознанием рабовладельческой земельной и денежной аристократии.

Каждая лирическая песня обращена к кому-нибудь, — не всегда к богу, но уже и к человеку; она имеет по-прежнему и традиционное прикрепление — либо к процессии (парфении), либо к пиру (элегии, эпиграммы, сколии, оды). Ямб продолжает быть жанром личной брани и насмешки, элегия — гномики.

Так старый фольклорный материал и остается в структуре лирических жанров и, проникая в их содержание, сталкивается с новой семантикой, которая противоречит прежней; но это противоречие — закон их функционирования как жанров античной литературы.

в) Вульгарный реализм

1. Античная концепция реальной современности

Классическая Греция времени расцвета не знает ни романа, ни повести; однако география и история существуют еще в Ионии, не говоря об Афинах V века. Это научная проза, наряду с красноречием, отто-

го заменяет беллетристику, что сама является ее специфической разновидностью. Античная география и античная история в значительной части фольклористичны; не только Геродот орудует больше мифом, чем документом, но даже Фукидид следует общим эсхиловским схемам в мифологической концепции истории⁹⁸⁶. Если Еврипид, Софокл и Эсхил пытаются, в различной мере, реалистически осмыслить фольклорно-эпические сказания; если от Эсхила до Еврипида такая попытка к овладению реализмом делает некоторые успехи, — то все же трагикам не хватает умения видеть социальную обусловленность описываемых ими событий, и общая религиозная концепция настолько искажает все их попытки, что говорить об их реализме не приходится. Любопытно, что историки и географы так же интересовались современной им реальной действительностью, как и практические ораторы; однако античность дает пример того, как не тема определяет характер жанра, а идеология, организующая и осмысляющая тему. Так, практическое красноречие сопровождалось не только мимикой и жестами театрального характера, но музыкальным аккомпанементом, напевным и аффектированным исполнением, — не говоря о поэтической конструкции и составе самой фразы. Это указывает, конечно, на своеобразное осмысление действительности, параллельное тому, какое мы видим у географов и историков. Действительность в ее причинных соотношениях ускользает из поля зрения античных «реалистов». Она заслонена религиозным мировосприятием, и миф, обряд, традиция, театрализация навязываются в подспорье к ее расшифровке. Но если, с одной стороны, в античности нет подлинной истории, очищенной от литературщины, то там нет и исторических художественных жанров, где, казалось бы, симбиоз истории и литературы имел бы законное раздолье. Самое интересное, однако, то, что античность тяготеет именно к историографии, к исторической драме и даже впоследствии к историческому роману. Интерес Греции к тематике современности — это самое любопытное, что только можно встретить в ее литературе. Греческая история строится на описании не прошлых событий, а современных; историческая драма берет сюжетом не прошлое, а самое настоящее, сегодня. Что же это за современность?

Эсхил создает трагедию на тему «Персы», в которой изображает только что одержанную греками победу над Ксерксом. До него Фриних поставил такую же историческую трагедию, «Взятие Милета», запрещенную оттого, что она бередила еще

чересчур свежие раны, заставляя зрителей волноваться и проливать слезы. Все действующие лица «Персов» — исторические лица: Ксеркс, его мать Атосса, его отец Дарий. Пьеса открывается хорической песнью персидских старцев, которые рисуют блистательную картину пышного войска и могущества Ксеркса. Однако нагнетаются предвестия какой-то беды — сны, приметы, предчувствия. Приходит вестник, сообщающий о катастрофе персидского войска. Из его слов обрисовывается антитеза: самоуверенность Ксеркса как деспота — и религиозная покорность судьбе элинов, свободно и сознательно встающих за освобождение родины. Ксеркс бежит, элины побеждают: таковы воля покровительствующих им богов. Эта катастрофа заставляет Атоссу и старцев вызвать из преисподней тень старого Дария. Тень является, и мораль обнажает себя именно в его устах. Оказывается, предотвратить гибель сына уже невозможно; он пострадал за самоуверенность в отношении к судьбе, он пострадал за то, что презрел обычай отцов и, будучи молодым, захотел новшеств, наперекор отцовским заветам. Не следует, говорит Дарий, будучи смертным, чересчур полагаться на свой ум; высокомерие порождает роковую кару, и боги призывают к отчету. Трагедия закончена; ее симметрия заключается в том, что, начатая описанием Ксеркса великолепия и могущества, она кончается приходом Ксеркса в рубище, и он вместе с хором оплакивает свое падение.

Не говоря о мифологических элементах внутри самого сюжета — о преисподней, вызове тени Дария и ее диалогов с Атоссой и хором, — самая концепция исторического события совершенно мифологична. Истинные причины греко-персидской войны, экономические и социальные, не видны Эхилу; его Персия совершенно элинизирована; движущими силами катастрофы является непокорность богам и — еще больше — пренебрежение старинной. Новшества, высокомерие молодости, направленное против старых обычаев, — вот главное преступление Ксеркса, из-за которого гибнет Персия. Консервативная идеология аристократа Эхила дает себя знать в этом антиисторическом восприятии современных ему исторических событий. Это она заслоняет мир, она на буксире приволакивает религию, богов, идею рока и кары. Современность для Эхила — только тема. Как все его действующие лица — типичные маски трагедии, как инсценировка «Персов» типична для мифологической драмы, — так и современность — какой-то отрезок действительности, наиболее удобный для обзора со стороны прошлого, в рамке мифа, со

стабильными действующими лицами, с шаблонной перипетией событий, их завязкой и развязкой. И если для исторического романа эпохи эллинизма история берется напрокат, как берут парики и костюмы, то для древней Греции современность — та бутафория, в которую одевается мифологическое прошлое⁹⁸⁷. И тогда встает другой вопрос: что же представляет собой античный реализм в те эпохи, когда религия перестает быть актуальной, когда на сцену выводится повседневность и быт?

2. *Видение мира* Античность знает только два жанра — высокий и низкий, хвалебный и обличительный. Они писаны двумя различными языками, имеют два различных репертуара сюжетов, действующих лиц, стилей, словаря, эпитетов и сравнений. Эти две стихии не совпадают с нашим обычным делением на жанры; так, одна часть эпоса, часть лирики, часть драмы (даже уже: часть трагедии) оказывается высокой (героический, дидактический, философский эпос; элегия, эпиникий, любовная лирика, трагедия), другая их часть — низкой (смеховой эпос, смеховая трагедия, ямбическая лирика, комедия). К числу серьезных жанров можно еще отнести роман, идиллию, часть эпиграммы, часть мима, даже некоторые стороны средней и новой комедии; совсем другую установку имеют фарс, бытовая сценка, пародия и ямб. Критерий такой двоякости стиля поддается, однако, определению: античность ставит раздел между мифом и бытом, прошлым и настоящим, между религией и действительностью. Перед нами, однако, два явления и по существу: с одной стороны, все, что относится к прошлому, было одинаково тождественно в своем составе и не делилось на две обособленные линии, — а это ретроспективно как раз совпадало с мифом, с религией, с героизацией; с другой стороны, весь этот безликий материал прошлого (включая и язык), попав в руки аристократии, получал новое осмысление, классово-положительное, требовавшее преклонения и продолжения. Таким образом социальный приоритет оказался за культовым наследием; но, как только оказался, — получил классовую санкцию для будущего, и с ним стало связываться как нечто ему присущее все религиозное и героическое. В эту раннюю эпоху, еще эпоху оформления эпоса, смеховые культовые жанры проходят под знаком все той же величавости; в них допускается смех над богом и описание его порочных проделок (воровство Гермеса, адюльтер Афродиты), причем все эти низменные, с бытовой точки зрения, поступки подаются на равных правах с молитвенными гимнами и герои-

ческой эпопеей. Дело, таким образом, не в тематике, но в классовом восприятии, вызывающем ее организацию и подачу. Когда тот же класс, но поставленный в иные социальные условия, берется за бережное продолжение традиционного литературного материала, он уже пользуется предшествующей литературой как высоким образцом, но образцом готовым, и упрочивает «высокий стиль» за религиозно-мифологической и героической тематикой: архаизация при этом неизбежна, шаблон неминуем. Классовая действительность, которой не было в племенном обществе, начинается, однако, выдвигать свою тематику, более молодую и злободневную, чем архаичная героика; приходится организовывать и ее — в явный противовес спокойной старине. Для этого возможен выбор среди того же культового материала, ставшего фольклорным; но этот выбор совершается классовым сознанием, а не волей отдельного автора. Есть две традиционные формы. Одна — заплачка, исполненная утешительных сентенций и наставлений; сделанная литературной элегией, с возвышенным содержанием, воинственной, воодушевляющей на борьбу за интересы аристократии, — тем самым сделанная и политическим жанром, — эта древняя форма оказывается пригодной для злободневной тематики в тех случаях, когда такая тематика требует печальных рассуждений, вызывает раздражение и скорбь. Это путь Феогида. Но растущее социальное неравенство рождает противоречия не только в политической жизни, но и в частной, в личной, в домашнем быту; для их отображения оказывается наиболее пригодной другая традиционная форма, идущая в литературу из фольклора, — древний инвективный ямб. Сюда привычно вносить ругань с противником, колкость, злую угрозу, выливать чувство юмора или насмешку; личный характер инвективы позволяет по привычке делать ямб, — в противоположность элегии, — формой личных выступлений по различным личным поводам. Это путь Архилоха и Гиппонакта. Но куда девается положительная оценка бытовой действительности? — Такой вопрос формален. Он подозревает возможность правильно видеть реальность, оценивать ее, скрывать или обнаруживать эту оценку. Между тем видение мира имеет свою историю и не во всех условиях одинаковую; не формальный вопрос — это вопрос не об отношении к действительности, а о границах видения ее определенным историческим мышлением. Эпос показывает, что привносится из реальности в миф, чтоб придать ему правдоподобие в глазах его авторов: это конкретные мелочи и детали из

физического и предметного мира, подробное описание того, как сделаны двери, корабль, одежда, каким образом вываливаются у побежденного героя внутренности и т.д. Сознание улавливает внешние свойства и внешние черты тела и предмета, и со свежим удивлением видит все то, что сработано умелой рукой человека, «вдохновленного богом». Вот элементарный реализм, до которого возвышается архаичное сознание греческой родовой аристократии. Весь этот круг предметов любовно выписан и Герсиодом; он видит то, что входит в его хозяйственный кругозор, — звезды ли это, небо, земледельческое орудие, погода, пища; внешнему миру в его внешних приметах соответствует внешний эффект шаблонизированного труда; это дни и работы, совпадающие друг с другом в постоянстве внешних форм, — дни и работы, самая возможность сочетания которых принадлежит очень своеобразному и очень ограниченному сознанию. Реальность, которую видят лирические поэты, уже резко отделяющие героико-религиозный мир от действительности, носит такой же условный и ограниченный характер: это более расширенный и нацело бытовой репертуар незначительных вещей и переживаний, — настолько незначительный, что его подача возможна только в комическом плане. Эта комичность вырастает задолго до сложения комедии — из особых предпосылок сознания, которое воспринимает действительность как антитезу к истинно-сущему; не случайно, что один и тот же класс создает реалистичность как сниженную и комическую категорию — в литературе, а в философии закладывает фундамент космогонических систем, в которых реальность мыслится отрицательной величиной, в противоположность положительному абстрактному субстанциальному началу⁹⁸⁸. Итак, комичность — историческое понятие, содержание которого менялось; комическая эпопея, комический гимн — не то же самое, что комический ямб. Но не тематика (там — героическая, здесь — бытовая) их различает, а способ восприятия действительности классовым сознанием. Там и тут материалом литературной обработки является старое культовое наследие, смеховой характер которого безличен и лишен комизма или трагизма, как лишены оценочной реалистичности и все его одетые в реальность метафоры; и там, и тут эпическим или комико-реалистическим жанром делает их классовое сознание. И делает только потому, что это сознание, — как бы мы Грецию ни модернизировали, — это сознание раннего рабовладельческого класса еще целиком религиозно.

3. *Реализм древней комедии* Античная трагедия имеет тот же социальный возраст, что и античная комедия; но как литературный жанр трагедия создается до комедии. Архаизация ее форм как будто говорит о том, что между нею и комедией — целая бездна; между тем комедия уступает ей в древности, и все дело лишь в том, что ее классовое лицо специфицирует в ней именно все самое архаическое и нежизненное. Трагедия как литературный жанр создается в конце VI — в самом начале V века аттической земельной аристократией, которая еще классово и идеологически сплочена со жречеством. Аттические идеологи крупного землевладения начинают культивировать чисто религиозное действо, которое продолжает разыгрываться в святилище Диониса. Основное содержание трагического жанра — чисто этическое; оно направлено к уничтожению человеческой воли, к признанию верховенства судьбы как рока, к этизированию земных страданий и человеческих слез. В трагедии почти нет действия и движения; она монументальна, неподвижна и величественна. Но как и в философии эти идеологи создают системы, враждебные становлению вещей и динамике процессов, рассматривающие движение и множественность как презренное материальное бытие; их философия культивирует небытие, единство и покой⁹⁹. В искусстве — величественная неподвижность, тяжелые складки длинных одежд, монументальность. В лирике — величественные хоры, прославляющие богов и тиранов. Наконец, в драме — мифологические сюжеты и минимум движения. Актер на высоких котурнах, на которых нельзя ходить, в длинном и пышном одеянии, мешающем движению, в маске, за которой не видно живого лица, олицетворяет этот литературный жанр в его архаизации; с уклоном в далекое неживое прошлое. Действующие лица — боги и воплощенные в царях герои; обыденное изгнано отсюда вместе со средним и низшим классами, которые вместе с жизнью повседневности остаются за оградой Дионисова святилища. Естественно, что идеологи такого класса обрабатывают материал, мировоззренческий им близкий — храмовое действо литургического характера, исполненное этической символизации, соседящее ближайшим образом с мистериями. Экономический расцвет Афин в середине V века, денежная гегемония, торговый и политический ажиотаж, оттеснение родовой знати — выдвигают на сцену другую прослойку того же класса, торгово-промышленную. Теперь Афины кишат купцами и ремесленниками, которые борются друг с другом за экономи-

ческую и политическую власть. Трагедия начинает хиреть — этот специфический жанр рабовладельческой родовой и земельной знати, только что вышедшей из патриархально-родового строя с его авторитарностью и религией; в руках Еврипида в собственном чреве трагедии уже зачат враждебный ей жанр. Но позади трагедии, параллельно с нею, за ее спиной, начинает создаваться новый аспект драмы, взятый в противоположной классовой установке. Лавочники, скорняки, колбасники, владельцы рудников, крупные и мелкие спекулянты и промышленники разводят денежные и политические страсти. Аттическая трагедия, овеянная ароматом Элевсинских полей и Элевсинских мистерий, блекнет; быстро рождается древняя комедия и жадно растет за ее счет. Комедия вводит фантастику как бутафорию, из зверей делает чудищ и гротеском отвечает на все непонятное из наследия прошлого. Вся структура комедии остается архаичной структурой обрядового действия и потому соответствует трагедии; материал у них общий, но установки разные. Элемент смеха и обличения, который бытовал в низовом фарсе, теперь становится мощным политическим орудием и получает непревзойденную по остроумию и непристойности едкость. В разношерстную толпу пестрого города-государства бросается комедия за комедией, в самый разгар политической борьбы партий, где «кадет» Перикл терпит нападения «мелкой буржуазии» и сменяется «вредителем» Клеоном, социальное положение которого выявляет Аристофан, обнаруживая в нем вчерашнего торговца... Не до трагедии теперь, не до Элевсина, с его мистериями и полями; чтоб чего-нибудь достичь, нужна горячая борьба человеческой воли и нужно расшатать и осмеять богов, которые обнаруживают свою вымышленную абстрактную природу. Кому теперь до них? Жизнь бьет ключом, деньги кружатся в воздухе, и нужно их ловить, чтоб протолкнуться к власти. Комедия направлена сюда, на повседневную действительность, но что в ней видят? Как ее понимают?

В ней видят накипь, галерею пороков, низменные страсти. Чтоб их отобразить, пользуются, однако, религиозными действиями, литературной традицией, литературными трафаретом. Но трагедия как материал им не подходит; им нужна сатира, обличение, смех, всякие возможности снижения. Они обращаются к фарсу: сюда нет входа ни богам, ни героям, ни возвышенному, — оно остается за пределами рынка и биржи; здесь взята жизнь в вульгарном аспекте, в обыденном и повседневном. О царях и

помина нет; актуальны не эти тени прошлого, а скорняки и колбасники, вырывающие друг у друга власть. Древняя комедия полна движения и быстроты; костюмы коротки, маски чрезмерно выразительны по уродству, торчит огромный фалл шута. Это жанр реалистический, конечно. Но реализм здесь своеобразный. Трагедия изгоняет все низменное, понимая под ним практику жизни; низменное ассоциируется с классово-враждебным; переживания царей, жрецов и родовой знати возвышенны. Но так же ограничен мировоззренческий охват вещей и у другой прослойки того же класса; для авторов древней комедии обыденная жизнь вульгарна и низменна, и если их внимание направлено сюда, то с целью показать все карикатурное, вздорное, пошлое, что представляет собой общественная практика. Понятие возвышенного, связанного с трагическим, приобретает условный классовый характер, в состав которого входит ограничение и искажение действительности. Но таков же характер и комического, неразрывно связанного с реалистическим, понятным чрезвычайно своеобразно — как пошлое и низкое. Вслед за литературной практикой двух якобы противоположных жанров трагедии и комедии создается и их теория. Все конкретные элементы трагедии получают здесь вполне абстрактный смысл. Аристотель, в конце концов, формулирует так: «Низкие жанры ввели впервые хулу (т.е. порицание, обличение — примета комедии и сатиры), в то время, как возвышенные — гимны и похвальное слово»⁹⁹⁰. К этим словам можно прибавить выдержки из сочинения знаменитого архитектора древности, Витрувия, который не застал уже комедии Аристофана, но знает новую комедию Менандра, реалистическую: «Трагические украшения образованы из колонн, фронтонов, статуй и других предметов пышности, комические имеют вид частных зданий... из подражания обыкновенным жилищам»⁹⁹¹. О том же говорит и римский грамматик Диомед: «Комедия отличается от трагедии тем, что в трагедии выводятся герои, вожди, цари, в комедии — люди низкого происхождения и частные лица; в трагедии — печали, изгнания, умерщвления, в комедии — любовные приключения, похищение девиц и т.д.»⁹⁹². Итак, с комедией начинает увязываться обыденная жизнь, но взятая с очень условных позиций. Комическое, как и трагическое, становясь литературным трафаретом, начинает получать свои особые жанровые приметы, особые сюжеты, особых действующих лиц, особый отбор материальных вещей, особую лексику. Когда Эсхилу нужно ввести бытовой элемент в

трагедию, он вкладывает обыденное в уста няньки. В его «Хозэфорах» старая нянька рассказывает, как маленький Орест пачкал пеленки и заставлял ее становиться прачкой⁹⁹³. Когда на сцене старой и новой трагедии выступают низшие классы, они говорят комическим языком, подаются в реалистическом плане и выполняют фарсовые функции. В буржуазной поэтике, уходящей философскими корнями в идеализм, возвращенный еще Платоном, трагическое и комическое являются двумя абстрактными категориями внеисторического характера; они представляют собой либо две поэтические формы, либо два психологических плана, свойственных человеческой природе вообще. Между тем эти «формы», эти «психологические» категории связаны с историей общественного мировоззрения, имеют свой классовый генезис и свою историческую обусловленность. Тем самым трагическое и комическое — понятие, которое меняет свое содержание на каждом новом этапе развития мышления.

4. Концепция движения и времени. Итак, сознание рабовладельческого общества относится к обыденному как к пошлому и, воспринимая действительность сквозь ограниченный круг видения, рождает очень условный реалистический жанр пошлой и вульгарной жизни. С проблемой реализма тесно увязана и проблема восприятия движения и времени. Движение воспринимается отрицательно: им наделяются отрицательные типы и реалистический персонаж. Так, когда нужно представить нехорошего человека, его делают суетливым, быстроногим, жестикулирующим⁹⁹⁴; в римской комедии по традиции, перенятой от средней комедии и новой, для стариков, юношей, замужних женщин и военных полагалась более медленная походка, а быстрая, с большим движением, для рабов, паразитов, рыбаков, служанок⁹⁹⁵. Точно так же движение вводится и внутрь комедийно-реалистических жанров (быстрая, полная динамики пляска); фарсовые актеры изображаются с резкими жестами, и элемент побоев и драки достаточно подтверждает это. Проблема композиции тоже неотделима от вопросов о восприятии пространства и времени, восприятии движения. Замедленный темп эпического повествования, так называемый косвенный рассказ и «прием ретардации», вызывается тем, как сознание реагирует на время и движение: оно настолько безучастно к качественно-различным изменениям времени, что не замечает его разноречия и располагает события во временной бесперспективности, где различные части происходят

щего имеют один и тот же темп существования, а потому и рассказа. В разгар горячей битвы Одиссея с женихами, когда каждое мгновение существенно, бежит Пенелопа за луком; но медленно она бежит в рассказе, и тут-то топчется длительная повесть о происхождении этого лука⁹⁹⁶. Растянутые речи в эпосе и трагедии, чрезмерно длинные, ретардирующие на отступлениях и деталях, опровергают банальное утверждение, будто это «прием» искусственной занимательности; было бы так же неправильно думать, что та или иная порция вводимого в драму или в рассказ движения изобреталась сознательно. Былое отсутствие причинно-следственного мышления долго сказывается на последующем сознании, — об этом свидетельствует история жанровой композиции. Сознание не сразу расчленяет время; оно не видит пространства в дали и в «воздухе», не воспринимает подлинной последовательности во времени и, нанизывая события одно на другое в рассказе и в рисунке, снимает отличие между кратким и долгим, более и менее важным в отношении времени; величайшему, с нашей точки зрения, моменту и какой-нибудь дверной притолке оно уделяет равное внимание («эпическое спокойствие»). История роста композиционной динамики есть история роста классового сознания и расширения поля его видения. Когда начинает вводиться в композицию литературного произведения интрига, это знаменует сдвиг в сознании: потому-то в классической Греции ее нет. Полная перемена экономических и социальных условий при вступлении Греции в эпоху эллинизма вызывает и новые формы мировосприятия; интрига, как случайность, начинает попадаться у переломного писателя Еврипида, а затем становится каноном для средней и новой комедии. С интригой связано новое отношение сознания к движению и времени, и потому она становится принадлежностью реалистических жанров. Причинное соотношение между явлениями все еще носит внешний характер; сознание не проникает вглубь случайных фактов, но с особенной остротой реагирует на их механику. Интрига — любопытнейший документ того этапа в истории мышления, когда причинно-следственный логический процесс уже полностью налицо, но ограничен чрезмерной поверхностностью улавливаемых связей между происходящим и его факторами. Религиозный характер сознания затрудняет проникновение в причины реальных явлений; все, что совершается, принимает призрачный вид фантома, не коренящегося глубоко и закономерно в реальных предпосылках. Игра

теней или игра случая отводит либо в философскую субстанцию небытия как бытия подлинного, либо в религиозную концепцию Судьбы, слепого и фатального божества, либо, наконец, в искусство с его поверхностным реализмом. Интрига и эта реалистичность свидетельствуют, что сознание подмечает внешний эффект в образвании тела или событий; чрезмерная аффектация и патетика, чрезмерная экспрессивность в передаче лица и тела соответствуют гиперболическому накоплению и разряжению немотивированных событий, резкой игре чувств, крайностям горя и радости. Движение становится композиционной проблемой во всех видах искусства, и над ее разрешением трудится научная мысль; оно воспринимается, однако, как механизм, который можно завести и остановить, как внешний эффект одной из фаз покоя; искусство любит динамическую остановку, наворачивая максимальную скорость, чтоб на всем ходу остановить ее в позе или в развязке. Это неизбежное следствие классового сознания, не умеющего проникать вглубь причинных соотношений; реальный мир, воспринимаемый этим сознанием, представляется только случайным отображением поверхностных связей. С ним ассоциируется все преходящее, и в первую очередь повседневность, сутолока жизни, быт: область религии и вечности, в философии и искусстве, сперва не допускает с ним никаких встреч, а затем пользуется реальностью как моделью, с которой пишет причудливый портрет.

Классовость сознания сказывается и в том, что мир преходящих и жалких явлений, воспринимаемых отрицательно, связывается с низшим классом. Неспособность постичь связь явлений приводит в области этики к тому, что сознание улавливает и в человеке одну внешнюю сторону «характера» и «типа». Сперва, в эпосе, отрицательная характеристика достигается по преимуществу внешним уродством персонажа и двумя-тремя чертами, противоречащими классовой морали (например трусость, неповиновение начальнику)⁹⁹⁷. В трагедии, нацело сложенной религиозным основанием, отрицательными персонажами являются носители антибожеской идеи (высокомерные, самонадеянные герои, не почитающие богов и установленного ими божеского закона). В реалистических жанрах объектом отрицательной характеристики становятся человеческие пороки как те же поверхностные, типизированные черты выступающих наружу свойств человека. Классовое мышление рабовладельцев способно их расклассифицировать (Аристотель, Теофраст), но не войти в

их сущность и показать их социальную обусловленность. Напротив, оно наделяет ими враждебный класс потому, что тут-то и сказывается классово-ограниченный характер, вызывающий узкое поле видения, только под определенным углом. Но это, конечно, закономерный результат предпосылок, лежащих в соответствующей эпохе развития материальной базы и вызванных ею общественных отношений.

5. Классовость античного реализма и его вульгарный характер Античный реализм, начиная со второй половины V века, с усиления рабства, роста города за счет деревни, с расцвета так называемой демократии, характеризуется, во-первых, тем, что заложен на мифе и питается метафоричностью, в которую только вкладывает новое, классовое осмысление; во-вторых, этот реализм никогда не бывает высоким, серьезным, а всегда низким и комическим; в-третьих, его носителем оказывается только низший класс. Сама «реалистическая» метафористика бытует в фольклоре задолго до того, как попадает в литературу; она еще лишена положительной или отрицательной характеристики (например, 'быстроногий' — эпитет солнца, который в приложении к Ахиллу получает положительный оттенок, к Долону — отрицательный); ее «реалистичность» выражается только в том, что она уточняет космический образ в его применении к какому-нибудь явлению реальности. Новое качество, которое получает метафора в классовом обществе, — это смысловое содержание, противоречащее прежней ее семантике, но формально совпадающее с нею. Мышление древних рабовладельцев не столько консервативно, сколько лишено самостоятельности и беспомощно в выработке новых творческих путей; это сознание еще молодого человечества, только что вышедшего из примитивных социальных норм, еще слепо идущего за доставшимся ему наследием, поразительно прогрессивного для своего исторического возраста, особенно по сравнению с сознанием предшествующего ему общества. Весь его идеологический материал представляет достояние доклассового мировоззрения; из него состоит, в частности, вся литературная фактура. Но в античном обществе происходит процесс перевода метафорного наследия из фольклорного безличия в классово-окрашенную спецификацию литературного явления; новое мышление, используя старое наследие и оставаясь ему верным в тщательном следовании его структуре, произвольно специфицирует его своей новой интерпретацией. Так получается, что древняя метафористика,

оставаясь в нетронутым виде, по существу совершенно изменена. Но именно здесь, в античном обществе, она и получает ту реалистическую наружность, которая потом передается литературной традицией в феодальную эпоху и дальше; нам приходится делать усилие анатома, чтоб снять с нее верхний покров и убедиться, что мы сами навязываем ей ту природу, которую она получила вполне условно. Мы уже знаем Зевса в роли паразита, богов-воров, совершающих небесные кражи, святых грабителей и разбойников, культовых и божественных дураков и т.д. Социальная значимость этих метафор, ничего дурного не представляющих ни в 'воровстве', ни в 'глупости', ни в 'паразитстве' (слова сами по себе вообще ничего не значат ни дурного, ни хорошего), получается в результате классового осмысления, в них вкладываемого; и уже отсюда — их жанровая комикореалистическая спецификация. Что же остается в реалистических жанрах от былой метафористики? Все и ничего. Начинает складываться совершенно новый словарь языка, мотивов, действующих лиц, вещей; происходит терминологический отбор метафор, и часть из них отходит в высокие жанры, так как не используется совершенно («высокий стиль» образов), а те, что остаются, получают характер «искони-реальных», «взятых из жизни» и т.п.

6. Его зависимость от мифа Итак, особенность всего комико-реалистического жанра заключается в выборе классовым сознанием только одной определенной филиации метафор, и той именно, которая передает образ плодородия, в частности — воспроизведения. Но почему именно плодородия? Потому, что его метафористика наиболее приближается к быту; мышление, видящее в реальной действительности ограниченный круг явлений, находит к ним аналогию в фольклоре, где якобы представлены те же самые явления (хотя совершенно иные). Еда, производительный акт, физические уродства — это все живет как метафористика в фольклоре, но бытует — как реальный факт — и в жизни; такой материал наиболее пригоден для реализма в античном смысле. Фольклор дает и сюжеты, и действующих лиц, и обстановку, и весь инвентарь образов. Ситуации понятны: это транскрипция воспроизведения в сценах насилия и прелюбодеяний (производительный акт), краж (исчезновений), сварливости (гнева), разбоя (убийства), драк (борьбы), обжорства (еды) и т.д. Действующие лица — боги, или олицетворения того, что бог собой представлял, но опять-таки в транскрипции вегетативных

метафор. Победитель, герой поединка и битвы, здесь 'воин', носитель темного начала смерти — 'разбойник'; солярный похититель и угонщик — 'вор'; бог-врачеватель — 'доктор'; божество злака и хлеба — 'обжора'; податель жизни — 'цирюльник'; блуждающее божество — 'плут'; владыка — 'раб'. И богиня-спасительница здесь 'блудница', мать — 'гетера', дева — 'изнасилованная', владычица — 'служанка'. Та же здесь метафорическая двойственность и в возрасте: мужское начало олицетворяется в юноше и старике, женское — в молодой женщине и старухе. Но это не просто старик и старуха: это как я уже говорила, по большей части порнобоски или 'сводники', олицетворение смерти плодородия. Эта устойчивая и очень последовательная метафоричность, — привычная для нас в виде «комической» и «реалистической», — есть только второй аспект, фарсовый, того основного образа, который в другом аспекте дает страсти; но там страсти поняты в виде страданий, здесь — в виде «страстишек», с подпочвой фаллической страсти. Это оформление комикореалистических жанров становится в традиции настолько устойчивым, что впоследствии всякий комический жанр делают реалистическим, а когда изображается повседневность, ей уже обязательно придают форму шутки или сатиры. Реализма серьезного и не обличительного до XIX века нет. Так создается зараз несколько реалистических жанров, установка которых — изображение грязной и низменной стороны жизни: это так называемый реализм, идущий до эпохи промышленного капитализма и предшествующий натурализму, но ничего не имеющий с ним общего.

7. *Условность* Античные рабовладельцы пользуются инвективными 'комического' формами фольклора для борьбы со своими противниками: консервативный лагерь делает инвективные действия жанром древней комедии. Это тот переходный жанр, где носителями смешного и позорного, инвективным персонажем, являются современные политические деятели, рабы-слуги, воры, взяточники, женщины-прелюбодейки, влюбленные старухи, гетеры, продажные юноши и т.д. Но эта же древняя комедия композиционно содержит в себе спуски в преисподнюю; например сошествие в страну смерти у Аристофана в «Лягушках», со знаменитым загробным судом, сошествие Миронида в «Демах» Евполида, с восхождением из преисподней Солона, Перикла и прочих великих мужей, критикующих на земле афинскую жизнь и снова погружающихся в смерть, — все эти сошествия древней

комедии сливаются со спусками эпических героев (Одиссей, Гильгамеш), со страстями (Иштар, Афродита, Персефона, Дионис), с жанром подвигов (Геракл, Тезей), с византийским сатирическим романом, с сатирой Мениппа, Лукиана, Варрона, Сенеки и мн. др. С трагедией древняя комедия имеет полное структурное тождество; но самое замечательное, что она, в противоположность европейской комедии, представляет собой не самостоятельный жанр, а пародию на трагедию. Между тем пародия сама по себе имеет сакральное происхождение и бытует в фольклоре вплоть до новых веков: именно ее культово-фольклорные формы доносят до нас в слитом виде и трагические элементы, в виде богослужения и страстей, и комические, в виде фарсов и непристойности. Начиная с древности, праздник Нового года, а там страстей и Рождества — все дни новых солнц и новых рождений — дают пародийное начало в виде праздника глупцов, праздника ослов, праздника дураков и т.д. В них для нас, после всего сказанного, уже нет никакой новизны; мы не удивимся тому, что царь избирается из шутов, что духовенство заменяется переодетой в его одежды толпой, что богослужение пародируется, что церковь служит ареной для непристойностей и срама⁹⁹⁸. Не удивит нас и то, что пародию мы встретим рядом со всеми актами жизни — со свадьбой, похоронами, рождением, отправлением правосудия, торговлей, управлением и т.д.⁹⁹⁹ И главным образом — рядом с актом еды. В этом отношении характерна средневековая «обедня обжор», протекавшая в церкви при богослужении: духовенство с жадностью ело колбасу прямо на алтаре, под носом у служивших мессу священников играло в карты, в кафельницы бросало экскременты и кадило смрадом¹⁰⁰⁰. Народ во время мессы грубо обжирался и опивался, вытаскивая из углов жирные блюда. Здесь, в сущности, перед нами оживает первоначальная коллективная трапеза в храме и акт еды как богослужение; эта подлинная литургия очень закономерно локализуется, после многих тысячелетий, снова в храме, и снова редуцируется богослужением. В дни страстей, во время карнавала, она опять оживает в *mardi gras* и культовом обжорстве¹⁰⁰¹, которое в античные времена мы видели олицетворенным в ролях шутов-слуг. К ним и теперь ведет нас путь, словно в Рим. Обратим, однако, внимание, что пародия направляется на божество, на священное действие и молитву, на духовенство; позднее, снижаясь на правителей, вождей и общественных деятелей, она встречается с сатирой, которая идет из

личной инвективы. Но и пародия — вариант этой инвективы по сатуро-сатиловому происхождению. На долю древней комедии приходится пародия в виде политической сатиры, с очень сильным личным оттенком как нечто среднее между итифалликой, парабазой и Луцилием, с одной стороны, и позднейшей римской сатирой, с другой¹⁰⁰². Имея генезис чисто религиозный, древняя комедия функционирует, однако, как антирелигиозный жанр; представляя собой в генезисе решительно то же самое, что и трагедия, лишь оформленное в других классовых условиях, древняя комедия функционирует как кривое зеркало трагедии, сохраняя, впрочем, и в этой форме свое былое с ней единство.

8. Реалистическая комедия и фольклорный фарс Параллелизмом трагических и комических форм разъясняется и античный фарс фольклорного характера, та сицилийская сценка, репертуар которой производит впечатление нацело бытового. Здесь персонаж стереотипен, либретто неподвижно: это доктор, подвыпивший гуляка, похититель винограда, сводница и гетера. Доктор, плут, женщина легкого поведения, сводница, кутила — это стереотипный персонаж, однако, всякого «реалистического» жанра; здесь же перед нами фольклорный аспект религиозной драмы, формы которой, по существу, должны быть названы не бытовыми, а метафорическими, получившими условно-реалистическую окраску в бытовании у реалистически-воспринимавшей их публики. За каждым таким доктором стоит Сотер, за женщинами легкого поведения — разновидность Афродиты, за вором винограда — метафорический двойник Диониса и т.д.; весь этот стереотипный фольклорный персонаж оказывается, однако, шаблонными действующими лицами древней комедии, средней и новой. Таков же персонаж и итальянского фарса, некогда связанного с культом мертвых; его характер «бытовой», и на сцене — сварливые жены, изменяющие своим глупым мужьям, брюзги, трусливые хвастуны-воины, обманутые мужья, глупые докторы, слуги-плауты и лентяи, обжоры и т.д.¹⁰⁰³; и этот фарс тоже получает впоследствии характер политической сатиры. Так же своеобразен реализм комедии средней и римской, где этот низменный персонаж из второстепенного (в древней комедии) становится центральным и усиливается за счет целый галереи инкарнированных пороков. В новой комедии эти паразиты, гетеры, повара, сводники¹⁰⁰⁴ уживаются рядом с сюжетом греческого романа и страстей, трагедии и эпоса. Новой комедии стереотипна одна и та же композиция: выводится праздник плодородия, на котором

юноша насилует девушку; та тайно рождает близнецов; они вырастают, не зная ни матери, ни друг друга; часто они получают приют у рабов и становятся рабами сами; то они влюбляются друг в друга, не зная о родстве; то у них роман со знатными молодыми людьми, для которых их низкое происхождение служит помехой к браку; когда узел наиболее запутан, наступает, при помощи сцены опознавания, стремительная перипетия, все тайны раскрываются, и комедия приводится к счастливому концу.

Таким образом новая комедия есть драма тайного рождения, пропажи детей и их нахождения; любовь их и любовь родителей идут рядом. Но 'пропажа' и 'нахождение' есть метафора, параллельная 'новому рождению'; мотивы страсти параллельны мотивам страстей, претерпевания смерти. Все они различными языками образов интерпретируют один образ 'смерти' как рождения (или 'пропажи' как нахождения, 'насилия' как плодотворения, 'любви' как смерти). Родители и дети здесь — удвоение одной роли протагониста: даны два начала, женское и мужское, в аспекте старом и юном, причем героиня, дева-мать, изнасилованная девушка, передает свою судьбу и свои функции своей будущей дочери, второй героине, и трудно сказать, кто из них двух — главное действующее лицо. Отец героя — знакомый по Аристофану, по ателланам и народному фарсу старик, брюзжащий скупой, зачастую и сам влюбчивый. Гетера присутствует в центре и здесь, но в благородной роли, и делит функции с героиней, еще не забыв про свою бывшую роль в древней и средней комедиях. Связь насилия с праздником плодородия напоминает о былом культе плодородия и сливает сюжет новой комедии с сюжетом романа и его 'страстями' в эротическом значении. Этот образ культовой эротики и там, и здесь персонифицируются в 'гетерах' и 'сводниках'. Но классовая установка играет решающую роль в формировании жанра. В греческом романе и в житиях святых публичные дома поданы в виде сценария мученического эпизода: этого требует высокий жанр в одном случае, религиозный — в другом. Напротив, в фарсе и комедии, реалистическом жанре, тот же культовый материал использован с грубой откровенностью: этого требует низкий жанр. Так античный реализм есть реализм условный, реализм вульгарный, всецело вскрывающий восприятие рабовладельческим сознанием действительности и практики: обыденная жизнь, с рынком, с биржей, с судами — ничего не имеет общего, для

этого сознания, с Фидием или Эсхилом. Как «идеальный портрет» V века снимает с лица и тела все его реальные особенности во имя общего мерила уравновешенной красоты; как Лисий прекрасно может создать в судебной речи художественную реалистическую новеллу, но в классический период Греции ни он и никто другой не сумел бы ввести такой реализм в изящную литературу; как в эллинистическую эпоху реалистическая скульптура воспроизводит некрасивое тело рабов, уродливые напряжения пьяного, старческого или страждущего лица, — так весь античный реализм в целом есть классовая условность, понимающая его как нечто, лишенное красоты и величия, смешное, обезображенное чрезмерной характерностью, подобно гротеску или крайней патетике. Красота и чувство меры — область высокого искусства, эпико-трагического; комедия и реалистический жанр живут шаржем и цинизмом. И есть, конечно, много смысла в том, что буржуазные возродители античности говорят только о гармонии и красоте античного искусства, модернизируя его «реализм» и закрывая глаза на его идеологическую сущность.

Три греческих разновидности одного и того же жанра комедии показывают нам, как пути в развитии жанра идут по линии не тождества жанровой морфологии, а резкого различия: между формами древней и новой комедии нет никакого сходства, несмотря на преемственность в интерпретации одних и тех же образов.

9. Эллинистический реализм Я уже указывала, что в эллинистическую эпоху, в связи с углублением классовых противоречий, изменяются и общественные отношения, и общественное мышление; круг видения расширен, и элементы реалистического миропонимания заметно растут; однако материальные и социальные условия рабовладельческого общества таковы, что его максимально возможное достижение заключается в реалистическом переосмыслении старого мифотворческого наследия. Несмотря на то, что новые жанры имманентно продолжают ту самую линию литературного процесса, в русле которого протекала трагедия, лирика и эпос; и еще точнее — несмотря на то, что новые реалистические жанры представляют собой, на имманентных путях литературного процесса, то же самое, чем были трагедия, лирика и эпос, — они теперь, в эллинистическую эпоху, становятся своеобразным литературным фактом, новым, свежим и прогрессивным. Элементы высоких жанров снижены до самой обыденной повседневности; персонаж богов и героев обращен в рабовладельческих обывателей; высокие страсти и

переживания трансформированы в мелкие аффекты; вместо картины глубочайших коллизий смертного начала и вечного дан показ зафотографированных минутных вспышек самого незначительного или низменного чувства — ревности, корысти, похоти, любопытства и т.д. Появляются сценки Герода. В научной литературе принято реализм Герода модернизировать и не делать вообще отличия между реализмом античным и последующим¹⁰⁰⁵. Между тем его условность у Герода, помимо архаического языка сказывается в обычных чертах, характеризующих античный реализм: с одной стороны, комическое восприятие действительности, с другой — показ только вульгарного аспекта жизни, с третьей — возможность подмечать уродливое и смешное только у низших классов, которые поэтому и выводятся в качестве действующих лиц. Здесь старое наследие «бытовой» сценки окончательно приближенно к жизни. Не имея пропавших мимов Софрона, мы знаем, однако, что его прозаические сценки, созданные в Сицилии V века, находились в несомненной связи с бытовавшей там же и тогда же сценкой-фарсом. На другом конце истории, в императорском Риме, мы опять встречаем сценический мим с бытовым репертуаром, с пародией на миф, с непристойного содержания песнями; здесь действующими лицами были рабы и господа, повара, разносчики, колбасники, солдаты, любовники и т.д.¹⁰⁰⁶ Мимиямбы Герода, представляющие собой драматические сценки бытового содержания, стоят в непосредственной близости к фольклорной драме-фарсу с ее метафорическим реализмом, культовым по существу. Персонаж Герода — это циничные кумушки, старые сводницы, любящие выпить, содержатели публичных домов, торговцы, бранящиеся бабы, учителя, секущие мальчишек, развратные женщины с любовниками-рабами и приближенными рабынями (будущие субретки!), сапожники-торгаши, дамочки-обывательницы. Все это — реалистически поданный фольклорный персонаж, до школьного учителя, *dottore*, включительно. Для реалистического жанра типично преобладание женского персонажа (ср. женские мимы Софрона, особенно «Теща» и «Женщины за завтраком»); с одной стороны, это тянется фольклорная линия «злых жен» и женщин-развратниц, вместилище всех зол, закрепленная Семонидом Старшим; с другой, перемена социального положения женщины в эллинистическую эпоху делает ее героиней и эротических высоких жанров и реалистических низких. Место действия сценок Герода — в школе, в суде, в обывательской

квартире, в сапожной лавочке. Один мим происходит внутри храма; две дамочки, пришедшие помолиться «за здравие» (бог Асклепий чудесно исцелил), осматривают помещение и делятся своими впечатлениями¹⁰⁰⁷. Но и этот мим занимает традиционное место в реалистической литературе; женщины, игравшие стереотипную роль в качестве главных действующих лиц в обрядах и культовых действиях плодородия, из фольклора проникают в литературу как персонаж, уже только присутствующий на подобных же действиях, или в храме божества, или на празднике. Таков мим Софрона «Женщины на Истмийском празднике», таков пятнадцатый мим Феокрита «Женщины, справляющие Адонии», таков же и четвертый мим Герода «Женщины в храме Асклепия». В эту же традиционную серию входят конечно, и комедии Аристофана «Женщины, справляющие Тесмофории», пародийные «Женщины, устраивающие народное собрание» и «Лизистрата»; они соседят с трагедиями, в которых главную роль исполняют женские хоры, как например с «Женщинами, молящими о защите» Эсхила. Но путь от Эсхила к Героду огромен; хотя Аристофан, и Софрон, и Феокрит различно оформляют одно и то же, но и исторически — это различные жанры, имеющие закономерное становление в различные этапы классового сознания. Не один Герод создавал в эту эпоху мимы, подобно перечисленным. Из папирусных находок мы узнаем, что такие же сценки писались и другими авторами; их сюжеты либо мифопародийные либо бытовые, в стиле геродовских¹⁰⁰⁸. Условный характер всего этого реализма дает себя знать и у Феокрита. Так, оказывается, что не все сюжеты допускают вульгарно-реалистическую трактовку. Если местом сюжетного действия являются святилище, если тематикой служит празднество, — вульгарный реализм замолкает. От него остаются только реминисценции — женский персонаж («дамочки»-обывательницы), женская болтовня, мимолетные поверхностные переживания (любопытство, испуг, удивление) да типологическая характеристика неповоротливые и ленивые рабыни, бойкие женщины-трещотки, бранящие слуг и своих мужей). В то же время, — что самое любопытное, — те сценки, в которых действующими лицами являются бедные крестьяне, пастухи, выгоняющие и пасущие скот, а местом действия — простая деревенская природа, — именно эти сценки не принадлежат к реалистическому жанру; слащаво-сентиментальный тон, антиреальная подача действующих лиц, возвышенный характер их томных переживаний

(влюбленность, любовная тоска, рафинированная нежность) — все это показывает, что буколическая поэзия идет не из бытового фольклора, а из культа и культовых песен о пастушеском бо- жестве любви и растительности, сделавшемся у Феокрита юным влюбленным буколом¹⁰⁰⁹. Персонаж вульгарно-реалистических жанров городской; если дубоватые мужики, знаменитые дурачки и были излюблены древней комедией (и, конечно, фольклорной драмой), то, начиная с эллинистической эпохи, их вытесняет новая социальная группа — те рабы-ремесленники, бедняки и «мещанские» середняки-обыватели, которые порождены большим городом и воплощают в глазах реалистических писателей все пороки города и жизни вообще.

10. *Римский реализм:* Да, вульгарный реализм — детище крупного рабовладельческого города, кишачего беднотой и изнуренными рабами, набитого в много-этажных доходных домах грубым «мещанством», сдавленного на узких грязных улицах лавками, харчевнями, домами терпимости и меняльнями, исполненного денежного ажиотажа, города с неслыханным развратом и оступевшей от пресыщения роскошью. Это доминирующий жанр художественной прозы Рима. И насколько здесь усилены предпосылки к классовой ограниченности восприятия мира, настолько груба и цинична находящаяся в поле зрения римского писателя действительность. В этом отношении непревзойден «Сатирикон» Петрония, несмотря на тот фрагментарный вид, в каком он до нас дошел. По композиции и языковому жанру «Сатирикон», написанный вперемежку стихами и прозой, довольно архаичен; это серия нанизанных эпизодов в форме личного рассказа, с обрамляющим сюжетом, но без той фабулистической интриги, которой уже достигла комедия. Этот основной сюжет, обрамляющий всю повесть, говорит об исчезновении и появлении у героя его производительной силы: эпизоды, в подавляющем большинстве, носят приапический характер. Подлинным персонажем является не столько сам герой, сколько его фалл, и приключения, которые в большом числе переживает герой, относятся не столько к нему, сколько к этой части тела. Гетеры, шулера, воры, сводники, старики-развратники, продажные мальчишки и юноши — вот реалистический персонаж Петрония; в характере действующих лиц подчеркнуты самые низменные и грязные черты, и человек, которого видит и раздевает Петроний, ужасен, обнажая страшней всего самого автора. Пестрая галерея порочных персонажей «Сатирикона»

оказывается при ближайшем ознакомлении по-фольклорному стереотипна: вот грубые хвастуны, которых любит уличный фарс, вот скупые и сварливые жены, вот святоши-женщины, исполненные неукротимой похоти и т.д. Но кто центральные герои «Сатирикона»? Те ли это придворные и аристократы, которых якобы вывел на чистую воду Петроний? Герои — вольноотпущенники, рабы, получившие свободу. Где место сюжетного действия? В притонах, гостиницах и публичных домах по преимуществу. Что герои делают? Занимаются развратом и кражей, дерутся и мошенничают; большое место занимает описание обжорства, знаменательно переходящего в похороны. И однако же эта скабрёзная повесть, совершенно исключительная по непристойности, оказывается параллельной «высокому» жанру (а в эллинистическую эпоху высокое в искусстве становится слащавым) греческого романа: и там и тут в основе — исчезновение и появление любящих, разлученных и соединенных¹⁰¹⁰. Производительная сила, инкарнированная в чету верных любовников, вздыхающих и стонущих, обливающихся слезами и сетующих на свою судьбу, для нас гораздо более приемлема, чем в голом виде; но для культа плодородия это было все равно. И если греческий роман во всех своих эпизодах варьирует на «благородный» манер основной образ любви как смерти и оживания, то приапическая повесть Петрония дает те же эпизодные вариации центрального фаллического образа. Но фольклорная подоплека «Сатирикона» явствует и из всех других реалистических его частей. Так, «Пир Тримальхиона» — тоже стоячее место реалистического жанра. Специальный жанровый топос заключается и в картине еды, и в перечне блюд, и в описании обстановки, и пирующих, и в передаче длинных речей за столом, сопровождаемых увеселениями. У Платона такой симпозионический жанр подан высоко, под философским углом зрения; но и в нем исследователи уже вскрыли ряд жанровых топосов, как в структуре (особый зачин, беседа при питье, агон, внезапно прерванное пиршество, особый эпилог), так и в персонаже (хозяин, балагур или шут, незванный гость, доктор, запоздавший гость, плачущее лицо)¹⁰¹¹. Этот персонаж имеет много фольклорных черт, ставших литературными по традиции; в римской художественной литературе топос пира обращается в топос обжорства, и не только Петроний и Марциал любят на нем останавливать свое внимание, но и Гораций¹⁰¹². Когда к нему обращается Стаций, — тема была слишком привлекательной для каждого римского

писателя, поощряемого параллельными искусству формами быта, — то он оформляет эту тему высоким стилем молитвенного характера. И это потому, что жанр складывается классовым сознанием, а не тем материалом, который обрабатывает автор; и потому еще, что обжорство, описываемое Стацием, имеет место действия императорский дворец, а персонажем — императора Домициана и его придворных...

11. *Реалистические мотивы римской лирики* Мифологически-фольклорный характер античного, в частности — римского реализма подтверждается тем, что индусский писатель VI века Дандин, разрабатывая в своих «Приключениях десяти принцев» схожий фольклорный материал, дает обычную «реалистическую» морфологию жанра. Соседство высокого стиля и вульгарного, эпического и бытового, говорит само по себе о фольклорном происхождении так же верно, как и низовая драма, еще не расчлененная на трагедию и комедию. «Приключения десяти принцев» написаны все в той же форме личных, перебивающих друг друга рассказов. Здесь та же антитеза между возвышенным характером героев, прямых солнечных олицетворений, проводящих время в войнах и рукопашных, и грязными бытовыми эпизодами. Все эти агоны, схватки и войны носят в романе совершенно эпический характер отчасти прозаической эпопеи, отчасти каввы; эротика напоминает то индусскую драму, то греческий роман; метаморфозы и фантастичность отводят к сказке; наконец, эпизоды прелюбодеяний, плутовства и разбоя; в соединении все с тем же персонажем блудниц, старых сводниц, шулеров, воров и всевозможных пройдох, изображение то спальни, с объятиями прекрасных любовников, то игорного притона, то царского дворца и волшебного сада, то дома терпимости — все это создает пеструю эпизодичность «приключений» реалистического авантюрного романа, слитого с эпосом, сказкой и поэмой в прозе. Возвращаясь к Риму, нужно сказать, что все жанровые возможности предугазаны и эпике, и сатирику в том обществе, где традиционализм обязателен: стереотип форм, порожденный филиациями архаичных значимостей, сознательно сохраняется без изменений. Сенека, желая осмеять императора Клавдия, изображает не жизнь его, а смерть; Клавдий умирает, попадает на небо, а оттуда в преисподнюю, где подвергается суду и в конце концов становится рабом и вечно проигрывающим игроком в кости¹⁰¹³. Композиция сатиры, на первый взгляд свободная, типична как композиция именно сатиры. Умерший Клавдий, отправляясь с

неба в преисподнюю, натывается в Риме на собственную похоронную процессию, и как сюжетный персонаж он представляет собой то же, что развернуто в действенные эпизоды: 'покойник', 'раб' и 'проигрывающий игрок', он подвергается смерти в четырех ее метафорах — 'похоронам', 'суду', 'рабству' и 'проигрышу в кости'. Культовый характер этой сатиры уже показан Вейнрейхом¹⁰¹⁴; нужно то же повторить и о мотиве игры в кости¹⁰¹⁵. Все это не мешает, конечно, тому, что античные реалисты, обрабатывая традиционное наследие, смотрят на него глазами своей живой современности и выводят реальных людей, а не героев мифа; но дело в том, что смотрят-то они под углом определенного идеологического зрения и видят, когда хотят дать действительность (а ее не во всех жанрах можно давать), только пороки. Теофраст, описывая типы реальных современников, видит только лгунов, льстецов, болтунов, корыстолюбцев, хвастунов, трусов и т.д. Ни одного положительного качества он не видит в человеке, когда берется за классификацию «характеров», — и это в век Аристотеля, Лисиппа и Менаандра, великих художников и мыслителей, которых он лично знал! Ювенал бичует современность в лице падших женщин и мужчин, паразитов, мужей — сводников собственных жен; и если наука недоумевала, почему объектом его сатиры являются либо умершие, либо низший класс, то разгадка заключается одновременно и в том, что сатирический жанр имел свои фольклорные традиции (хтоническую метафористику), и в том, что Ювенал, даже и без страха перед императорским ядом, демонстрировал бы пороки на умерших (ср. Сенеку) или на вчерашних рабах (ср. Петрония). У Марциала действуют снова публичные женщины, развратники, обжоры, кутилы, плуты, и темой служат деньги, обеды, скачки, сцены разврата¹⁰¹⁶. Циничен реализм Овидия, броско-груб цинизм Катуллы, о котором следовало бы сказать больше и раньше; Тибулл подает эротический реализм в оправе улыбки и шутки, как это делали и эллинисты. Для вульгарного реализма, выросшего из инвективы и ямба, характерно грубое название противника по имени и раздевание его, особенно женщин; если в эпосе отрицательные характеристики строились на описании физического недостатка, то в ямбической лирике (как бы она ни называлась — сатирой, пародией, серенадой, одой и пр.) эти физические черты делаются объектом насмешки, доходящей до сарказма. Персонаж фольклорного фарса действует и в этой лирике, с теми же стоячими уродливыми масками, что и там, и в его

среде, конечно, женщины — все те же молодящиеся развратные старухи и стареющие молодые развратницы. Из «патриархальной» тематики мифа эти женщины попадают, как я уже говорила, в фольклор, из фольклора в дидактику, к Гесиоду, Семониду, Феогниду и Фокилиду, в ямбы Архилоха, в инвективу Аристофана, исторгают ругательства у Катуллы и грубую, вульгарную иронию у Горация, тоже реалиста в античном понимании, и последний предел циничного отношения встречают у Ювенала и Марциала.

12. *Реализм Апулея* Седые волосы, морщины, фальшивая прическа, вставные зубы, поддельные части тела — это все аксессуары вульгарного реализма. Он допускает описание гноящихся глаз, слюны, дурных запахов и даже экскрементов. Все то, что в пародийных богослужениях фигурировало в храме, то, идя из фольклора, попадает в вульгарный реализм и получает здесь особое смакование. У псевдо-Лукия и Апулея мы снова попадаем в знакомую обстановку из Дандина. Их романы оттого показательны, что их грубый реализм еще без труда обнаруживает метафоричность лежащего в их основе образа производительности. Во-первых, тема: герой спасается благодаря трансформации в осла и, обратно, в человека. Во-вторых, персонаж: герой, по имени Lucius или Λούκιος — сияющий, блестящий; героиня, его женский коррелят — любовница, превращающая его в осла, по имени Φωτίς — «световая», хозяин героя, Θιάσος — дионисическое имя; поворот в судьбе героя совершает некто с именем Candidus, блестящий; спасает героя в образе луны богиня Изида; тот, кто это спасение проводит в реальной форме, называется Asinus, осел. Таким образом, осла спасает осел: герой гибнет и возрождается в собственной стихии. Эта метафора регенерации несколько не скрывает себя: роман только и делает, что дает эпизоды мнимой гибели, и вся его композиция построена на переходе из этой гибели основной в новое оживание-возрождение. Было бы совершенно необъяснимо, каким образом такая вещь, как общенно-реальный роман, может иметь целый ряд общих черт с евангельской биографией Христа или апостолов Петра и Павла¹⁰¹⁷, если бы морфология всех их не представляла собой метафорической разновидности только одного образа воскресения. В свою очередь смежности оказываются со всех сторон и в самых неожиданных сочетаниях. Так, композиция эпизодов и добрая часть их тематики сливаются с жанром приключений, разбрасываясь по греческому, индусскому и вавилонскому эпосам, по драматикону, по роману приключений, по индусскому

роману; галерея низменных типов, изображение самой грязной стороны жизни и сильный приапический элемент увязывают этот роман с флаиаком, кукольным уличным театром, фарсом, древней и средней комедиями, романами Петрония, Дандина и «плутовским» испанским, с новеллой Италии и фаблио; в то же время основной образ спасения и герой, спасенный спаситель, названный эпитетом солнца — золотом, дают глубокие органические связи со страстями солярно-вегетативных богов. То, что принято считать сатирой римских нравов, представляет собой реалистическую обработку мифологических метафор; здесь эти метафоры 'еды', 'производительного акта' и 'смерти' оформлены в виде прожорливости, прелюбодеяния и мнимой гибели; носители ее — разбойники, воры, старые и молодые развратницы и развратники, прелюбодеи, сводники, плуты всех сортов. Условность такой метафоричности подчеркивается тем, что здесь, наряду с тяжелой сальностью, относящейся, как и все низменное, к действительной жизни, встречаются и черты необыкновенной возвышенности, которая оказывается обращенной (как это бывает и в лирике) к религии. В этом колоритнейшем из романов можно встретить то маленький греческий роман, то эпизод из биографии Мессии, то псалом, то чистый миф, то сказку¹⁰¹⁸. В этих же «метаморфозах» характерен персонаж героя в виде слуги и эпизоды самого грубого реализма, вплоть до описания экскрементов, — словом все то, что уже встречалось в культовом действе и еще встретится в литературной форме. Композиция окаймления в виде личного рассказа с набегающими друг на друга и выбивающимися один из-под другого рассказами ставит роман Апулея, с жанровой точки зрения, в одну линию с разнообразнейшими жанрами предшества, синхронизма и футурности.

13. Реализм Лукиана В реалистических сценках Лукиана опять комическая подача жизни, и опять среди действующих лиц гетеры, опять сводницы, продающие родных дочерей, опять пронырливые рабы, скупые отцы, хвастливые воины, развратные юноши и кутилы; опять здесь пародия на миф, который намеренно-вульгарно снижается; боги — это развратники, глупцы, плуты, а богини — ревнивые, сварливые, завистливые бабенки. Но можно ли говорить только об одном разложении мифа и неверии у Лукиана? Его диалоги и сценки повторяют ту культовую пародию, которую поет, под такт пляски юношей, на пиру Демодок. Скабрзный рассказ о богах сам по себе еще не означает ни неверия, ни разложения мифа, а дает только культо-

во-эротическую семантику; в одном случае он величав и воспринимается, несмотря на неприличие и комизм, пристойно, в другом случае у Лукиана он реалистически пошл и обличителен. Используя Мениппа, Лукиан строит композицию своих сатир на сошествиях в преисподнюю и полетах на небо¹⁰¹⁹. Но почему осмеяние связано с такой структурой? Потому, что единый литературный процесс увязывает серьезные жанры с комическими, наделяя их общими чертами; космогонические и эсхатологические образы, давшие структуру эпосу и трагедии, обнаруживают себя и в композиции древней комедии и сатиры. Рассказ в преисподней, обозрение земных пороков с небесной высоты, путешествие на небо становятся топикой сатиры; пережитое на том свете передается в монологической форме. Так, по-видимому, судя по Варрону и Лукиану, писал Менипп свои сатиры. Таков и византийский сатирический роман. Форма его диалогическая. Она состоит сперва из вопросов и ответов, а затем уже переходит в личный рассказ. Композиция такова: герой описывает свою болезнь и смерть, а дальше — свое пребывание в царстве смерти и вереницу встреченных там лиц, и в заключение — возврат к жизни¹⁰²⁰. Насмешка по адресу отдельных профессий и отдельных лиц совпадает, конечно, с пребыванием в преисподней; обрамление спуска и восхода, смерти и регенерации заставляет вспомнить Евполида и Аристофана и, еще раньше, «Одиссею», где спуск в преисподнюю приурочивает к себе серию личных рассказов. Смерть, как я уже говорила, метафоризируется столько же в рассказе, смехе и обличении, сколько и в композиции спуска и выхода из преисподней, которая оказывается созданной не воображением автора или его предшественника, а фольклорным материалом. Фигура доктора здесь развернута в построение сюжета, и то, что семантизировала собой такая стоячая маска в виде раз навсегда данного типа, то в построении сюжета обнажает свою параллельную семантику и дает ряд ситуаций, казалось бы, бытового характера. Комичность здесь условна; она вызвана только тем, что автор пользуется традиционной литературной формой сатиры; но возьмем, например, Данте и его «*Inferno*» с трагическим описанием людских пороков и галереей страдальцев (вот случай, когда перемена мест и экспозиция лиц не диктуется «удобством» для осмеяния, как обыкновенно объясняют структуру сатиры), и мы поймем, что перед нами один и тот же материал, в прошлом — культовый, оформление которого в двух различных социальных условиях

дает различный жанр. Отсутствие смеха и реализма заставляет нас без колебания сопоставить «*Inferno*» с Гильгамешем, египетскими нэкиями, «*Одиссеей*», «*Энеидой*» и с жанром «*хождений по мукам*»; но отнесись Данте не с религиозной точки зрения к идее смерти и греха, а с реалистической, — кто знает, не постигла ли бы «*Божественную комедию*» жанровая судьба мистерии, в известном аспекте являющейся и фарсом. И как характерно, что творцов басни и сатиры, Эзопа и Мениппа, легенда — в свою очередь, закономерно! — называет рабами и любителями наживы, а Эзопа — еще и вором, плутом, дураком и безобразным уродом, которого сбрасывают со скалы¹⁰²¹! И если древняя комедия сохраняет генетическое тождество с трагедией в форме ее пародии, то и сатира, пародируя эпос, обнаруживает в этом виде следы своей былой с ним увязки.

14. *Традиционализм фольклорных сюжетов и жанров в европейской литературе* Мифологический сюжет, переходя на роль готового сюжета, доживает до эпохи промышленного капитализма. Никакого другого сюжета в это время нет, если не считать условно-исторического, вернее псевдоисторического, который издавна был разновидностью мифологического сюжета. Ни одному писателю этих эпох сюжет лично не принадлежит; он прошел до него через сознание всех предыдущих писателей. Его роль уже к этому времени — роль одной формы; однако и в этом мертвом виде сохраняется вся его специфика — система внутренних смысловых тождеств, соответствие между всем сюжетным составом в целом и в частях. Вместе с этим готовым сюжетом продолжают функционировать эпические условно-исторические и вульгарно-реалистические жанры, включая и традиционную лирику. Вопросы генезиса литературного явления и жизни традиционной формы — это вопросы различные, и один не следует принимать за другой. Я старалась охарактеризовать мифо-фольклорный сюжет в связи с жанром, и для этого должна была показать его границы с двух сторон; моей доменой был тот его этап, когда он создавался. Уже в эллинистическую эпоху начинается другой этап этого же сюжета, когда он не столько создается, сколько используется; в Риме и в средние века его живая жизнь продолжается, поскольку римские писатели, вопреки общераспространенному мнению в науке, являлись не подражателями Греции, но творцами многих жанров, а средневековая религиозная мысль заново повторяла творчество литературных форм, параллельно отложенных и религиозным созна-

нием античности. С эпохи Возрождения литературные жанры и сюжеты снова подвергаются интерпретации, переживая еще один подъем; с одной стороны, это все те же старые сюжеты и жанры, но с другой, — созданные заново. Преемственность есть, но она идет не из античности, этой якобы колыбели всех европейских жанров, а по линиям местного фольклора, восходящего к формам сознания, общим всему человечеству на известной стадии его развития, и в том числе и античности. Единство исторического процесса создает одинаковую закономерность для многих обществ зараз (и во временном, и в пространственном отношении), находящихся в одинаковых условиях развития; дело не ограничивается узкой дорогой механического использования античной литературной традиции. Но то, что эпоха эллинизма — для классической Греции, то ранние стадии капитализма — для феодальной эпохи; на одном этапе сюжеты и жанры рождаются, на другом — используются как традиционная форма. Однако, несмотря на различие экономических, социальных и идеологических этапов, вся большая эпоха, от античности и до промышленного капитализма, может быть охарактеризована и целиком как предварительная, идущая к капитализму и вызванному им сдвигу в сознании, точно так же, как и еще большая эпоха, включающая промышленный капитализм и империализм, может, несмотря на разнокачественность внутри, рассматриваться в виде единого антизначного предшества к социализму и новым формам мышления. И если именно с такой общей точки зрения посмотреть на весь период литературы до XIX века, то можно сказать, что он целиком характеризуется традиционализмом, который выражается в том, что литературное произведение строится на готовом жанровом и сюжетном материале, возникшем в те времена, когда он еще не был литературой. В виду общности этого явления было бы так же неверно говорить, например, о традиционализме Шекспира, как предъявлять отдельный исторический счет к Петронию или Лукиану.

45. *Их параллелизм античным сюжетам и жанрам* Все это особенно ясно на судьбе вульгарного реализма, идущего не из античности. Фаблио, шванк, фацеция — образцы такого самостоятельного реалистического истолкования местного фольклора. Фаблио, небольшие рассказы в стихах северной Франции, черпают содержания из той же низкой социальной среды, что и всякий вульгарный реализм; пороки знати не замечаются. Идя по путям пародии, фаблио осмеивает

духовенство и выводит, подобно древней аттической комедии, в числе комических действующих лиц бога, апостолов и святых. Его сюжеты, исполненные сальности и грубой скабрёзности, особенно часто воспроизводят картины прелюбодеяний, в которых ловкие жены обманывают придурковатых мужей с местными или бродячими представителями духовенства¹⁰²². Герои его — мошенники и плуты, так или иначе проводящие своих партнёров, хитрые пройдохи, иногда воры, чаще всего женщины и мужчины. В конце к таким фаблио бывают приклеены нравоучения, которые диссонируют с общим комическим тоном грубой шутки и были бы непонятны, если бы и самое назидание не имело метафорного происхождения. Те же рассказы с веселой obscenностью и назиданием в немецком средневековье составляют шванки, лишь в них мы находим смешное вперемежку с серьёзным¹⁰²³. Эти две линии веселого и строгого, отводят к трагедии с комическим завершением, к мифологической травестии, к идее трагикомедии, к фигуре веселого слуги и двойника серьёзного героя¹⁰²⁴. Позже они войдут в европейскую драму в виде двух самостоятельных тональностей трагизма и комизма, а пока удивляют нас соседством *faucetions* и *Contes Devots*. От этих *faucetions*, небольших рассказов очень непристойного и веселого характера, шванки отделить трудно; и в них выставляются напоказ все грубые пороки духовенства, со все теми же чертами обжорства, пьянства, сластолюбия; снова вереница дубоватых мужиков-мужей и ловких распутных женщин¹⁰²⁵. Этот жанр веселых и грубо-реалистических рассказов с назиданием имеет связи в направлении нескольких жанров. Он сливается, во-первых, с новеллой и даёт пышный расцвет в итальянском и французском Возрождении. Здесь, вплоть до Боккаччио и позже, для него пользуются скабрёзными сюжетами и выводят специфическую галерею развратных женщин, распутных юношей, всегда обманываемых мужей, разных ловкачей (особенно монахов и духовенство, жадных к еде, деньгам и женщинам) и дают картины измен, адюльтеров и любовных приключений; но рядом с этим жанром продолжается серьёзный сюжет, имеющий варианты в индусском, арабском и греческом фольклоре, который сливается с *Gesta Romanorum*, собранием Петра Альфонса, с легендой (ср. *Legenda aurea*), с житиями святых, с романом и драмой. В направлении сатиры (здесь стоит, конечно, Чосер, с его живыми, но штампованными типами, и гротеск Рабле), смешанной с нравоучением, мы попадаем в полудидактические-

полуобличительные жанры и опять встречаемся с басней, с романом о лисе, с животной сценкой и животной сатирой.

16. **Традиционный характер вульгарного реализма в средние века** Такое же органическое переплетение высокого с низким, страстей с фарсами продолжается и в драме, в мистериях и в испанских autos, состоящих из грубого фарса в соединении с патэмой, и в «комедиях святых», где в фарсовом окружении действуют божества, апостолы и святые. Рядом с изображением священной истории выводятся в антрактах плясуны, акробаты, фокусники, клоуны — смесь страстей и цирка¹⁰²⁶. Так закладывается база для будущих *intermezzo* и испанских *entremes*, вводящих междуактовых сценок комедийно-фарсового характера¹⁰²⁷. Реалистические сценки, прерывая серьезные действия (мистерий, моралий, мираклей), выводили дураков, шарлатанов, хитрых слуг, чертей, которые ссорились и дрались. Но особенно эта двуликость сказывается в показательных даже по названию *Farsas Sacramentales*, «священных фарсах» старинной Испании. Их содержанием являлись страсти, но среди действующих священных лиц находился и шут (Bobo), а комедийно-фарсовый элемент играл слишком большую роль¹⁰²⁸. Эти грубые и непристойные фарсы *del Sacramento* исполнялись специально в страстной праздник «Тела Христова»; много внутреннего смысла в том, что при этих представлениях исполнялся обшеченный танец, сарабанда, и страсти божественного тела сопровождалась непристойными телодвижениями страстного танца. И однако связь этих культовых действий и фольклорной драмы с классической испанской трагедией была ясна уже для Тикнора¹⁰²⁹.

Такова же увязка между итальянской комедией Гольдони и *commedia dell'arte* с неподвижными масками все тех же самых действующих лиц, между французским народным фарсом и комедиями типа не только «Адвоката Пателэна» (где надувают хитрого обманщика), но и самого Мольера.

17. **В сатире гуманистов** Точно так же фольклористична и сатира гуманистов, в которой зависимость от античности сильно преувеличена. Смерть и глупость — центральные образы, вокруг которых сосредоточивается сатирический и дидактический материал еще в средние века. Арлекин — водитель и шут, действующий в фарсе, в церковной драме еще продолжает быть Смертью, которая в храмовом и кладбищенском искусстве изображается идущей во главе процессии, или пляшущей, или ведущей диалоги со своими жертвами¹⁰³⁰. Увязка смерти с

комической подачей распространяется и на другие метафоры — еду, производительный акт, глупость; черпая материал из богатой метафористики местного фольклора, гуманисты создают сатиру на пьянство и разврат, чревоугодие и госпожу Венус, на глупость, на толстый живот духовенства¹⁰³¹. Но и эта насмешка над духовными лицами, с ее ведущей тематической ролью для позднего средневековья и всего Возрождения, материал (фактуру) сюжета и жанра берет из фольклора. Так, первоначальная инвектива обращается именно на богов; не только в религиозном обряде, но и в эпосе боги подаются комически с показом их отрицательных (на наш взгляд) черт; начиная с Аристофана, этой участи подвергаются жрецы, мантики, птицегадатели, пророки. В вульгарно-реалистических жанрах появляется стоячая маска развратного и низкого служителя божества; ярки в этом отношении жрецы сирийской богини у Апулея, жрица у Петрония. В фольклоре имеется множество местных разновидностей попа Амиса, жулика и пройдохи¹⁰³²; это один из аспектов национальных шутов, еще не потерявших связи с божеством, — тот поп или жрец, который в мифе и в высоких жанрах является 'пророком', 'основателем культа', 'жрецом', 'служителем божества'. Для гуманистической сатиры наиболее характерной является «Похвала глупости» Эразма Роттердамского, составляющая рядом с «Письмами темных людей» своего рода сатирический кодекс. Возродитель античности, типологический «гуманист», Эразм создает свою сатиру на базе того самого фольклора, который так богат его же типами в оформлении церковных фарсов, сказок, животного эпоса, памфлетов на духовенство и т.д. Персонажи Эразма, кроме порочного духовенства, — дураки, пьяницы, дармоеды, сводники, воры, убийцы, невежественные мужики, крючкотворы-законники, доктора, сластолюбцы и развратники и пр. Здесь же, конечно, молодящиеся старики и влюбчивые развратные старухи, покупающие себе молодых любовников и, согласно метафорическому канону, пляшущие среди молодых девушек¹⁰³³. Тематика соответствует персонажу: здесь осмеивается чревоугодие, блуд (на который жених посылает свою невесту), ревность, самодовольство, задолженность, скупость, расточительность, сутяжничество, торгашество и пр. Глупость отождествляется у Эразма с женщиной, которая по природе зла, лживца, развратна и глупа¹⁰³⁴. Чисто фольклорный мотив глупости обрабатывается с точки зрения современного социального бытописания Себастианом Брантом («Корабль дураков», сатирико-дидакти-

ческая поэма, где действующими лицами являются прелюбодеи, ростовщики, пустые всезнайки, сластолюбцы и прочие носители пороков), Томасом Мурнером (четыре сатиры, осмеивающие дураков, духовенство, всевозможных плутов, дурачащих своих мужей женщин и т.п.) и Бюттнером («Klaus Nagg»).

1. В авантюрных жанрах Авантюры придурковатых плутов, переходящие в такие путешествия, какие совершают гениальный лгун Мюнхаузен, сливаются на фольклорной почве с жанром путешествий и странствий, с утопией, характеризуемой географической, этнографической и бытовой фантастикой (ср. робинзонады). Типичны забавные похождения Финкенриттера, который много путешествовал и многое испытал еще задолго до своего рождения; будущая мать нашла его мертвым и родила. Вообще в каждом из таких произведений проглядывает с большой прозрачностью древний метафоризм; в частности, этот придуманный, казалось бы, для забавности образ матери, рождающей умершего, есть в нетронутом виде мифологический образ. Еще характернее «Симплициссимус» Гриммельстаузена. В детстве он найден пастухом и воспитан среди скота; позднее взятый в плен, он попадает на дно жизни и становится вором и разбойником. Он то богатеет, то обращается в нищего, попадает из приключения в приключение, служит солдатом, бежит, опять делается разбойником, и, наконец, ум его проясняется, он все бросает и уходит в отшельничество. Эти забавные и занимательные авантюры, дающие много быта и даже истории, очень, с точки зрения жанра, показательны. Они представляют собой второй аспект иных приключений, тех уже, где герой разбойник и вор, временно впадающий в глупость, принадлежит трагическому жанру страстей. Я имею в виду Роберта Дьявола, героя устных и письменных народных сказаний; он грабитель, насильник и разбойник, рожден дьяволом; впоследствии он проходит фазу покаяния, во время которой становится глупцом, живет и ест с собаками; кончает и он благочестием¹⁰³⁵. Здесь разбой, воровство, свирепость — метафоры хтонические; глупость-безумие и жизнь среди зверей, в частности среди собак, — редупликация образов смерти; это те же герои Апулея — Луции, боги света, переживающие в звериной фазе акт плодотворящий смерти, после которой их мозг или душа нарождается сызнова. К ним примыкает, как мне уже приходилось указывать, бог майского дерева, Робин,

такой же «благочестивый разбойник»; формула всех их — в евангельских разбойниках, двойниках смерти умирающего Христа¹⁰³⁶. И как закономерно: Робин — возлюбленный Марионы, и его авантюры (как я уже говорила выше) — предмет репрезентаций в средневековых церквях.

19. В *плутовском романе* Одна из местных фольклорных версий дает всю сюжетно-жанровую фактуру и той европейской разновидности вульгарного реализма, которая известна под названием плутовского (испанского) романа.

Его композиция состоит из приключений, но аспекта походов и авантур¹⁰³⁷. Во главе стоит «пикаро», плут и ловкач, и амплуа его нам знакомо: это веселый слуга, двойник своего барина, то глупый и ленивый, то предприимчивый и остроумный¹⁰³⁸. К нему со всех сторон протягивают руки «дугые претенденты» Аристофана и средней комедии, балаганные петрушки кукольных театров, придворные и трагедийные шуты, рабы комедий, протагонисты фарсов, герои пародий, грациозно испанской драмы, веселые фигуры на италийских вазах и помпеянской живописи; цирковый рыжий, дурак из *motis-dance*'а, юродивые, раб-сумасшедший из Сатурналий, жонглеры и клоуны, скоморохи и колаки — его варианты. Образ его ленивости, трусости и тяги к вину и женщинам дан уже в сатирах, хоровых слугах Диониса, и в низких, хитрых и порочных кекропах; здесь «пикаро», в виде множественной единичности, дублирует Диониса (вернее Гермеса) в том его аспекте, который передается метафорами хитрости, плутовства, глупости, смеха и сквернословия¹⁰³⁹. Это аспект двойника, смерти, и первыми слугами-пикаро, мошенниками и плутами, являются именно боги, как Гермес и даже Зевс¹⁰⁴⁰. Поэтому история такого божества имеет всегда два оформления, два будущих жанра. В трагическом, серьезном (рыцарский роман) — это жертва, которая переживает «деяния», «мытарства», переходы и перипетии, — словом, пассив; в комическом (плутовский роман) — это слуга и шут, который подвержен переменам бытия и авантюрам¹⁰⁴¹. Наиболее частая метафора таких превратностей представлена обычно в смене социальных положений и мест; этот слуга и шут, главное действующее лицо, переходит от одного хозяина к другому, из одного положения в другое¹⁰⁴². В плутовском жанре попутно рисуется грубая и низменная реальность, выводятся, уже банальные

для нас, порочные нравы, и в центре сам герой-слуга, наделенный всеми грязными чертами, которые тут же развертываются и воплощаются в эпизодах и в персонаже. Композиция таких романов стереотипна: она всегда дает окаймление личного рассказа, принимающего характер автобиографии. Иногда герой не столько слуга, сколько веселый шут¹⁰⁴³; иногда в центре стоит женщина, молодая кокетка или старая сводница¹⁰⁴⁴. Еще чаще это слуга¹⁰⁴⁵; он самого низкого происхождения и на себе самом должен изведать все низменные профессии и самые противоположные ситуации. Смена мест и лиц, где служит герой, дает возможность автору в увлекательной и веселой форме выводить разнообразные слои общества, попутно осмеивая их пороки; в органической неразрывности с элементами драматикона и с отдельными сентиментальными эпизодами здесь фигурируют, однако, наиболее грубые и грязные проявления жизни, — алчность, тщеславие, чревоугодие, распущенность, взяточничество и воровство, «целестинство» и бесконечное разнообразие плутней и мошенничеств. Характерно, что к таким чертам очень своеобразного реализма прибавляется и еще одна, ультрагрубая: вслед за скабрзностью и сценами обжорства идут зачастую эпизоды, в которых большую роль играет опорожнение желудка, со всеми его реальными подготовками и следствиями¹⁰⁴⁶. Эта роль экскрементов и специальных медицинских инструментов идет из метафор плодородия и сатурнических действий; вспомним еще раз обедню обжор и праздник богородицы, молитвенный «Гимн к Гермесу», Аристофана и Апулея¹⁰⁴⁷. В такой метафоричности — органическая связь с культовыми представлениями о боге-целителе, подателе жизни, и с образом перехода из смерти в жизнь; поэтому с одной стороны, такая тема связывается с семантикой смеха и уже привычно вводится для смехотворного действия, а с другой, выводится рядом с комическим типом доктора, обязательным для реалистического романа, как и для флиака, уличного театра и народного фарса¹⁰⁴⁸. Это все тот же персонаж, все те же типы и сюжеты. Буквально каждый из эпизодов такого романа представляет собой отдельный сюжет, связанный с сюжетами новеллы или драмы и опирающийся на древнейшую метафору. Таково же и происхождение самих героев. Для примера приведу героя основного, так сказать, романа, Ласарильо из Тормес. Отец его — мельник, мать — прачка; сам он носит уменьшительное имя Лазаря, олицетворение смерти в метафорах нищенства и голода; начинает Ласарильо свою карьеру тем, что

поступает в услужение к слепому старику-нищему, которого обкрадывает и толкает на столб, заставляя убиться насмерть. Эти реалистические эпизоды при анализе оказываются, однако, чистейшей метафоричностью: слепой нищий-старик — персонафикация смерти и вариант Лазаря, и характер именно такой его гибели есть устойчивый фольклорный мотив, который питается древней метафорой смерти; то, что отец — мельник, а мать — прачка, — не больше, как «социальная» метафора из биографии бога хлеба и воды, модификация Моисеев и Амадисов¹⁰⁴⁹

20. В сатире Смена мест, положений и лиц в *gusto picaresco* не является случайной игрой авторского замысла. Первоначальный сюжет требует серии перипетий, и так как его основная семантика заложена на образе обновляющей смерти, то и вся его структура неизбежно отливается по стереотипу готовых метафорических схем. Эпизоды всегда семантически дублируют друг друга и совпадают с основным образом сюжета: они все вертятся на одной и той же оси выхода и освобождения из смерти. Сперва, — я уже это говорила, — выход и переход буквален; композиция дает спуски в преисподнюю или потусторонние страны; нужно взойти наверх или пространствовать их. Дальше — это все переносно; но пусть будет какое угодно «дальше», оно коснется осмысления, а не композиции. И вот готовая схема блужданий, походов, переходов, смены мест и хозяев. Ее показательная формула может быть дана, быть может, с наибольшей очевидностью в романах типа «Бутылочного дьявола». Это рассказ о том, как черт, нечаянно освобожденный из бутылки, куда был надолго загнан, из благодарности к своему нечаянному спасителю знакомит его со всеми учреждениями, людьми, странами и нравами, достойными такого знакомства¹⁰⁵⁰. Конечно, здесь опять экспозиция, опять галерея низменных лиц и опять картина порока. Но композиция красноречива: из темного закрытого вместилища выходит божество мрака, само олицетворение смерти, и водит из места в место протагониста романа, в окружении насмешки и обличения. Это тот же Кали, выходящий из Наля, и фольклорный мотив о запертой в бочках и в бутылках Смерти подтверждает это¹⁰⁵¹. Там, где нет переработки местного фольклора, довлеет жанровая традиция с готовыми сюжетами.

Для семантики вульгарного реализма очень характерно, что сами авторы начинают понимать этот жанр или в виде сатиры, — и тогда им кажется, что композиция походов дает им

случай показать и высмеять ряд частных и профессиональных пороков; или в виде зеркала жизни, — и тогда они убеждены, что отражаться должны опять-таки одни пороки. Интересно, что когда аббат Прево пишет в XVIII столетии роман «Манон Леско» и хочет сделать его правдивым и жизненным, то героиней избирает трогательно любящую женщину, но кокетку, и героем — возвышенного юношу, но шулера. Ему приходится осмысливать свой персонаж, одухотворять его, вкладывать много ума и такта в описания распущенных нравов Парижа, облагораживать сюжет и поступки героев психологическим анализом. Но факт остается фактом: иных форм реализма, не основанных на фольклоре, еще не было.

1. Фольклорность сюжета и жанра как специфический этап в истории литературы Итак, античные сюжеты и жанры — типологический пример тех сюжетов и жанров, которые функционировали в европейской литературе в течение целого исторического периода, вплоть до эпохи промышленного капитализма. Я не берусь отвечать на вопрос, почему так долго продолжался этот специфический период и какими конкретными причинами был вызван переворот в мышлении, освободивший литературу от шаблонизированного писания «с сюжета», как рисуют «с натуры». Несомненно, что не весь этот период одинаков, и не одинаковы идеологические условия, вызывавшие именно такую концепцию литературного факта; все это вскрыть и показать могут только специалисты на отдельных участках своего материала; но, по-видимому, одно предположение можно сделать и сейчас: сознание рабовладельческого класса, феодально-дворянского и ранней буржуазии, несмотря на всю историческую разницу между ними, имело, в различных и по существу измененных формах, какую-то несомненную общность. О том, что отдельные писатели пользовались фольклором (как в античности, так и позже), доказывалось в науке неоднократно; но я пыталась перенести центр тяжести на другое и, во-первых, показать, что «пользование фольклором» представляет собой проблему художественного сознания, а во-вторых, охарактеризовать фольклорность сюжета и жанра как исторических и специфических явлений литературы на одном из ее крупных этапов.

И дальше. Особенностью мифотворческой продукции оказывается то, что она лишена классового качественного своеобразия; ее семантически-тождественные формы получают жанровую особенность только в переработке антизначного сознания,

классового. Все фольклорные сюжеты и жанры качественно-безличны; они становятся сюжетами и жанрами как литературными специфическими явлениями только в творчестве классового сознания. Но первый этап их истории заключается в том, что старое и новое сталкивается одно с другим в противоречии — и, будучи уже новым, остается еще старым. Только этот один этап я старалась охарактеризовать.

С точки зрения старого, все сюжеты и все жанры представляют собой вариации только одной и той же значимости; этим впоследствии объясняется стереотип литературных структур и, в частности, то, что каждое действующее лицо имеет своего двойника, каждый сюжет и жанр — свое подобие. Классовое сознание уже в античности создает из этого две жанровые прокладки, два жанровых аспекта одного и того же сюжета (трагедия — комедия, роман страстей — плутовской роман, эпос — сатира и т.д.), которые восходят, однако, к двойственному восприятию жизни.

Если оглянуться на весь пройденный сюжетом путь с новой точки зрения и увидеть в нем одну из форм первобытной концепции мира, то его роль осветится иначе.

Прежде всего, сюжет перестанет быть чем-то оторванным от действительности и самодвижущимся; он окажется введенным в общее русло общественного мировоззрения и составит одну из его производных частей. Все его формы, со всем кажущимся хаосом их разнообразия, стройно найдут свое происхождение в единстве мышления как система начальных различий смыслового тождества. Сюжет получит осмысление и в своем составе, и в способах компоновки: каждая его форма окажется известной интерпретацией основного значения, и то, что производило впечатление единичного или случайного, вскроет целую систему зависимостей и целесообразности.

Итак, весь мир воспринимался в известных осмыслениях; способом мышления служил образ; один и тот же репертуар образов охватывал все окружающее; жизнь в быту и вне быта семантизировалась одинаково, что создавало и одинаковые смысловые формы поступка и обряда, слова и вещи. Откликом первобытного человека на жизнь была ответная жизнь, созданная имитативной образностью; в первобытной семантике мы вскрываем прежде всего картину мировой жизни, того, что происходит вокруг днем и ночью, на земле и в обществе, под землей и на небе. Эта метафорическая картина остается единой, и она же

осмысляет и компоует обряд, бытовой обычай, вещь, действие, слово. Именно оттого, что слово осмысляется вариантно общему потоку жизни, создается сюжет и рассказ. Первый сюжет потому есть сюжет о природе, о жизни вокруг; в сюжете о природе действующим лицом является природа. Получается странная для нас эпичность, объективация сюжета, содержащая в себе особое понимание жизни и особый ход жизни; снимая с лица сюжетного героя маску, мы держим в своих руках воображаемый мир. То, что сюжет рассказывает своей композицией, то, что рассказывает о себе герой сюжета, есть «автобиография природы», рождающейся в борьбе, страдающей и терпящей смерть, чтоб возродиться снова, — своеобразно понятая жизнь первобытного общества. Это есть то мировоззренческое реагирование на жизнь, которое находится в центре жизни, в форме ли обыденного жизнеощущения, бытия ли науки и искусства. Дальше идет отмель сюжета; то, чем он был, становится философией, религией, наукой, искусством; сюжетом продолжает оставаться, напротив, то, чем он никогда не был, — фактура литературной вещи, ее структурный костяк и, еще дальше, ее композиционная фабула. Так жизнь сюжета продолжается в новых формах, не похожих на старые, а старые формы, тождественные былому сюжету, оказываются, по существу, ему совершенно чужды.

Примечания

¹ См. о поэтике романтиков – Берковский, 1934. С. 74 сл., 80 слл. (поэтика метафоры, образа, жанров).

² Воеводский, 1875. С. 401 сл.

³ Достаточно взглянуть на названия глав его посмертных работ, где видны интересующие его темы: Доисторический быт и отражение его. Анимизм и тотемизм. Териолатрия, экономическая подкладка. Тотемизм, экзогамия и матриархат. Происхождение семьи. Партогенез, кувада и т.д. (см.: Веселовский, 1913).

⁴ Там же. С. 1.

⁵ Там же. С. 3, 4.

⁶ Веселовский, 1898 (2) (и в изд. Академии наук); Веселовский, 1894 (2). К теоретическим работам относятся там же печатавшиеся статьи об эпических повторениях (Веселовский, 1897), о психологическом параллелизме (Веселовский, 1898 (1)) и из истории эпитета (Веселовский, 1895).

⁷ Одним из основателей этого учения является Robertson-Smith, который считал, что обряд предшествовал верованию. П. Леонтьев очень основательно писал еще в 1852 г.: «Приняв, что миф произошел из обряда, мы пришли бы к вопросу, откуда же обряд» (Леонтьев, 1852. С. 58).

⁸ Эпоху составила его двенадцатитомная работа «The Golden Bough», которая начала выходить с 1890 г.

⁹ Работа Узенера «Götternamen» (1896) дала повод обвинять его в том, что он не делает различия между образным и понятийным мышлением. См. Трубецкой, 1908. С. 553.

¹⁰ Узенер, 1908. С.23.

¹¹ Там же. С. 26.

¹² Там же. С. 13. Ср. Usener, 1904 (2). S. 22.

¹³ Usener, 1899. S. 181-299 (Vielfältigkeit und Mehrdeutigkeit mythisher Bilder).

¹⁴ Узенер, 1908. С. 4.

¹⁵ Там же. С. 24.

¹⁶ Там же. С. 23.

¹⁷ Потехня, 1922, pass.; Потехня, 1894. С. 65.

¹⁸ Там же, pass.

¹⁹ Потехня, 1864. С. 17; Потехня, 1865 (1). Кн. 2. С. 6. Там же Потехня устанавливает, что «всякое отрицательное сравнение основано на положительном» (Потехня, 1864. С. 17).

²⁰ Потехня, 1865 (1). Кн. 3. С. 124, 148 (ср. Веселовский, 1913. С. 11 и С. 1). «Мифологичность сохраняется не в силу своей собственной устойчивости, – говорит Потехня, – а потому, что применяется к житейским обстоятельствам, становится образом постоянно обновляющегося значения» (Потехня, 1883. С. 77).

²¹ Mannhardt, 1868; Mannhardt, 1875, 1877; Mannhardt, 1884 и др.

²² Preuss, 1906. S. 161 sqq.; Preuss, 1903. S. 158. В 1921-1923 гг. появляется его двухтомная Mythologie der Uitoto, в 1904 г. Religion der

Naturvölker и др.

²³ Иллюстрацией такого несложного понимания истории является книга Nilsson, 1927.

²⁴ Особенное влияние оказали по материалу, давшему толчок новым теориям: Strehlow, 1907-1920; Spenser, Gillen, 1899; Meinhof, 1912; Joyce, 1914 (культура Майя) и др. Между тем уже в 1877 г. появляется основная работа Моргана, буржуазной наукой не использованная.

²⁵ Штернберг, 1926. С. 24.

²⁶ Идеи Ratzel'я (в его *Antropogeographie*, 1882) и школа Graebner'а и патера Шмидта.

²⁷ Главным образом – школы американского ученого Boas'а и венского Luschan'а.

²⁸ Так, у Zeiller'а, Lotsy, Bateson'а и многих других. У нас ярким представителем был Л.С. Берг (Берг, 1922). Об идеях конвергенции в области истории религий см. статью Weinreich (1918. S. 168 sqq.).

²⁹ Шпенглер, 1923. С. 116.

³⁰ Luschan, 1918.

³¹ Freud S. *Die Traumdeutung; Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse; Totem und Tabu*. Им увлекаются и некоторые из наших классиков. Неправильна статья Адриановой-Перетц (1935. С. 497).

³² «Религиозные воспроизведения – это коллективные воспроизведения коллективных реальностей; обряды – это способ действовать, который рождается в лоне совокупных групп» и т.д. (Durkheim, 1912. P. 13, ср. 629 и 8, а также 27 и 303).

³³ Lévy-Bruhl, 1922. P. 137, 141. Критика у Leroy, 1927. См. Mapp, 1928 б. С. 24.

³⁴ Wundt, 1900; Thurnwald, 1922; Thurnwald, 1913; Werner, 1926.

³⁵ Lévy-Bruhl, 1922. P. 40.

³⁶ Lévy-Bruhl, 1922. P. 38, 114; Durkheim, 1912. P. 337; Cassirer, 1922. S. 61; Cassirer, 1925. S. 10 sq.; Werner, 1926. S. 45 sqq., 140 sqq.; Thurnwald, 1913. S. 91. Ассоциативное мышление первобытных противопоставляет логическому – культурных Wundt, а за ним и Graebner (1924. S. 16). Хочется отметить, что и Crawley в предисловии к «*The Mystic Rose*» (Stawley, 1902) называет мышление примитивных недифференцированным. Ср. Mapp, 1926 (7). С. 65; Mapp, 1926 (2). С. 240 и др.

³⁷ Франк-Каменецкий, 1929 (1). С. 70.

³⁸ Ср. «Мифологии нельзя отказать в исторической правде, потому что процесс, благодаря которому она рождается, сам есть истинная история, подлинный процесс», Шеллинг у Кассирера (Cassirer, 1922. S. 13). В 1852 г. П. Леонтьев писал в цитированной статье: «Миф выражает то, что действительно ощущается в сознании; в нем высказываются перемены, которые действительно происходят в сознании; его повествовательная форма имеет собственное, а не переносное значение, потому что миф повествует о действительной внутренней истории сознания» (Леонтьев, 1852. С. 59). И дальше: «Изучая мифы, мы узнаем драгоценные факты внутренней истории человечества, и наши исторические сведения обогащаются совсем в ином объеме, нежели как они

обогатились бы, если б в мифах заключались, как полагает полуисторическая теория, свидетельства о внешних исторических событиях» (Леонтьев, 1852. С. 61). «Мифология, – говорит он на стр. 56, – обязана своим происхождением тому времени, когда еще не было дано в раздельности все разнообразие сфер человеческой жизни...» Наконец, он требовал от Грота «доисторической истории мифа», «которая может быть открыта посредством распределения мифов по характеру религиозного сознания» (Леонтьев, 1852. С. 18). Ср. взгляды Л. Воеводского, приведенные выше. Что мифологический образ не есть вымысел, писал со своих позиций в 60-х гг. Потебня (Потебня, 1865 (2). С. 165). Об этом напоминает и Дюркгейм (1912. С. 3). Ученик Узенера, А. Dieterich пишет в 1905 г.: «Всякий образ, хотя бы он появлялся в своем окружении только как образ, был когда-то выражением подлинного религиозного представления. Каждый такой образ был некогда для своего времени абсолютной правдой и действительностью» (Dieterich, 1905. С. 94). Нужно, однако, отличать во всех этих взглядах прогрессивный элемент, имеющий отношение к истории мышления, от идеалистического толкования мифа как примата над бытием. Именно такое искажение спрятано в словах Лосева: «Миф есть наиболее реальное и наиболее полное осознание действительности» (Лосев, 1927. С. 216).

³⁹ Опять-таки на параллелизм языка и мифологии указывал еще Леонтьев: «Мифология находится не в зависимости от языка, но в неразрывной связи с языком» (Леонтьев, 1852. С. 57).

⁴⁰ Марр, 1930 (2). С. 55. В одной из последних работ Н.Я. Марр говорит: «Между тем как в искусстве, первично диффузном, недифференцированном, по расщеплении искусства... последовала... дальнейшая дифференциация, расщепление, не только на пение бессловесное и словесное, но...» и т.д. (Марр, 1934 (1). С. 126).

⁴¹ Бескина, Цырлин, 1934; Тамарченко, 1935.

⁴² Франк-Каменецкий, 1928. С. 2, 3.

⁴³ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 159, 164. Франк-Каменецкий, 1926 (1). С. 42 сл.

⁴⁴ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 158; Франк-Каменецкий, 1926 (1). С. 42.

⁴⁵ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 158.

⁴⁶ Там же. С. 162.

⁴⁷ Там же. С. 153; Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 170; 126.

⁴⁸ Frank-Kamenezki, 1926. S. 241.

⁴⁹ Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 80-81.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. С. 82.

⁵² Франк-Каменецкий, 1925 (3). С. 60.

⁵³ Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 33; Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 128. Ср. Троцкий, 1932. С. 207: «В отношении религии и мифологии «Илиада» и «Одиссея» гораздо менее архаичны, чем многие значительно более поздние памятники» (последовательность стадий мифа не тождественна хронологической последовательности источников мифа).

Нельзя не привести слов Леонтьева, сказанных восемьдесят три года тому назад о том, к чему пришли еще очень немногие и посейчас: «По их мнению [ученых], чем позднее писатель, сообщающий нам какой-нибудь миф, тем позднейшего происхождения следует признать и самый миф». Это основано на мнении, что мифология есть создание поэтов. «Что поэт упоминает какой-нибудь миф, из этого можно только заключить, что этот миф уже существовал при нем, что миф не позднее поэта; но когда миф произошел, во время ли поэта или несколько столетий прежде, этого мы не можем узнать из времени его первого упоминания в литературе. Равным образом, ежели какой-нибудь миф не упомянут у Гомера, из этого никак не следует, чтобы этот миф был непременно позднее Гомера. Может даже быть, что он гораздо древнее Гомера и именно оттого опущен им, что как древнейший не подходил к его душевному настроению», к его идеологии, сказали бы мы (Леонтьев, 1852. С. 19-20). Ср. Rohde, 1903. S. 223; Mapp, 1926 (2). С. 302. Эту мысль отстаивали панвавилонисты и Узенер со своей школой.

⁵⁴ Франк-Каменецкий, 1935 (1). С. 98.

⁵⁵ Там же. С. 93; Франк-Каменецкий, 1935 (2). С. 153.

⁵⁶ Франк-Каменецкий, 1935 (1). С. 144.

⁵⁷ Это современная литургия византийского канона (Иоанна Златоуста) (Brightman, 1896. P. 309; Никольский, 1894. С. 383). О том что евхаристия и трапеза – основные древнейшие элементы всех решительно литургий – Lietzmann, 1925/26. S. 49, 51.

⁵⁸ Никольский, 1894. С. 231

⁶⁰ Там же. С. 619.

сл.

⁶¹ Там же.

⁵⁹ Там же. С. 233.

⁶² Там же. С. 619 сл.

⁶³ Там же. С. 620-621; Иеромон. Авель; 1867. С. 35.

⁶⁴ Трульский собор повторяет запрещение (Lucius, 1904. S. 320; ср. Nowack, 1894. S. 208).

⁶⁵ Евр. энц. под сл. Суббота, стб. 597. Еще ближе к литургии происходящее здесь чтение молитв над вином и его питье. У греков бытовая еда носила сакральный характер (Usener, 1913 (1). S. 216-217).

⁶⁶ Jew. Enc., 548.

⁶⁷ О преломлении хлеба как литургическом акте – Gavin, 1928. P. 67; Krauss, 1912. S. 51. О субботней вечере как евхаристии – Gavin, 1928. P. 64 sqq.; эту же точку зрения на литургию и евхаристику высказали Oesterley (1925), Lietzmann (1925/26) и Völker (1927), Gavin, 1928. Ll сс.

⁶⁸ Lévy-Bruhl, 1922. P. 37, 40, 38. Mapp, 1926 (6). С. 7.

⁶⁹ В виде бытовой трапезы такое жертвоприношение уже в эпосе, например, Od. XIV, 425 sqq.

⁷⁰ Deneken, 1881; дополнения у Weniger, 1923-1924. S. 22, 30 sqq.; Wissowa, 1902. S. 52, 53, 105, 110, 223; Marquardt, 1885. S. 245 sqq.; Robertson-Smith, 1907. P. 170.

⁷¹ Аполлодор (у Athen. 172 f – 173 a) говорит, что на Делосе повара, в случае надобности, исполняли богослужебные функции; они были опыты в жертвоприношении и могли служить во время брака (Ibid. 659 d). Такой повар на празднике творит молитву и возлияния

(Menand. III, 82 Kock). Поварам был знаком древний обычай, бого-служебный и жертвенный (Athen. 659 f). Поварское искусство было делом свободорожденных (Alexis II, 343 Kock). Повара звались в древности кэриками, что указывает на их связь с культом (Athen. 660 a, 425 d, со ссылкой на II. III, 245 и 268; 425 e = FHG I, 399). В отрывке Филемона повар выступает в роли воскресителя мертвых (Athen. 289 a).

⁷² Glossarium, 1679. P.151 – pulvinarium и pulvinar.

⁷³ Nowack, 1894. S. 207. Ср. древнерусских столльников из знати, которые ходили за царем с едой во время торжественных выходов.

⁷⁴ Macr. Sat. III, 11.

⁷⁵ Hunter, 1872. Ch. III, IV; Io. Lyd. DM IV, 94.

⁷⁶ I Цар. 2, 13-16.

⁷⁷ Lucius, 1904. S. 320.

⁷⁸ Robertson-Smith, 1907. P. 178.

⁷⁹ Ibid. P. 333.

⁸⁰ Frazer, 1911 (3) и 1913 – специальные монографии; Reinach, 1912 (1). P. 32; Reinach, 1905. P. 339 (Le roi supplicий); Harrison, 1927. P. 15 sqq.; Воеводский, 1874.

⁸¹ II. IX, 205 sqq.; Od. IX, 418 sqq.

⁸² Plut. QC II, 10. Плутарх специально пишет на тему: «лучше поступали в древности, деля на части, или ныне, обедая из общего котла?» (Ibid.). Обед в пританее носил характер богослужения (Herm. FHG II, 80 = Athen. 149 d – 150). Еда как спарагмос сохранилась в фольклоре, см. Снегирев. Т. IV. С. 64 сл.; Потеня, 1865 (1). Кн. 2. С. 36.

⁸³ Min. Fel. Oct. IX.

⁸⁴ О связи Пасхи и евхаристии – Gavin, 1928. P. 79; ср. Dieterich, 1903. S. 178.

⁸⁵ Dieterich, 1903. L. c.; Reitzenstein, 1910. S. 5.

⁸⁶ Robertson-Smith, 1907. P. 174; Eisler, 1910. S. 148; Reitzenstein, 1904. S. 340. О культовом питье крови – Dölger, 1923/24. S. 196 sqq.

⁸⁷ Так, кельты ели мясо, беря его обеими руками и кусая от целого куска (Posid. FHG III, 260). Телемах берет мяса, «сколько в обеих горстях уместиться могло» (Od. XVII, 343); Менелай дает ему кусок мяса от своей части, «отделивши своею рукою» (IV, 65 и т.д.). Жрецы Беллоны наносили себе раны, собирали кровь в ладонь и из нее пили (Буассье, 1914. С. 341).

⁸⁸ Anrich, 1894. S. 102.

⁸⁹ Orph. Fr. 195-200 (Abel); Clem. Al. Protr. II, 12; Arnob. V, 19; Porphyр. DA II, 55; Firm. Matern. VI; Nonn. Dion. VI, 205 и др. Подробно об омофагии у Harrison, 1903 b. P. 484.

⁹⁰ Aristot. Eth. Nic. 1160 a 25.

⁹¹ Lévy-Bruhl, 1922. P. 345. Ср. Durkheim, 1912. P. 483. Кто съедал часть тела животного, достигал здоровья, счастья и т.д. (Колмаческий, 1882. С. 373; Harrison, 1927. P. 136 sqq.; Dieterich, 1903. S. 178).

⁹² Aesch. Ag. 1583 sqq. и др.

⁹³ Pind. Ol. I, 36 sqq.

⁹⁴ Pind. Ol. I, 25; Ovid. Met. VI, 406 sqq. Так поступает и Прокна; убив

и сварив сына, она дает его съесть мужу, Терееу (Apolloed. III, 14, 8). Сказки на ту же тему см. у W. Schultz (1929. S. 56) и у И.И. Толстого (1932. С. 248). Так и Ифигения варит в котле Аида мясо людей (Толстой, 1918. С. 61).

⁹⁵ Крон проглатывал своих детей (Hes. Theog. 459 sqq.). О поглощении как воспроизведении – Воеводский, 1874. С. 293, 297, 301, 307. Космогонический образ поглощения становится впоследствии 'обжорством' и 'прожорливостью'.

⁹⁶ 'Сварить' и 'сжарить' мясо в огне – это значит дать палингенезию. Отсюда – учение об эмпирисисе, мировом пожаре, в котором мир гибнет и воскресает. Создается теория, что горячие начала земли содержат питательные элементы, которые творят новые рождения; по Аристотелю в варке происходит смерть и новое рождение. Живые существа – результат переработки и сварения продуктов питания, сухого и влажного; люди подражают этому процессу, варя и жаря в сосудах, подобных сосуду земли (см. Aristot. Meteor. 379 b 10 sqq.; Богаевский, 1916. С. 192-193). Так и греческая медицина понимала под болезнью переваривание соков, под выздоровлением – процесс переваривания. Миф о кончине мира через пожар в призме фольклора у Котляревского (1891. С. 180). Ср. Потебня, 1860. С. 10 (жрать-гореть, пожар пожирает). По Филолаю, Гестия – мать богов (Philol. A 16 Diels). Огонь как в мифологии, так и в философии, считался солнцем, божеством, первоначалом вещей (Анахаг. A 73 Diels; Анаксимен. A 15 Diels; Эмпедокл. A 1 Diels; Парменид. A 37 Diels; Гиппарх 8 Diels; Ферецид. A 9 Diels и др.). Расчленение и варение как регенерация видны у Дiodора (III, 62, 6); у него же о генерационной силе огня (I, 12, 3). Когда Неоптолем убивает у алтаря Приама, Ахилл – Троила, Геракл – Бусирида и т.д., у этих жертв – роль жертвенных животных (Воеводский, 1874. С. 282 сл.). Отсюда и мотив убийства на пиру.

⁹⁷ «Жрецом был родивший отец» (Eur. IT 360).

⁹⁸ Нут. Сег. 239 sqq.; Деметра пережигает смертные телесные части Демофонта, Ино бросает ребенка в котел с кипятком (ср. сказки о ведьмах) (Apolloed. I, 5, 1; III, 4, 3; III, 13, 6; II, 4, 12 (Геракл бросает детей в огонь); Воеводский, 1874. С. 288, 326); автор держится взгляда о связи жертвоприношения с трапезой и с человекоядением; сожигательные жертвы, говорит он, имели значение пищи (Воеводский, 1874. С. 184 сл.).

⁹⁹ «Убить человека считалось благочестивейшим делом, а съесть его – самым здоровым» (Plin. NH 30, 4). Стариков и детей едят в Австралии и по сейчас (Gräbner, 1924. S. 20; ср. Herodot. IV, 26, III, 99). Сравнительный материал у Frazer (1911 (3), главы Eating the God и Killing the Divine Animal. Ср. у Эмпедокла (B 137 Diels): «Отец поднял своего сына... с молитвой... закалывает в жертву... не слыша общих криков, он заклад его и стал приготавливать дурное пищество. Так точно и сын, схватив отца, и дети – мать, лишают их жизни и съедают их милые тела».

¹⁰⁰ Ср. во Втор. 15, 19-20: «Все первородное... посвящай господу... ежегодно съедай это...» и т.д.

¹⁰¹ Fritze, 1896. S. 347 sqq.; Dütschke, 1875. № 190; Dumont, 1876. № 105; Stengel, 1905. S. 204; Dieterich, 1897. S. 11; Mapp, 1922. С. 133 сл.;

Март, 1926 (1). С. 384 сл.; Март, 1925. С. 59. В 1926 г. найдено еще одно изображение покойника с семьей за столом, где стоял хлеб и вино, с головой лошади и змеей (Winbolt, 1928. P. 178 sqq.).

¹⁰² Plat. Rp 363 C; Ar. Fr. 488, 6 Кокк (CAF I, 517). Ср. Сумцов, 1893. Ср. вызов мертвеца: «Восстань, имя рек, ешь и пей!» (Epirh. Ancoг. 86, 5).

¹⁰³ Ar. Pl. 594 sqq.

¹⁰⁴ Saintyves, 1907. P. 67 sqq.

¹⁰⁵ Anrich, 1894. S. 185. О похоронной евхаристии см. Klausen, 1927. S. 126.

¹⁰⁶ Ign. Ant. Ad Ephes. 20, 2; по Иоанну Златоусту, это ὀβριαντος τροπέα (Chrysost. Hom. in Epist. ad Hebr. 13, 4.); Anrich, 1894. S. 181, 182.

¹⁰⁷ Anrich, 1894. S. 199 sqq.; Dieterich, 1903. S. 95 sqq., 172; Gruppe, 1906. Bd 2. S. 732 sqq.; Oldenberg, 1894. S. 326 sqq. Ср. Валгаллу и магометанский рай.

¹⁰⁸ Plut. Non posse 21; Anrich, 1894. S. 112.

¹⁰⁹ Dieterich, 1905. S. 15, 33; Preuss, 1904. S. 234. Ср. «ибо от мертвых питание и рост» (Hippocr. De insomn. II, 14 Kühn = Hippocr. De vict. IV, 92); Eitrem, 1909. S. 23. Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 80.

¹¹⁰ Dieterich, 1905. S. 49, 101 sqq.; новорожденный – это ре-умерший (S. 23). Отсюда «поле пахать – детей сеять». Материал у него же (S. 78 sqq.); Mannhardt, 1884. S. 352 sqq.; Франк-Каменецкий, 1932. С. 121 слл.

¹¹¹ Harrison, 1903 (2). P. 526, f. 153.

¹¹² «Рождение – ведь это попросту переход от одной формы жизни к другой, совсем как смерть» (Lévy-Bruhl, 1922. P. 353, 354, 398). Durkheim еще решительнее говорит (1912. P. 384); Dieterich, 1903. S. 157; Франк-Каменецкий, 1932. С. 121 сл. Ср. у Эпихарма: «Если земля – божество, то я не мертвец, но бог» (Epirh. В 64 Diels).

¹¹³ Eisler, 1910. S. 502; Lévy-Bruhl, 1922. P. 361. Мифическое мышление не знает момента перехода из жизни в смерть, из смерти в жизнь (Cassirer, 1925. S. 49). Божество смерти и есть божество жизни: «Смерть рождает заново жизнь» (Eberg, 1929. S. 17). О колесе рождения см. Orph. В 18, 6 Diels; orbis aetatis = κόκλος ἡλικίας (Heracl. С 2 (9) Diels). Ср. «смерть ничем не отличается от жизни» (Thales A 1 Diels), «одно и то же кончина начало» (Heracl. С 2 (9) Diels). Карамзин передает легенду, по которой в Лукоморье жили люди, ежегодно умиравшие 27 ноября и 24 апреля оживавшие снова (Т. VII. Гл. 4).

¹¹⁴ Eur. Fr. 419; Plat. Phaed. 70 C; Mimnerm. Fr. 2.

¹¹⁵ Кулишер, 1887. С. 47 слл.; Ploss, 1876. S. 178, 189, 196; Bastian, 1868. S. 285; Lévy-Bruhl, 1922. P. 396 sqq.; Frazer, 1913. P. 227.

¹¹⁶ Что проглотить значило родить, показывают мифы о зачатии от проглоченного плода. Зевс, проглотив Мудрость, рождает Афину; таков же и миф о рождении Агдистис. В египетской мифологии жена Баты зачинает от попавшей ей в рот щепки от дерева – Баты и рождает Бату же; богиня Нут проглатывает вечернее солнце, рождая его утром (Лившиц, 1930. С. 225). Отсюда еда, проглатывание становится средством исцеления и сопровождается магическими формулами (Pradel, 1907. S. 127 sq.). У Марциала, Сенеки, Аристофана и во многих сказках зад уподоблен рту и поэтому говорит; в миме Κυρία Πορδή –

божественная фигура (Weinreich, 1923. S. 55 (там же и литература). Некто видит во сне, что «в заду имеется рот с большими и красивыми зубами, и голос издает им и ест им и все, что рот делает, все имеет точно такое же» (Ibid.). Эта метафора разворачивается в мотив у Мазуччио: кузнец приходит к даме и хочет ее поцеловать, не зная, что соперник-монах подставил ему для поцелуя «тот рот, через который извергаются излишки пищи в сточную яму» (Новел. 29).

¹¹⁷ Таково воскресение Христа в форме еды (Лук. 24, 30, 35 (в преломлении хлеба), 41-43; Марк, 16, 14; Ио. 21, 5 слл.).

¹¹⁸ Liv. XXII, 1 и мн. др. На этом же основан все еще бытующий обычай угощения гостей едой.

¹¹⁹ Такая значимость сохранилась в языке: $\delta\alpha\iota\omicron\mu\alpha\iota$ – ‘делить на части’, ‘растерзывать’, но и ‘гореть’, ‘пылать’, ‘жечь’ ($\delta\alpha\iota\omega$, $\delta\alpha\iota\acute{\iota}\varsigma$ – ‘факел’, ‘битва’, $\delta\alpha\iota\acute{\iota}\varsigma$ – ‘пир’ (где у каждого равная порция, так называемый пир вскладчину).

¹²⁰ Ср. солнечный стол у эфиопов (Herodot. III, 18); $\acute{\alpha}\rho\eta\tau\omicron\nu\sigma$ – завтрак, дословно значит ‘утренник’, от ‘*tes*’, тотем-солнце и заря-утро (Marr, 1926 (2). С. 228).

¹²¹ «Разгрызающий меня... будет жить через меня» (Ио. 6, 57); «разгрызающий мое мясо и пьющий мою кровь имеет мою кровь, остается во мне и я в нем» (Там же. 56).

¹²² Marr, 1927 (3). С. 89.

¹²³ Ср. Петров, 1934. С.140.

¹²⁴ Мнесимах и Колофоний у Athen. 421 b-d; Posid. FHG III, 265, 259; Nic. Dam. FHG III, 416; Деметрий Скепсийский у Athen. 155 b; Tacit. Germ. 22. Этим объясняются многочисленные античные состязания в еде и питье (Харес, Тимей и Никий у Athen. 437 a-c, f, 438 a; FHG I, 225). Во время еды завязывается состязание в красоте, с участием судей (Хеп. Cony. V, 1 sqq.). В войске во время еды происходило состязание в пении, и победитель получал награду от полемарха; этой победной наградой было мясо (Филохор FHG I, 393). Ср. состязание в еде Геракла с Лепреем, праздник состязания в питье – Хои, обычай при еде и попойке состязаться, кто дольше не уснет, с наградой в виде медового печенья и т.д. В фольклоре ‘пир’ означает ‘битву’, ‘варить пиво’ и ‘пир’ = драться, биться (Потебня, 1860. С. 14). Еда как ‘война’ – обычная метафора и в литературе; типична сцена у Гелиодора, где дается война во время пира и сознательное соединение пира и убийства (Heliod. V, 32; ср. I, 1); см. Ibid. III, 10.

¹²⁵ Отсюда те «хлебный человек» и «хлебная кукла», которых в бытовом обряде разделяли среди присутствующих данного дома, а затем съедали (Mannhardt, 1884. S. 179).

¹²⁶ Jambl. Vit. Pyth. 86; Diog. Laert. VIII, 35; Pythag. С 3 Diels. Пифагорейцев подтверждает погребальный обычай древних славян: в головы мертвеца клали кусок хлеба, а затем разделяли его среди присутствующих на погребении (Котляревский, 1891. С. 225).

¹²⁷ Calderon, 1913. Ср. X тезис у Иванова (1923. С. 281): «Растрезание как *hieros gamos*», не затронутый, однако, в самой книге.

¹²⁸ «Оно (солнце) выходит... радуется, как исполин, пробежать поприще: от края небес исход его, и шествие его до края их...» (Пс. 19 (18), 6-7).

¹²⁹ Лившиц, 1935. С. 232, 235, 238.

¹³⁰ Dieterich, 1911. S. 324.

¹³¹ Bötticher, 1856; Mannhardt, 1877 и 1875.

¹³² Cook, 1903. P. 174 sqq.; Cook, 1904. P. 264 sqq.; Harrison, 1912 и 1927; Cornford, 1912. P. 212 sqq.; Frazer, 1911 (1, 2, 3).

¹³³ Usener, 1913 (4). S. 96 sqq.; Godden, 1893. P. 149 sqq.

¹³⁴ Saintyves, 1923. P. 56 sqq, 92 sqq, 194, 195.

¹³⁵ Usener, 1899. S. 120; Fries, 1910. S. 26 sq.

¹³⁶ Пиотровский, 1931. С. 13.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ Лившиц, 1935. С. 238: эпитет солнца-покойника 'ушедший вчера, вернувшийся сегодня'.

¹³⁹ Diod. I, 13, 2-3. Лившиц, 1930. С. 223, 224. Доклад В.В. Струве в Яфетическом институте 23 мая 1929 г. Первым царем феспротов и молоссов был, после потопа, Фазтон (эпитет солнца) (Plut. Рутт. 1). В гимне Калимаха смерть царицы изображается в виде исчезновения света («похищенная луна») (Wilamowitz, 1912. S. 533).

¹⁴⁰ «Ибо прежде всех царей Диями называли» (Tzetz. Chil. IX, 454). У Гомера цари имеют эпитет $\delta\iota\omicron\varsigma$. Ср. «Зевс-царь» (Emped. B 128, 2 Diels), «Зевс – царь всего» (Democr. B 30 Diels); $\alpha\nu\alpha\zeta$, $\alpha\nu\alpha\sigma\sigma\alpha$ 'владыка', 'владычица', как 'господь' (господин). О 'царстве небесном' писал Н.Я. Марр еще в ранней работе, см. Марр, 1920. С. 108.; Bickermann, 1929. S. 9 sqq.

¹⁴¹ Cook, 1903. P. 278; Fehrle, 1910. S. 216.

¹⁴² Марр, 1925. С. 30; Марр, 1926 (4). С. 15 сл.; Марр, 1933. С. 69; Eisler, 1910. S. 376-516; Harisson, 1927. P. 186 sqq; Schultz, 1910. S. 188. Ср. Tacit. Germ. 26.

¹⁴³ Eberg, 1929. S. 14, 25; в Египте «для победителя побежденный уже с самого начала поединка является побежденным» (Струве, 1929. С. 116; Лившиц, 1930. С. 223-224). В «Одиссее» олицетворение всего отрицательного, Антиной, является зачинщиком ссор: «Ссорится сам и других на раздор подбивает» (XVII, 395). Интересно, как Тацит изображает горян: «Это дикие и свирепые люди, с черными щитами и телами, страшного вида, сражающиеся по ночам, словно тень войска из царства смерти; никто не может вынести их адского вида» (Germ. 43; 'враг' в виде 'смерти'). Ср. «Последний же враг истребится – смерть» (1 Кор. 15, 26).

¹⁴⁴ Eberg, 1929. S. 18.

¹⁴⁵ Ср. знаменитое $\nu\iota\kappa\alpha$ («победи»), начертанное на катакомбах, церковных сосудах и монетах; на принципе агона смерти-жизни (кто победит – тот прав) основан судебный поединок, понимавшийся в средние века дословно как состязание на жизнь. См. Аламанскую правду и Саксонское зеркало (Средневековье, 1913. С. 227-228).

¹⁴⁶ Od. XIX, 111; Hes. Erga 225 sqq., ср. 240 sqq., 248, 260 sqq.; Hor. Od. IV, 5, 5-8, 17-24. Ср. «в светлом взоре царя – жизнь и благоволение его, как облако с поздним дождем» (Притч. Сол. 16, 15). Микадо про-

водит ежедневно несколько часов неподвижно на троне, чтобы удерживать мир и спокойствие на земле; если он начнет двигаться – война, голод и т.д. Король в Новой Гвинее спит, сидя на стуле; если ляжет, ветер стихнет; он сдерживает бури и заботится о равномерной атмосфере (Фрейд, 1923. С. 58 (по Фрезеру)). Как всеобщий оплодотворитель, 'царь', 'жрец' (или позднее, феодал) проводит с каждой женщиной первую ночь, и отсюда впоследствии *jus primae noctis*.

¹⁴⁷ Так, афинский архонт-эпоним, именем которого обозначался год, был первым из девяти архонтов; он имел не только религиозные обязанности (поставлял хоры, отправлял священные посольства, обслуживал праздники Диониса и Таргелии), но отвечал и за календарь. В Вавилоне первый полный год каждого царствования лимму был сам царь (Тураев, 1913. Т. I. С. 83).

¹⁴⁸ Fries, 1910. S. 176; Zimmern, 1906. S. 126 sqq.; Frazer, 1913. P. 356.

¹⁴⁹ Harrison, 1903 (2). P. 539. Особенно ярко это у Фирмика Матерна, приводимого Дитерихом: «Доказательством того, что также и брачный обряд вторгся в священные таинства, служит торжественное поздравление, которым жрецы мистерий приветствовали только что посвященных в таинство, называя из супругов: «Привет тебе, новобрачный, привет тебе, новый свет!» (Dieterich, 1903, S. 122). Мне повезло встретить такую же формулу в одном акафисте богородице: «Привет тебе, несказанно родившей свет!» (Pitra, 1867. P. 250 sqq.). Итак, брачащийся – это обновленный свет, и новобрачная родит солнце («дева родила, свет возрастает» – мистериальный возглас). Ср. богослужебный текст у Dieterich (1903. S. 122): «нет у тебя никакого света и нет никого, кто заслужил бы слыть супругом: один есть свет, один есть супруг» и т.д. (бог – жених – свет, Firm. Matern. XIX). Отсюда термины рождения, в том числе и 'семя', связаны с восходом солнца (Марр, 1930 (1). С. 77; ср. Марр, 1930 (2). С. 2). С другой стороны, был обычай во время брачной церемонии носить светочи (лампадофория), как во всех праздниках богов огня, см. Krause, 1835. S. 220. По Марру (1930 (2). С. 2), «свадьба – обряд культа неба».

¹⁵⁰ Procl. Tim. 293 с. Литургическая и мистериальная семантика 'жениха' и 'невесты' у Dieterich (1903. S. 121 sqq., 130 sqq.).

¹⁵¹ Roszbach, 1853. S. 226, 357; Plut. QR 65 Огромный материал по тождеству смерти и брака: Samter, 1911. S. 211 sqq.; Klausner, 1927. S. 26, 54; Güntert, 1919. S. 83 sqq.; Fries, 1910. S. 176; Меллинский, 1854. С. 19, 424, 448; Котляревский, 1891. С. 74, 196, 237; Потенция, 1865 (1). Кн. 2. С. 67, 68; Червяк, 1927 (2). С. 143 слл.; Червяк, 1927 (1). Еще у Костомарова: «у всех славянский народов брак и погребение, любовь и смерть имеют между собой таинственную аналогию» (1843. С. 34, 45); Dieterich, 1905. S. 11, 49, 97; Fehrle, 1910. S. 17 sqq., 19-20. В литературе, начиная с Гомера (Od. XVII, 476; XX, 307, II. XXI, 223). У Лопе де Вега была пьеса «Брак в объятиях смерти».

¹⁵² Wissowa, 1902. S. 230, 235.

¹⁵³ Paus. III, 15, 10 + III, 23, 1.

¹⁵⁴ Tacit. Germ. 18. 'Битва', 'поединок' – брачный пир и брак (Потен-

ня, 1865 (1). Кн. 2. С. 47). «Женитьба служит символом битвы и смерти» (Там же; Потебня, 1860. С. 14. Ср. Марр, 1926 (7). С. 58). О связи брака с агонем – Fries, 1910. S. 174 sqq. Много материала у Краулей (1905. С. 317 сл.) (трактовка вульгарно-реалистическая). Брак как агон у Гомера: кто победит, тот получит Елену женой (Il. III, 136 sqq., 255, 282). Ср. «брак – великий агон для человека» (Antiph. В 49 Diels). Ср. при Флоралиях битву гетер (Sch. Juv. VI, 250; Altheim, 1931. S. 139).

¹⁵⁵ Вот как вульгарно-реалистически объясняет это явление В. Шкловский: «Любя, один добивается, другой сопротивляется – в битве то же отношение. Отсюда – обычный образ любовь – битва»; «обратная метафора обычна в народной поэзии: битва, как любовь, как свадьба»; «любя, возятся – убивая, возятся. Получена возможность создать параллелизм» (Шкловский, 1929. С. 146 сл.). Шекспировское 'потягаться с борцом' = 'выйти замуж' – традиционная метафора; у Гелиодора похищение невесты названо любовной войной (Heliod. IV, 17). Ср. в «Одиссее», «Махабхарате» и «Рамаяне» натягивание лука как метафору брака. На почве этого образа создается такой сюжет: хозяин зовет жену, чтобы она пришла биться за мужские брюки; кто победит, тот и будет главенствовать в браке; побеждает муж (Legrand, 1779. III, 190 (фаблио)).

¹⁵⁶ Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 79. В древнерусской свадьбе, как и в фольклоре, жених назывался «князем», невеста – «княгиней» (Fletcher, 1591. Ch. 25). У малайцев во время свадьбы с брачащимися обращаются как с царственными особами; жениха и невесту называют «владыками одного дня» и исполняют в день их владычества все их приказания. У сирийцев в первую неделю брака они «царь» и «царица» и сидят на троне (Краулей, 1905. С. 335). В Афинах брачащаяся с Дионисом женщиной была царица.

¹⁵⁷ Cook, 1903. P. 274 (победа-царство-дерево).

¹⁵⁸ Norden, 1924. S. 46 sqq. («Erneuerung der Welt und der Menschheit»); Saintyves, 1923. P. 207 sqq.; Frazer, 1913. P. 404 sqq. Отсюда 'соединяться' = 'жить', сексуально-соединяющийся = живущий; в языке сохранилось выражение «хорошо пожить», «жить», «жить с кем-нибудь», «знать жизнь» в очень специфическом осмыслении.

¹⁵⁹ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 153; мое «Происхождение греческого романа» [неопубл.], его экстракт (Фрейденберг, 1930 (2). С. 139) и Три сюжета, см. приложение, с. 388 сл. [данная отсылка относится к 1-му изданию «Поэтики сюжета и жанра» 1936 г.]; Фрейденберг, 1932 (3). С. 91 сл.; Fehrlé, 1910. S. 49; ср. Eur. Hipp. 542 sqq. и сюжет: юноша сможет стать любовником дамы, если пойдет в склеп, оденется в платье покойника и ляжет на его место в гроб (Восс. Dec. IX, 1). Сюда же идет рассказ о голом прелюбодее в ящике, куда он скрылся; когда ящик принесят на середину церкви и там раскрывают, развратник оказывается якобы воскресшим из гроба Лазарем (Parabosco, Diporti). Ср. вариант, поданный как бытовое происшествие в «Записках Ново-Оскольского дворянина И.О. Острожского-Лохвицкого»: дочь купца спрятана любовником в ящик, который принесен на середину горницы, и при гостях она поднимается и встает (Записки, 1886. С. 366 сл.).

¹⁶⁰ О телесном «Ineinandersein» через еду – Dieterich (1903. S. 100).

¹⁶¹ Clem. Al. Protr. II, 20.

¹⁶² Этот фольклорный сюжет обработан и Лесковым («Невинный Пруденций»). Plut. (QC III, 6) разбирает вопрос, когда должен происходить производительный акт, до или после еды; ср. IV, 3, где идет речь о связи брака и обеда. Во многих храмах стояли рядом со столом или взамен стола – ложа, и там соединялись с женщинами (Herodot. I, 181, II, 64). Ср. у католиков институт разлучения от стола и ложа, *separatio a mensa et thoro* (факультативная форма развода – Dalloz. T. 39. S. 884 sqq., *Séparation de corps*); не удивительно, что Шекспир называет браком «союз постели и стола» (песня, V, 4 в «As you like it»).

¹⁶³ Отсюда мотив женщины, съедающей сердце своего возлюбленного (Восс. Dec. IV, 9), или дочери (Ibid. IV, 1), или двенадцати женщин, съедающих сердце любовника, от которого они все беременны (фаблио у Legrand, 1779. IV, 162). В Океании мать, отдавая дочь проституции, говорит ей в одной песне: «Иди, моя дочь, быть съеденной» (Werner, 1919. S. 120; автор толкует этот образ в духе «полового вкуса»). В фольклоре 'есть' – 'любить', 'питье' – любовь, блуд (Потехня, 1865 (1). Кн. 2 С. 12-13, 54). Голодный муж просит изменницу жену дать ему поесть, она дает нехотя, так как ей не хочется угощать его тем, что припасено для другого (Arul. Metam. IX, 26). Развратный человек приходит к женщине и всякий раз, что он хочет сойтись с ней, ее дитя требует еды; она варит и дает ребенку есть, а гость так и остается ни с чем (De Synt. VIII, 1, 2). К даме приходит любовник сойтись с нею и поесть у нее, и одно заменяет другое (Восс. Dec. VII, 1).

¹⁶⁴ Старуха посылает юноше печенье и десерт; он отсылает обратно с ответом, что больше с ней не сойдется (Ar. Pl. 995 sqq.). Дальше идет игра значений 'есть бобовую похлебку' и 'соединяться со старухой'; ср. рассказ Мопассана «Пирог», где под 'пирогом' понимается, в обценном смысле, любовь хозяйки, под 'ножом' – любовь очередного возлюбленного, а 'разрезать пирог' значит соединяться с хозяйкой. У Бокаччио 'еда' и 'блюдо' означают желание и 'любовника' (e come..... sempre non puo l'huomo usare un cibo, ma talvolta disidera di variare, non sodisfaccendo a questa donna molto il suo marito, s'innamory d'un giovane) (Dec. VII, 6). У Мазуччио один рыцарь посылает сапожника за горчицей, а сам в это время сходится с его женой; тот, узнав, говорит: «Раз вы отведали мяса, не дождавшись горчицы, то теперь вам придется есть одну горчицу, а этого мясного блюда вы уже никогда не попробуете» (Новел. II). Особенно подчеркнут обценный смысл у того же Мазуччио в 29 рассказе его «Новеллино», где 'еда каплунов' и 'медленный ужин' из трех блюд имеют эротическое значение.

¹⁶⁵ Сказки о царевне, влюбившейся в повара (ср. Одиссея и Наля, приезжающих на свадьбу к своей жене и делающих поварами, а затем и мужьями). Муж, тайно приехав к изменнице-жене, начинает стряпать кушанье, и жена узнает по блюду, что это ее муж (Веселовский, 1921. С. 137, 267).

¹⁶⁶ Paton, 1907. P. 51 sqq.

¹⁶⁷ Rossbach, 1853. S. 325; Dion. Hal. II, 25, 2.

¹⁶⁸ Harrison, 1903 (2). P. 520, f. 149; P. 533, f. 154; P. 548, f. 157; Богаевский, 1916. С. 216 слл.; Rossbach, 1853. S. 318 sq.; ср. 109 и 325. У новогреков жених съедает половину кольцеобразного пирога, а другую половину – невеста. Сумцов, 1886 (1). С. 22. В Меланезии свадьба содержит обмен пищей между семьями новобрачных (Malinowski, 1926. P. 64; Mannhardt, 1884. S. 351 sqq., 363; Dieterich, 1903. S. 125).

¹⁶⁹ То новобрачных кормят в спальне, то другие едят перед ложем жениха и невесты (Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 55; Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 8). По этой же причине древние смотрины происходили за столом (Котошихин. Гл. XIII. Ст. 3), а в малайской свадьбе новобрачные принимают поздравления на богато украшенном ложе (Sidney, 1926. P. 55).

¹⁷⁰ Осыпание зерновым хлебом (Fletcher, 1591. Ch. 24); помещение в брачном покое кадок с пшеницей, ячменем и овсом (Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 8); устройство брачной постели на ржаных снопах (Карамзин. Т. VII. Гл. 4 (ложе = поле). Особенно см. Mannhardt, 1884. S. 356, 363.

¹⁷¹ Таковы разделение и раздача свадебного каравая (Маркевич, 1860. С. 132); во время венчания разламывали на куски хлеб в самой церкви и тут же ели (Fletcher, 1591. Ch. 24). В армянской свадьбе новобрачных причащали хлебом, погруженным в вино (Олеарий, 1869. Кн. IV. Гл. 41). При кормлении новобрачных в спальне еда сопровождается разрыванием жареной курицы (Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 55).

¹⁷² Eumath. Drama I, 10; IV, 2; V, 15; VI, 2, 15; I, 40; Long. Pastor. IV, 25. О культовом браке Сотера – Norden, 1924. S. 69; Meyer, 1925. S. 390. Ср. остроу жреца Сотера, которая заключается в том, что приходится голодать ему, служительку «трапезного» божества: «кушать ничего не имею, и это будучи жрецом Зевса Спасителя?!» (Ar. Pl. 1174 sqq.).

¹⁷³ [Ср.] Plut. QC III, 7, 1; Athen. 675 c; ср. 692 f – 693 e. Suid. τρίτου κροτήρος; Kircher, 1910. S. 17 sq., 35 sqq.

¹⁷⁴ Kircher, 1910. S. 74 sqq. (Wein und Blut) и 87 sqq. (Der Gott der Weines); Dölger, 1923/24. S. 196 sqq.

¹⁷⁵ Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 90; Ио. 2, 1-10. 'Вино' = любовные чары (Откр. Ио. 17, 1-4. Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 151, 157). В фольклоре 'Иваново вино' способствует жатве, женской красоте, мужской силе, стаду; его дают в церкви новобрачным, с ним связано гаданье о женитьбе (Веселовский, 1894 (1). С. 298 слл.).

¹⁷⁶ Dölger, 1923/24. S. 196 sqq.

¹⁷⁷ Таков «всенародный бой» Геракла, состоящий в битве с собакой смерти и с самим Танатосом, Смертью (Eur. Alc. 1026; II. V, 397). Ср. у Геродота о поединке собаки с собакой, коня с конем, человека с человеком (V, 1).

¹⁷⁸ Евр. энц. под сл. Ботаника; Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 126; Франк-Каменецкий, 1932. С. 135.

¹⁷⁹ Norden, 1924. S. 37; Франк-Каменецкий, 1932. С. 134.

¹⁸⁰ Anrich, 1894. S. 39, 49, 53. С сотерией, по-видимому, был увязан и орфизм: существовало орфическое произведение Σωτήρια, до нас не дошедшее (Orph. A 1 Diels). Бессмертие Сотера выражается в том, что он по-

является из смерти заново и потому 'эпифан' (Weniger, 1923-1924. S. 56).

¹⁸¹ Kerényi, 1926. S. 69; Kerényi, 1927. S. 142 sqq.

¹⁸² Gavin, 1928. P. 17; Baudissin, 1911. S. 56 sqq. (Die Idee des Lebens); Reitzenstein, 1910. S. 77.

¹⁸³ Baudissin, 1911. S. 385 sqq. Боги-исцелители сотеры, например, Асклепий Сотер (Ditt.³ 1112, 1148, 1171) и мн. др. 'Спасти больного' – обычный термин; врач Менеkrát Сиракузский назывался Зевсом, потому что «он один был виновником жизни людей благодаря своему искусству врачевания», и выздоравливающие должны были слушаться его, как «спасшиеся рабы» (Athen. 289 ab). В агиографии целителем бывает растение, например Menol. Basil. (172, 202). Богини плодородия тоже всегда целительницы – Изида, Иштар и др.

¹⁸⁴ Usener, 1896. S. 220; Ditt.³ LI. cc.

¹⁸⁵ Смерть-врачеватель у Aesch. (Fr. 255; Eur. Hipp. 1373). О смерти-враче Usener (1913 (1). S. 231 sqq.; там же о докторе Eisenbart'e, все больные которого умирают, S. 223). Ср. немецкую сказку (Grimm) о смерти-крестной матери: она крестила мальчика, показала ему в лесу целебный корень и сделала знаменитым врачом; а затем сама уводит его в ад. О том, что *ἀλεξίκοκος* имеет хтоническое значение, см. у Weinreich (1923. S. 73).

¹⁸⁶ Dieterich, 1905. S. 28 sq.

¹⁸⁷ Потебня, 1883. С. 106, 2; Plut. QR 5.

¹⁸⁸ Plut. L. с.; Hesych. *δευτεροτομος*.

¹⁸⁹ Евр. энц. под сл. Роды (агада).

¹⁹⁰ Пиотровский, 1931. С. 12-13 (быть беременной = утро – зачинать, жить; родить = восходить, светить). У римлян Mater Matuta – богиня родов и рождений, раннего утра, начала дня (Halberstadt, 1934. S. 47 sqq.). Восход светила – это рождение небесной богиней покойника (Лившиц, 1930. С. 225). Ср. сюжет у испанского писателя Quevedo (*Le coiffeur de nuit*. 7): женщина разрождается на кладбище, ночью, среди скелетов и трупов.

¹⁹¹ Лившиц, 1930. С. 224-225. Отсюда – органическая связь женщин с погребальным культом. Ср. «женщины, как это было в обыкновении, находились возле умершего» (Isaei D. Philoct. her. 41; Klauser, 1927. S. 22).

¹⁹² Weinreich, 1923. S. 183, 6; 179, 181 sqq. – о соединении как средстве исцеления в медицине античности и в фольклоре. Оттого мотив болезней от любви, параллелизм влюбленности и заболевания, притворная болезнь (Apul. Metam. X, 2) и пр. Ср. сюжет: между супругами разрыв, и этим пользуется один развратник; подкупленная им старуха прячет его у себя в доме под видом врача, который поможет жене выздороветь от чар и снова сойтись с мужем; этот «врач» совершает над нею насилие; в результате муж снова с нею сходится (двойное 'исцеление' с врачом и с мужем) (De Synt. V, 2). Ср. исцеление Маргита. Интересны примеры исцелений в греческом мифе и в русских сказках, приводимые И.И. Толстым (1932. С. 251, 260: целитель (святой или непременно бог) раздробляет больного на части, а затем их воссоединяет (ср. *σπαραγμός*).

¹⁹³ «При всякой инкубации это была первоначально Земля, которая

давала сны... Она мать снов, которые являются ее детьми» (Dieterich, 1905. S. 60), ср. Eur. Нес. 70: «О, владычица земля, мать чернокрылых снов». Об инкубации Жебелев (1893. С. 369 сл.). Как борьба со смертью, пережиточно существовала борьба со сном (Athen. 647 с); в фольклоре 'жить' = бодрствовать, 'живой' = не спящий, 'жизнь' и 'бдение' тушатся сном и смертью (Потебня, 1860. С. 53). Предсказания даются либо во сне, либо в преисподней; боги-предсказатели всегда хтонические. Асклепий представлялся спящим; об его связи со сном см. Weinreich (1923. S. 78). Анаксагор называет сон «учением смерти» (A 34 Diels); Гераклит говорит, что смерть – это то, что мы видим пробужденные, а то, что спящие – сон (B 21 Diels). Ср. Kutsch, 1913; Scheftelowitz, 1912., S. 3; Weinreich, 1909.

¹⁹⁴ Usener, 1913 (5). S. 398 sqq., 409; Dölger, 1923/24. S. 196 sqq.; Wyss, 1914. S. 3.

¹⁹⁵ Ио. VI, 48-51; к этому месту Франк-Каменецкий (1925 (1). С. 90).

¹⁹⁶ Clem. Al. Protr. II, 21; II, 15. Firm. Matern. XVIII.

¹⁹⁷ Jambl. Vit. Pyth. 155; Weniger, 1923-1924. S. 34 sq., 53 sqq., 57.

¹⁹⁸ Weniger, 1923-1924. S. 56-57; Weinreich, 1923. S. 75; Wendland, 1904. S. 347 sqq.; Usener, 1913 (1). S. 199. Ср. легенды о царях-целителях, одно прикосновение которых к больному месту излечивало навсегда (французские короли, эфирский царь Пирр и пр.).

¹⁹⁹ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 152.

²⁰⁰ Ar. Ran. 381. Мой доклад «Въезд в Иерусалим», читанный в 1933 г. в ГИРКе [Опубл.: Фрейденберг, 1978].

²⁰¹ Цит. докл.; ср. пародию у Ar. Eqq. 149, где колбаснику, показывающемуся на площади, кричат: «Взайди, спаситель, в город и нам явись».

²⁰² Athen. 573-574.

²⁰³ Neanthes FHG III, 11 – Athen. 572 ef.

²⁰⁴ Ср. Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 157. Потебня, 1860. С. 12, 13 (вода = женщина, питье = блуд, пить вино = любить). Ср. обценную метафористику у Ar. Lys. (195-197, 235).

²⁰⁵ Ис. Нав. 2; Paus. IV, 20, 5; Procop. Caes. Bell. Vand. I, II, 27; Liv. I, 10 (многочисленный вариант предательниц города); 2 Цар. 20, 16-22; ср. у Плутарха, в биографии Пирра [Рутг. 34], смерть от руки женщины, которая у Paus. (I, 13, 8-9) оказывается Деметрой. О тождестве 'женщины' и 'города' у Франк-Каменецкого (1934. С. 535 сл.); Франк-Каменецкий, 1932. С. 122 сл. Метафорическое значение города у Saintyves (1922. P. 180 sqq., «Осада города и взятие Иерихона») и Usener, 1904 (1). S. 313 sqq.

²⁰⁶ Alexis FHG IV, 299 = Athen. 572 f.

²⁰⁷ Athen. 573 ab.

²⁰⁸ Теопомп и Тимей FHG I, 306, 204 = Athen. 573 cd.

²⁰⁹ Athen. 573 e.

²¹⁰ Иуд. 13.

²¹¹ Там же, 8, 2-3.

²¹² Евр. энц. под сл. Рахаб, стб. 332. Об Иисусе Навине как божестве Пасхи и плодородия – Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 92.

²¹³ Матф. I, 5. Салмон, от которого она родит Вооза (Вооса), является отцом Вифлеема, I Парал. 2, 51 [В последнем из указанных библейских текстов речь идет о Салме, отце Вифлеема, отождествление которого с Салмоном, отцом Вооза, у Матфея требовало бы специальных доказательств, хотя в целом разнесение подобных дуплетов семантики и имени по разным периодам характерно для древних традиций].

²¹⁴ О псевдо-историчности этого брака – Франк-Каменецкий, 1926 (2). С. 622 слл.

²¹⁵ Изображение у Lorimer (1903. P. 132).

²¹⁶ «(Солнце) выходит, как жених, из брачного чертога своего» (Пс. 19 (18), 5-6).

²¹⁷ Этот миф рассказан у Ovid. Met. VII, 690 sqq., Ant. Lib. 41.

²¹⁸ Dio Chrys. De regno IV, 66 sqq.

²¹⁹ Классической работой остается Frazer, 1913 (307 sqq.).

²²⁰ Маск. Sat. I, 7, 37; Porphyg. De an. 23; Io. Lyd. DM III, 22, IV, 42; Just. 43, 1, 4; Athen. 639 b – 640 a. Общая трапеза рабов и господ имела место при жертвоприношениях героям (хтоническое значение 'раба') (Гармодий у Athen. 149 cd).

²²¹ См. приложение, 342 слл. [данная отсылка относится к 1-му изданию «Поэтики сюжета и жанра» 1936 г.]. В фольклоре престолом Соломона завладевает Асмодей (черт, смерть); нищий Соломон просит подаяния у дверей, называя себя царем Иерусалима, и все над ним насмеваются (ср. Христа как царя-раба Сатурналий) (Веселовский, 1921. С. 136). Ср. такой сюжет: горбун (обычная метафора смерти) входит в тело царя, пока тот вошел в мертвое тело брахмана (т.е. умер). Горбун стал царем, а царь – нищим и бродягой. Однажды горбун переселяется в мертвую птицу, а царь мигом в свое ожившее тело (Benfey, 1859. S. 121, 125 sqq., 246; Веселовский, 1921. С. 64 сл).

²²² Ovid. Fast. III, 689 sqq. То же у нецивилизованных – Краулей, 1905. С. 337. Большой фольклорный материал у Usener (1913 (4). S. 96 sqq.); Godden, 1893. P. 142 sqq.

²²³ Лившиц, 1930. С. 221, 223, 224.

²²⁴ Отсюда выражение 'царство смерти' (соответственно 'царица преисподних'), например, Orph. В 18, 8, В 19, 1 Diels.

²²⁵ «... те живут, которые улетели... из телесных оков» (Cic. De Rep. VI, 14, 14). По Тациту, у германцев железное кольцо было знаком бесчестия, и его носили как оковы; от него можно было освободиться, умертвив врага (Tacit. Germ. 31). Об оковах смерти – Eberg, 1929. S. 19. Ср. II, I, 399 sq.; магические папирусы в реконструкции Dieterich'a [(Dieterich, 1891. S. 190, 19 sqq., 79 (Par. pap. 3086-3124); ср. Par. pap. 2326 sq.; Orph. Гимн. 8, 3 sqq.]. Материал у Scheftelowitz (1912. S. 2).

²²⁶ Об обычаях свадебных сетей Scheftelowitz, 1912. S. 52 sqq.; дословно любовные сети Афродиты и Ареса (Od. VIII, 275 слл.).

²²⁷ Олеарий, 1868. Кн. II. Гл. 14; Котошихин. Гл. I. Ст. 22, 32. В дни новых царств в Кронии, Пелории, Сатурналии и т.д. узников отпускали на волю (Bato, FHG IV, 349 = Athen. 640 a). Афиняне во время Дионисий и Панафиней освобождали узников от цепей, ср. обычай осво-

бождать раз в год статую Сатурна от шерстяных уз (Мастр. Sat. I, 8, 5). Венчание царя аналогично весне и праздникам регенераций; поэтому ср. освобождение из клеток птиц в праздники весны (Шилейко, 1922 (2). С. 80 слл.) (пережиток в недавнем государственном обычае – амнистия; в быту – освобождение птиц в Благовещенье).

²²⁸ Mapp, 1926 (2). С. 221, 224; Mapp, 1930 (2). С. 64; Hesych. ζέμελεν. Фригийцы называли рабов «сынами земли». Semele = земля (Müller, 1923. S. 274). Фрак. слово Семела, этрусск. Semla, фригийск. Zemelo – подземный, литовск. Zemele, слав. Zemlá земля (Kretschmer, 1896. S. 226; Calderon, 1913. P. 80). У древних германцев рабы жили на земле, среди скота (Tacit. Germ. 20).

²²⁹ Буассье, 1914. С. 658-659; во Франции в XVII веке крестьяне на ночь шли в логовище, где ели черный хлеб и коренья, пили воду, l. c. (по Лабрюйеру). Wilamowitz, 1893. S. 176, 16. В Салической правде и Фризской правде раб и рабыня приравнивались к животным: «кто украдет раба, коня или кобылу...», «кто украдет раба, рабыню, коня, быка, овцу или какое-либо вообще животное...» (Средневековье, 1913. С. 9). У древних германцев передавались по наследству кони, рабы и дом (Tacit. Germ. 32). У скифов рабы были слепые (две метафоры смерти; трудности реального толкования и наивный рационализм у Мищенко (1900. С. 111 слл.). Несомненным пережитком является то, что домовый и домашний персонал живет в капиталистических странах в подвалах, сырых погребах, в полуподземных темных помещениях (ср. дворницкие, швейцарские, жилища для прачек и т.д.).

²³⁰ Thuc. IV, 80.

²³¹ Wissowa, 1902. S. 200.

²³² «Каждый покойный должен был предварительно стать царем в день смерти, и для этой цели ему клались в гроб изображения царских корон и скипетров» (Струве, 1919. С. 15); «царь, в виде великой награды, дарит гроб или гробницу своим любимцам» (Там же. С. 6). В старинной Руси погребение царей происходило ночью (Котошихин. Гл. I. Ст. 32).

²³³ II. XXIII, 262 sqq. О гладиаторских боях на могиле – Wissowa, 1902. S. 397; погребальные игры – Ibid. S. 388; Fries, 1910. S. 147 sqq., 153 sqq. Об астральном значении конских скачек – Winckler, 1901 и Fries, 1910. S. 33; о бегах и скачках с обрядовой точки зрения – Mannhardt, 1884. S. 170 sqq.; Schröder, 1908. S. 436. Солнце и покойник = 'бегун' (Лившиц, 1935. С. 232). О семантике 'мяча' – Mapp, 1928 (1). С. 19; Mapp, 1924 (4). С. 65-67. О культовом характере ристалищ – Wissowa, 1902. S. 31; Mommsen, 1879. S. 42 sq. Всех аграрно-хтонических богов чествовали агонами в цирке; алтарь Конса находился на гипподроме (Plut. Rom. 14; Rossbach, 1853. S. 332; Harrison, 1927. P. 227 sqq.). «Игры были чертой сезонных, не менее, чем погребальных, празднеств» (Chambers, 1903. Vol. I. P. 148). У австралийцев битвы и похоронные обряды совершенно слиты (Durkheim, 1912. P. 562). Богатый материал в литературе о тризне.

²³⁴ 'Покойник' = 'бог' (Mapp, 1924 (1). С. 228). Самое состязание приносило жизнь и здоровье; еще при Петре существовал обычай

биться на кулачки «за государево здоровье» (Русский быт, 1914. С. 158).

²³⁵ В орфическом гимне к Земле говорится, что из нее рождаются обильные плоды и обильное потомство (Orph. Hym. 26; Eur. Fr. 419; Xenophon. В 27, В 29 Diels; Aesch. Ch. 127). Отрывок из Ипсипилы Еврипида (Fr. 757) в пер. Ф.Ф. Зелинского: «Детей хороним мы, рожаем новых И умираем сами. Неизбежно Должны земле мы землю возвращать, Жизнь пожинать, как колос плодоносный, И с мраком свет чередовать» (1916. С. 167). Номо – humo (Quint. I, 6, 34; Dieterich, 1905. S. 76). 'Деметра', 'плоды Деметры' = хлебные злаки (Herodot. IV, 198, VII, 141, 142 и др.); но это же значило и 'покойник', «и покойников афиняне в древности называли плодами Деметры» (Plut. De fac. in orb. lun. 28, ср. Porphyg. DA II, 6, и Dion. Hal. VII, 72, 15; Altheim, 1931. S. 112, 148). «Первые люди выросли, как овощи» (Luc. Philops. 3). 'Умерший' = 'зерно' (Франк-Каменецкий, 1932. С. 132); о создании человека из праха земного (Там же. С. 129; Dieterich, 1905. S. 55). Пифагор считал землетрясение собранием мертвецов (Porphyg. VP 41).

²³⁶ CIL VI, 3708 = 5173. Eur. Fr. 639, 836; Cic. De Rep. VI, 14, 14; ср. Plat. Gorg. 492 e). «Едва ли есть более характерная разница между античным и современным ощущением, чем римский праздник мертвых во всей роскоши расцвета цветов – и наш, в то время, когда падают желтые листья» (Eberg, 1929. S. 17). И сейчас кладбища представляют собой сады и рощи.

²³⁷ Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 161; Франк-Каменецкий, 1932. С. 133. 'Поле сражения с трупами' – заоранная, засеянная пашня (Костомаров, 1843. С. 41). 'Жатва' как 'битва' – обычная метафора в фольклоре (в «Слово о полку Игореве», у Шевченко и пр.); ср. Некрасов «Мороз – Красный Нос», XXII: «Рати тут нет никакой! Это не люди лихие, Не бусурманская рать, Это колосья ржаные, Спелым зерном налитые, Вышли со мной воевать». – Об Аресе как божестве войны-вегетации – Schwenn, 1924. S. 240.

²³⁸ Stengel, 1908. S. 645; день смерти назывался τὰ γενέσια (поминки) у греков. У римлян богиня Либитина – виновница и смерти и рождения – связана с погребальной обрядностью (Plut. Num. 12). См. Schmidt, 1908. S. 37 sqq. (Feier nach dem Tod).

²³⁹ Афродиту считали Черной потому, что люди сходятся не днем, а ночью (Paus. II, 2, 4; VIII, 6, 5. Plut. QC III, 6) дебатирует, следует ли сходиться ночью. Тацит, впрочем, говорит, что счет велся не по дням, а по ночам (Tacit. Germ. 11).

²⁴⁰ Fehrle, 1910. S. 31 sqq.

²⁴¹ «Оскопить человека значило лишить его символа власти и жизни» (Воеводский, 1874. С. 295). Так Аттис у Катулла, 63 (и все его разновидности) переносит свою потерю как смерть.

²⁴² Ср. Luc. De luct. 14; Clem. Al. Paed. II, 1; Tertull. De resurr. 1; Lucius, 1904. S. 81 sq., 321; Murko, 1910. S. 80 sqq. Ср. Io. Lyd. DM IV, 31. Гальберт у Грановского (1849. С. 252) говорит: «...убийцы совершили над телом убитого... род языческой тризны. Они сели кругом своей жертвы, ели хлеб и пили вино из общего кубка» и т.д. Связь

'умершего' с 'вином' сказывается в том, что одни народы омывают покойника виноградным вином (Котляревский, 1891. С. 213), а другие кладут виноградную лозу под мертвое тело (Ар. Eccl. 1031; Rohde, 1903. S. 219). В фольклоре мертв = пьян (Потебня, 1860. С. 15). Связь 'умершего' с 'хлебом': в головы покойника клали кусок хлеба, а затем разделяли среди присутствующих на погребении (Котляревский, 1891. С. 225).

²⁴³ Mannhardt, 1877. S. 168, 171, 178; Mannhardt, 1884. S. 191; Mannhardt, 1875. S. 416 sq.; Schröder, 1908. S. 425; Dieterich, 1911. S. 328 sqq.; Frazer, 1911 (3) – Killing the God и May-Pare; Dawkins, 1906. P. 191 sqq.; Афанасьев, 1869. С. 721; Терещенко, 1848. Ч. 6. С. 191 слл.; Сахаров, 1841. Т. I. С. 207; Чубинский, 1872. С. 77; Аничков, 1903. С. 114; см. Даль под слл. Кострома (Т. 2. С. 176), Ярило (Т. 4. С. 680). Погребение Масленицы и Ярмарки – Usener, 1913 (4). S. 110 sq.

²⁴⁴ Plut. De Is. et Os. 70. Философская мысль допускала даже «страсти числа» (Pythag. B 22 Diels); ср. «небесные страсти», «страсти неба», «о страстях в космосе» (Hippias A 11 Diels; Pythag. L. с.; Heracl. A 1 Diels).

²⁴⁵ 'Мученья хлеба' – обычный мотив в фольклоре; св. Глеб (= 'хлеб', Марр, 1930 (2). С. 41), по рассказу в житии, зарезан своим поваром. «Пшеница много мучима»; мучение = дробление, печаль, мука = мука (Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 41 сл.). Ср. у Plut. (De Is. et Os. 11): «скитания и размельчения и многие такие страсти». Lobeck, 1829. Bd 2. P. 1102 sq. Страсти, муки виноградной лозы в Jagic (1875. S. 611-617).

²⁴⁶ Краулей, 1905. С. 340. Ср. у Ach. Tat. (I, 17, 8) – «брак растений». В скандинавской мифологии мужчина сделан из ясеня, а женщина из ольхи; о дереве как источнике происхождения человека – Франк-Каменецкий, 1932. С. 131.

²⁴⁷ Фрейденберг, 1927. С. 79.

²⁴⁸ Mannhardt, 1877. S. 422 sqq.; Dieterich, 1911. S. 331.

²⁴⁹ Paus. I, 24, 4; 28, 10; Porphyg. DA II, 29 sqq.; Sch. Ar. Nub. 985; Aelian. VH VIII, 3; Suid. βοοφόβια; Hesych. Διτολίμια.

²⁵⁰ Бык и топор в критской религии одинаково обожествлены; о культе ножа-топора см. Robertson-Smith (1907. P. 234). О роли топора в культе мертвых и плодородия, а также о топоре-божестве и лабрисе-небе см. Шмидт (1931. С. 23-24, 29).

²⁵¹ Ruhl, 1903. S. 2 – большой материал.

²⁵² Luc. Philops. 25.

²⁵³ Diod. I, 92, 2 sqq.; Струве, 1926. С. 25.

²⁵⁴ Tacit. Germ. 7. Такой суд происходил на освященном религией месте в полнолуние или новолуние, и открывал его жрец (Ibid. 11). Любопытно, что у германцы приходили на него вооруженными (L. с.): 'суд' – это поединок, борьба.

²⁵⁵ II. XVIII, 497 sqq.

²⁵⁶ Ibid. 504; Кулишер, 1887. С. 145 сл.

²⁵⁷ Пс. 35(34), 1.

²⁵⁸ Disraeli, 1817. Vol. I. P. 289 sqq.

²⁵⁹ См. Даль (Т. 4. С.356), судьба = суд, судилище. 'Кончина', 'суд', 'судьба' в языке означали 'смерть'; 'суд нашел на него' = смерть

пришла; 'суда божия (смерти) не миновати', 'на суд привести' (Слово о полку Игореве), 'не к суду пришло' = не к смерти (Рыбников, 1864. С. 27, 31); Котляревский, 1891. С. 197. Ср. у Лукиана (L. c.) богинь судьбы в роли судей. Ср. также обычный образ подателя жизни, бога, в виде судии.

²⁶⁰ У тушин присягающих ставят на колени близ могилы предков и говорят: «Усопшие наши! Приводим к вам этого человека на суд» (Веселовский, 1894 (1). С. 317). Ср. суд над масленичным медведем (Usener, 1913 (4). S. 110 sq.). Любопытен обряд 'покоры' из Товачевской книги: убийцу, босого и без пояса, родственники убитого вели ко гробу; он падал ниц, а родственники приближали к его шее острие ножа; тогда убийца говорил: «Прошу, ради бога, оживить меня», и ему отвечали: «оживляю тебя», чем прощали ('обвинение' = смерть, 'прощение', 'оправдание' = оживление).

²⁶¹ Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 161; Франк-Каменецкий, 1932. С. 133.

²⁶² У Апулея ведут в суд воскресшего мальчика прямо из гроба, в погребальном уборе (Apul. Metam. X, 12). У Мазуччио (Новел. 8) 'суд' является метафорой производительного акта.

²⁶³ Новосадский, 1887. С. 141.

²⁶⁴ См. прим. 462.

²⁶⁵ На этой почве создается целый цикл сказаний о суде над животным или о суде животных. Таков суд над ослом за то, что он съел листок латука (Carmina Graeca. P. 124 sqq.). Ср. суд над собакой, обвиненной в краже сыра, у Ag. Vesp. 760 sqq. (связь со сценками краж!). Сюда же идет Шемякин суд, Судное дело о Леще с Ершом (Повесть о Ерше Ершове, сыне Щетинникове) и др.; ср. суд над виноградной лозой, (Jagic, 1876. S. 611 sqq.; Carmina Graeca. P. 199; Amira, 1891. S. 545 sqq.).

²⁶⁶ Apul. Metam. II, 32-III, 12.

²⁶⁷ Мой цитированный доклад «Въезд в Иерусалим» [Опубл.: Фрейд-денберг, 1978].

²⁶⁸ Об 'улыбающихся', 'смеющихся' богах при эпифаниях святых и чудотворцах и об 'улыбке' как знаке благоволения божества – см. Weinreich, 1923. S. 3. Ср. «архаическую улыбку» и бытовавший обычай улыбаться на портретах и фото. О космическом значении смеха: Fries, 1910. S. 187 sq.; Dieterich, 1891. S. 24, 29 sq.; Usener, 1913 (6). S. 469 sqq.; Reinach, 1912 (2). P. 109 sqq.; Mannhardt, 1884. S. 99 sq.; Norden, 1924. S. 58, 67, ср. 59 sqq.; Winckler, 1901. S. 103; Jeremias, 1905. S. 20 и др.

²⁶⁹ Weinreich, 1923. S.3.

²⁷⁰ Norden, 1924. S. 58 (Orac. Sibyll. VIII, 474 sq), 67. Ithyphall. у Athen. 253 d; Weinreich, 1923. S. 45. «Свет веселый» в раннем христианском гимне (в связи с обрядом зажжения субботнего светоча) – Gavin, 1928. P. 86, текст гимна у Routh (1846. P. 515); 'улыбка' = небо, жизнь, солнце, радость – Mapp, 1933. С. 14; Mapp, 1934 (1). С. 127. Осветить – взвеселить (Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 39). Свет = смех (Потебня, 1860. С. 41). Смех = свет, сияние, улыбка неба (Воеводский, 1880. С. 468).

²⁷¹ Benfey, 1859. S. 518 (обычный сказочный топос). Ср. сюжет сказки: жена убедила мужа, что он умер; во время похорон муж рассмеялся и, от смеха вытолкнув крышку гроба, восстал живым, сказка Асбьернсе-

на (Asbjørnsen) «Глупые мужья и злые жены». О роли смеха в культуре воскресения – Fluck, 1934. S. 188.

²⁷² Heckenbach, 1911. P. 58; Diod. I, 22, 7; 88, 2 и мн. др.

²⁷³ Гераклид у Athen. 647; «и из печени приготовленные обоего пола члены» (Sch. Luc. Mer. VII, 4). Ср. хлеб в виде женской груди (Athen. 646 а, ср. ibid. 114 f).

²⁷⁴ Ср. Страбон о Сакеях, вакхическом празднике с вином и женщинами (Strab. 512); Plut. Parall. 19 (насилие, опьянение, жертвоприношение человека).

²⁷⁵ Calderon, 1913.

²⁷⁶ Frazer, 1907. P. 268, 5.

²⁷⁷ Mapp, 1928 (1). С. 29; Потенбя, 1864. С. 2; Reinach, 1912 (4). P. 259 sqq.; Reinach, 1913. P. 41 sqq.; Иванов, 1923. С. 120-121. См. Conon 45, Porphyr. VP 44, и многие сказки типа Жуковского о тюльпанном дереве, где голова = плоду. Когда Афина рождается из головы Зевса, то 'голова' = фаллу. Ср. сюжет: женщина выкапывает из земли голову любовника, зарывает в цветочный горшок, где растет базилик, и плачет над ним; когда его отнимают, она умирает (Boss. Dec. IV, 5), ср. Gesta Roman. 139.

²⁷⁸ Марк, 6, 21-28. [У Евангелиста фигурирует безымянная дочь Иродиады, которую традиция обычно называет Саломеей; однако, уже Иустин и Ориген называли танцовщицу Иродиадой; в средневековой традиции мать и дочь идентифицируются, а иконографическая традиция знает два варианта танца: того, за которым следовала казнь Иоанна, и победного — с головой Иоанна. См. Савватеева И.В. Образ Саломеи в изобразительном искусстве. Автореферат. М., 1996. С. 5-9.]

²⁷⁹ Иуд. 15, 12 слл.

²⁸⁰ Eur. Bacch. 72 sqq.; Carcopino, 1926. P. 135. Т. 15 – экстатический танец Агавы под звуки тамбурина, с головой и мечом в руках; Head, 1887. P. 2, 506 – Агава с головой Пенфея. Ср. вакханку Скопаса (Дрезден).

²⁸¹ Plut. De Is. et Os. 22.

²⁸² Prol. Theocr. 6.

²⁸³ Быт. 18, 12; Reinach, 1912 (2). P. 109 sqq.

²⁸⁴ Cornut. Theolog. 30; Plut. De sup. div. 8.

²⁸⁵ Сосифей в «Дафнисе», цитируемый Анонимом в MUTOGRAFOI (Westermann). 346, 5.

²⁸⁶ Plut. Mulier. Virt. 245 D-F.

²⁸⁷ Athen. 515 ef.

²⁸⁸ Prot. 1906. S. 92; Иванов, 1923. С. 126. Такая же женско-мужская травестия существует в свадебной обрядности у египетских евреев (Bergmann, 1927. S. 161).

²⁸⁹ Потенбя, 1864. С. 3; Сумцов, 1886 (2). С. 256.

²⁹⁰ Paus. I, 43, 2; Plut. De Is. et Os. 35; Theocr. XIII, 58 и др.

²⁹¹ О культовом значении глагола ἀνακαλεῖν – Иванов, 1923. С. 29, 154.

²⁹² «Для примитивного человека имя не есть только слово, комбинация звуков; это нечто от сущности, и даже нечто от самого главного» (Durkheim, 1912. P. 190). В слове и имени сила; у рабов нет имен, нет личности (Cassirer, 1922. S. 590). «Только когда имеют имя, имеют

вещь»; «имена – прямые части самих предметов» (Werner, 1919. S. 184, 186-187, 190). См. специально Hirzel, 1918.

²⁹³ На этом основаны сюжеты о Лознгрине, Амуре и т.д. Там 'звать', тут 'увидеть' нельзя: в имени и в виденье заключается сущность.

²⁹⁴ Weniger, 1923-1924. S. 57; 16 sqq.

²⁹⁵ Anrich, 1894. S. 196, 198; Weniger, 1923-1924. S. 19, 31 sqq. (культурные термины: *καλεῖν*, *ἐπικαλεῖν*, звать в гости). Ср. инвокацию в литургии Василия Великого (Brightman, 1896. P. 328). О *carmina*; формулах римских инвокаций – Wissowa, 1902. S. 32, ср. Cassirer, 1922. S. 250.

²⁹⁶ Weniger, 1923-1924. S. 42 sqq. Самуил спрашивает: «Зачем вызвал ты меня и тем заставил явиться?» (1 Цар. 28, 15; Weniger, 1923-1924. S. 44).

²⁹⁷ Lucius, 1904. S. 32 sqq.; 131, 1; Rohde, 1903. S. 226.

²⁹⁸ «Барды – это поэты, вместе с песней произносящие похвалу» (Posid. FHG III, 259 = Athen. 246 d). Ср. Aristot. Poet. 1448 b, 25-27 и Athen. 143 d; Klausner (1927. S. 135) приводит Zenob. (V, 28): «Древние имели обыкновение во время похоронных обедов хвалить, даже если (покойник) был дурным».

²⁹⁹ Philo In Flacc. VI (36) sq.

³⁰⁰ Liv. IV, 53; V, 49; VII, 10, ср. IV, 20 и X, 30; Suet. Jul. 49; Plut. Paul. Aemil. 34; Dion. Hal. VII, 72, 10 sqq.

³⁰¹ Disraeli, 1817. Vol. III. P. 255.

³⁰² Jambl. 21 (Didot P. 522).

³⁰³ Parmentier et Cumont, 1897. P. 143 sqq.; Frazer, 1913. P. 363 sqq.; Wendland, 1898. S. 175 sqq.; Paton, 1901. S. 339; Reinach, 1905. P. 339 sqq.; Vollmer, 1905; Winckler, 1906. S. 33 sq., 49 sq.; Zimmern, 1901. S. 387; Reich, 1904. S. 705.

³⁰⁴ Ar. Thesm. 931 sq., 939 sqq.; См. Фрейденберг, 1934. С. 554.

³⁰⁵ Suid. ἐξ τῶν ἀμαξῶν σκόμματα; Luc. Eun. 2 и Sch. ad loc.; Usener, 1913 (2). S. 370.

³⁰⁶ Usener, 1904 (1). S. 313 sqq.; Dieterich, 1897. S. 78.; Cornford, 1914. P. 110.

³⁰⁷ Suid. τὰ ἐξ ἀμάξης.

³⁰⁸ См. Фрейденберг, 1930 (1). С. 242; Usener, 1913 (2). S. 368.

³⁰⁹ Фрейденберг, 1930 (1). С. 241; Radermacher, 1908 (2). S. 11 sqq.

³¹⁰ Usener, 1904 (1). S. 376.

³¹¹ Ibid. S. 368, 373, 374, 381, 382. Ср. «...и на браках песен бесовских не пели, и никаких срамных слов не говорили, и по ночам на улицах и на полях богомерзких песен не пели...» и т.д. (Царская грамота 1648 г. – Сумцов, 1886 (3). С. 435).

³¹² В Египте, Эпидавре и Эгине богини чествовались женскими хорами, высмеивавшими женщин (Herodot. II, 60, V, 83); это было связано со срамной обрядностью (Herodot. V, 83).

³¹³ Usener, 1904 (1). S. 371, 179; Mommsen, 1899. S. 984 sq.

³¹⁴ Sch. in Dion. Thrac. 2. Ср. Толстой, 1935. С. 565.

³¹⁵ τὸν παλαιὸν καθαρὸν ψυχῶν. Suid. τὰ ἐξ τῶν ἀμαξῶν σκόμματα.

³¹⁶ Io. Lyd. DM IV, 56 (ср. Dion. Hal. VII, 72).

³¹⁷ Ibid. 10. См. Фрейденберг, 1926. С. 378 слл.

³¹⁸ Vita Ar. P. 25 (Dindorf); Dio Chrys. I Tars., 9 (I, 299 Arnim); FCG I. P. 75 Kaibel; Poll. IX, 149. Ср. Arist. De com. 2, 21-23; Hor. Sat. I, 4, 1 sqq.

³¹⁹ Cornford, 1900. P. 46 (инвективы у Аристофана – 110); Usener, 1913 (2). S. 379.

³²⁰ Семос FHG IV, 496 = Athen. 622 cd.

³²¹ Ar. Ach. 237 sqq.; ср. Plut. De cup. div. VIII.

³²² Ar. Ran. 372 sqq.

³²³ Ibid. 391 sqq.

³²⁴ Hor. Epis. II, I, 145 sqq.; Fest. fescennini; Liv. VII, 2.

³²⁵ Rossbach, 1853. S. 344, 357. Ср. Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 8.

³²⁶ Aristot. Poet. 1448b, 31-32, 1449a, 4; Dion. Hal. VII, 72; Diom. De Poem. V, 485 Kaibel. См. прим. 542.

³²⁷ Cornford, 1900. P. 36 sqq.; Thiele, 1902. S. 407; Dieterich, 1897. S. 34.

³²⁸ Нум. Сер. 200 sqq.

³²⁹ В Афинах и при дворе Филиппа были «певцы (и создатели) позорных песен» (Demosth. Olynth. II, 19).

³³⁰ Verg. Georg. II, 338.

³³¹ Cornford, 1900. P. 125.

³³² «Умножает род человеческий совсем иная часть (тела), до того глупая, до того смешная, что и поименовать-то ее нельзя, не вызывая общего хохота» (Эразм Роттердамский, 1931. Гл. XI).

³³³ Herodot. II, 60; Diod. I, 85, 3; Heckenbach, 1911. P. 53 sqq.

³³⁴ Sch. Luc. Mer. VII, 4.

³³⁵ Paus. II, 32, 2; Kern, 1927. S. 62. В мифах о потопе и космогонии 'камень' = 'новорожденному'.

³³⁶ Paus. VII, 27, 9-10.

³³⁷ Diod. V, 4, 5-6.

³³⁸ Hesych. $\gamma\epsilon\phi\upsilon\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\iota$, $\gamma\epsilon\phi\upsilon\rho\acute{\iota}\varsigma$; Sch. Ar. Pl. 1015; Suid. $\epsilon\acute{\xi}$ $\acute{\alpha}\mu\acute{\alpha}\lambda\eta\varsigma$; Apollod. I, 5, 1.

³³⁹ Brüllow-Schaskolsky, 1911. S. 155 sqq. Существовало новгородское предание, что Перуна кинули в реку с моста, а он на мост выбросил палку, и тогда ею стали бить друг друга; с тех пор ежегодно на этом мосту собираются люди и, разделившись надвое, «играюще убиваются» (см. прим. 306). ПСРЛ, 1908. С. 258 сл.; Жданов. 1893, № 10. С. 300. – Мост имел священную семантику (в фольклоре это 'радуга', соединяющая мостом небо и землю) заведывание мостами и их починкой лежало на особых жрецах, понтификах; сломать деревянный мост – это значило навлечь на себя проклятия (Plut. Num. IX. ср. Io. Lyd. DM IV, 15). – Семантику, подобную мосту, имели и 'стены', с которых специально отпускались насмешки и сквернословие непристойного характера (Plut. Sull. 6, 12)

³⁴⁰ Соноп 49.

³⁴¹ Ср. беспомощное биологическое объяснение «комического» у Groos (1899. S. 294 sqq. и 356 sqq.) и вульгарный психологизм у Werner (1919. S. 94 sqq., 103 sqq.). По Рейнауку и Маннгардту, смех – «возврат к жизни».

³⁴² Ср. Иванов, 1923. С. 110. Рудимент, перекидывающий мост от Сатурналий к комосу – в процессии, описанной у Plut. Coriol. 24 и Олеарий, 1869. Кн.V. Гл.3.

³⁴³ «Нельзя в действительности сомневаться в том, что некоторые формы, которые мы склонны принимать за выражение сильнейшего горя или смирения перед богом, первоначально имели совершенно другое значение» (Robertson-Smith, 1907. P. 332). «Глубочайшая меланхолическая серьезность и распущенное, самое крайнее, необузданнейшее веселье идут на празднике мертвых рядом» (Schróder, 1901. S. 198). Ср. Стоглав: «В троицкую субботу по селам и погостам сходятся и плачутся по гробам и егда начнут играти скоморохи, гудцы и прегудницы, они же от плача преставше, начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сотанинские пети». «Траурная печаль не есть естественное выражение личной чувствительности, пораженной жестокой утратой; это долг, возложенный общественной группой. Сетуют и плачут не просто потому, что печальны, а потому, что принуждены сетовать и плакать. Это обрядовое положение, которое принимается из уважения к обычаю, но которое... не зависит от состояния аффектов отдельных людей» (Durkheim, 1912. P. 568). «Если родители плачут и сетуют, наносят себе удары – это вовсе не значит, что они чувствуют себя лично пораженными смертью своего близкого» (Ibid. P. 567). Плач по умершем «не может быть понят как самопроизвольное выражение скорби, но гораздо больше обнаруживает себя как стереотипное культовое действие, которое должно быть выполнено» (Eberg, 1929. S. 20). Плач по умершем, говорит E. Rohde, был вызван не рациональными соображениями, а основывался на религиозном пережитке (Rohde, 1903. S. 223). О специальной культовой роли слез – Lucius, 1904. S. 288. О связи смеха с трауром – Usener, 1913 (6). S. 470. О погребении с песней и пляской – Котляревский, 1891. С. 142. Пока тело не погребено, ночью пьют, веселятся, вдова в подвенечном платье. В Шотландии в доме покойника всю ночь идет бал, на котором и танцуют и плачут, а молодежь ведет себя распущено (Drake, 1838. P. 115). В сирийском языке «танцевать» и «горевать» – один глагол (Robertson-Smith, 1907. P. 331). По Геродоту, некоторые фракийские племена горюют о новорожденном, а покойника хоронят среди веселья и шуток (V, 4).

³⁴⁴ [Фрейденберг ссылается здесь на Лейденский магический папирус, реконструированный и изданный Дитерихом. Именно в этом папирусе смех представлен как космогонический акт (Dieterich, 1891. S. 17-18 (=S.182-183)). Однако приведенный текст представляет собою перевод фрагмента не из Лейденского, а из Парижского папируса (1596-1615), который Дитерих ставит рядом с Лейденским] (Dieterich, 1891. S. 24.)

³⁴⁵ Driesen, 1904. S. 86 sqq.

³⁴⁶ Plut. Fr. IX, 6; ср. Paus. IX, 3, 1, 2; Clem. Al. Str. VI, 6, 53.

³⁴⁷ II. XXIII, 12, 17; XXIV, 720, 723, 746, 761.

³⁴⁸ Любопытно свидетельство Плугарха, что амброны и лигурийцы, вступая в бой, выкрикивали свое собственное имя (Plut. Mar. 19).

³⁴⁹ Luc. Piscat. 36; Isocr. De Permut. 213; Becker, 1877. S. 285 sq.

³⁵⁰ Athen. 628 c-f sqq. Ср. Tacit. Germ. 24: пляска нагих юношей между мячами и копьями – постоянное зрелище на собраниях.

³⁵¹ Mannhardt, 1875. S. 196-197; Müllenhof, 1871. S. 21-22, 30; Schröder,

1908. S. 450, 451.

³⁵² О круговых хождениях в связи с бегом солнца и кругообращением космоса и о соответствующих обрядах – Koch, 1933. S. 20 sqq.

³⁵³ См. Фрейденберг, 1935 (2). С. 25.

³⁵⁴ Od. VIII, 73; 481. Ср. пароймия, припутие = пословица.

³⁵⁵ Таковы гомеровские гимны.

³⁵⁶ У Гомера 'пэан' = бог-врачеватель.

³⁵⁷ Eur. Hel. 184; IT 146, 1091; Paus. X, 7, 6; Usener, 1887. S. 113; Immisch, 1894. S. 25 sqq.; Wilamowitz, 1911. S. 57; Reitzenstein, 1893. S. 45 sqq.; Dümmler, 1894. S. 201; Sitzler (Bursian, 1897), 1 sqq.; Zacher, 1898. S. 8 sqq.; Mapp, 1926 (6). С. 50 слл.

³⁵⁸ См. Pauly-Wissowa s. v. Dithyrambos.

³⁵⁹ См. Фрейденберг, 1935 (2). С. 1 слл.

³⁶⁰ Нум. Merc. 480 sq. и др.

³⁶¹ Driesen, 1904. S. 68 sqq.

³⁶¹ Аристокл со слов Аристоксена (Athen. 621 с).

³⁶³ Подробней у меня в статье, предназначенной для печати в Сборнике памяти Н.Я. Марра ГАИМКа [речь идет о докладе «Семантика 'мира'», который читался в ГИРК 27 февраля 1933 г. и в ЛНИИ 11 марта 1935 г. и был принят к печати в в Сборник памяти Н.Я. Марра. В архиве сохранились два варианта упоминаемой здесь работы, опубликованной посмертно («Эйрена» Аристофана / Публ. и введ. Н.В. Брагинской // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 221-236)].

³⁶⁴ Например, Втор. 27-28, где два хора на двух горах, стоя друг против друга, произносят благословление и инвективу.

³⁶⁵ С этим ср. специальные женские хоры насмешниц, которые высеивали женщин на праздниках плодородия (Herodot. V, 83, II, 60).

³⁶⁶ Клеарх FHG II, 315; Carm. popul. 24; Athen. 619 cd.

³⁶⁷ Сюжет одноименной поэмы Стесихора (Athen. 619 de; Stesich. Fr. 43).

³⁶⁸ Varro у Serv. Verg. Aen. III, 279; Athen. 69 b-d; Aelian. VH XII, 18-19; Suid. $\Phi\acute{\alpha}\omega\nu$; Wilamowitz, 1913. S. 33, 35-39.

³⁶⁹ Reitzenstein, 1893. S. 142.

³⁷⁰ Таковы элегии Мимнерма к Нанно; но расцвет любовной элегии – в Риме (Овидий, Тибулл, Проперций).

³⁷¹ Mimmerm. Fr. 1-5; Theogn. 1007-1012, 1063-1068, 1069-1070 и др.

³⁷² Plato Fr. 69, 10 Kock (CAF I, 620); Amipsias Fr. 22 Kock; эпиграммы у Athen. 473 а и Гедила (Ibid.); Anthol. VII, 452, VI, 44; Reitzenstein, 1893. S. 159. Ср. «И похвалил я веселье, потому что нет лучшего для человека под солнцем, как есть, пить и веселиться» (Еккл. 8, 15). Мертвые ничего не знают, воздаяния нет, все исчезает: «Итак, или, ешь с весельем хлеб твой и пей в радости сердца вино твое» (Там же. 9, 7), ср. Там же. 9, 9; то же в Премудр. Солом. 2, 1 слл. «Станем есть и пить, ибо завтра умрем!» (1 Кор. 15, 32; ср. Лук. 12, 19-20). О погребальном припеве «пей, ешь, наслаждайся» и др. в Египте и Вавилоне – Тураев, 1913. Т. I. С. 241 сл. Ср. сравнения ласки с вином в Песн. Песн. (1, 1; 3; 2, 5; 4, 10; 7, 3; 8; 10) («Ласки твои лучше вина», «будем превозносить

ласки твои больше, чем вино», «О как много ласки твои лучше вина», «живот твой... чаша, в которой... вино», «и груди твои виноградные кисти», «уста твои, как... вино» и т.д.). См. Athen. 463 sqq.

³⁷³ Reitzenstein, 1893. S. 21

³⁷⁴ Anaxandrid. CAF II, 135 Kock = Athen. 463 f – 464 a; Reitzenstein, 1893. S. 40

³⁷⁵ Например, элегии Каллина и Тиргея. См. Филохор у Athen. 630 f.

³⁷⁶ Я имею в виду песни в духе Давыдовского «Я люблю кровавый бой», которые, в силу литературной традиции, складываются еще Пушкиным.

³⁷⁷ Cook, 1903. P. 174 sqq.; Mapp, 1934 (3) С. 340.

³⁷⁸ Güntert, 1919. S. 132; Dieterich, 1903. S. 42; Fehrlé, 1910. S. 69; Godden, 1893. P. 145; Durkheim, 1912. P. 443 sq., 559; Потехня, 1883. С. 86; Fries, 1910. S. 14-15, 18, 36, 48; Böklen, 1922. S. 84; Wissowa, 1902. S. 189.

³⁷⁹ Потехня, 1864. С. 16 слл.; Потехня, 1865 (1). Кн. 2. С. 20; Ср. Пс. 19(18), 2-3.

³⁸⁰ Mapp, 1920. С. 100-111 (царь-мар).

³⁸¹ Usener, 1887. S. 44 sq.; Haigh, 1907. P. 320 sq.

³⁸² Ср. Mapp, 1930 (2). С. 58; Mapp, 1934 (1). С. 126.

³⁸³ Luc. De salt. 17; Harrison, 1927. P. 201; Fries, 1911. S. 91 sqq.; Schröder, 1908. S. 45; Сумцов, 1886 (1). С. 38.

³⁸⁴ «Более блестящая пляска, которую танцуют голые со срамослови-ем» (Poll. IV, 105). Пляска, танец, танцевать – обценная метафористика в итальянской новелле (например, у Мазуччио, Новел. 5, 7, 28, 36, 38). Ср. похищение пляшущих девушек, например Суд. 21, 21 (Кора, Европа Мосха и др.). В сказке танцевать = соединяться (Лурье, 1932. С. 175). Пляска, как смерть, сохранилась в средневековых Плясках смерти.

³⁸⁵ Mapp, 1934 (1). С. 126 (методологическое замечание о словах как терминах производства с космической семантикой). О сакрально-бытовом значении танца – Lévy-Bruhl, 1922. P. 281 sqq.; Durkheim, 1912. P. 504; ср. Wissowa, 1902. S. 31 и отдельные работы: Cirilli, 1913; Latte, 1913. S. 3. В Мексике «танцевать» значит «работать» (Lévy-Bruhl, 1922. P. 291; Schröder, 1908. S. 23 sqq., все еще Bücher, 1899. S. 36, 77, 131, 250, с которым нельзя согласиться из-за его механистичности). О связи пляски с пением и музыкой – Wallaschek, 1903. S. 308, 311; Durkheim, 1912. P. 499.

³⁸⁶ Hipp. Ref. om. haer. V, 8, 65 (во время Элевсинских мистерий гиерофант ночью $\rho\omicron\delta\kappa\ \kappa\alpha\iota\ \kappa\acute{\epsilon}\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\nu\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega\nu\ \dot{\iota}\epsilon\rho\omicron\nu\ \dot{\epsilon}\tau\epsilon\kappa\tau\epsilon\ \rho\acute{o}\tau\nu\alpha\iota\alpha\ \dots$ etc.); Plut. De Is. et Os. 12; Лук. 2, 11 и др.

³⁸⁷ Рассказ древней, чем придаваемое ему мифологическое значение (Боас, 1926. С. 128).

³⁸⁸ Od. XVII, 570; Apul. Metam. VIII, 1. Ср. вступление к новеллам Grazzini.

³⁸⁹ Meringer, 1913. S. 184 sqq.; Drake, 1838. P. 94 sqq.

³⁹⁰ «A sad Tale's best for winter: I have one of spirits and goblins», говорит мать, рассказывая зимой, у огня, сыну на ночь сказку (The Winter's Tale Шекспира, II, 1). Название этой пьесы не было понято критиками. Ср. персидский обычай: собираются в праздник ночью (в феврале!)

и рассказывают об опасных приключениях и спасении, причем этот рассказ – жертва святому (Олеарий, 1869. Кн. V. Гл. 25). Такое же значение имеет и заключительный рассказ в греческом романе.

³⁹¹ Malinowski, 1926. P. 25 (в Меланезии рассказ вечером при очаге «имеет благотворное влияние на новый урожай»).

³⁹² Plut. Coriol. 24. Сюжет о мертвце, воскресшем от рассказа (Poggio Bracciolini, De mortuo vivo; Grazzini Le Cene, V). Турецкий фольклор у Кузьмичевского (с параллелями) (1886. С. 230 сл., 233).

³⁹³ Так еврей спасает себя от смерти рассказом у Восс. Dec. 1, 3.

³⁹⁴ Рассказ во время чумы (Декамерон) оказывает то же действие, что и сценические представления во время мора, чумы, бедствия и т.д.

³⁹⁵ Отсюда – пение и пляска в святилищах (Aristot. Rhet. II, 24, 7) и в христианских церквях средневековья и еще в XVIII веке (Лафарг, 1928. С. 111).

³⁹⁶ II. V, 275, XIII, 725, 767, XX, 176, 425, XXII, 278, 330 и др.

³⁹⁷ Lüders, 1907. S. 51 sqq.; Schröder, 1908. S. 382.

³⁹⁸ Herodot. II, 122; Artem. 1, 4; Weinreich, 1923. S. 14, 4. Ср. Tacit. Germ. 24 (проигравший шел в рабство и давал связать себя и продать, хотя был сильнее и моложе победителя) и Plut. Rom. 5, QR 35. В средневековых «Плясках смерти» смерть изображалась шулером. В фаблю De St. Pierre et du jongleur апостол Петр играет в аду в кости. Так и Наль играет с Кали, богом смерти. Не тот ли образ инкарнирован и в «Пиковой даме»? – Об игре в святилище – Poll. IX, 96; в палестрах, при праздничных жертвоприношениях, играют в кости – Krause, 1835. S. 153.

³⁹⁹ Usener, 1913 (2). S. 313 sqq.; Максимов, 1890. С. 15 слл.

⁴⁰⁰ Paus. II, 32, 2; Нум. Cer. 266 sqq.; Hesych. βαλλήτος ὁ τῶν κλ. Ср. Paus. IX, 11, 2; Plut. QG 13; Polyb. III, 25; Sch. Od. XVI, 471; Новосадский, 1887. С. 140-141; Франк-Каменецкий, 1930. С. 72 (камень = мессия); Марр, 1928 (2). С. 34 (связь руки и камня); Herkenrath, 1931. S. 1103.

⁴⁰¹ Herodot. V, 83.

⁴⁰² Plut. QC VIII, prooem.

⁴⁰³ Reitzenstein, 1893. S. 38.

⁴⁰⁴ О грамматическом третьем лице = тотему-действию – Марр, 1934 (1). С. 128.

⁴⁰⁵ См. прим. 609. Отсюда жанр «К самому себе», начиная с Солона.

⁴⁰⁶ Тураев, 1913. Т. I. С. 253, 308.

⁴⁰⁷ Tacit. Hist. II, 3; Paus. IX, 39, 14. Ср. все эпилоги греческого романа. Известно, что митр. Макарий возложил свои «Четы-Минеи» в Новгородском храме и Успенском соборе.

⁴⁰⁸ «Я изваял изображение Ассура, моего господина, написал на серебряной дощечке и положил перед ним» (Саргон) (Тураев, 1913. Т. II. С. 83).

⁴⁰⁹ О древнейшей схеме автобиографии у Гомера (имя, пол, родина) в могильных эпиграммах и у Проперция – Weinreich, 1923. S. 68.

⁴¹⁰ Подробней в моем «Происхождении греческого романа»; Фрейденберг, 1930 (2). С. 145; Fries, 1910. S. 192, 208; Zimmern, 1906. S. 137. Отсюда – топика выражений εἴρω καὶ πῶθι, деяния и претерпевания и т.д.

⁴¹¹ Eur. Tr. 1188; Thuc. VI, 54, 59 и пр. Впоследствии эпиграмма становится сатирическим жанром личной насмешки, смыкаясь с античной инвективой и сатирой (такова частично александрийская эпиграмма; ср. Марциала).

⁴¹² Таковы воспоминания о невинно погубленном Сократе, Ксенофонта ли они или Платона; воспоминания о Христе; мемуарная форма греческого романа, повествующего о страданиях героев, и т.д. Ритор Менандр оставил схему мирных деяний царя, жанрово граничащую со схемой лавдании *ἐγκώμιον βασιλέως*; Norden, 1899. S. 466 sqq.

⁴¹³ Lucius, 1904. S. 490, 4; Fries, 1910. S. 213. Со средних веков 'слово мертвеца' обращается в некролог, 'слово о мертвеце'; оно восходит к записям имен умерших, нужных для молитвы (первичная инвокация) с дальнейшим прибавлением хвалебных формул и жизнеописаний. Ср. Петухов, 1895.

⁴¹⁴ Такова была в Египте «Книга мертвых»; ср. также содержание пирамидных текстов (Тураев, 1913. Т. I. С. 238 слл.).

⁴¹⁵ Ср. сумашествие Одиссея (Hug. Fab. 95), который уже в «Илиаде» ἄφρων: III, 220 (хотя и в форме сравнения), Геракла (Еврипид), даже Диониса (Plat. Legg II, 672 b, Apollod. III, 5, 1).

⁴¹⁶ Xen. Anab. I, 2, 8 и др. Ср. «(Премудрость) прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд», «отблеск вечного света» (Премудр. Солом. 7, 29; 26). «И буду я сиять учением (говорит Премудрость), как утренним светом» (Сирах 24, 35). «Кто нашел меня (Премудрость), тот нашел жизнь» (Притч. Сол. 8, 35). «Учение мудрого – источник жизни, удаляющий от себя смерть» (Там же. 13, 15). «Путь жизни мудрого вверх, чтобы уклоняться от преисподней внизу» (Там же. 15, 24 и др.).

⁴¹⁷ «И увидел я, что преимущество мудрости перед глупостью такое же, как преимущество света перед тьмою» (Еккл. 2, 13). «Плачь над умершим, ибо свет исчез у него; плачь над глупым, ибо разум исчез у него» (Сирах, 22, 9) (свет = разум, умерший = глупый). Мотив типичен для египтян и вавилонян.

⁴¹⁸ Ср. Aesch. Prom. 596.

⁴¹⁹ Grazzini, Le Cene, II, 1.

⁴²⁰ Fries, 1910. S. 58, 63, ср. 73 sqq. Μωροὶ διὰ Χριστόν [безумные Христа ради], I Кор. 4, 10.

⁴²¹ Ribbeck, 1876. S. 381 sqq.

⁴²² Dirichlet Lejeune, 1914. P. 7.

⁴²³ Hes. Erga 141. В комедии Ферекрата Μεταλλῆς описывалось блаженное состояние подземных людей (CAF I, 174 Kock; Шмидт, 1931. С. 59). По Марру, (1926 (6). С. 29) 'блаженный' = 'небо'.

⁴²⁴ Orph. Hym. 26. В агнографии св. Макарий живет на краю света и за грех должен простоять три года в земле (Rabbow, 1895. S. 263 sq.).

⁴²⁵ «Что такое острова блаженных? Солнце и луна» (Jambl. Vit. Pyth. 82; Ag. Eqq. 1151. Suid. βάλλῃ ἐς Μακαρίων (= «убирайся к черту», – конечно, не в страну блаженства!). Ср. Dieterich, 1893. S. 25, 35.

⁴²⁶ Даль под сл. Благо (Т. I. С. 90-91). И в европейских языках 'блаженный' значит 'дурак' (Hatzfeld, 1924. S. 21).

⁴²⁷ Юродивый, ходивший по улицам нагой, «торжественно злословил Бориса» Годунова, а тот молчал, не смея «сделать ему ни малейшего зла». Блаженные «могли всякого, даже знатного человека, укорить в глаза беззаконною жизнью и брать все, им удобное, в лавках без платы». Так, Василий Блаженный смело корил Грозного (Карамзин. Т. X. Гл. 4). Ср. Карабу – дурака Сатурналий, высмеивавшего Агриппу. В сущности, этого же сакрального характера высмеивание ателланистами римских императоров (Tacit. Ann. IV, 14; Suet. Cal. 27; Ner. 39; Galb. 12; Domit. 10). Ср. у Эразма: «Дураки служат потехой величайшим государям, которые без них не трапезовать, ни прогуливаться, ни даже единого часа прожить не могут»; «от них не только правда, но явные даже укеры выслушиваются с приятностью» (Эразм Роттердамский, 1931. Гл. XXXVII). Дурачкам «позволяют безнаказанно говорить и делать, что угодно. Никто не причиняет им никакого худа, даже дикие звери их не трогают ради их простоты. Воистину они посвящены богам, особенно мне, и потому все содержат их в такой чести» (Там же. Гл. XXXV).

⁴²⁸ Μωρῶν ἑορτή (Plut. QR 89), stultorum feriae (Ovid. Fast. II, 513 sqq.). Форнокалии – праздник глупцов, связанный с поджариванием растолченной полбы (Wissowa, 1902. S. 142). О союзе шутов при храме Геракла (FHG IV, 507 = Athen. 614 d-e). О празднике сумасшедших в средние века: Disraeli, 1817. Vol. III. P. 256, 262; Petit de Julleville, 1885. P. 33, 193 sqq.; 209 sqq.; много материала у Frazer, 1911 (3). Ср. Driesen, 1904. S. 146; Flögel-Ebeling, 1862. S. 223 sqq.

⁴²⁹ Radermacher, 1908 (1). S. 445 sqq., 449, 456.

⁴³⁰ Притч. Сол. 9, 1-6. Такова и связь безумия с едой φοσκή (Ag. Nub. 814, 918, 983 sqq. и Софил у Athen. 158 а).

⁴³¹ «От трех трясется земля, четырех она не может носить: раба, когда он становится царем; глупого, когда он досыта ест хлеб» (Притч. Сол. 30, 21-22; параллелизм с рабом-царем!). Ср. ниже, о фарсе. «Ядущие меня еще будут алкать, и пьющие меня еще будут жаждать» (говорит о себе Премудрость; Сирах 24, 23).

⁴³² На этой почве создается ряд рассказов о плодах, бросаемых в голову дурака (плод = голова, не потому ли круглый дурак?) (Кузьмичевский, 1886. С. 213 слл. Ср. Сирах 6, 19; 24, 3).

⁴³³ «Мудрый правитель научит народ свой, и правление разумного будет благоустроено», «царь ненаученный погубит народ свой» (Сирах 10, 1, 3), ср. «Мудрый муж будет изобиловать благосостоянием» (Там же. 37, 27). См. прим. 146.

⁴³⁴ Soph. Oed. 22 sqq.

⁴³⁵ Dümmler, 1894. S. 203 sqq.

⁴³⁶ Aristot. Eth. Nic. 1129 b 30. О поговорке: Mapp, 1930 (2). С. 55, 60; Usener, 1887. S. 44 sq.

⁴³⁷ Аничков, 1907. С. 396. Веселовский, 1897. С. 300.

⁴³⁸ Латышев, 1889. С. 97.

⁴³⁹ Plat. Gorg. 520 b; Rp III, 406 a-c; Soph. 227 а.

⁴⁴⁰ Suid. γυμνασία; Luc. Hipp. 4-8; Poll. VII, 166.

⁴⁴¹ Krause, 1835. S. 170 sq.

⁴⁴² Paus. VI, 23, 1-6. Не менее характерно, что Немезида является агонистической богиней (Premerstein, 1894. S. 400 sqq.).

⁴⁴³ Ἱερεὺς и ἀρχιερεὺς, самая служба в гимнасиях у атлетов – ἀρχιεροσύνη (Krause, 1835. S. 167, 229 sq.).

⁴⁴⁴ Liv. II, 36; Dion. Hal. VII, 68; Plut. Coriol. 25 и др.

⁴⁴⁵ Paus. VI, 21, 2; 23, 1-2.

⁴⁴⁶ Plut. QC V, 3.

⁴⁴⁷ Латышев, 1889. С. 129-130.

⁴⁴⁸ Bötticher, 1883. S. 132.

⁴⁴⁹ Ibid. S. 79. Особую роль играл здесь Пелопс: Cook, 1903. P. 174 sqq.; Cornford, 1912. P. 212 sqq.; Harrison, 1927. P. 219 sqq.

⁴⁵⁰ Paus. VI, 20, 10; 12.

⁴⁵¹ Так именно в Олимпийских играх шло единоборство «вплоть до кровопролития и убийства побежденных» (Plut. QC V, 2). В «Электре» Еврипида убийство, совершенное Орестом, еще рассматривается как агон; после этого убийства Электра увенчивает Пилада победным венком за подвиг, и дальше идет победная пляска хора, в который убийца величается «прекраснопобедным» и «победоносцем», причем его статуя увенчивается (859-889). Ср. «...бесовская еще держаще обычая треклятых елин, в божественные праздники позоры некаки бесовские творити со свистанием и с кличем и воплем созывающе паки скаредные пьяницы и бьющися дреколеем до самые смерти и возымающе от убиваемых порты» (Буслаев, 1861. С. 392; Жданов, 1893, № 10. С. 229). Ср. кулачные бои и палочные бои в древней Руси на льду.

⁴⁵² Вот почему в первом кулачном бою Зевс борется с Кроном именно за власть (Paus. V, 7, 10). Ср. польское сказание о Лешке, которого провозгласили князем после победы на состязании коней (Жданов, 1894, № 2. С. 399). В Новгороде среди площади находился высокий камень: кто прыгнул на него и удерживался, тот получал власть (Там же. С. 397). Много примеров в Frazer, 1911 (3).

⁴⁵³ Sch. Pind. Ol. IX, 1.

⁴⁵⁴ L. с.

⁴⁵⁵ Plut. QC II, 5, 2.

⁴⁵⁶ Например, Ol. I, 111-116; Pyth. III, 191-205 и др. (личная тематика).

⁴⁵⁷ Симонид у Heracl. Pont. Fr. 25, FHG II, 219; Bacchil. V, XIV [о коне идет речь, если не принимать, как это делает Фрейденберг, добавления Бласса к строке 22 (Bacchilidis Carmina / Ed. Fr. Blass. Lipsiae, 1898. S. 113: carm. XIII (XIV), учитываемого современным переводом Ваххилида]; Pind. Ol. I [18-22] и т.д.

⁴⁵⁸ Bötticher, 1883. S. 131.

⁴⁵⁹ L. с. 139.

⁴⁶⁰ Bötticher, 1883. S. 78. Ср. миф о Полидевке, который оттого-де выигрывал в Олимпиях, что стоял спиной к солнцу, в то время как оно слепило глаза его противнику (Ibid. S. 120).

⁴⁶¹ Dieterich, 1903. S. 159.

⁴⁶² Bötticher, 1883. S. 144. В Греции международный суд всегда выполнялся религиозной властью, оракулами и амфиктиониями.

- 463 II. XXII, 209; ср. VIII, 69; XVI, 658; XIX, 223.
- 464 Фридендер, 1914. С. 547.
- 465 Aelian. VH II, 28. Ср. гусиные и пегушиные бои в древней Руси.
- 466 Sch. Juv. VIII, 175; Фридендер, 1914. С. 550.
- 467 Таково вообще происхождение сценических игр (Liv. VII, 2).
- 468 Liv. XXXIX, 22; Suet. Cal. 18; Domit. 4 и мн. др.
- 469 Ср. с этим публичным кормлением гладиаторов до сих пор бытующее у нас кормление зверей в зоосадах на глазах публики как особое зрелище.
- 470 Фридендер, 1914. С. 548.
- 471 Этим же объясняется связь между цирковыми партиями и выборами царей в Византии, да и в Риме.
- 472 Tertull. Ad. nat. 10; Apol. 15; Martial. 8, 30; Фридендер, 1914. С. 564, 609.
- 473 Ср. средневековые казни-зрелища.
- 474 Dig. 48, 19, 14; Фридендер, 1914. С. 605, 606.
- 475 Fries, 1911. S. 26, где источники и литература; Noack, 1925/26. S. 154 sqq.
- 476 Wissowa, 1902. S. 112; Fries, 1911. Ll. cc. Так во время панегрия в честь Изиды совершали шествие все животные, которых предстояло принести в жертву (Paus. X, 32, 17). Ср. Acta Pauli et Theclae 28.
- 477 Fries, 1910. S. 26 sqq. О воротах см. дальше. Ср. Noack, 1925/26. S. 157.
- 478 Usener, 1899. S. 120; Usener, 1905. S. 468 sq.; Fries, 1911. S. 31. Ср. Wissowa, 1902. S. 108, 138, 220.
- 479 Krause, 1835. S. 207.
- 480 Фридендер, 1914. С. 485 слл.
- 481 Liv. I, 35.
- 482 Plin. NH 21, 5.
- 483 Stat. Silv. I, 6, 28 sqq.; Suet. Cal. 18 и др.; Фридендер, 1914. С. 498.
- 484 Juv. X, 81.
- 485 Фридендер, 1914. С. 494.
- 486 Ср. Harrison, 1927. P. 295 sqq.
- 487 Haigh, 1907. P. 8-9.
- 488 Aeschin. Ctesiph. 66-67 и Sch. Aeschin. Ctesiph. 67; Vita Eur. (Dindorf); Sch. Ar. Vesp. 1104; Haigh, 1907. P. 67.
- 489 Sch. Ar. Pax 835; Athen. 3 f; Haigh, 1907. P. 75-76.
- 490 Demosth. Meid. 8-10; Haigh, 1907. P. 70.
- 491 Средневековый правовой формализм вырастает из когда-то единого параллельного значения действия и слова; сказать одно вместо другого, не совершить части обряда при произнесении слова – это значило «сорвать» процесс. Точно так же в римском праве под символическими действиями (борьба двух претендентов на вещь, прикосновение к ней палкой, мнимая схватка) можно прощупать древний обряд.
- 492 Herodot. V, 67.
- 493 Apollod. III, 6, 8. Ср. II. VI, 37 sqq., где Адраст снова связан с конями, мчавшимися по полю смерти (брани): здесь он умирает из-за них.
- 494 Apollod. III, 6, 4. Об Арионе – Paton, 1890.

- ⁴⁹⁵ Нум. Dion. 6 sqq.
- ⁴⁹⁶ Ibid., 53. Так и Аполлон падает на дно критского корабля в виде дельфина. Начало благополучного прибытия корабля – это момент, когда Аполлон взлетает вверх в виде яркой звезды (Нум. Apoll. 400, 440 [или «Гимн к Аполлону Пифийскому» – 222, 262]).
- ⁴⁹⁷ Дионис обращается во льва (Нум. Dion. 44).
- ⁴⁹⁸ Например, хор в «Осах» Аристофана.
- ⁴⁹⁹ Казанский, 1926. С. 121; Robertson-Smith, 1907. P. 217 sqq.
- ⁵⁰⁰ Так, панспермию Гермесу варил весь город (Sch. Ar. Ran. 218). Ср. сакральные должности «обедоносец», «столоносец» и т.д.
- ⁵⁰¹ Мы никогда не встретим отвлеченных или аллегорико-символических названий, каковы «Горе от ума», «Гроза», «Бедность не порок», «Дело» и т.д. Имена драм не изучены, и только потому критика бьется над пониманием «Зимней сказки» или «Бури» Шекспира, названия которых вполне конкретны (в противоположность, например, «Грозе»).
- ⁵⁰² Haigh, 1907. P. 50.
- ⁵⁰³ О видах литургии см. Böckh, 1817. S. 533 sqq.
- ⁵⁰⁴ В состав литургии входила постановка состязаний, например, бег с зажженными факелами (гимнасиархия, лампадархия).
- ⁵⁰⁵ Например, у Diod. I, 21, 8 в применении к богослужению у египтян.
- ⁵⁰⁶ Haigh, 1907. P. 54 sq.
- ⁵⁰⁷ Demosth. Meid. 13.
- ⁵⁰⁸ Athen. 22 a, Suid. *διδάσκαλος*. По одной из недавних работ, актер сперва – водитель хора («Гикетиды»), Дионис в «Вакханках»). Сперва актер входил вместе с хором и говорил пролог. Хор – это свита актера (Nestle, 1930. S. 23 sqq.).
- ⁵⁰⁹ Aristot. Poet. 1449 a, 19.
- ⁵¹⁰ Dieterich, 1897. S. 56 sq.; Kern, 1913. S. 319 и др.
- ⁵¹¹ Hehn, 1911. S. 557; Harrison, 1903 (2). P. 420; Eisler, 1910. S. 282, 283; Paus. IV, 20, 2; Poll. VII, 152.
- ⁵¹² Клеарх у Athen. 332 d = FHG II, 325; Opp. Hal. I, 108; ср. *ἐπιτραγίσαι*, 'жирные рыбы'. Также род губок (Aristot. HA V, 16).
- ⁵¹³ TLG VII, 2342.
- ⁵¹⁴ Suid. *τράγος* (t 896). Theophr. De caus. pl. 5, 9, 10; Paus. IV, 20, 1.
- ⁵¹⁵ Suid. *τραγῆδον*. Poll. VI, 40.
- ⁵¹⁶ Аристотель у Athen. 641 b; Менандр, *ibid.* 172 b (часть обеда).
- ⁵¹⁷ Poll. I, 224, 226, 245; VI, 18, ср. X, 101; Harrison (1903 (2). P. 78) ставит ряд подобных слов в связь с Таргелиями (*targ-qarg-trag-trug*). Hesych. *τράγη*: τρῶγῆ – пшеница, ячмень, т.е. = трагосу. О связи значений осадка, виноградных выжимок, дрожжей и зерна, хлеба, каши – Потобня, 1865 (1). Кн. 2. С. 42.
- ⁵¹⁸ Ср. Mapp, 1926 (1). С. 370-372.
- ⁵¹⁹ Ar. Ach. 449, 500; Vesp. 649, 1537.
- ⁵²⁰ Simonid. Fr. 221 = Athen. 40 ab.
- ⁵²¹ Hor. Ars Poet. 277; Sch. Ar. Ach. 499; Ar. Vesp. L. c. Ср. Dion. Hal. VII, 72; Zonar. Annal. XII, 32 (Варнеке, 1903. С. 203). Таково происхождение первого грима актеров; ср. набеленное лицо Арлекина или

Пьеро. По-видимому, сюда же восходит и женский обычай пудриться.

⁵²² Etym. M. 764, 1; Diom. De Poem. VIII, 487 Kaibel; Anon. De Com. III (Dübner XIV, 7 sqq.) = FCG P. 7 Kaibel. Cp. Poll. IX, 124.

⁵²³ Löschcke, 1894. S. 523; Mommsen (1874. S. 29) против Varro у Diom. (De Poem. VI, 485-486 Kaibel), поддержанного Виламовицем. Мнение Лешке не так давно подкрепил Müller (1923. S. 230 sqq.).

⁵²⁴ Cp. Dion. Hal. VII, 72.

⁵²⁵ Wissowa, 1902. S. 169 sqq.; Deecke, 1880. S. 65; Deecke, Pauli, 1882. S. 21; Schultze, 1900. S. 181; Mapp, 1926 (4). С. 16 сл.; Mapp, 1924 (1). С. 233; Müller, 1923. S. 267, 268, 269 sq., 270, 274, 275.

⁵²⁶ Исчерпывающий материал дает Frazer, 1913.

⁵²⁷ Например, Евреинов, 1924 (дилетантская работа).

⁵²⁸ Например, «Христос... агнец божий, взявший грехи мира» (Ио. 1, 29), «закланый от начала мира» (Откр. Ио. 13, 8), «принесший себя в искупление от рабства греха и смерти» (1 Кор. 5, 7) [здесь автор приводит не цитату из Нового Завета, а резюме нескольких мест, где речь идет о рабстве или рабах греха и смерти (Рим. 5, 16-20, ср. 8, 15), о рабстве преступления, рабстве тлению и искуплении Иисусом рабов (1 Кор. 7, 22), искуплении тела (Рим. 8, 21-23), избавлении тех, кто от страха смерти были через всю жизнь рабами (Евр. 2, 15, ср. 9, 15, ср. Галат. 4, 1-7)].

⁵²⁹ Отсюда – запрещение пить кровь при очистительной обрядности у евреев (Лев. 17, 11). О том, что некогда ели даже очистительную жертву, см. материал у Murray (1907. P. 253 sqq.).

⁵³⁰ Это также термин, описывающий круговращение светил (Cic. De nat. deor. I, 87, II, 53; Lucr. V, 79, 931; Koch, 1933. S. 23 sqq.; Otto, 1916. S. 17 sqq.).

⁵³¹ Plat. Phaed. 69 c; Rp II 363 d.

⁵³² Brück, 1837. S. 25 sqq.

⁵³³ Murray, 1907. Ll. cc.

⁵³⁴ Suid. ~~сборника~~. Sch. Ar. Ach. 44. Cp. Aesch. Ch. 968; Soph. Oed. Col. 466.

⁵³⁵ Plat. Soph. 227 a. Cp. у Herodot. I, 35 и Plat. Crat. 405 a. «Кровь душу очищает, а потому...» и т.д. (Лев. 17, 11).

⁵³⁶ Aristot. Poet. 1449 b 27.

⁵³⁷ τὸ παλαιὸν καθαρμὸν ψυχῶν Suid. τὰ ἐκ τῶν ἀμαξῶν σκόμματα

⁵³⁸ Diom. De Poem. VI, 485-486 Kaibel. Cp. Euanth. De Com. II, 5 Kaibel и Fest. satura; Ps.-Acro II. P. 2; ср. Cornut. Comm. ad Pers. I, 71, V, 56. По Io. Lyd. (DM I, 29), сатура – священная корзина (τὸ καθορν). Σατύρα – имя гетеры, Идомоней у Athen. 576 c = FHG II, 491. Satura – этрусское собственное имя; это – женский коррелят к Saturo (Müller, 1923. S. 278 sq.). «Сатура из латинского языка не может быть объяснена» (Ibid. S. 263).

⁵³⁹ Dieterich, 1897. S. 75; Müller, 1923. S. 235, 6; Keller, 1886. S. 391.

⁵⁴⁰ Liv. VII, 2.

⁵⁴¹ «Сатурой (сатирой) ныне называется у римлян некое бранное стихотворение (песня), имеющее целью порицание людских пороков, сложенное по особенностям древней комедии...» и т.д. (Diom. De Poem. VI, 485-486 Kaibel). Известна сатирическая драма, где были высмеяны, как в древней комедии, Гарпал и его гетеры (Athen. 595 e). Насмешка

против Менедема и его секты была содержанием сатировой драмы Ликофрона (Athen. 420 ab). Здесь наглядна связь с позднейшей комедией и сочинениями вроде силлов Тимона, а также и сатирической драмой (Dieterich, 1897. S. 71).

⁵⁴² Müller, 1923. S. 276, 277-278; *Ἡεσυχῆ. Ὀρίαιβος*; Io. Lyd. DM I, 2.

⁵⁴³ Müller, 1923. S. 276; Leo, 1905. S. 14 sq.; Mommsen (1874. S. 223) производит saturnios от satura; Mar. Vict. Ars gramm. III 17, 11 – 18, 7 (размер Сатурна-Фавна); Vargo De lin. latin. VII, 36. Ср. сатиrowлеших, лесных зверей, диких козлов; если стих Сатурна стал стихом Фавна в увязке с лесным мотивом только по аналогии с сатирами, то и сама эта аналогия показательна.

⁵⁴⁴ Dieterich, 1897. S. 75; Müller, 1923. S. 235, 6.

⁵⁴⁵ Ср. козьи желудки, налитые кровью и жиром, в Od. XVIII, 44, 118. О блюде, приготовленном из внутренностей животного и с кровью, см. Poll. VI, 56. Спартанская похлебка (*μέλας ξωμός*) приготавливалась из свинины, вареной с кровью, в крови; она называлась кровавой (Ibid. 57). От христианских мучеников требовали, чтоб они ели колбасу, начиненную кровью (Tertull. Apol. IX, 13, 14; Dölger, 1923/24. S. 210).

⁵⁴⁶ Athen. 94 f, 336 b ('Ὀρίαιβ'); Hesych. *χορδή ἑφθή*. 'Ὀρίαιβ – колбаса, satura и farsa, фарс; Dieterich, 1897. S. 79.

⁵⁴⁷ Ср. такое сведение Procop. Caes. (Pers. II, XVIII, 26): персы, насмехаясь над римским войском, выставили на башне римское знамя, обвесили его колбасами и произносили насмешки над римлянами.

⁵⁴⁸ Макароническая поэзия, пародия и т.д.

⁵⁴⁹ Schröder, 1908. S. 208. Ср. Mapp, 1930 (2). С. 14.

⁵⁵⁰ Ио. VI, 51. 'Хлеб' = 'бог' (Mapp, 1930 (2). С. 65).

⁵⁵¹ Mapp, 1926 (8). С. 109; Mapp, 1926 (1). С. 369-370, 371. Ср. известие Тацита о питании финнов травой (Germ. 46).

⁵⁵² Porphy. DA II, 5-6.

⁵⁵³ Stengel, 1908. S. 281 sqq.; Fritze, 1897. S. 241; Benndorf, 1893. S. 372; Harrison, 1903 (2). P. 88-90.

⁵⁵⁴ См. прим. 553. Первобытный напиток – одна из стадий того же питания злаками; вслед за сырой кровью появляется жидкая хлебная еда и питье. Вину предшествуют пиво, квас, напиток из ячменя и пшеницы (Tacit. Germ. 23), mustum – плодовой и ягодный сок, позже виноградное сусло, затем виноградное молодое вино. См. Harrison, 1903 (2). P. 414 sqq.

⁵⁵⁵ Ibid. 88 sqq. Wissowa, 1902. S. 21. Роль похлебки и каши в бытовом меню: Гекатей FHG I, 28 = Athen. 149 a, 138 a sqq., Дикеарх FHG II, 242 = Athen. 141 b; ср. Athen. 131 b; Мольпид FHG IV, 453 = Athen. 140 b и мн. др. Первоначально меню семантически связано с теми днями, в которые готовится, так как идет параллельно космическим явлениям. На дожинках «пекут блины, к ним подают масло, мед, сыгу; приготавливают очень густую кашу для того, чтобы и посевы в будущем году были так же густы, как каша» (Шейн у Тихоницкой (1932. С. 73). На свадьбе едят круглый хлеб, на родинах и похоронах кашу (Сумцов, 1886 (3). С. 431; Aug. Conf. VI, 2). – Рождество и свадьба прежде назывались кашами

(Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 65; 42; 56 слл.; Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 33).

⁵⁵⁶ Rossbach, 1853. S. 104 sqq.

⁵⁵⁷ Ibid. S. 108. О праздниках хлеба – Io. Lyd. DM IV, 94; Athen. 109 e-f, 149 bc. Несомненна пережиточная роль хлеба в европейском меню; когда-то из него состояла вся еда (ср. Руфь, 2, 14).

⁵⁵⁸ Plut. QG 6.

⁵⁵⁹ Хионид у Athen. 137 e; Suid. II, 738.

⁵⁶⁰ Eust. Od. III, 440; II. I, 449; Strato у Athen. 383 a. Harrison, 1900. P. 90.

⁵⁶¹ Eust. II. I, 449.

⁵⁶² Cornford, 1914. P. 100 sqq. Ср. Plut. QC VIII, 4.

⁵⁶³ Schröder, 1901. S. 205-209; Hehn, 1911. S. 407; Pfund, 1845. P. 18; Plin. NH 18. 9, 10; Plut. QR 35; Io. Lyd. DM IV, 42. Эти-то бобы (как горох, чечевица и, вообще, стручки) составляли 'трагематы', см. ниже. О роли чечевичной похлебки см. у Athen. 156 f, 158 a-d, 159 e-f, 160 b-d. Дифил в «Паразите» (II, 560 Kock = Athen. 422 c). Песня Деметре земледельцев у Theoc. X, 54. О чечевичном хлебе Athen. 159 f, 158 d. Ср. Poll. I, 247, VI, 61.

⁵⁶⁴ Котляревский, 1891. С. 225; Schröder, 1901. S. 193 sqq.; Diog. Laert. VIII, 34; Herodot. II, 37; Воеводский, 1881. С. 72 слл.; Новосадский, 1887. С. 90.

⁵⁶⁵ Io. Lyd. DM IV, 42.

⁵⁶⁶ Ar. Eqq. 41, Nub. 814, 918, 983 sq., Vesp. 760 sqq.; Dieterich, 1897. S. 91.

⁵⁶⁷ Schröder, 1901. S. 291; Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 48.

⁵⁶⁸ Crusius, 1884. S. 167; Schröder, 1901. S. 197, 291.

⁵⁶⁹ Ribbeck, 1888. S. 62, 70; Dieterich, 1897. S. 42, 4. Ср. «Шут гороховый» (рядом с гороховым Дионисом, как сообщает Р.В. Шмидт) и «скомороху – бочку гороху» (Шейн. Вып. 1. № 97. С. 20).

⁵⁷⁰ Ср. Poll. II, 16. У Ar. Pl. 1004 'есть чечевичную похлебку' = находится в связи со старухой; в Eccl. 1092 горшок лука освобождает от любви старух [старуха говорит, что горшок лука придаст юноше сил для любви, т.е. освободит от отвращения]. Женская роль старухи фарсовой Массо здесь отождествляется с фокфj.

⁵⁷¹ Dieterich, 1897. S. 90. Серьезный аспект Маккуса герой Кюамис, впервые посадивший бобы на священной дороге из Елевзина (Paus. I, 37, 4).

⁵⁷² Dieterich, 1897. S. 88.

⁵⁷³ Ibid. S. 90, 91.

⁵⁷⁴ Birt, Faba-mimus у Dieterich (1897. S. 277 sq.).

⁵⁷⁵ FHG III, 152, 339; Athen. 158d, 698c, 699a.

⁵⁷⁶ Dieterich, 1897. S. 91.

⁵⁷⁷ Plat. Rp II, 372 c; Фэний FHG II, 300 = Athen. 54 f; Полемон, Эпихарм и Деметрий у Athen. 56 a; 139 a; Мольпид FHG IV, 453 = Athen. 140 b; Антигон у Athen. 420 a и др.

⁵⁷⁸ См. прим. 913.

⁵⁷⁹ См. прим. 911.

⁵⁸⁰ Так, Иисус – агнец и пасха, хлеб, Иосиф – козленок и хлеб (хлебодар), Исав – козел и чечевичная похлебка; так Маной приносит жертву из козленка и хлеба и т.д. (Быт. 25, 25; 25, 34; 27, 9; 27, 11; Суд. 13, 19. Ср. Марр, 1928 (2). С. 42, 38; Марр, 1926 (4). С. 90 сл.).

⁵⁸¹ Астидам у Athen. 411 a sqq.; Dieterich, 1897. S. 58. См. также отрывок из «Менедема» Ликофрона у Athen. 420 a-c.

⁵⁸² Dieterich, 1897. S. 61, 66. Повторение этого мотива и в «Следопытах» [Soph. Ichn. 63, 74].

⁵⁸³ Ср. Индру в такой же роли (Schröder, 1908. S. 361 sqq.)

⁵⁸⁴ Eur. Alc. 746 sqq., 843 sqq.

⁵⁸⁵ Филохор у Athen. 464 e.

⁵⁸⁶ Дерекрат и Филохор у Athen. 464 ef – 465 a = FHG I, 411.

⁵⁸⁷ Ar. Pl. 798, Pax 962 sqq. Ср. Sch. Ar. Pl. 797; Sch. Ar. Nub. 260; Plut. QC VIII, 4 (723 C). Отсюда наше бросание актерам цветов (или поднесение со сцены); еще не так давно, в знак неудовольствия, в актеров бросали кислые огурцы и гнилые яблоки.

⁵⁸⁸ Ar. Ach. 1152, Av. 890 sqq.

⁵⁸⁹ Suet. Vesp. 19.

⁵⁹⁰ Procop. Caes. Bell. Vand. I, III, 9.

⁵⁹¹ Aristot. Poet. 1452 a 23, 1455 b 25.

⁵⁹² Стр. 39. Ср. в «Следопытах» Софокла стихомифию, – диалог между Килленой и сатирами, – в форме загадки-отгадки.

⁵⁹³ Семенов, 1893. С. 130 слл.; формальные наблюдения автора над стихомифией у Эсхила представляют собой, однако, общее явление. Так же формален и Gross, 1905.

⁵⁹⁴ Theocr. V (особенно типичен), IV; Ps.-Theocr. XXVII – песня стихомифия; XXII, 54-74, и др.

⁵⁹⁵ Например, VIII, 81, IX, 22 и др.

⁵⁹⁶ Примеры – Plaut. Pseudol. 360 sqq.; Hor. Sat. I, 5, 51 sqq. Диалог не есть форма, присущая драме; ср. в Эдде «Ослепление Гильфа», космогонию в форме вопросов и ответов, где третье лицо – это Один. Ср. и композицию Йова.

⁵⁹⁷ Например, стычка между Прометеем и Гермесом, Эдипом и Тиресием, Эдипом и Полинком, Тезеем и Менеласом («Андромаха») и др. «Эвмениды» Эсхила разворачивают этот мотив в судебный поединок. Ср. сцены суда, типично воспроизводимые в греческой литературе (в новых и древних комедиях, в романе и т.д.).

⁵⁹⁸ Cornford, 1914. P. 110 sqq.

⁵⁹⁹ Ibid. P. 92 sqq.

⁶⁰⁰ Haigh, 1907. P. 303-304, 316. Это движение вокруг алтаря.

⁶⁰¹ Vita Ar. (Dindorf); Sch. Ar. Eqq. 507; Haigh, 1907. P. 304, 305.

⁶⁰² Sch. Ar. Vesp. 582.

⁶⁰³ Ar. Eccl. 1180; Thesm. 953. Ср. Eur. El. 859; Haigh, 1907. P. 316, 318. – Семантика движения ноги отчетлива у Soph. Trach. 874 sq: 'недвижимая нога' = 'смерть'.

⁶⁰⁴ Aristot. Poet. 1452 b 19.

⁶⁰⁵ Murray у Harrison (1927. P. 359 sqq.) считает пролог торжественным обращением к аудитории мистериального лица.

⁶⁰⁶ Первоначально это просто выкрики и зовы, см. стр. 113. О выходе монолога из таких эмоциональных криков и инвокаций и примеры у Leo (1908. S. 26). В «Персах» и «Гикетидах» пролог еще хоричен [в этих драмах

пролога нет, под словом «пролог» следует понимать начало произведения].

⁶⁰⁷ Cornford, 1914. P. 123.

⁶⁰⁸ Schadewaldt, 1926 содержит дополнительный материал к Leo, но и та и другая работы совершенно формалистичны.

⁶⁰⁹ Напр., Aesch. Prom. 1091, Ag. 1577, Sup. 776 и др.

⁶¹⁰ У Гомера общие места (μερήριζε κατὰ φρένα καὶ θυμόν; II. V, 671, VIII, 169; Od. X, 151, XX, 10, XXIV, 235); Archil. Fr. 66 (θυμέ, θυμ^α... etc.); Leo, 1908. S. 3, 5.

⁶¹¹ Leo, 1908. S. 8, 19, 26 sq.

⁶¹² Aesch. Ch. 1 sq. (обращение Ореста), Eum. 1 sq. и др.

⁶¹³ Aristot. Poet. 1447 a, 20 sqq.; Sch. Ar. Nub. 1352; Sch. Ar. Ran. 896.

⁶¹⁴ Suid. ξιφισμός; Hesych. ξιφίζειν; Poll. IV, 105.

⁶¹⁵ Schnabel, 1910 – специальная работа. – Раздражение Варнеке ее не уничтожило.

⁶¹⁶ Ср., как например, хор у Eur. Or. 1353 ἰὼ ἰὼ φίλα κτόπον ἐγείρετε, κτόπον καὶ βοάιν и др.

⁶¹⁷ Cornford, 1914. P. 123.

⁶¹⁸ II. IX, 185 sqq.

⁶¹⁹ Apul. Metam. XI, 21, 23, 24; ср. 25. Dieterich, 1903. S. 157, 167; Трубейской, 1910. С. 117.

⁶²⁰ II. IV, 192; VIII, 517; Od. XIX, 135; Xen. Hell. II, 4, 20.

⁶²¹ Клидим у Athen. XIV, 660; II. III, 245, 248, 274; Od. XX, 276.

⁶²² Od. I, 106, 141, 143; VII, 163, 178; XIII, 49; XVII, 175, 334; XVIII, 423; XX, 276; XXI, 263; II. XVIII, 558.

⁶²³ II. IX, 170; XXIV, 149.

⁶²⁴ Od. XIII, 64, ср. XX, 276.

⁶²⁵ Soph. Oed. Col. 1511. Так, у Эсхила выступает еще кэрик в «Семи», «Гикетидах» и «Агамемноне».

⁶²⁶ II. I, 334; VII, 174.

⁶²⁷ Eur. Or. 1625, Hipp. 1283, Hec. 1183 и т.д.

⁶²⁸ Haigh, 1907. P. 336.

⁶²⁹ Murray у Harrison (1927. P. 341).

⁶³⁰ Cornford, 1914. P. 3; Süß, 1908. S.12 sqq.; Wüst, 1921. S. 26 sqq.

⁶³¹ Cornford, 1914. P. 100.

⁶³² Dieterich, 1897. Pass.

⁶³³ Cornford, 1914. P. 8 sq.

⁶³⁴ Hum. Apoll. 388 sqq.

⁶³⁵ Athen. 618 с sqq. Ср. Poll. IV, 52 sqq., 54 sqq.

⁶³⁶ Трифон у Athen. 618 d; Эпихарм и Семос, *ibid.*, 618 с; Аристотель, *ibid.*, 618 f.

⁶³⁷ Athen. 619-620. Кифаристика любовных песен (Athen. 638 b), любовный жар (639 a); были и особые виды «негодных песен» (638 b – e), шуточная песня (638d). Ср. Poll. IV, 53 ἐπιλομία.

⁶³⁸ Ср. Polyb. IV, 20 и Athen. 626 d; 628 b.

⁶³⁹ Athen. 619 b.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, de.

⁶⁴¹ Аристоксен у Athen. 621 с.

⁶⁴² Ibid. id., 620 c, 621 cd.

⁶⁴³ Ibid.

⁶⁴⁴ Athen. 620 d; Hesych. simoasi; Dieterich, 1897. S. 30. Lysios – имя бога, поздней эпитет Диониса (Usener, 1896. S. 355). Лисодия – его драма (Dieterich, 1897. S. 31).

⁶⁴⁵ Preuss, 1906. S. 161.

⁶⁴⁶ Athen. 620 ef – 621.

⁶⁴⁷ Hesych. βροδαλίχα, βρολλοχισαί, κυριτωί; Phot. ἄλλος; Becker, 1877. S. 36, 20; Зелинский, 1885. С. 200; Donat. De Com. 6 Kaibel; Dieterich, 1897. S. 38; Zielinski, 1886. P. 67 sq.; Wilamowitz, 1875. S. 339.

⁶⁴⁸ Сосибий у Athen. 621 de.

⁶⁴⁹ Семос, *ibid.*, 622 b.

⁶⁵⁰ Ibid. 622 bc. Ср. фольклорные дожиночные песни, где говорится о боге, идущем широкой дорогой, и коляды, шествия в длинный ряд, пара за парой (Тихоницкая, 1932. С. 68, 77).

⁶⁵¹ Athen. 622 cd.

⁶⁵² Liv. VII, 2.

⁶⁵³ Ровинский, 1881. С. 227-231; Алферов, 1895. С. 196 (ср. пантомиму ἄλφιων ἔγχευς, Athen. 629 f); Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 6; Веселовский, 1883. С. 12, 131; Снегирев. Т. I. С. 103; Т. II. С.68; Шейн. Вып. I. С. 89 слл. Ср. «варку пива», хоровод.

⁶⁵⁴ Шейн. Вып. I. С. 89; Веселовский, 1883. С. 111, 156; Попов, 1854. С. 10 сл.

⁶⁵⁵ Io. Lyd. DM IV, 3. Ср. Wissowa, 1902. S. 31: при Fordicidia приносились *fordae boves*, Юпитеру – *ovis Idulis*, Марсу – коня, собак – в Луперкалии и Робигалии etc. При *confarreatio* главное жертвенное животное – овца, на шкуре которой сидели молодые; в старинной Руси невесту сажали на соболя меха, а в крестьянской свадьбе новобрачных встречает женщина в овечьей шубе вверх шерстью (Сумцов, 1886 (1). С. 35). Козел, как животное драмы, еще сохраняется у Аристофана (Av. 1057 – «пойдем... принесем внутри в жертву богам козла») и Pl. 820.

⁶⁵⁶ Зевсу Мейлихию приносили «печенья, сделанные в форме животных» (Sch. Thuc. I, 126). Победивший букол получал артос с изображением зверя (Fries, 1910. S. 284). Таковы же из теста баран (баранки), корова (коровай), кабан, бык, овца, козуля (Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 28, 49, 50, 51), курочка, петушки, аисты, жаворонки (Аничков, 1903. С. 93-94; Höfler, 1906. S. 258).

⁶⁵⁷ Altheim, 1929. S. 49; Altheim, 1931. S. 48 sqq.

⁶⁵⁸ Фридендер, 1914. С. 584.

⁶⁵⁹ Там же.

⁶⁶⁰ Там же. С. 594 sqq.

⁶⁶¹ Там же. С. 586.

⁶⁶² Варнеке, 1907. С. 44-45.

⁶⁶³ Последняя работа на эту тему Н.Я. Марра – Марр, 1933.

⁶⁶⁴ «Атрибуты мифической личности изображают то же явление, что и сама она» (Потебня, 1883. С. 58). «Пережиточный атрибут старше, конечно, определяемого им божества» (Марр, 1926 (7). С. 60; Франк-

Каменецкий, 1926 (1). С. 42).

⁶⁶⁵ Γυωρίσματα, как объект культа мертвых (Eitrem, 1909. S. 61).

⁶⁶⁶ Белецкий (1923. С. 254, 256 слл.) говорит, что вещь является сперва средоточием действия (соха Микулы, железный конь), и, хотя ее роль второстепенна, она важное действующее лицо, спутник героя; далее ее значение падает, но у романтиков она снова становится действующим лицом; у Гюго собор богоматери и его отдельные части играют в некоторых главах центральную роль; овеществление природы идет и ныне. Такова же, по Белецкому, и история описательной обстановки. Сперва нет изображений внешнего мира; затем – проблема декоративного фона: живая природа в унисон героям. – Ср. роль неодушевленных предметов в сказке, где они одушевлены; герои вежливы с ними, как с божествами-зверьями, феями, чудовищами и т.д.; только при этом условии им обеспечен успех. О роли неодушевленных предметов в примитивной драме – Харузина, 1927. С. 57 слл.

⁶⁶⁷ 'Меч' = 'луч', 'солнце', 'хлеб' (Mapp, 1933. С. 95, 130). Связь меча с хлебом в свадебном обряде – Сумцов, 1886 (1). С. 20. Дальнейшая фаллическая семантика меча: между спящими возлюбленными он означает воздержание. У Мазуччио (Новел. 13) меч = фалл.

⁶⁶⁸ Procop. Caes. Pers. II, XXV, 27-28; И.Г. Франк-Каменецкий, Доклад в Яфетическом институте 12 декабря 1930 г. (об утвари, падающей с неба, щите, ноже, оружии и пр.); Plut. Num. 15; Klauser, 1927. S. 136; Eitrem, 1909. S. 57.

⁶⁶⁹ Porphy. De an. 7-9; Harrison, 1903 b. P. 63.

⁶⁷⁰ Clem. Al. Protr. III, 44; ср. Diod. IV, 79, 3; Hesych. σῆκος («'секос': дом, могила, храм, внутренне место святилища»); Murko, 1910. S. 160; Lucius, 1904. S. 131, 1; Mapp, 1924 (1). С. 226-228; Andrae, 1927. S. 1033 sqq.; Mucke, 1927. S. 183; Evans, 1915. P. 55; Франк-Каменецкий, 1926 (1). С. 78; Потеня, 1865 (1). Кн. 2. С. 32, 33; Dieterich, 1903. S. 133.

⁶⁷¹ Mapp, 1924 (1). С. 230, 231; Mapp, 1924 (3). С. 27; Deubner, 1933. S. 276 sqq.; Harrison, 1903 (1). P. 292 sqq.; Farnell, 1913. P. 90 sq. На этой почве создан сюжет у La-Fontaine (Diable en Enfer) и Voccachio (Dec. III, 10).

⁶⁷² Такого рождения Персея, детство Моисея и т.д. Ср. Шилейко, 1922 (1). С. 8-9.

⁶⁷³ Νεώς, νηός, и ναός (родит. пад. 'храм' = имен. пад. 'корабля'). Поныне корабль – центральная часть храма (ср. базилику; Апост. Постан. II, 57; Sall. Bell. Jug. 18 (корабли = дома); Mapp, 1926 (3) С. 38). О почитании корабля и корабле-доме – Mucke, 1927. S. 129, 130.

⁶⁷⁴ Harrison, 1927. P. 200; Потеня, 1883. С. 75, 93; ср. Веселовский, 1921. С. 265.

⁶⁷⁵ Доклад К.М. Колобовой «Женщина-корабль» в Яфетическом институте 4 июня 1929 г. Отсюда – обычный фольклорный мотив о корабле с публичными женщинами, на который завлекается, с известной целью, женщина или юноша (Мазуччио, Новел. 32; особенно в индусском фольклоре).

⁶⁷⁶ Robertson-Smith, 1907. P. 152 sqq., 162; Benzinger, 1894. S. 374, 379; Nilsson, 1927. P. 201, 225.

- ⁶⁷⁷ Usener, 1913 (3). S. 339.
- ⁶⁷⁸ Mapp, 1927 (1). С. 159; Mapp, 1934 (2). С. 199 .
- ⁶⁷⁹ Троичное деление мира (по яфетической теории) ср. у Богоразы (1923. С. 27, 30). О трех ярусах мистериальной сцены – Веселовский, 1870. С. 62; Drake, 1838. P. 446 sqq.; Driesen, 1904. S. 81 sqq.
- ⁶⁸⁰ Cook, 1903. P. 181; Gothein, 1906. S. 342; Eisler, 1910. S. 182 sq.
- ⁶⁸¹ Пс. 19(18), 5-6.
- ⁶⁸² Klauser, 1927. S. 59.
- ⁶⁸³ Mischkowski, 1917. S. 7, 10, 11, 41.
- ⁶⁸⁴ Ibid. S. 8 sq., 6; Никольский, 1894. С. 444. Ср. Durkheim, 1912. P. 201, 213.
- ⁶⁸⁵ «Что такое алтарь, если не образ тела Христа?» (Ps.-Ambr. De Sacram. 5, 2, 7); «алтарь = это сам Христос» (Pontif. Roman. De Ordinatio. Subdiacon.; Euseb. HE X, 4, 68). Klauser, 1927. S. 58; Reichel, 1897. S. 40 sqq., 43.
- ⁶⁸⁶ Mischkowski, 1917. S. 13 sqq.
- ⁶⁸⁷ Костомаров, 1880. С. 14: летописное выражение «он сел на столе» («стольный город», «столица») «согласовалось с обрядом: нового князя, действительно, сажали на стол в главной соборной церкви, что и знаменовало признание его князем со стороны земли».
- ⁶⁸⁸ В судебной базилике на месте центральной святыни стоит судебный стол – на возвышении, с креслами судей (Lange, 1885. S. 157, 160 sq.).
- ⁶⁸⁹ Например, Суд. 6, 19-21.
- ⁶⁹⁰ Никольский, 1894. С. 6; «как после крещения человек облачается в одежды, так и престол облачается после омовения и помазания миром» (Там же. С. 791). Ср. Fries, 1910. S. 79 sqq. Против теории омовения «с гигиенической целью» – Durkheim, 1912. P. 114.
- ⁶⁹¹ Strykowski, 1909. S. 70 sqq.; Meringer, 1913. S. 181 sqq.; Hartmann, 1910. S. 195 sqq.; Murko, 1910. S. 109 sqq.; Lucius, 1904. S. 278; Никольский, 1894. С. 383. Ср. Откр. Ио. 6, 9.
- ⁶⁹² Murko, 1910. S. 80 sqq.
- ⁶⁹³ Ср. у греков *προβεστής*; Кулаковский, 1899. С. 51 слл.; Hesych. λέχη: ἐφ' οἷς τοὺς νεκροὺς κοσμοῦσθαι. Известны обряды поднятия трупа на деревья (первоначальная форма помоста, стола и пр.; Durkheim, 1912. P. 566). Римляне ставили покойника и на ноги (Polyb. VI, 53).
- ⁶⁹⁴ Theoc. XV, 100 sqq. ⁶⁹⁶ Dio Epit. 74, 4, 2.
- ⁶⁹⁵ Herodian. IV, 2, 2. ⁶⁹⁷ Herodot. II, 78; Petr. Sat. 34.
- ⁶⁹⁸ В упрощенной форме это стул с висящим над ним (на дверях) платком (Котляревский, 1891. С. 210). Ср. Holl, 1906. S. 374.
- ⁶⁹⁹ Mischkowski, 1917. S. 22, 26.
- ⁷⁰⁰ Bötticher, 1852. S. 254; Daremberg-Saglio, 1875. Aediculum; Etym. M. ἀρμάριον; Polyb. VI, 53; Petr. Sat. 29; Gl. L. νοῦσκάριον.
- ⁷⁰¹ Mapp, 1924 (1). С. 231; Eisler, 1910. Pass.; ср., шатер Иона (Eur. Ion 1128 sqq.) и его космический характер.
- ⁷⁰² Ср. Paus. II, 17, 3; V, 20, 1; VIII, 47, 2 и мн. др.
- ⁷⁰³ Plut. Cat. Min. 56; 67. Пирифой, олицетворение смерти, прикован в преисподней к сиденью. Klauser, 1927. S. 5, 13, 24, 25; Durkheim, 1912. P. 560. – Suet. Claud. 32.

⁷⁰⁴ Mapp, 1926 (6). С. 60; Klauser, 1927. S. 58 sq.; Reichel, 1897. S. 38 sqq. См. Даль под сл. 'стол' и 'стольчак' (Т. 4. С. 328-329).

⁷⁰⁵ Mapp, 1926 (4). С. 17; Klauser, 1927. S. 50 sqq. Стул как символ правящей власти (Ibid. S. 5). Сиденье на могиле (Ibid. S. 23); сиденье в связи с богослужением (Ibid. S. 34).

⁷⁰⁶ Hesych. θρόνος; Plat. Euthyd. 277 d; Plut. Num. 14; Lobeck, 1829. Bd 1. P. 116, 369; Klauser, 1927. S. 44 sqq.; Harrison, 1903 (2). P. 520 f. 149, 533 f. 154, 548 f. 157; Anrich, 1894. S. 28.

⁷⁰⁷ Jéquier, 1922. P. 37, 38 (с книгой меня познакомил И.Г. Лившиц). У евреев роженицу сажали на кресло, на которое клали и умерших; сидеть на нем значило рожать (Евр. энц. под сл. Роды). Об обрядовом свадебном сажаньи – Потebня, 1865 (1). Кн. 2. С. 61; ср. Durkheim, 1912. P. 503. В Египте 'родильный стул' есть богиня при родах (Jéquier, 1922. P. 42).

⁷⁰⁸ Lange, 1885. S. 320; Ср.

⁷¹⁴ Ср. Мирлеан у Athen. 489 с-е.

Bötticher, 1883. S. 254.

⁷⁰⁹ Ср. Aristot. Polit. 1340 a, 12.

⁷¹⁵ Lange, 1885. S. 307.

⁷¹⁰ Mapp, 1927 (2). С. 56.

⁷¹⁶ Paus. X, 5, 1-2.

⁷¹¹ Lange, 1885. S. 292, 296, 306.

⁷¹⁷ Lange, 1885. S. 126.

⁷¹² Ibid. 291 sqq.

⁷¹⁸ Haigh, 1907. P. 339. Ср. об

⁷¹³ Ibid. 293, 300; Klauser, 1927.

Олимпиях Paus. VI, 20, 8-10.

S. 14-15.

⁷¹⁹ Usener, 1899. S. 80 sqq.

⁷²⁰ Lange, 1885. S. 53. Ср. Frank-Kamenezki, 1926. S. 234 sqq.

⁷²¹ Ср. delubra, места омовения и храмы, возведенные на таких местах с текучей водой (Покровский, 1880. С. 59-60). Ср. Vitr. IV, 5, 2.

⁷²² Dion. Hal. III, 68, 22; Suet. Jul. 39, 2. «А майдан (площадь) в Казбине невелик и ровен весь, а около майдану решетки деревянные, и круг всего майдану ров, а в нем вода» (Котов, 1852. С. 7). Так и Олеарий описывает перед мечетью водоем; ходы идут кругом большого двора, посреди которого восьмиугольная цистерна, полная доверху водой (Кн. V. Гл. 6). Ср. жертвенник с обеденным вокруг него рвом с водой в 3 Цар. 18, 32-38. В кельтском и скандинавском быту (как и в фольклоре) поток протекал через жилище (Смирнов, 1932. С. 31-32). Ср. воду, текущую из-под порога Иерусалимского храма (Иез. 47, 1-2).

⁷²³ Benzinger, 1894. S. 389 (подчеркивается, что эта вода не была для умыванья). Ср. воду, текущую из-под трона Иеговы (Откр. Ио. 22, 1).

⁷²⁴ Frickenhaus, 1912. S. 72 sqq.; Dieterich, 1911. S. 324 sqq.

⁷²⁵ Mapp, 1924 (1). С. 233. О небесных и космических дверях – Porphyg. De an. 24 sqq. О символике «трех ворот» – Потebня (1883. С. 45 слл.). Въезд солнца на паре золотых коней (Там же). Звезда «Ворота вечера» своим восходом означала начала созревания плодов (Алахаг. В 20 Diels; Лившиц, 1935. С. 236-237).

⁷²⁶ Holl, 1906. S. 367.

⁷²⁷ Brightman, 1896. P. 583; Никольский, 1894. С. 229, 614, 755.

⁷²⁸ Никольский, 1894. С. 432, 471; Holl, 1906. S. 376.

⁷²⁹ Mapp, 1927 (1). С. 113; Mapp, 1924 (1). С. 234; Mapp, 1926 (2). С. 144; Mucke, 1927. S. 125; Eisler, 1910. S. 618, 206 sq.; Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 157; Alt, 1846. S. 338 sq. Ср. Cassirer, 1922. S. 130 sq.

⁷³⁰ Liv. XXXVII, 3. Любопытно, что перед этой аркой ставят два мраморных бассейна.

⁷³¹ Krause, 1835. S. 121.

⁷³² Eitrem, 1909. S. 4 sqq., 10 sqq., 13 sqq., 17, 19, 36, 38, 39; Лившиц, 1935. С. 237; Usener, 1913 (1). S. 227; ср. Исх. 21, 6 (раб=дверной косяк= смерть); Ис. 57, 8; Od. IV, 716 sqq. В фольклоре 'подать руку через порог' не к добру. (Wissowa, 1902. S. 91 sqq.; Cassirer, 1922. S. 131; Jensen, 1890. S. 9). О бытовом погребении под полом жилищ – Котляревский, 1891. С. 33; Веселовский, 1913. С. 121. Не только стол церкви, но и театра требовал ограды. Ср. Glossarium, 1679. P. 151 – pulvinar (огороженное священное место, где едят боги, ср. алтарь с иконостасом, театр, стол с занавесом и проскением).

⁷³³ «Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет царь славы!» (Пс. 24(23), 7 и 9). Много сырого материала дает Weinreich, 1929. S. 169 sqq.; Лившиц, 1935. С. 237).

⁷³⁴ См. стр. 139; Лившиц, 1935. С. 237.

⁷³⁵ «Я есмь дверь: кто войдет мною спасется» (Ио. 10, 9). Ср. I Мак. 1, 55.

⁷³⁶ Кирпичников, 1893. С. 2-3.

⁷³⁷ Eitrem, 1909. S. 22. Ср. Лившиц, 1935. С. 242.

⁷³⁸ Потехня, 1883. С. 105. Жена спрашивает в постели не узнающего ее мужа: «Ежжал ты в эти ворота?» (Русские сказки, 1931-1932. С. 346). – Вооз берет Руфь в жены у ворот (Руфь 4, 11); Фамарь, переодевшись блудницей, соблазняет Иуду у ворот (Быт. 38, 14). Ср. Plut. QR 36.

⁷³⁹ Потехня, 1883. С. 103 слл., 105.

⁷⁴⁰ Зевс у окна Алкмены и Дионис у окна Алфеи (Wieseler, 1851. S. 58, 59); окно в комедии (Vitr. V, 6, 9 и Poll. IV, 130); эпизоды у Ar. Eccl. 930, Vesp. 379, ср. 317. Ср. сцену у окна в Act. Paul. et Thecl. 7. «Иезавель... нарумянила лицо свое и украсила голову свою и глядела в окно» (4 Цар. 9, 30). Herbig, 1927. S. 917; Evans, 1921. P. 129; Богаевский, 1930. С. 170; Mapp, 1927 (1). С. 135. Роль окна в сказке: лучезарная царевна показывается в окне (Тихая-Церетели, 1932. С. 137 слл., ср. Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 143, и его же доклад в Яфетическом институте 12 ноября 1930 г. (Джультетта – солнце в окне; [его публ. см.: Русский текст: Российско-американский журнал по русской филологии. Спб., 1994. № 2]). У Гейне (от Канта до Гегеля) и у Беранже (Le bon dieu) бог смотрит из небесного окна.

⁷⁴¹ Durkheim, 1912. P. 566; Warde-Fowler, 1913. P. 48 sqq.; Van Genner, 1909. P. 19 sqq.; Frazer, 1911 (3). P. 400 sqq.; Mapp, 1927 (1). С. 159. Когда в Египте женщина рожала, сидя на корточках, она отождествлялась с аркой, из средних ворот которой рождалось солнце-дитя (Jéquier, 1922. P. 38, 43). – Ср. роль окна на некродипнах (= 'регенерация').

⁷⁴² Франк-Каменецкий, 1930. С. 69; Mapp, 1926 (3). С. 37; Harrison, 1927. P. 524; Mapp, 1928 (1). С. 22.

⁷⁴³ Herodot. II, 63.

⁷⁴⁴ Ibid. IV, 71; Sch. Aesch. Pers. 1002.

⁷⁴⁵ Hesych. κἀνώθηρα; Поликрат у Athen. 139 f; Harpocr. παρανώθηρος; Sch. Ar. Av. 1740; Etym. M. μετίασθι κόρης; Suid. ζευγος ἡμιονικόν; Poll. X, 33; Phot. κλινίς; Plat. Legg 637 b; Plut. QR 56. О культовой телеге Fries, 1910. S. 17 sqq.; Schröder, 1908. S. 438; Harrison, 1927. P. 227.

⁷⁴⁶ Mapp, 1926 (3). С. 37; Франк-Каменецкий, 1930. С. 73; Weinreich, 1923. S. 103; Mannhardt, 1884. S. 191.

⁷⁴⁷ Tacit. Germ. 40; Plut. De Is. et Os. 69; Hesych. μέγαρα κινούσιν ναὸς ζυγοροδομένοσ. Рядом с этим, телега = передвигающееся жилище (Herodot. IV, 46; Tacit. Germ. 46; Олеарий, 1869. Кн. V. Гл. 6).

⁷⁴⁸ Athen. 111 b, 114 a; Suid. ἀνάστατοι; Poll. VI, 73. Ср. Dieterich, 1903. S. 104; Mapp, 1926 (5) С. 93; Тихоницкая, 1932. С. 67.

⁷⁴⁹ Казанский, 1926. С. 115.

⁷⁵⁰ Mapp, 1926 (2). С. 241; Mapp, 1926 (5). С. 93; Fries, 1911. S. 87; Fries, 1910. S. 100 sqq.; Preuss, 1921. S. 49. В христианской церкви ὑψωσις = воскресение (Brightman, 1896. P. 581). Заходить, садиться = погибель, смерть; до долу = в могилу (Потебня, 1865 а. Кн. 2. С. 33, 68). Ср. наше низкий = плохой, высокий = хороший. У Гомера κέκχαп = умер (например, II. XVIII, 19). См. Kircher, 1910. S. 37, 7.

⁷⁵¹ Dieterich, 1905. S. 7 sqq.; Казанский, 1926. С. 116.

⁷⁵² Plut. Sol. 8; Суд 9, 7; Олеарий, 1869. Кн. V. Гл. 41, ср. Кн. IV. Гл. 19, и мн. др.

⁷⁵³ Никольский, 1894. С. 28.

⁷⁵⁴ Polyb. VI, 53.

⁷⁵⁵ Altheim, 1929. S. 48; Altheim, 1931. S. 48 sqq.

⁷⁵⁶ Hor. Ars Poet. 276 sqq.; Suid. τὰ ἐκ τῶν ἀμοιβῶν σκόμμιατα.

⁷⁵⁷ Ebert, 1859. S. 47; Веселовский, 1900. С. 63. Ср. Magnin, 1852. P. 210 sqq.; Quevedo, Le coureur de nuit.

⁷⁵⁸ Poll. IV, 128; Sch. Ar. Ach. 408; Sch. Aesch. Ch. 973; Sch. Ar. Thesm. 96 и др.

⁷⁵⁹ Ср. Sch. Aesch. Pers. 1002: «У персов был обычай делать над повозками палатки и возлагать туда умерших; и, проведя их таким образом в процессии, погребали».

⁷⁶⁰ Dümmler, 1888. S. 357-358; Frickenhaus, 1912. S. 72 sqq. Остроумную, но дилетантски выполненную попытку связать обрядовый корабль-телегу со сценой и зарождением драмы сделал Евреинов (1924). В Олимпии место бега имело вид передней части корабля (Paus. V, 15, 6).

⁷⁶¹ Mapp, 1927 (3). С. 103 (прообраз скомороха, тотема, бога).

⁷⁶² Мой доклад «Семантика кукольного театра» в ГАИМКе 20 мая 1926 г. [Опубл.: Фрейденберг, 1988]

⁷⁶³ Франк-Каменецкий, 1926 (1). С. 76. Ср. θρόνος Διὸς = par. Pythag. В 37 Diels, ср. Philol. A 16 Diels.

⁷⁶⁴ Suid. παρασκήνια, ср. Etym. M. 653, 7 и Phot. Lex. σκηνή. Poll. IV, 123; Harpocr. παρασκήνια; Müller, 1898. S. 57-62 (история термина); Haigh, 1907. Append. D. 379 sqq.; Brighman, 1896. P. 587. О значении πασῶς и πασῆς (места, где обручены бог с человеком) – Dieterich, 1903. S. 126-127. – В крестьянском греческом доме это срединный покой с очагом и двумя выступающими хлевами. В египетском храме на месте очага – центральное местопребывание божества, а на месте хлевов – жилище богини паредра и сына-бога. В христианском храме это алтарь с двумя пастодориями, в греческом театре – сцена с двумя боковыми параскениями. Ср. Lange, 1885. S. 17; Erman, 1885. S. 380.

- ⁷⁶⁵ Holl, 1906. S. 382; Alt, 1846. S. 336.
- ⁷⁶⁶ Suid, σκηνή; Haigh, 1907. P. 79 sqq., 90 sqq.
- ⁷⁶⁷ Poll. IV, 123: «Элеос – был древний стол, на который до Фесписа взбирался один (человек) и отвечал членам хора».
- ⁷⁶⁸ Etym. M. *τραπέζα* (стол).
- ⁷⁶⁹ «Элеос – это поварской (кухонный) стол» (Athen. 173 a, ср. Poll. X, 101; Hesych. *ἐλεός* ὡ *ἐλεοῖται*; II. IX, 215; Od. XIV, 432; Ar. Eqq. 152, 169 (лоток, на который герой взбирается, как на подмости). О разновидностях сценического стола см. Poll. IV, 123; Etym. M. 458, 39; Pherecyd. B 12 Diels; Becker, 1877. S. 292.
- ⁷⁷⁰ Altheim, 1929. S. 40, 49; Klausner, 1927. S. 126-140.
- ⁷⁷¹ Hugo V. Notre Dame de Paris, гл. III; Шишмарев, 1915. С. 17. Ср. танцы на столе (Herodot. VI, 129) с современными танцами Кармен и спичами в Скандинавии, произносимыми на столе.
- ⁷⁷² Xen. Conv. IX, 2-7; Petr. Sat. 34; Herodot. II, 78.
- ⁷⁷³ Baumeister. Bd 2. S. 902, 903; Bd 3. S. 1826, 1828, 1829, 1830.
- ⁷⁷⁴ Haigh, 1907. P. 106. В Олимпии места для зрителей сидячие.
- ⁷⁷⁵ Poll. IV, 126. Ср. Vita Ar. (Dindorf) и Vitruv. V, 6, 3, а также семантику правой и левой двери у Poll. IV, 124.
- ⁷⁷⁶ Poll. IV, 124: эти средние двери называются и здесь царскими; в трагедии правая дверь ведет в помещение для гостей, левая – для рабов (ср. семантику 'раба' и 'левой стороны'), *εἰρκτή* – тюрьма.
- ⁷⁷⁷ Martial. V, 78; Juv. XI, 162; Athen. 464 e, 613 d; Plut. De vit. pud. 6; ср. Od. IV, 238 sq.
- ⁷⁷⁸ Od. VIII, 261 sqq. Ср. IV, 17-19.
- ⁷⁷⁹ Demosth. Olynth. II, 19.
- ⁷⁸⁰ Posid. FHG III, 259 = Athen. 246 d. Ср. паразита у Эпихрама (Athen. 235 e): «Того, кто пирует (угощает), я восхваляю».
- ⁷⁸¹ Krause, 1835. P. 199; Harrison, 1927. P. 228 sqq.
- ⁷⁸² Suid, *προσκήμιον*; Anon. De Com. IX a (Dübner XX, 28 sqq.); Haigh, 1907. P. 185.
- ⁷⁸³ Eisler, 1910. S. 321 sqq.
- ⁷⁸⁴ Driesen, 1904. S. 71-72; Drake, 1838. P. 446-450 (Heywood).
- ⁷⁸⁵ Poll. IV, 126, 131; Anon. De Com. L. c.; Vitruv. V, 6, 8; Serv. Verg. Georg. III, 24.
- ⁷⁸⁶ Кулишер, 1887. С. 67 слл.; Lucius, 1904. S. 322.
- ⁷⁸⁷ Энный у Cic. Div. I, 132. Hor. Sat. I, 6, 113; Juv. VI, 582 sqq.
- ⁷⁸⁸ Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 6; Ровинский, 1881. С. 227 слл.; Алферов, 1895. С. 196; Dieterich, 1897. S. 251 sqq.; Cornford, 1914. P. 142, 144 sqq.; Magnin, 1852. P. 147 sqq., 291; Маркевич, 1860. С. 27 слл.; Морозов, 1888. С. 81 слл.
- ⁷⁸⁹ Harrison, 1903 b. P. 43; Harrison, 1900. P. 99 sqq.
- ⁷⁹⁰ Plut. Rom. 11, Cam. 20; Varro у Macr. Sat. I, 16, 18; Fest. P. 154; Harrison, 1900. P. 47; Deubner, 1933. S. 276 sqq.
- ⁷⁹¹ Apul. Metam. IX, 5; *ibid.* 23 (жена прячет любовника в чан, до половины зарытый в землю, или в сито-ящик, в котором просевали зерно); Boss. Dec. VII, 2 (влезть в бочку = соединиться с женщиной).

⁷⁹² Сперва это происходило в храме во время венчания (Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 8). Пить = любить, блудодействовать (Потебня, 1865 (1) Кн. 2. С. 12, 13; Потебня, 1883. С. 79). Один праведник впал в грех с женщиной, и у другого в это время перевернулась чаша с водой, что и явилось разоблачением (Лесков, 1903. С. 137).

⁷⁹³ Потебня, 1865 а. Кн. 2. С. 10. Недобрая встреча: порожнее ведро, вдовец, поп, соборованный человек, холостяк, вдова, девка (Даль (Т. 3. С. 308-309) – «Поп»).

⁷⁹⁴ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 151.

⁷⁹⁵ Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 10.

⁷⁹⁶ Краулей, 1905. С. 341.

⁷⁹⁷ Dussaud, 1914. P. 32.

⁷⁹⁸ Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 70, 71; Usener, 1913 (4). S. 97 sqq.; Котляревский, 1891. С. 226.

⁷⁹⁹ Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 71; Сумцов, 1886 (3). С. 439.

⁸⁰⁰ Harrison, 1903 (2). P. 622. На могиле девственниц ставили бочку с водой, *ibid.*

⁸⁰¹ Потебня, 1860. С. 71.

⁸⁰² Там же. С. 73, 75.

⁸⁰³ Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 152.

⁸⁰⁴ Dieterich, 1905. S. 19.

⁸⁰⁵ Потебня, 1860. С. 73; Сумцов, 1881. С. 104 сл.; Потанин, 1882. С. 271; Франк-Каменецкий, 1925 (3). С. 70.

⁸⁰⁶ «Когда... она взяла кувшин и пошла за водой, и вот слышит голос...» и т.д. (из Протоевангелия Иакова), испуг у колодца, см. Уваров, 1865. С. 9; Жебелев, 1919. С. 87-88; Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 96.

⁸⁰⁷ Быт. 24, 11 слл.; Исх. 2, 15 слл.; 1 Цар. 9, 11; Ср. 2 Цар. 13, 10-13; Быт. 21, 19; 37, 24; Ио. 4, 5 слл.; Нум. Сер. 98 sqq. (перипетии у колодца). О брачных обрядах воды Sch. Eur. Phoen. 347 («вода животворящая и детородная»). Роль воды, поливания, колодца, опорожнения кувшина в новогреческой свадьбе – Сумцов, 1886 (1). С. 22; в римском браке – *aqua accipi* (Fest. *aqua et igni*).

⁸⁰⁸ Марк, 14, 13; Лук. 22, 10.

⁸⁰⁹ Dieterich, 1905. S. 114, 115; Usener, 1904 (1). S. 294 sqq.; Reitzenstein, 1910. S. 2, 12, 96 sqq.; Kerényi, 1926. S. 72; Fehrle, 1910. S. 165. В праздник крещения на Руси патриарх заклинал дьявола выйти из воды (Fletcher, 1591. Ch. 25). 'Дьявол' = 'мужской орган' (см. прим. 671).

⁸¹⁰ Usener, 1904 (1). S. 294 sqq.; Dieterich, 1905. S. 115. 'Свет' один из эпитетов воды (Потебня, 1922. С. 149). Брачное значение свечи и огня – Сумцов, 1886 (1). С. 31; Чубинский, 1872. С. 259. В древнегреческом фольклоре свет, показывающийся в окне, – муж (Athen. 697 b). У Гелиодора (Heliod. V, 5, VII, 7) Хариклея – факел и светильник, также ср. общераспространенный обряд «женитьбы свечи».

⁸¹¹ Harrison, 1903 (2). P. 37, 38; Harrison, 1900. P. 110; Mommsen, 1898. S. 385; Ar. Thesm. 505; Sch. Ar. Ran. 218, 1190; Becker, 1877. S. 303; Diod. I, 12, 4; Herodot. VII, 176. Ср. Theophr. HP IV, 11, 8. Также Hesych. οὐ χόρτινος; Sch. Ar. Ach. 1076; Франк-Каменецкий, 1932. С. 129; Altheim,

1931. S. 113 sqq.

⁸¹² Голубинский, 1880. С. 149; Покровский, 1914. С. 15 слл.; Богаевский, 1924. С. 49; Harrison, 1903 (1). P. 292 sqq.

⁸¹³ Ibid. P. 320.

⁸¹⁴ Suid. и Hesych. κίσθη; Poll. VI, 14; Paus. VIII, 25, 7; 37, 4; Jahn, 1869. S. 317 sqq.

⁸¹⁵ Таков мотив 'вскрытого ящика', оргиастический (Jahn, 1869. S. 325; Prott, 1906. S. 87; Dieterich, 1905. S. 110 и Dieterich, 1903. S. 125, 213). Ср. ящик Афродиты с Адонисом (Apollod. III, 14, 4).

⁸¹⁶ Usener, 1899. S. 80 sqq.; Gruppe, 1906. Bd 1. S. 117; Иванов, 1923. С. 123 слл.

⁸¹⁷ Потевня, 1860. С. 151; Потевня, 1865 (1). Кн. 2. С. 14, 15; Кн. 3. 190; Dieterich, 1905. S. 107 sqq., 109. Ср. ἄλοξ = 'борозда' и 'брачное ложе'.

⁸¹⁸ Harrison, 1903 (2). P. 521 sqq.; Dieterich, 1897. S. 191; Dieterich, 1903. S. 167; Samter, 1901. S. 35 sqq.; Сумцов, 1886 (1). С. 33, 34; Fehle, 1910. S. 70.

⁸¹⁹ Потевня, 1860. С. 107; Потевня, 1865 (1). Кн. 2. С. 75; Eisler, 1910. S. 598. 'Пряха' = судьба, женщина 'прядет' нити жизни (Od. VII, 196 и др.; Aesch. Eum. 335 и др.). Ср. роль ковров на лестницах, балконах и т.д. в праздники и при торжествах (Aesch. Ag. 918 sqq).

⁸²⁰ Harrison, 1903 (2). P. 522; Meringer, 1913. S. 129 sqq.

⁸²¹ Cook, 1904. P. 371; Bötticher, 1856. S. 232 sqq.; Schröder, 1908. S. 241; Harrison, 1903 (2). P. 430. О 'палке' существует большая литература. Палка – атрибут мужчины в быту; считалась неприличной для дамы.

⁸²² Фебекид у Clem. Al. Str. VI, 6, 53; Cook, 1903. P. 181; Eisler, 1910. S. 594 sqq.

⁸²³ Потевня, 1865 (1). Кн. 2. С. 1.

⁸²⁴ Mannhardt, 1877. S. 168; Аничков, 1903. С. 135.

⁸²⁵ См. стр. 86 сл.

⁸²⁶ Краулей, 1905. С. 340 сл.

⁸²⁷ Eisler, 1910. S. 182 sq., 206 sq., 550 sq., 606 sq., 618.

⁸²⁸ Пекарский, Попов, 1928. С. 218.

⁸²⁹ Карамзин. Т. VII. Гл. 4.

⁸³⁰ Маркевич, 1860. С. 97 слл.

⁸³¹ Ср. завесы храмовых облаток и их названия – воздух, облако, покров, одежда (Brightman, 1896. P. 590). В бытовом обычае хлеб и мучные изделия подаются на салфетках (бисквиты, пирожки и пр.); на Востоке сладкое покрывается шелковыми платками (Олеарий, 1870. Кн. VI. Гл. 11). Иудифь показывает голову Олоферна из мешка со съестными припасами вместе с занавеской (Иуд. 13, 9-10, 15. Ср. Mapp, 1927 (1). С. 128). Церковная завеса открывается при радостных моментах богослужения, при печальных – закрывается. Замечателен пиришественный шатер Иона по связи 'еды' и космического узора (Eur. Ion 1132).

⁸³² Driesen, 1904. S. 68, 2; 74 sqq. Ад тоже имел завесу, и она открывалась и закрывалась (Ibid. S. 69; Gothein, 1906. S. 337 sqq.; Eisler, 1910. S. 1-45, 252 sq., 262).

⁸³³ Eisler, 1910. L. c.; Saintyves, 1922. P. 423 sqq.

⁸³⁴ Воеводский, 1874. С. 327, 337; Попов, 1854. С.10; Соборное прави-

ло митр. Кирилла (Русские достопамятности. С. 114). Эти разделы, разрывы платья происходили в «божественные праздники» (Там же).

⁸³⁵ Потевня, 1860. С. 146.

⁸³⁶ Там же. С. 149.

⁸³⁷ Там же.

⁸³⁸ Eisler, 1910. S. 128, 129, 131, 262; Gothein, 1906. S. 342; Уваров, 1865. С. 6, 10; St. Lucia, Frau Lutze, как Перхта, покровительница ткачих. Höfler, 1906. S. 254; Шмидт, 1926. С. 324 слл.; Никольский, 1894. С. 609; Олеарий, 1868. Кн. I. Гл. 7. Ср. бытовое переодевание для обедов, театра, гостей и т.д.

⁸³⁹ О значении женско-мужского переодевания см. Prott, 1906. S. 92.

⁸⁴⁰ Poll. IV, 115-120 (одежда актеров). Ср. Mapp, 1930 (1). С. 76 (одежда = небо); Fehrlé, 1910. S. 38.

⁸⁴¹ Diog. Laert. VIII, 34; Apul. Metam. 11, 3-4 (одежда Изида). Пурпуровый – цвет смерти у Гомера (Il. V, 83; XVI, 334; XX, 477, ср. Verg. Aen. VI, 884); Новосадский, 1887. С. 58. О черном и белом в культуре – Fehrlé, 1910. S. 70 (где и литература), в мифе – Radermacher, 1903. S. 53. Ср. бытовой обычай носить 'темное платье' старым людям и зимой, 'светлое' – летом, молодым.

⁸⁴² См. выше. Ср. роль рыжей собаки в культуре (Wissowa, 1902. S. 163). 'Красный', 'рыжий', 'румяный' = солнце, заря (Mapp, 1926 (1). С. 384, 385). Рыжий = белому (Потевня, 1860. С. 42; Duhn, 1906. S. 23; Sonny, 1906. S. 525 sqq.). Характеристика по цвету волос – Poll. IV, 148 sq. и Ps.-Aristot. Physiogn. 67. Xanthias – имя раба, фигура комического слуги (Dieterich, 1897. S. 45, 147; Морозов, 1888. С. 43) ('рыжий' – цвет дураков в фольклорной драме).

⁸⁴³ Cic. De nat. deor. II, 13; 16; Tacit. Germ. 45; Plat. Epin. 981 de; Orph. Fr. 123 (Abel); Анахас. А 113 Diels. Египетский бог: «Я один, ставший двумя, я два, ставший четырьмя, я четыре, ставший восьмью, и все-таки я один» (ср. «агнец, раздробляемый, но не разъятый»), «единый, создавший себя в виде миллионов» (Тураев, 1913. Т. I. С. 357; Cook, 1903. P. 174 sqq.; Cook, 1904. P. 264 sqq.; Prott, 1906. S. 91; Preuss, 1921. S. 160; Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 155; Mapp, 1927 (1). С. 111 слл.; Dieterich, 1905. S. 106; Durkheim, 1912. P. 286).

⁸⁴⁴ Шмидт, 1931. С. 42; ср. Kaibel, 1902. S. 502.

⁸⁴⁵ Три Мойры, три Хариты и пр. Ср. Prott, 1906. S. 93; 92. Dieterich, 1905. S. 83. Ср. две служанки при Пенелопе, справа и слева (Od. I, 327, 331; XVI, 413; XVIII, 186, 198, 207); две собаки при Телемахе (Ibid. II, 11; XVII, 62; XX, 145); две собаки у Алкиноя (Ibid. VII, 91); двое юношей, справа и слева, при Демодоке (Ibid. VIII, 262) и др.

⁸⁴⁶ См. Фрейденберг, 1935 (1). С. 381.

⁸⁴⁷ Epim. B 5 Diels; Anaximen. A 10 Diels; Diog. A 8 Diels; Arch. A 12 Diels; Hes. Theog. 116 sqq.

⁸⁴⁸ Durkheim, 1912. P. 337; Mapp, 1927 (1). С. 163; Иванов, 1923. С. 10, 79, 143; Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 135; Usener, 1896. S. 242 sqq.; Трубецкой, 1910. С. 114. Очень элементарно объясняет это явление А.Н. Веселовский – как «религиозный катаклизм» и разнесение «из

арийской прародины одних и тех же мифических образов», впоследствии развитых «в противоположном смысле» (Веселовский, 1921. С. 168).

⁸⁴⁹ Трубецкой, 1910. С. 118; Eberg, 1929. S. 16-17; Cook, 1903. P. 186; Потебня, 1883. С. 155; Prott, 1906. S. 93 и др.

⁸⁵⁰ Ninck, 1921. S. 1 sqq., 6 sq., 37. О воде как женском начале – Ibid. 15 sqq.; Reinach, 1912 (3). P. 206. См. Porphyg. De an. 12, 17. Об огне, дереве, воде – см. мое «Происхождение греческого романа»; Фрейденберг, 1930 (2). С. 140.

⁸⁵¹ Cic. De nat. deor. II, 15, 117-119; Откр. Ио. 6, 13. О «птицах, родившихся от деревьев» у Dunlop (1906. P. 244).

⁸⁵² Mapp, 1930 (2). С. 59, 63.

⁸⁵³ Cic. De nat. deor. II, 26. Ср. Mapp, 1930 (2). С. 2.

⁸⁵⁴ Mapp, 1926 (5). С. 456 слл.; Mapp, 1926 (9); Mapp, 1928 (1). С. 47; Mapp, 1930 (3). С. 462; Mapp, 1928 (2). С. 37; Robertson-Smith, 1907. P. 208 sqq.; Durkheim, 1912. P. 142 sq. Ср. римские чины – *parens, frater* и т.д.

⁸⁵⁵ Dieterich, 1905. S. 92; Dieterich, 1903. S. 149, 155; Cassirer, 1922. S. 234-235; Prott, 1906. S. 92; Robertson-Smith, 1907. P. 39 sqq., 42 sqq.; Трубецкой, 1910. С. 114; Jeremias, 1911. S. 23; Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 135; Франк-Каменецкий, 1934. С. 544; Usener, 1900. S. 286 sqq. (учение стоиков о тождестве отца и сына); Пиотровский, 1931. С. 13.

⁸⁵⁶ Aesch. Fr. 44; Eur. Fr. 890; Orph. Hym. Fr. 238, 5 (Abel); Orph. Fr. 123, 3 (Abel); Procl. Tim. 293 c. Ср. эти термины у философов – Philol. В 21 Diels, Crit. В 16, 6 Diels. Ср. Usener, 1913 (3). С. 335.

⁸⁵⁷ В «Начальной летописи» под 1024 г. рассказывается, как во время голода народ убивал вместе с волхвами старух, ибо от них-де был голод в Суздальской земле ('смерть' = 'голод' = 'старость'). У нецивилизованных молодые отделены от старых; молодежь спит на правой стороне дома, старики на левой (ср. семантику!) (Schurz, 1902. S. 242).

⁸⁵⁸ Durkheim, 1912. P. 227; Mapp, 1927 (1). С. 125; Франк-Каменецкий, 1932. С. 132 слл.; Франк-Каменецкий, 1934. С. 543.

⁸⁵⁹ В агиографии животные еще не противопоставлены герою (Lucius, 1904. S. 295 sqq., 284).

⁸⁶⁰ Кулачные бои и бой с быками еще на стеатитовом минском сосуде; о бое с дикими медведями – Fletcher, 1591. Ch. 26. В Касавине бои баранов, птиц и волков (Олеарий, 1869. Кн. IV. Гл. 32). Травля зверей в *Ludi Cereales* была древнее, чем сами игры (Wissowa, 1902. S. 387; Dieterich. 1897; S. 242; Fries, 1910. S. 33).

⁸⁶¹ Ps.-Luc. Dea syr. 41, 45; Bötticher, 1852. S. 33; Schröder, 1908. S. 406; Becker, 1877. S. 132 sq. Ср. Tacit. Germ. 10. Так цари имели при себе птиц и сокольников.

⁸⁶² Костомаров, 1843. С. 64; Потебня, 1883. С. 120.

⁸⁶³ Потебня, 1883. С. 121. Мое «Происхождение греческого романа»; Фрейденберг, 1930 (2). С. 135; Voc. Dec. V, 9; *Ser Giovanni, Il Pecorone*, I, 1; *Gesta Roman.* 84 ('сокол' = любовник). 'Ястреб' = фалл, 'полет' = половой акт (Мазуччио, Новел. 3 и pass). 'Сокола' = глаза в средневековой поэзии (Буслаев, 1861. С. 397; Benfey, 1859. S. 388). Ср. в Нибелунгах сокол = Зигфрид (сон Кримгильды). Ср. соколов при дворе в клубучке, вышитом

яркими шелками, золотом и серебром, в нагрудниках и нахвостниках.

⁸⁶⁴ Кулишер, 1887. С. 157; Потевня, 1865 (1). Кн. 3. С. 179. Ср. сюжеты у Plut. Parall. 29 A и у Мопассана «Сумасшедший ли?». Отсюда – наказание: женщину впрягали в телегу вместо лошади (Кулишер, 1887. С. 162 сл.).

⁸⁶⁵ См. приложение, 335 [данная отсылка относится к 1-му изданию «Поэтики сюжета и жанра» 1936 г.]. Ср. эпитеты Афродиты «Конная», имя Гипподамия и пр. Сравнение женщины с лошадей, любовника с конем – De Synt. IV, 1.

⁸⁶⁶ Восс. Dec. III, 2, III, 5; Cent. Nov. Ant. 98. Особенно част этот образ в фольклоре. О Василии Буслаевиче и др. – Жданов, 1893, № 12. С. 257.

⁸⁶⁷ Потевня, 1865 (1). Кн. 2. С. 39, 40, 41. Хлеб, как человек; ночью он спит, и его нельзя оставлять непокрытым (Там же). Состояния растущего хлеба равны возрастам человека и переменам в его жизни (Костомаров, 1843. С. 41; Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 140 слл.; Eisler, 1910. S. 148, 280).

⁸⁶⁸ Злаки, хлеб, каша – живые существа; гречиха – княгиня, ходит по гостям (Потевня, 1865 (1). Кн. 2. С. 57); когда новобрачный разбивает горшок с кашей, а дружка добывает (Там же. С. 70), каша = невеста. В древнерусской свадьбе каравайники носили в церковь и из церкви на носилках, крытых «пеленою шитою да соболми», хлеб (Котошихин. Гл. I. Ст. 8); хлеб = брачащийся). Панихида над кутьей: патриарх говорит над нею молитву, кадит ладаном, ест и раздает присутствующим (похоронная евхаристия!) (Там же. Ст. 32). Сохранились и следы культа хлеба как бога: «В Требнике М. Петра Могилы сказано, что иерей должен учить своих прихожан тому, чтобы на литургиях... на великом входе, когда бывают переносимы божественные дары, не творили бы поклонов до земли... чтобы еретики, отступники, поганые и жиды не оболгали бы нас, называя нас арто-идолатрами, т.е. хлебопоклонниками» (Никольский, 1894. С. 432, 2). В России были люди, которые учили хлебопоклонству (Там же).

⁸⁶⁹ «Женщина» – «гумно» – «хлебный знак» (Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 162 сл.). Эпизод производительного акта на мешках с мукой (Firenzuola, Ragion d'Amor. VIII). Монах просит у дамы муки для просфор (любви); она отвечает, что тот, кто ею заведует, не хочет ею делиться, – пусть ему отсыплет ее муж (Мазуччио, Новел. 1, 1). Девушка приходит на мельницу, чтоб ей смололи зерна; однако эта «молотьба» оказывается производительным актом (фаблио у Montaignon (1877. P. 31). См. у Мазуччио выражения «вспахать чужое поле», «засеять свое собственное», «полить воду на мельницу», «пашня» и «луг» = женщина и т.д. (Новел. 26 и 36).

⁸⁷⁰ Так у Poggio Bracciolini, Facetiae – quinque ova; Cent Nouv. Nouv. 8 и мн. др., где жена мельника играет эротическую роль, как и сам мельник. Ср. мельников в фаблио, в The Monk and Miller's wife (A. Ramsay), отца Ласарильо из Тормес, дочь мельника у Bandello (II, 15), жену мельника в цитированных выше Cent Nouv. Nouv. 8 и девушку на мельнице; царя, сына пекаря, и завязку вокруг порции хлеба в Cent. Nov. Ant. 3. Еще у Апулея сводня приводит любовника мельничихе (Apul. Metam. IX, 22). Ср. золотую ниву на небе, мельницу и работающую там Этери (Дондуа, 1932. С. 176 сл.).

⁸⁷¹ Кроме цитированного выше, мельница и жернов в агиографии, в житиях святых – Eisler, 1910. S. 148 sqq.

⁸⁷² Потебня, 1860. С. 46, 47; Потебня, 1883. С. 43. Костомаров, 1843. С. 43.

⁸⁷³ Костомаров, 1843. С. 56, 57.

⁸⁷⁴ Костомаров, 1843. С. 53; Cook, 1903. P. 174 sqq.

⁸⁷⁵ Костомаров, 1843. С. 60. Под деревом сидит царица любви, а из-под него бьет источник (Веселовский, 1900. С. 302, 3). Клятва под деревом – Веселовский, 1894 (1). С. 317.

⁸⁷⁶ Костомаров, 1843. С. 54. Древний суд под деревьями – Кулишер, 1887. С. 145 сл. Ср. позорные столбы (у которых на форуме судили в Риме преступников). Ср. Od. XIII, 372.

⁸⁷⁷ Потебня, 1894. С. 118.

⁸⁷⁸ Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 81. Таков отец Христа, плотник (но ср. Жебелев, 1922. С. 139). Таков столяр Грассо с биографией из Сатурналий («Новелла о Грассо»); таков дровосек Геллос, прародитель элов, связанный с Додоной и постройкой там святилища [Eusth. II, 16, 234].

⁸⁷⁹ Сюда идут все герои мифа, опьяненные вином, Эльпинор, Икарий, Лот, Энопион и мн. др. Герои, связанные с 'виной' профессией, обычны в фаблю (Cent. Nov. Ant. 95; Straparola Piacev. Notte VIII, 4; Cent. Nouv. Nouv. 16; Petr. Alph. Cleric. Discip. 6; Bandello, II, 23 (жена виноградаря предается 'любодеянию' пока ее муж в 'винограднике', ср. параллелизм).

⁸⁸⁰ Франк-Каменецкий, 1925 (3). С. 61 слл., 44; Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 81. В русских сказках жених принимает образ садовника, пекаря, пастуха, лакея, юродивого и т.д. (Жданов, 1893, № 12. С. 258).

⁸⁸¹ Восс. Dec. IV, 6 (сюжет Адониса: герои внезапно умирают во время свидания, в саду, среди роз, у воды) и IV, 7 (вариант). Христос гибнет в саду у источника (Ио. 18, 1 sqq., 19, 41).

⁸⁸² Ср. 'сады Адониса', 'сад Афродиты', 'любовный сад'. Ср. также Зевса и Европу на цветочному лугу (Мосх («Европа», 63 слл.), Аида и Персефону, соединение Зевса и Геры среди цветов (II. XIV, 346 sqq.). Соломон кричит любовнику матери: «Не по себе еси ты виноград щиплешь и сад батюшкин... крадешь и чужую ниву орешь и на краденой кобыле ездешь» (Русская повесть о царе Соломоне – Веселовский, 1921. С. 73). 'Нетронутый сад' Афродиты у Eur. Hipp. 74 sqq. В фольклоре жених – конь – топчет сад невесты (Потебня, 1883. С. 44). Ср. Ал. Блока: «Ты сомнешь меня в полном цвету Белогрудым усталым конем» (невеста-повилика). У Восс. Dec. IV, 5 цветочный горшок = любовник. В сказках невеста обращается зачастую в сад, ее возлюбленный – в садовника (Веселовский, 1913. С. 19. См. Франк-Каменецкий, 1929 (2). С. 137 (невеста – «сад» – женский орган).

⁸⁸³ Saintyves, 1923. P. 194.

⁸⁸⁴ Ibid. P. 195.

⁸⁸⁵ Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 87 слл.; Fries, 1911. S. 74.

⁸⁸⁶ Такова эпическая героиня Гудруна, такова мать Ласарильо, такова героиня в «Бове-Королевиче» и во многих сказках.

⁸⁸⁷ Nug. Fab. 238 и 239. Много материала у Л. Воеводского (1874. С. 334, 335, 336).

⁸⁸⁸ Güntert, 1919. S. 94, 95; Grimm. Bd 1. S. 226 sqq., Bd 3. S. 88 sqq.; Frazer, 1913. P. 240 sqq.

⁸⁸⁹ Cornford, 1914. P. 92 sqq. В комедии это две роли; а Одиссей омолаживается, показывая, как это была одна роль (Ibid. P. 16, 190 sqq.).

⁸⁹⁰ Пекарский, Попов, 1928. С. 209.

⁸⁹¹ Durkheim, 1912. P. 53; Mapp, 1926 (2). С. 208.

⁸⁹² На эту тему я докладывала в Яфетическом институте 21 марта 1926 г. [Доклад «Сюжет о благочестивом разбойнике»; опубл.: Фрейденберг, 1987]

⁸⁹³ «Негодяй, вор и какой-то грабитель» – о Геракле (Eur. Alc. 766). Ср. ужасную характеристику Гермеса в гимне к нему [Hymn. Merc. 13 sqq.]; священник – вор в русских сказках, см. Толстой, 1932. С. 245 слл.; Эрлих, 1932. С. 195; Mapp, 1926 (6). С. 52.

⁸⁹⁴ Фрейденберг, 1927. С. 73, 2; Frazer, 1913. P. 353; Белецкий, 1923. С. 183 (формальная констатация).

⁸⁹⁵ Мой цитированный доклад о цикле «мотивов о благочестивом разбойнике» [см. прим. 892].

⁸⁹⁶ Там же; Белецкий, 1923, ук. м.

⁸⁹⁷ Drake, 1838. P. 74 sqq., 81.

⁸⁹⁸ Cornford, 1914. P. 139 sqq.; Dieterich. 1897. S. 236 sq.; Reich, 1903 (1). S. 66, 863 sqq.

⁸⁹⁹ Flögel, 1789 и Nick, 1861 – в целом; Flögel – Ebeling, 1862. S. 351 sqq.

⁹⁰⁰ Drake, 1838. P. 270 sq.; Dieterich, 1897. S. 148; Reich, 1903 (1). S. 529, 820 sqq., 833 sqq. Жонглеры, как дрессировщики, акробаты, укротители, шуты, скакуны и пр. (Ibid. S. 807-809). Акробаты в траурной процессии Египта – Jéquier, 1922. P. 47 sq.

⁹⁰¹ Dieterich, 1897. Pass.; Ribbeck, 1884. S. 1 sqq.; Munk, 1840. P. 32; Ficoroni, 1754; он же 1736; Süss, 1908. S. 12 sqq.; Благовещенский, 1852. С. 153 слл.

⁹⁰² Athen. 239 b.

⁹⁰³ Ibid. 234 d; Poll. VI, 35, ср. VI, 122-123.

⁹⁰⁴ Xen. Conv. I, 15; Теопомп у Athen. 435 c = FHG I, 308. Drake, 1838. P. 270.

⁹⁰⁵ Athen. 236 e.

⁹⁰⁶ Ribbeck, 1884. S. 4-7, 69.

⁹⁰⁷ Наргосг. βωμολοχέες. Об унижениях паразитов Эпихарм у Athen. 235 e и особенно Athen. 249 f и Plut. De oscul. viv. 1. Ср. женщин-колакид, на спинах которых всходили царицы и богатые женщины на коляски; они же были ворожеями и таврополами (Athen. 256 de). С этим ср. ступени трона, которые являются женскими головами, ведущими рассказ (Веселовский, 1921. С. 47 (семантика ступени!).

⁹⁰⁸ Posid. FHG III, 254 = Athen. 152 f – 153 a; Hesych. δούλος; Aristot. Eth. Nic. 1125 a; Ribbeck, 1884. S. 8, 38. См. Plut. QC VII, 4, 5.

⁹⁰⁹ Athen. 170 d sqq., 172 f, 290 a – 293 c, 658 c – 660 c; ср. поваров эпоса, бога Агни, Наля, Одиссея (Od. XVIII, 567 sqq.; XV, 315 sqq.). В агиографии и сказках это святые повара и кухарки, Золушки и Allerleirauch (Bousset, 1922. S. 2-3, 5, 34). Hesych. Μοίσιωννα; Athen. 659 a (по Аристофану Византийскому).

⁹¹⁰ Athen. 39 с, 173 f; FCG I. P. 76 (Kaibel)

⁹¹¹ Аристофан Византийский у Athen. 659 а.

⁹¹² «А Гнатон (“Челюстной”)... был не что иное, как челюсть, брюхо и то, что под брюхом» – характеристика паразита у Лонга (Long. Pastor. IV, 11).

⁹¹³ Dieterich, 1897. S. 86 sqq.; Zielinski, 1886. P. 60 sqq.; Ribbeck, 1884. S. 28; Морозов, 1888. С. 151-153.

⁹¹⁴ Cornford, 1914. P. 142, 147 sqq.; Алферов, 1895. С. 183, 200; Dieterich, 1897. S. 251 sqq.; Reich, 1903 (1). S. 689; Magnin, 1852. P. 276; Повинский, 1881. С. 227 слл.; Маркевич, 1860. С. 27 слл.; Фаминцын, 1899. С. 19; Sand, 1862. P. 1, 2 sqq.; Галаган, 1882. С. 1 слл.; Перетц, 1894-1895. V, I; Schröder, 1908. S. 314, 361 sqq., 370 sqq.; Poppelreuter, 1893. P. 2 sqq.

⁹¹⁵ Cornford, 1914. P. 148. Его предшественник – Poppelreuter, 1893. L. с.

⁹¹⁶ Cornford, 1914. P. 155 sqq. Та же мысль у Bruns (1896. S. 196, 152., ср. 150, 151, 153, 166, 175). Белецкий это называет «клише чувств в их физическом проявлении» (1923. С. 165).

⁹¹⁷ Fletcher, 1591. Ch. 25; Олеарий, 1868. Кн. III. Гл. 23.

⁹¹⁸ Mapp, 1930 (2). С. 34 (‘господин’ – ‘небо’ – ‘бог’ – ‘солнце’); Пасек, Латынин, 1930. С. 50 (бог – господин – барин). – Это Адонис, господь, ставший в литературе ‘барином’.

⁹¹⁹ Dieterich, 1897. Pass.; Морозов, 1888. С. 151-153; Алферов, 1895. С. 194; Ribbeck, 1884. S. 59-60; Тикнор, 1891. Т. II. С. 229-230.

⁹²⁰ Тикнор, 1891. Т. II. С. 231.

⁹²¹ Тип пьяной, пляшущей старухи излюблен античностью. Она появляется в скульптуре, в комедии, романе, в сценках и мифах. Обычно она амурничает (Ag. Eccl. 877; Pl. 959 и др.); Евполид вывел пьяную, пляшущую кордак, старуху (Ag. Nub. 555 sqq.). Старуха восьмидесяти лет, пляшущая после пира с шутом (Athen. 130 с; Nic. Eugen. Dros. et Charicl. VII, 271 sqq. Ср. Hor. Epod. VIII, Od. IV, 13, 4). Образ пляшущей старухи встречается и у первобытных на свадьбах (Краулей, 1905. С. 337). О культовом значении такой старухи, склоняющей к нарушению сакрального целомудрия – Schröder, 1908. S. 163 sqq., ср. 171; Mannhardt, 1884. S. 340; Фрейденберг, 1932 (1). С. 146 слл. Эмпузы и Лампии тоже влюбчивы (Philostr. VA IV 25; Hock, 1900. S. 13). Старуха, под покрывалом заменяющая молодую любовницу (Мазуччио, Новел. 32).

⁹²² II. III, 386. У Овидия (Am. I, 8, 2) это ведьма, олицетворение пьянства, как в «Куркулионе» Плавта.

⁹²³ Однако уже в египетской мифологии Осирис в темноте ложится в брачную постель с Нефтидой, женой Сета, а Сет – с Изидой, женой Осириса (Plut. De Is. et Os. 14, 38). О любовниках как богах: Корш, 1893. С. 137.

⁹²⁴ Ср. формалистическое деление персонажа у Белецкого (1923. С. 183): 1) тематический персонаж, протагонисты, 2) второстепенный, для темы и развития действия, 3) лица с традиционной ролью и происхождением, 4) лица с бутафорской ролью.

⁹²⁵ Белецкий, 1923. С. 272; Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 84. Ср. Durkheim, 1912. P. 532.

⁹²⁶ Werner, 1919. S. 46.

⁹²⁷ Белецкий, 1923. С. 194 слл. (об отвлеченном портрете формали-

стически). Красота = свету (Потебня, 1860. С. 37); светило – символ красоты и белизны (Там же. С. 43).

⁹²⁸ Безобразие, несчастье, зло, печаль = смерть (Потебня, 1865 (1). Кн. 2. С. 35; Мapp, 1924 (2). С. 12 слл.). Обычным носителем такой хтонической-безобразной наружности является 'горбун'; однако ср. ἰπλόκυρτος ἦμος (Hesagl. A 12 Diels). Такими безобразными горбунами являются Терсит и Эзоп (Vita Aesop. 1, 6 b (Eberhard)). Это фаза солнечных богов. У Гелиодора прекрасная Хариклея в виде нищей, старой, грязной и безобразной женщины бросается на шею к возлюбленному, и он дает ей пощечину (Heliod. VII, 7). Ср. Анну Перенну и всех старух-невест.

⁹²⁹ Так, лысина (тонзура) – символ траура (Fries, 1910. S. 51 sqq., 57). Отсюда – и черта дьявола (Driesen, 1904. S.174). О символике носа и звериности: Ps.-Aristot. Physiogn. 61; Polem. II, 153; Poll. II, 73; Dieterich, 1897. S. 34. Ср. Schneegans, 1894. S. 43 sqq. О глазах и хромоте: Dieterich, 1897. S. 37-38.

⁹³⁰ «Веселый имеет белое платье, печалющийся – старое, богатый – пурпурное и бедный – красное» (Poll. IV, 118 sqq.; Euanth. и Donat. De Com. VIII, 6 Kaibel; Athen. 622 d; Dieterich, 1897. S. 144 (семантика одежды в праздник и при комосе). О головном уборе и его социальной семантике: Dieterich, 1897. S. 153 sqq.; Schöne, 1872. S. 125 sq.; Helbig, 1880. S. 487 sqq.; Samter, 1894. S. 535 sqq. Об одежде и обуви актеров – Poll. IV, 115 sqq., о масках – Ibid. 133 sqq., 143 sqq.

⁹³¹ Так, Ribbeck, 1876. S. 388; Ribbeck, 1884; Ribbeck, 1888. S. 1 sqq., Ribbeck, 1882; Fries, 1910. S. 73 sqq. Cornford, 1914. P. 139 sqq. и др.

⁹³² Например, земледелец вышел в поле обсеменить свой участок. Жена, сварив еду и сделав медовое печенье, сложила печенье в корзину и пошла ему отнести. Проходя мимо гостиницы, она была схвачена путниками и всеми изнасилована, причем они поели всю провизию мужа. Взяв медовое печенье, они придали ему вид слона и положили в корзину. Жена, не зная этого, берет корзину и идет к мужу. Он открывает и поражается. Однако жена быстро приходит в себя и рассказывает: во сне она упала со слона и была раздавлена его ногами, а потому, проснувшись, по приказанию снотолкователя, сделала из теста слона и принесла его съесть мужу. Чтоб обезвредить сон, муж съедает слона (De Synt. VI, 2 («Семь мудрецов»). Вся парабола построена на переосмыслении метафор: 'обсеменить поле' = 'обсеменить женщину'; 'кушанье', 'еда' = производительный акт; 'корзина' = vulva; 'слон' = оплодотворитель; упасть со слона, 'быть раздавленной ногами слона' = быть изнасилованной ('ноги слона' – фаллы, отсюда образ массового насилия и поедания) и т.д.

⁹³³ По Белецкому, в древнейших жанрах героини – носители одного какого-нибудь свойства и только вершители действия (1923. С. 164, 166). Так же формален и Б. Казанский (1926. С. 105).

⁹³⁴ См. приложение 335 слл. [данная отсылка относится к 1-му изданию «Поэтики сюжета и жанра» 1936 г.]. Ср. сказки «О хитрой деже».

⁹³⁵ Usener, 1913 (1). S. 228 sq.; Eitrem, 1909. S. 68. Поэтому и Адмет, царь смерти, «гостелюбец» (Eur. Alc. 857; Tacit. Germ. 21).

⁹³⁶ Вариант мифа в Od. (XXI, 295 sqq.). Hesych. Ἰπτοδόχεια (= Афродите).

⁹³⁷ Luc. Dial. d. 22; ΜΥΤΟΓΡΑΦΟΙ (Westermann). 381, 59.

⁹³⁸ Serv. Verg. Aen. II, 44 (Одиссей = конь).

⁹³⁹ Эрлих, 1932. С. 195.

⁹⁴⁰ Весь сюжет дан в «Илиаде», и поведение Ахилла уподобляется поведению Мелеагра (II. IX, 529).

⁹⁴¹ Apollod. II, 5,9; II. XII, 1 sqq.; XXI, 441 sqq.

⁹⁴² Soph. Trach. 351 sqq.

⁹⁴³ Аноним в ΜΥΤΟΓΡΑΦΟΙ (Westermann). 382, 62.

⁹⁴⁴ Usener, 1904 (1). S. 450 sqq.

⁹⁴⁵ Франк-Каменецкий, 1934. С. 535 слл.; Франк-Каменецкий, 1932. С. 122 слл. Во время Дионисий шли «женщины в богатых одеждах и украшениях, – они назывались городами» (Калликсен Родосский у Athen. 201 e). Ср. венцы «с города», которые носили женщины и девицы (царевны), а также на Востоке, и Рею с башней на голове. В нашем сюжете параллелизм Трои-Елены, стены-Гесионы. Ср. в фольклоре: «Ай не девица плачет, да стена плачет, Ай стена-то плачет городова» (Гильфердинг, 1873. С. 322). Гибель Киева оплакивает «Богородица стены-ограды городской» («А по той стене по городовии Ходит-то девица душа красная»; Там же. С. 205-207); Ляскоронский, 1913. С. 287-288. Ср. Ярославну и Елену на стенах.

⁹⁴⁶ Usener, 1913 (1). S. 207 sqq.; Hesych. Βρυστής.

⁹⁴⁷ Потехня, 1860. С. 29; Mapp, 1926 (5). С. 91-92. Ср. Apul. Metam. VI, 12 (дикое бешенство, 'ярость' от солнца).

⁹⁴⁸ Цирюльники были всегда и лекарями, по связи с волосами. О культе 'волос': Durkheim, 1912. P. 561; Fries, 1910. S. 51 sqq., 57; Driesen, 1904. S. 174; Robertson-Smith, 1907. P. 248 sqq., ср. 170. Талмуд изображает Гамана в роли Харона и цирюльника (Lagarde, 1887. S. 8).

⁹⁴⁹ Франк-Каменецкий, 1926 (1). С. 71, 73.

⁹⁵⁰ О благовещеньи как зачатии – Norden, 1924. S. 87 sqq.; Франк-Каменецкий, 1925 (1). С. 94; Франк-Каменецкий, 1925 (2). С. 146. Ср. этого хтонического посла, вестника, с трагическим вестником (производительный акт – смерть) и его рассказ, его речевую функцию, возгласение о смерти или зачатии ('весть', 'извещение', 'возвещение'). В трагедии роль вестника исполняет всегда 'раб' (= 'смерть').

⁹⁵¹ Между дочерьми и отцом – Лир, то же в эротическом плане – Лот.

⁹⁵² См. Фрейденберг, 1930 (1). С. 238.

⁹⁵³ Знаменитый образ, минуя рыцарские романы, у Шиллера (Der Handschuh, 48 sqq.).

⁹⁵⁴ Mapp, 1928 (2). С. 28 слл., 32; Usener, 1900. S. 314; Orph. Fr. 123, 31 (Abel); Hipp. Ref. V, 8. В фольклоре 'смерть' – неминуемая дорога; старинное русское 'странствовать' – хворать; 'душа на пути' – человек умирает; 'смерть' – далекий путь (Котляревский, 1891. С. 198).

⁹⁵⁵ Dieterich, 1903. S. 181, 182, 183; Eberg, 1929. S. 14; Preuss, 1921. S. 230; Durkheim, 1912. P. 539, 532; Benfey, 1859. S. 53. Если 'смерть' передается в эротических метафорах, мы имеем брачные путешествия в быту и в романе; ср. эротические странствия у Восс. Dec. II, 7. Сюда нужно прибавить этнографические утопии, позднейшие voyages imaginaires,

- романы a la Pilgrimm's Progress, Мюнхгаузениады, Робинзонады и т.д.
- ⁹⁵⁶ «Солнце и луна: острова блаженных» (Pythag. С 4 Diels; Dieterich, 1893. S. 125-135). Ср. Воеводский, 1880. С. 96.
- ⁹⁵⁷ Ср. Франк-Каменецкий, 1935 (2). С. 153.
- ⁹⁵⁸ См. прим. 397. Франк-Каменецкий, 1935 (2). С. 168.
- ⁹⁵⁹ Acta Pauli et Theclae, анализ в «Происхождении греческого романа» [неопубл.]; Фрейденберг, 1930 (2). С. 131 слл.
- ⁹⁶⁰ Белецкий прав, что роль благодетельной феи исполняют в плутовском романе сводни; в комедии это старуха, в эпосе и романе – пожилая дама, охраняющая героиню (1923. С. 153).
- ⁹⁶¹ Mülder, 1906. S. 10 sqq.
- ⁹⁶² Fries, 1910. S. 174 sqq.
- ⁹⁶³ Ср. сюжет сказки (Гримм, О. поющем и прыгающем жаворонке): царевна укрощает льва, выходит за него замуж, странствует с ним семь лет; он борется с драконом, забывает жену; она плачет и сетует, обращаясь к солнцу, луне, ветру. Эпилог – воспоминание и воссоединение. О мотиве 'дамаянти' = 'укрощенной', см. приложение, 355 слл. [данная отсылка относится к 1-му изданию «Поэтики сюжета и жанра» 1936 г.].
- ⁹⁶⁴ Ио. 2, 1; Марк. 2, 16; 6, 21, 39 слл.; 14, 18 слл., 14, 55 слл.; 15, 1 слл.; 17 слл.; Zimmern, 1922. S. 36 sqq.
- ⁹⁶⁵ Быт. 45, 1 слл.
- ⁹⁶⁶ Таковы Берта, Кресценция, Женевьева Барабантская, Сабина, Сибилла, Улива и мн. др. Их формула в Берте-Перхте, Земле, связанной с праздниками типа Рождества и Нового года (Grimm. Bd I. S. 226 sqq.; Bd II. S. 781). В ломбардском эпосе она называлась au grand pied, del gran pie. 'Большеногий', 'широкошагающий' – эпитет солнца и мертвеца (Лившиц, 1930. С. 234). Нога как примета смерти в Штауффенбергской легенде (Троцкий, 1932. С. 221; Mapp, 1927 (1). С. 110-111, 158 (perq-berg-perch = нога); Mapp, 1928 (2). С. 29-31 (parq – светило, нога); Cerisiers, 1669; Dante Purg. VI, 19; Heldenbuch, 1906. S. 78; Hagen, 1850. VII (Crescentia).
- ⁹⁶⁷ Таковы две Берты, две Исольды; ср. двух Дитрихов.
- ⁹⁶⁸ Ср. Saintyves, 1923. P. 77.
- ⁹⁶⁹ Ibid.
- ⁹⁷⁰ Wilmotte (1923. P. 4 sqq.) выводит роман из агиографии, светскую драму из литургии, летопись из монастырских анналов.
- ⁹⁷¹ Богатый материал у Le-Blant, 1883. P. 2 sqq.
- ⁹⁷² Таковы «Климентины», истории Ксенофонта (AS III, 338), Евстахия Плакиды, Leg. Aug. 91 и мн. др.
- ⁹⁷³ Episteme et Galactio, продолжение Левкиппы и Клитофонта Ахилла Татия.
- ⁹⁷⁴ Например St. Tryphine et St. Hirlande (Köhler, 1871); Bocc. Dec. II, 6, ср. II, 8; Ser Giovanni, Il Pecorone, X, I; Straparola Piacev. Notte III, 3.
- ⁹⁷⁵ Aristot. Poet. 1452 a, 30, 33; 1454 b, 19.
- ⁹⁷⁶ Фрейденберг, 1932 (3). С. 104.
- ⁹⁷⁷ Отсюда – отец 'узнавал' своих детей после инициации за пиром; это у первобытных, но было и у феодалов, где дети, до момента узнавания, находились на положении слуг (Кулишер, 1887. С. 73). Такое же узнавание у

Восс. Dec. X, 9. В фольклоре узнать = найти (Потебня, 1860. С. 66-67).

⁹⁷⁸ Plut. De Is. et Os. 13 sqq.

⁹⁷⁹ Усылка в лес, фигурирующая очень типологически в данном романе Hartmann von Aue (Erek der Wunderaere), не измышлена автором. Это типичный топос всякой инициации, означающий смерть; возврат – это новое оживание (Durkheim, 1912. P. 54, 444; Кулишер, 1887. С. 51, 60, 69; Ploss, 1876. S. 262). Как мотив, 'усылка в лес' обычна для сказки, где имеет ту же семантику.

⁹⁸⁰ Текст у Булгакова (Памятники древней письменности, 1879) (роман Джонсона «The renowned History of Seven Champions of Christendom», Bueves D'Hanstonne, Buovo d'Antona, Sir Bewis, – как показал в «Разысканиях» А.Н. Веселовский).

⁹⁸¹ Jos. Flav. Ap. I, 31 ('Моисей' = спасенный из воды). Lancelot du Lac, герой романа Кретьена де Труа Chevalier a la charette. Амадис Галльский – герой знаменитого испанского рыцарского романа XIV в., брошенный матерью в воду в колыбели и названный 'морским юношей'. «Ивейн» обработан Hartmann von Aue; Li roman dou Chevalier au lyon – Кретьена де Труа.

⁹⁸² Испанские рыцарские романы приключений XVI в.; Palmerin d'Oliva (sic!) породила массу подражаний.

⁹⁸³ См. прим. 809.

⁹⁸⁴ Потебня, 1883. С. 195.

⁹⁸⁵ Cornford, 1907.

⁹⁸⁶ Об антиисторической сущности «исторического» художественного жанра европейской литературы см. Цырлин, 1935. С. 11 слл.

⁹⁸⁷ Хороший пример – Гиппонакт (Hippoanax, Frg. 22, 23, 24, 25).

⁹⁸⁸ Системы Анаксимандра и, особенно, элеатов, в частности Парменида, оказавшего огромное влияние на Платона, пифагорейцы.

⁹⁸⁹ Таковы Ксенофан, Эмпедокл, Псевдо-Филолай и др.

⁹⁹⁰ Aristot. Poet. 1448 b, 24.

⁹⁹¹ Vitr. V, 6, 9.

⁹⁹² Diom. De Poem. IX, 488 Kaibel.

⁹⁹³ Aesch. Ch. 755 sqq.

⁹⁹⁴ Нум. Merc. 278 sqq. Ср. «Человек лукавый, человек нечестивый мигает глазами своими, говорит ногами своими, дает знаки пальцами своими» (Притч. Сол. 6, 12-13, ср. 16, 30).

⁹⁹⁵ Quint. XI, 3, 112.

⁹⁹⁶ Od. XXI, 1-60.

⁹⁹⁷ II, II, 215; X, 314. «Несвободные люди имеют чужеземное некрасивое телосложение; мысли их так же низки, как их занятия; цвет кожи у них темный, пальцы жирные, лицо уродливое, спина сутуловатая» (Старинная скандинавская песня – Вебер, 1887. С. 653). Квинтилиан советует не учить произношению пьяного человека, рабов, которым свойственна низость, и др. (Quint. I, 11, 2).

⁹⁹⁸ Отдельные работы: Frazer, 1913; Cortet, 1867; Chambers, 1903 и вся литература о Сатурналиях. Кроме того: Schneegans, 1894. S. 60 sqq.; Flugel – Ebeling, 1862. S. 221 sqq.; Petit de Julleville, 1885. P. 32, 37, 40,

248; Paris, 1905. P. 282 sq.; Du-Cange s.v. Festum asinorum, Kalendae, Caraula, Cervula; Hardy, 1902. S. 132 sqq. Интересны детали в воспоминаниях Бассевича и Юста Юля (Русский быт, 1914. С. 85, 209).

⁹⁹⁹ Disraeli, 1817. Vol. III. P. 256, 266; Warton, 1781. P. 523 sqq.; Стороженко, 1872. С. 1, 12-13.

¹⁰⁰⁰ Schneegans, 1894. S. 60, 4. Такова же Glutton-mess (Disraeli, 1817. Vol. III. P. 258).

¹⁰⁰¹ Giovedì grasso, ср. Martial. XI, 6; Dieterich, 1897. S. 173-174. В Риме на Сатурналиях делали кушанья из навоза и глины (Petr. Sat. 69).

¹⁰⁰² Cornford, 1907. P. 216.

¹⁰⁰³ Благовещенский, 1852. С. 167. У Помпония и Новия персонаж – игроки, гетера, скряга, мошенники и низы общества (судя по заглавиям). В мистериях древних индусов – галерея старух, докторов, пьяниц, дураков, сварливых женщин; это все, однако, боги. Сварливость и брань предшествуют акту нарушения сакральной чистоты (Schröder, 1908. S. 161 sqq., 314, 361 sqq.).

¹⁰⁰⁴ О литературной истории этого персонажа – Церетели, 1929. С. 17 сл., 22.

¹⁰⁰⁵ Зелинский, 1905. С. 112; Церетели, 1929; Воеводский, 1894 излагают обычную точку зрения западных ученых.

¹⁰⁰⁶ Фридлиндер, 1914. С. 587. Для римского мима характерно чередование стихов и прозы (Reich, 1903 (2). Col. 2677 sqq. (рец. Варнеке, 1907. С. 32).

¹⁰⁰⁷ Herod. IV.

¹⁰⁰⁸ Церетели, 1929. С. 30 сл.

¹⁰⁰⁹ Reitzenstein, 1893. S. 193 sqq.

¹⁰¹⁰ Ср. хотя бы сцену кораблекрушения в Сатириконе [Petr. Sat. 114], которая имеет жанровые аналогии в апостольских деяниях, романе, агиографии и, вариантно, в евангелиях (Марк, 4, 39, 6, 48); о типологичности этой сцены: Dieterich, 1897. S. 101. См. Heinze, 1899. S. 494 sqq.

¹⁰¹¹ Martin, 1931 – известно мне по подробной рецензии Geffcken'a, 1931 (1510-1513).

¹⁰¹² Hor. Sat. II, 4; 8.

¹⁰¹³ Сама тематика сатиры, Apocolocyntosis, связана с тыквой неслучайно. В древнем и новом фольклоре тыква – Hohlkopf (Weinreich, 1923. S. 11); о космологическом значении тыквы – неба см. Preuss – у Шмидт (1929. С. 106-107); она же указывает мне на Афины-тыкву. «Может ли бог превратиться в тыкву? И если б превратился, могла ли бы эта тыква проповедовать, творить чудеса, быть распятой?» (Эразм Роттердамский, 1931. Гл. LIII). В турецком фольклоре тыква = глупость = голова (Кузьмичевский, 1886. С. 451 сл., 454).

¹⁰¹⁴ Weinreich, 1923.

¹⁰¹⁵ См. прим. 397.

¹⁰¹⁶ В духе Марциала пишет и христ. писатель V-VI в. Эннодий; в эпиграммах этого епископа фигурируют развратники, евнухи, сладострастные старухи и т.д. (Ennod.).

¹⁰¹⁷ Например, эпизоды суда, восстания из гроба, повешений, торже-

ственного въезда в город на осле и т.п. (Apul. Metam. VI, 31, X, 6 sqq.; X, 18, 2); или совершенно тождественная сцена обращения Петра, Павла и осла, тех – в учение Христа, этого – Изиды и Осириса (Apul. Metam. XI, 22 и 27).

¹⁰¹⁸ Apul. Metam. IV, 23-27, VI, 31, VII, 7 sqq., XI, 25, VIII, 4, X, 23 sqq.

¹⁰¹⁹ Ср. Харон и Икароменипп Лукиана; Νεκυρία [«Вызывание мертвых»] Мениппа, Diog. Laert. VI, 101; Weinreich, 1923. S. 121; Помяловский, 1869. С. 166, 186; Riccomagno, 1931; рец. Helm'a (1932. S. 679).

¹⁰²⁰ Τυράριων ἢ περὶ τῶν κατ' αὐτὸν παθημάτων, Ἐπιδημία Μάζαρι ἐν ἄδου. См. Tozer, 1881. P. 233 sqq.; Anecdota Graeca (Boissonade); Notices et Extraits des Manuscrits. P. 125 sqq.

¹⁰²¹ Diog. Laert. VI, 99; Vita Aesop. 1, 6 b (Eberhard); Herodot. II, 134 и др.

¹⁰²² De la Dame et du curé, Le prêtre et la Dame, Du prestre crucifié и мн. др.

¹⁰²³ Keller, 1847; Lambel, 1883 и др.

¹⁰²⁴ Dieterich, 1897. S. 18, 109-110, 114, 131 sqq.

¹⁰²⁵ Знаменитое собрание Poggio Bracciolini, Facetiae.

¹⁰²⁶ Flögel – Ebeling, 1862. S. 262. Ср. Морозов, 1888. С. 150; О кудесах, 1900. С. 8 слл; Веселовский, 1900. С. 404 слл.

¹⁰²⁷ Тикнор, 1891. Т. II. С. 398 слл. Сюжеты из низших слоев общества кончались дракой, были неприличны. Reich, 1903 (1). S. 833 sqq. (интерлюдии и фарсы).

¹⁰²⁸ Тикнор, 1891. Т. II. С. 220.

¹⁰²⁹ Там же. С. 64 слл. (о зарождении фарсов Лопе де Руэлы).

¹⁰³⁰ С этими плясками смерти часто сближают «реалистическую» поэзию безобразия французского лирика XV в. Виллона («Баллада висельников»).

¹⁰³¹ Schneegans, 1894. S. 66 sqq. Особенно Apocalypsis Goliae Episcopi, необычайно популярный в XIII-XIV вв. То же в животном эпосе (Колмачевский, 1882. С. 498).

¹⁰³² Ср. в тамильском фольклоре «Похождения жреца Простака» (Gugu Ramamarta) и глупых монахов (Кузьмичевский, 1886. С. 233). В русских сказках это приключения «жадного попа».

¹⁰³³ Эразм Роттердамский, 1931. Μωρίας ἐγκώμιον, Гл. XXXII.

¹⁰³⁴ Там же. Гл. XVII.

¹⁰³⁵ Tardel, 1900. S. 2 sqq.

¹⁰³⁶ Ср. реминисценцию этого у Марк, 14, 48.

¹⁰³⁷ Белецкий дает формальные приметы плутовского жанра; та же здесь борьба рока, что в трагедии и эпосе, но рок понят как случайность, фортуна, «шастие». Подвиги – здесь мошенничества, фея – сводня, волшебник-охранитель – опекун героини или ее муж и т.д. Принцип композиции – биографический с мотивами из сатирических рассказов (Белецкий, 1923. С. 153).

¹⁰³⁸ В фольклоре эпитет слуги 'быстрый' – хитрый, ловкий, умный; 'быстрота' – свет; 'служить' – проворничать (Потебня, 1860. С. 56, 57, 64; Марр, 1927 (3). С. 103 ('слуга' = 'божество'); Nöldeke, 1888. S. 68) (рассказы древнего Египта и «1001 ночи» об удачливых и ловких ворах).

¹⁰³⁹ Suid. κέρκωλες. Ср. сказку Асьбернсена «Плут» и русские типа «Плут Климко» (Шейн. Вып. 2. С. 120).

¹⁰⁴⁰ Suid. *Εὐρύβοτος*; Hum. Merc. 13 sqq.; Воеводский, 1874. С. 103; Мapp, 1926 (6). С. 53; Durkheim, 1912. P. 601; Fries, 1910. S. 280 sq. (хитрость, злость маленького Христа и Кришны). Антитеза Христа, Иуда, вор (Ио. 12, 6). Ср. рассказ о похоронной процессии, сопровождаемой лицами в черном, причем эти лица – воры, труп – сворованный клад, похороны – акт кражи (Quevedo, *Le coureur de nuit*. 8). У Boss. Dec. II, 5, вор лежит в гробу, в роли покойника (воровство – аспект 'смерти').

¹⁰⁴¹ Кржевский, 1932. С. LVII, LIX.

¹⁰⁴² Я отнесла бы сюда и жанр арабских макам, где в первом лице ведется рассказ о всяких плутнях и авантюрах, особенно у Харирия, где веселый проныра рассказывает о забавных похождениях и смене мест и занятий (Brockelmann, 1898. S. 276 sqq.). Ср. Державин, 1930. С. 71.

¹⁰⁴³ Тикнор (1891. Т. II. С. 230) называет *gracioso* драматическим *picaro*. Таков и Арлекин в *commedia dell'arte*, когда он говорит, что был лакеем аптекаря, голодал на службе в гостинице, служил у скупого, переменил много мест, делался поочередно солдатом, комедиантом, прыгуном, плясуном, балаганным шутом, фокусником, лакеем золотой молодежи и, наконец, придворным (Sand, 1862. P. 67 sq.).

¹⁰⁴⁴ Таковы *Picara Justina Переца* и знаменитая *Celestina Рохаса* (Селестина – Небесная; ср. Афродиту, имевшую такой же эпитет, в роли сводни). К этому же типу принадлежат куртизанки из *commedia dell'arte* и все эти Коломбины, Нины, Базы, Диамантины и пр. Одна из них, *Zeza*, отводит к *zaza* 'женщина'.

¹⁰⁴⁵ *Lazarillo de Tormes Мендозы*, *Guzman de Alfarache Алемана*, *Marcos de Obregon Эспинеля* и *Gran Tascaco Кеведо*. Сюда же идут субретки фольклорной комедии, «*Escalaves flatteuses, cyniques et sottompues*», позднее появляющиеся во Франции рядом с «*villageuses éveilles et malicieuses*» (Sand, 1862. P. 208).

¹⁰⁴⁶ Новицкий, в предисловии к русскому переводу «Дон-Кихота» (1932), наивно принимает этот топос за тягу к «силе жизни», отыскивая «корни» во фламандской живописи и английской эмпирической философии (С. XVIII-XIX)... А как же Гимн к Гермесу или Аристофан?

¹⁰⁴⁷ Hum. Merc. 294 sqq. и др.; Lévy-Bruhl, 1922. P. 32; Preuss, 1905. Bd 86. S. 20 sqq.; Bd 87. S. 19 sqq. (роль экскрементов в религии и культе).

¹⁰⁴⁸ Помимо фольклорных комедий, существовали пьесы с главным действующим лицом – доктором (*Ιατρός*) у Филемона, Теофила, Антифона, Плавта (*Parasitus Medicus*) и др. Доктор в мистериях Ригведы – Schröder, 1908. S. 370 sqq., 375. Ср. врача в фарсе типа Петрушки и в обряде весны (Mannhardt, 1875. S. 350. Cornford, 1914. P. 177).

¹⁰⁴⁹ См. Фрейденберг, 1932 (2). С. 240.

¹⁰⁵⁰ *El Diabolo Cojuelo де-Гевары* и *Diable Boiteux Лесажа*. Ср. неоконченную сатиру Байрона «Поездка дьявола». Также ср. «Освобождение дьявола» Сантеса (Тикнор, 1891. Т. III. С.136).

¹⁰⁵¹ Сумцов, 1913. 4; Дурново, 1907. С. 54 слл.; Афанасьев, 1869. С. 392 слл.; Потеня, 1865 (2). С. 153 слл.; Clowston, 1887 – «The Demon enclosed in a bottle». Ср. сказку у Гримма «Дух в бутылке», арабские сказки о джине и мн. др.

Указатель к основному тексту

Автобиография, ее семантика 88, 127, 196 в сюжете 228, в жанре 295.
Автокабалды 173, 176.

Автор безличный 254, множественный 41, 44, исполнитель 42, его гензис 151, 166, 230, хоровой 100, 101, 166, 176, имя тотема 151, глава хора 151, в драме 145, 265, 266, первый актер 44, 151, в лирике 41, отделение от коллектива 254, женщина 119¹, 120.

Агава 94.

Агамемнон 40, 61, 235, 236, 239.

Агапы 54, 62.

Агнец 53, 58-59, раздробление 258?

Агон в трагедии 163, в комедии 170, песня 163, его характер 163, 164, см. состязание.

Адвокат Пателэн 291.

Адонии 185, 192.

Адонис 205, 207, 245, 257, в лирике 119, 121, 256, см. Меналк и Фаон.

Адраст 146, бог смерти 192, и конь 146, 147, и Силен 162.

"Аисты" 149.

Айлинос 173, 174.

Акробаты, их генезис 264?, в балагане 197, в цирке 197, в быту, за пиром 195, в пассиях 291.

Актеон 94.

Актер, его генезис 151, в пантомиме 142, 143, 178, его разрывание 146, 147, покойник 143, 163, 192, раб 143, "отвечающий" 194,

на столе 194, в маске 192, жертва 154, 178, бог в сцене 238, трюгод 152, хоричен 144?, 145?, 163?, 178, в трагедии 151, по Веселовскому 19.

Александрийский обряд брани 98, 99, 100.

Алкей 258, 260.

Алжеста 162, 239.

Алкиной 244.

Алкман 79, 259.

Аллегория 15, 16, 170, 171, 218.

Аллитерация 116, 256.

Алтарь 165?, 195, божество 184, плита 58, 61.

Амадис 253, роман 252, и Ласарильо 295, 296.

Амебейность 127, 164, по Веселовскому 18.

Амфитеатр римский 141, 142, 188, 195 греческий 195, 196, в храме 188.

Анакреон 258, 259, 260 289, 290.

Анакреонтические стихи 258.

"Андромаха" 169,

Анимизм 18, 21, 25, 202

Анна Перенна 84, 215.

Анрих 63.

Антигона 150.

Антиколон 114, 116.

Антистрофа 138.

Антитеза 47, 127, 226, 229, 232 252, 262, 265, 283.

Антифан 160.

Антифонные инвективы 100, фесценнины 100, песни 127.

Антиволюция 26.

Антода 115, 138.

Антропологическая школа 21.

Антропоморфные боги 36, персонаж 204.

Аполлон 40, 78, 90, 122, 136, 236, 244, и музыка 119, и смех 104, и Олимпии 137, его изречения 122, язык

¹ Курсивом даны страницы, на которые в издании 1936 года ссылки отсутствуют, вопрос после цифры означает, что данного слова нет в указанном месте, а связь понятия с предполагаемым контекстом вызывает сомнение.

его жрицы 122, гимн к нему 171.
Аполлоний Родосский 241.
Апофеоз 71, 170.
Апсида 187, см. полукруг.
Апулей 49, 92, 285, 292, 293, жрецы у него 285, реализм 285.
Арабский эпос 235, фольклор 290, бобы 175.
Арвальская песня 123.
Арена 187, 188.
Ареопаг 92.
Арес 137.
Арион 146, 162, 254
Аристотель 11, 271, 284, о генезисе трагедии 151, о жанрах 268.
Аристофан 46, 48, 62, 66, 98, 149, 160, 213, 267, 279, 280, 287, 292, 294, 295, 287, 292, 294, его хоры 148, связь с уличным театром 170, 177, 214, его портреты 258?, борьба сына с отцом 239, о женщинах 285.
Арка 184, 187, 189, 190, 194, 195 см. полукруг.
Арлекин, черт и шут 117, смерть 291, его одежда 179, 196, 201.
Артемида 202, 204.
Археология 22, 26, 179
Архилох 256, 259, его ямб 264, о женщинах 285, его гимн 138.
Архит 149.
Архонт - царь 65, его роль в драме 144, 150, его генезис 144, 145, роль его жены 76.
Асклепий 78, 162, 280.
Ателланы 159, 173, 178, 277.
Атлеты 197.
Атмосферически-световые феномены 16.
Атосса 45, 262.
Атрибуты 180, 181, 204, 208.
Аттис 60, 79, 207, 245.
Autos 291.
Афина 79, 90, 145, 188, 234, 266.
Афинея 57, 61, 160, Клеарх у него 95, об одиях 173.
Афродита 80, 81, 93, 255, 275, 276

и гетеры 80, и смех 94, и гибристика 95, и Фаон 120, сводница 215, ее адюльтер 263, ее ипостаси 237, в лирике 256, 257.
Ахилл 40, 235, 236, 237, певец 168, быстроногий 272, и Патрокл 210, и Агамемнон 235, и Мелеагр 236, и Поликсена-Елена 235.

Базилика 187, 194.
Балаган 197, 198, 211, 213, и Геракл 161.
Басня 205, 291.
"Бассариды" 150.
Бастиан 27.
Баубо 80, 203.
Бег 68, 74, 146, 195, 244, 255, 259 на могиле 86, в играх 135, 137, 144, в балагане 197.
Безумие 129, 130, 159, 226, 250, 251, 293 религиозное 130, его метафора 130, и элегия 132, черта персонажа 210, мотив 249.
Беллетристика 47, 261.
Бенфей 17, 20.
Береза 207.
Бирт 160.
Битва, метафора 37, 74, 86, словесно-действенная 99, 127, звериная 141, форма диалога 127, как мотив 234, 238.
Благовещение и смех 94, как мотив 238.
Благополучная развязка 124.
Блаженный 130, 131, 240.
Блуд 79, 203, 292.
Блудница 79, 80, в фольклоре 198, в фарсе 274, у Дандина 283.
Блюдо 53, 58, 61, 76, 81, 155-157, 160 из всех семян 94, божество 161, жирные 275.
Боас 26-28.
Боб 158, 159.
Вобо 66?, 291.
Бова королевич 253.
Божественная комедия 288.

- Божество 68, 70, 73, 75, жрец 71, 160, брачное 73, 75, 101, очеловеченное 76, спаситель 79, 93, женское 79, страстные 87, инвокация их 96, брань 101, 102, 104, пзан 100, шут 105, 161, цветок 121, архонт 144, олимпиик 139, зритель 145, молодое вино 152, скотина и хлеб 157, племенное 157, говорит 122, произносит пролог 166, приносит развязку 169, как персонаж 203, 211.
- Бокал 53.
- Боккаччио 111, его фольклорность 290, Филокопо 249.
- Боковые скамьи 187, флигеля и двери 187, части арки 189, крылья скены и алтаря 194.
- Большой 78, и композиция сатиры 287.
- Боремос 119, 175.
- Борьба 53, 66, 67, и тотем 69, 71, 72, в браке 73, 74, на могиле 86, форма суда 90, 145, в основе инвективы 99, 103, мифа и обряда 127, 135, игр 134-137, 138, драмы 145, 163, 164, песенная 164, в композиции персонажа 202, в балагане 179, 197, как драка 273.
- Бочка 181, 198-200, мотив 251?, 296.
- Брак 67, 68, 69, 73-77 244, 252, майская обрядность 74, триумф и коронация 75, роль хлеба-вина 76, 77, космический 81, 87, 105, 106, и инвокация 96, плач 105, в структуре комедии 170, мотив 253.
- Брант, Себастьян 292.
- Брань 111, 167 см. инвектива.
- Брисеида 41, 236, 237.
- Бужение 97.
- Букко 213.
- Буколическая поэзия 281.
- Буслаев 16.
- Бутылочный дьявол 296.
- Буфонии 88-92.
- Бык 88, 89, 92, 93 бои 141, в триумфе 177, из теста 178.
- Бэттигер 72.
- Бюттнер 293.
- Вавилон 88?, 133, 285, эпос 209.
- Вакханки 94, Еврипида 150, 169.
- Вакхилид 139, 144.
- Варево 58, 61, в мифе 61, в структуре комедии 170, в сценке 177, его значение 76.
- Варрон 275, 287.
- Вейнрейх 284.
- Величание 96.
- Венок 68, 73, метафора 118, при еде 120, награда 136, 144, 145, на столе 184.
- Венус госпожа 292.
- Венчание 73-75, семантика 88.
- Versus 115.
- Веселовский, А.Н. 9, 17, 19-21, 24, 111, 134.
- Веселье 87, 104, 105, как мотив 120, 123.
- Весна 119, имя поэтесс 119, 120, в лирике 247, 257.
- Вестник, глашатай 169, в трагедии 169, слуга 215, посол 237.
- Вещный мир 52, 180, жанр 198.
- Вещь, тождество тотему 182, слову 191, 192, как мертвая драма 180, как персонаж 180, 181, в лирике 181, при узнавании 251, по Узенеру 23, по Кассиреру 31, 32.
- "Взятие Милета" 261.
- Византийский сатирический роман 275, 287.
- Вико 26.
- Вино 53, 59, 63, божество 76, 77, его семантика 77, 78, 79, 94, в фольклоре 198, в лирике 120, 121, 247, 258, его роль в генезисе драмы 152, 162, как персонаж и мотив 207.
- Виновный 91.
- Виноград в культе 76, в фольклоре 91, в генезисе драмы 152, в драме 176, 177.

Виноградарь (продавец вина) 207.
Витрувий 268.
Вифлеем 81.
Вишня в фольклоре 207.
Вода, ее метафора 69, 87, 134, ее
вещание 122, связь с агонисти-
кой 135, с храмом-театром 188, с
судом 91, в фольклоре 198, как
персонаж и сценарий 208, 253, ее
семантика 199, 203, как мотив 228.
"Водоносицы" 150.
Воеводский, Л. 16.
Вожак 67, 70, царь 71, 72, спаси-
тель 77, шут 105, запевала 112,
113, 115.
Возлюбленный, его семантика 82,
249, умирающий воскресающий
бог 119, 203, 247, 294, в лирике
121, свеча, факел, светоч, ткань
199, 201.
Возраст персонажа 203, 208, 219,
264.
Вооз 81.
Вопросы и ответы 126, 127, 287, в
стихомифии 164, в генезисе дра-
мы 194, см. загадка.
Вор, былой бог 208, 218, 274, 276,
как персонаж 215, 283, 286, 288,
292, 293.
Ворота 70, 143, семантика 183, 189
190, 190.
Воскресение, метафора 64, 77, 97,
в благополучном окончании
рассказа 124.
Воспоминание, метафора, 251, как
литературная форма 129.
Восход 70, семантизируется в
рассказе 117.
Враг 66, 70, 98, аспект тотема 72,
раб 86, злак 86, виновный 91.
Врач (доктор) в фольклоре 176,
224, 276, в фарсе 213, в реалист.
жанрах 276, 287, 292, 295.
Врачеватель в культе 77, 78, 122,
как персонаж 274, 295. См. врач.
Время, его концепция 71, 72, кру-

гооборот 139, 164, 182, с ним
связана композиция и интрига
270, по Кассиреру 31.
Вундт 30.
Въезд в город 70, 79, 80, 138, 189,
как эпизоды 181.
Выздоровливание см. исцеление.
Высота, ее семантика 185, 191, 192,
связь со словом 192, 194.
Гадание 126, 127, 159.
"Галицы" 149.
Галоа 103, 158.
Гамлет 210.
Ганс Вурст 161.
Гаррисон 68.
Гегель 9, 10.
Гегемон 160.
Гесиод 41, его сентенции 42, реал-
лизм 265, о женщинах 285.
Геката 62.
Гексаметр 42, 48, 132.
Гектор 40, 140, 235, 237.
Гелиодор 238.
Гелиос 119, 238.
Гелланоидики 91, 140, 169, 245.
География как жанр 47, 260.
Гептамерон 125.
Гера 115, 188, 204.
Геракл 135, 162, 177, 244, основал
Олимпии 137, ода ему 138, как
фарсовый тип 161, 162, 212,
имеет двойника 210, лев 234.
Гермес 135, 137, 138, 233, как реали-
стический тип 238, 263, 294, 295.
Герод 279, 280.
Геродот 140, 146, 147, 261, об
Адрасте и Арионе 147.
Геросении 97.
Гетера в культе 88, 117, и поэтессы
119, 120, в лирике 247, в древней
комедии 170, 171, в средней и
новой комедии 171, 248, 276, 277,
фарсовый аспект божества 218,
274, см. блудница.
Гейя 63, 198.

- Гиацинт 207.
 Гибель, ее семантика 77, 163, 164, как мотив 227.
 Гибристика 95.
 Гиерогамия 105, 222?
 Гиларод и гилародия 173, 175.
 Гильгамеш 210, 239, 275, 288.
 Гильдебрандт 238.
 Гимайос 174, 175.
 Гименей 42, 175.
 Гимн 97, 107, 256, зачин к эпосу 115, с инвективой 118, элегия 121, ода 180?, к Дионису 146, к Аполлону 171, к Гермесу 263.
 Гимнасий 135.
 Гимнастика 134.
 Гипорхема 42, 259.
 Гипподром 163, 205, 245.
 Гиппокрена 122.
 Гиппонакт 264.
 Гистрионы 173.
 Гитопадеша 125.
 Гладиаторы 86, 141, 142, 145, 194, и греческий роман 245.
 Глумление культовое 103, 163, как мотив и черта персонажа 98.
 Глупость, семантика 131, 211, 294, персонаж 159, 215, 291-294.
 Гнев как мотив 235, 237, его фарсовый аспект 273.
 Гнома культовая 129, 131, в литературе 120, 121, 164, 257.
 Год 75, 79, 81-84, 100, 126, 139, 169, 208, 209, 213, 215, 275, семантика 68, 69, 70-72, 153, 154, олимпиик 138, в драме 113.
 Голова коня 62, Олоферна 80, 94, семантика 94.
 Гольдони 291.
 Гомер 39, 125, 126, 168, 204, 216, 241, 254, 259.
 Гораций 48, мотив вина 258, пира и еды 285, о женщине 285.
 Горацио 212.
 Горбун 216, 248.
 Горгий 140.
 Горизонт 70, 138, 184, 188, 190, 196.
 Город 79, 80, 138, 144, 154, 162, 171, 189, 199, 200, 235, 236, 244, 267, 272, 281, его культ 70, 80, 138, семантика улицы 109, как мотив 235.
 Горшки в фольклоре 199.
 Господин, 212, 215, 239, барин 205, в романе 294.
 Гостиница, метафора 227, сценарий реалистический 226.
 Готовые сюжеты 14, 297.
 Граница, межа 183.
 Гриммельсгаузен 293.
 Гриммы бр. 16.
 Гроб, 144, 181, 228, 241, метафора 72, 78, 128, спальня 185, в сюжете 185.
 Гуг Дитрих 210.
 Гудруна 232?, 252, 253.
 Гумбольдт 24.
 Дамаянти 84, 245, см. Наль.
 Данаиды 199.
 Дандин 283, 285, 286.
 Данте 287.
 Дарвин 11, 17, 27.
 Дарий 46, 262.
 Дафна 207.
 Дафнис 249.
 Двери 189, 195, метафора 119, 184, 189, 190, заря 70, и полог 196, как персонаж 99, 117.
 Движение 66, 84, 114, семантика 122, 123, плоскостное 196, 224, античная концепция 269, и проблема композиции 269, жанра 266, 268.
 Двойник 167, 176, 178, 205, 209, 237, 244, генезис 210, 212, в литературе 215, 216, 248, 249, 251, 252, 294, в виде вещи 251.
 Дева в культе 60, в фольклоре 198, 207, как персонаж 216, ее фарсовый аспект 277.
 Деверь в эпосе 252.
 Действа 52, 113.
 Действенный мир 52, поединок 99,

103, часть серенады 117.
Действительность, ее осмысление 106, 109, 264, границы видения 264, 265, у реалистов античности 261.
Действование 112.
Декамерон 110, 125, см. Боккаччио.
Декорация 196, 219.
Дельфин 137, 138, 146, 171.
Деметра 75, 78, 103, 105, 178, 237, 238, Иуло 173, 174, и обряды смеха 95, 102, и песни 101, и зарождение ямба 102.
Деметрион 160.
Демодок 195, 231, 286.
Дерево в культуре 68, его обряды 66, 68, 87, 88, семантика 70, 87, 182, 203, брак 89, 106, 200, разрывание 66, 94, невеста 200, как персонаж и сценарий 203, 207, 253, как мотив 228.
Детоядение 60.
Деяния 97, 128, 129, 245, 252, фарсовые 294.
Джиованни Маккарони 161.
Джэк Пуддинг 161.
Диалог 46, 194, дословесная форма 127, и агон 223?, в серенаде 43, в драме 46, 164, в философии 47, по Веселовскому 19.
Диалогический характер фесценнин 101, песни комоса 117, песни агона 164.
Диана Арицийская 85.
Дивергенция 275.
Дидактика 132, о женщинах 285, о смерти-глулости 285, в сатире 285.
Дидаскал 151.
Дикелисты 173.
Диодор Сицилийский 71.
Диомед, грамм. 268.
Дионис 60, 76, 79, 116, 294, его страсти 94, 95, 146, 147, бык и козел 177, и смех 95, и брак 73, и разбойники 146, и загадывание загадок 127, связь с лирикой 150, с сатирами 152, с драмой 46, 144,

146, 177, 178.
Диск, метание 86, 135.
Дитерих 68, 156, 159, 160, 205.
Дитрих 205.
Дифирамб 41, 259, связь с омофагией 116, 120, с Дионисом 116, вид лирики 254.
Доистория 19, 22, 25, 29, 34, 159.
Доктор 213, 218, 274, 276, 282, 287, 292, 295, см. врач.
Дорога в фольклоре 103, 201, заплачка 115.
Dottore 214, 279.
Драка в комедии 165, в уличном театре 213, аспект борьбы 269.
Драма, ее генезис по Веселовскому 19, по Прейссу 25, сицилийская 100, ее структура 43-45, фольклорная 254.
Древняя комедия 46, структура 170, 268, персонаж 267, 274, жанровые увязки 275, парабазы 100, гимны 102.
Дружинник 19.
Дуб 122, 143, 207.
Дурак 179, 210, 288, 294, см. шут.
Дедал 211.
Дюркгейм 18, 29-30.
Ева и Адам 26, 76.
Евполид 146, 274, 287.
Евреи 77, 133, 188.
Еврипид 45, 261, его драмы 161, 162, 169, его пролог 166, эпилог 169, интрига 270, архаика 167, 169, связь с комедией 267.
Евхаристия 152, 184, см. причастие.
Египтяне 34, 71, 77, 90, 128, 134, эпос 40, 235, драма 133, 185.
Еда обрядовая 53, 54, 65, 73, 153, семантика 54, 62, 63, 73, 94, 156, 157, омофагия 60, и борьба 66, и шествие 67, и плач-смех 96, обращается в пир 120, в драме 144, 160, 170, ее фарсовый аспект 273, как литер. мотив 227.

- Единичное 32, 41, 64, 71, 102, 230, 298, его концепция 100, 102, 140, 148, по Кассиреру 32.
- Единоборство 134, 146, 147, 241, см. борьба.
- Единство литературного процесса 21, 287.
- Элевсин 60, 73, 91, 103, 188.
- Елена 40, 234, 235, 237.
- Entremes 325.
- Эфесская матрона 75.
- Жан Потаж 161, Фаринь 161.
- Жанр, условность понятия 13, 14, 116, и сюжет 13, мировоззренческая сущность 13, традиционный 15, долитературный 134, по Веселовскому 11, по Потебне 24, путешествий 249, 293, ностов 240, страстей 245, мученичеств 246, 248, 249, авантюрный 252, исторический 240, 261, элегии и ямба 260, "высокий" и "низкий" 263, трагедии 266, 267, реалистический 267-269, дидактический и обличительный 290, у Сафо 256.
- Женитьба 68, 87, 90, 131, см. брак.
- Жених и невеста, боги 68, 74, 75, 81, 200, майские 67, 68, подставные 84, инвектива на них 102, двойник шут 105, разгадывание загадок 131, в фольклоре 73, 199.
- Женщина в культуре 75, 78, 202, в обычае 119, 120, 186, разгадывание загадок 127, в фольклоре 190, 199, 206, уподоблена городу 235, глупости 292, хоры, плачи и песни 112?, 119, 120, 175, 255, 256, 258, как персонаж 280, 284, 285, см. поэтесса.
- Жертва 59, 116?, посылалась злаками 76, 158, опьянение 80, еда 61, 64, побежденный 72, козел отпущения 154, как солист 177, актер 178.
- Жертвенник 171, 184, см. алтарь.
- Жертвоприношение, убийство-еда 56, 58, 60, 61, омофагия 60, 61, варево 58, опьянение 80, 93, метафористика 62, 89, как драма 177, в структуре комедии 170.
- Животный эпос 234, сценка и сатира 203, 291.
- Жизнь, семантика 70, 77, 84, и борьба 72, 75, и венчание 72, и питье 77, и слово 121, душа 155.
- Жилище 181.
- Жонглер 19.
- Жрец 188, тотем 66, бог 71, врач-ведун-поэт 79, 115, 122, 197, повар 58, 157, глашатай 168, 169, инвектива на него 100, его фарсовый аспект 197, как персонаж 218, 292.
- Жрица 79, как персонаж 218, 292.
- "Жрицы" 149.
- "Жук" 149.
- Завеса 55, 186, 195, 196, 201, семантика 184, 195, 200, в театре, храме и цирке 196, 201.
- Загадка и загадывание 126, 131, генезис 223, связь с песней-расказом 126, форма диалога 164.
- Заговор 115.
- Загрой 214.
- Займствование, 20, 21, 26, 35, 152, 242, 17, 25.
- Закрытие-открытие 55, 126?, 131?, 164?, 183, 199, 200, 223?, 296.
- Запамятование 251.
- Запевала 96, 112, 166, просодий 115, женских хоров 119, колядок-серенад 118, хвалы 138, по Веселовскому 19.
- Запевы 166, по Веселовскому 19.
- Запlachка 97, серенада 117, любовная 119, 120, хвалебная 121, о Лине 175, литерат. жанр 264, по Веселовскому 19.
- Зарывание 86, 94.
- Заход 42, 70, 97, 115-118, 120, 131, 174, 184, 240, 260, 264.
- Звери - животные в культуре и фольк-

- лоре 153, 154, 183, как драматический хор 147, 153, на римских подмостках 141, название драм 149, исполнители сцен 177, из теста 178, как лит. персонаж 205, 206.
- Звероборец 205, 253.
- Зевс 76, 88, 105, 121, 122, 137, 138, судья 140, как персонаж 204, 212, 294.
- Земля в культе 63, 64, 101, 102, 119, 203, в фольклоре 75, 85, 86, 106, рот 64, полог 195, ее вещность 181, 182, персонаж 203.
- Змея 62, 136, 242.
- Золотой век 164.
- Золотой осел 285, 286.
- Золушка 69.
- Зрители, обращение к ним 100, 113, 176, соучастники драмы 140?, 145, 187, 188, и еда-разрывание 144, 158, 160, 162, обряд сидения 187, 188, божество 145, их одежда 45.
- Иакх и Вахх 103, 176.
- Ивейн 210, 253.
- Игра 126, 178, 243, 275, 284.
- Игрок 283, 284, как персонаж 243.
- Игры 52, сценические 142-144, цирковые 70, 143, погребальные 86, панэллинские 135, 136, этрусские 141, семантика их 141-142.
- Иегова 91.
- Изида 61, 253, 285.
- Исольда 8, 37, 205, 251.
- Изречения 133, 141, 144, 145.
- Иисус Навин 80, 81.
- Икар 211.
- Иконография катакомб 62.
- Иконостас 189, 194, 201.
- Илиада 40, 231, 235.
- Император римский и цирк 143, 144, 283, и фарсовый актер 163.
- Имя, его семантика 96, и инвектива 99, 101, пение его 113, 122, его обряды 138, в драме 145, рабов 214, персонажа 207, 213, 223, как эпитет 220, связь с сюжетом 223, 240.
- Инвектива 99-102, 143, песни 110, в драме 167, 176-179.
- Инвокация 96-99, песни 102, 113, 121, в элегии 121, в драме 100, 167.
- Индоевропейстика 15, 21, 27, 159.
- Индусский эпос 40, 205, 241, 252, драма 203, роман 203, фольклор 290, повара-пекари 286, бобы 159.
- Инкубация 78, см. сон и исцеление.
- Intermezzo 291.
- Интонация 112, 123.
- Интрига 182, 270, 271, 281.
- Ион 46.
- Иониколог 176.
- Иония 43, 259, 260.
- Иосиф Прекрасный 246.
- "Ипполит" 169.
- Иресиона 118.
- Ирида 238.
- Ирод 94.
- Ирония 130, 285.
- Испанский роман приключений 252, плутовской 294, драма 291.
- Испытания верности 239, 241.
- Истмии 135.
- История как лит. жанр 47, 260, 261.
- Исцеление 77, 78, 93, 124, 159.
- Исчезновение-появление, метафора 65, 71, 72, 182, ее значение 74, 75, 86, 164, связь с шествием 66, 188, с инвокацией 96, как лит. мотив 248, 273, 277.
- Итальянская комедия 291.
- Итифаллы 173, 176.
- Иулос 173, 174.
- Ифигения 61.
- Иштар 237, 238, 275.
- Казанский, Б.В. 37?.
- Кали 241, 296.
- Калидаса 250.
- Калина 207, 254.
- Каллин 256.
- Калпока 119.
- Камень 65, 160, 251, семантика

103, 127, 182, как тотем 183.
Candidus 285.
Кант 9, 31
Carmen 115.
Кассатида 122.
Кассирер 31, 36.
Касталия 122.
Катарис *153, 155*, см. очищение.
Катастрофа 163, 164, 262, 170.
Катулли 284.
Кафедра 185-187, 192.
Качели 173, 197.
Каша-похлебка 157-160, хор 158, 160, шут 159, 160, зрители 160, как персонаж 203, 206.
Кефал 82.
"Киклоп" 162, 161, 233.
Кинедологи 173.
Кинетическая обрядность 167.
Кладбище 86, 90.
Klauss Nagg 293.
Козел 151, 153, 177, 178, 205, в уличном театре 177, 213, козел отпущения 76, 154, 159, 245, в генезисе драмы 153, 157, покойник и актер 163, 154.
"Козы" 149.
Колбасы 155, 156, 160, 161, 275.
Колесница 70, 81, 86, 135, 137, 139, 143, 188, 190, 191, 196, 244.
Коллективный субъективизм по Веселовскому 19.
Колодец 199.
Колон 114, 116.
Комедия 44-49, 92, 100, 102, 144, 249, генезис 152, очищение 154, страсти 163, борьба 165, и литургия 170, и трагедия 170; ее варианты 175, 178, римская 178, 179, маска ролей 143, "к. святых" 291.
Комическое 9, 10, 265, 268.
Commedia dell'arte 159, 221, 292.
Коммос 46.
Комната 55, 181, 198.
Комос 105, 117, 118, 119, в комедии 170, 171, 194?, 245.

Композиция, ее история 269, нанизывающая 108, 172, 269, обратнo-симметричная 127, личного рассказа 125, оды 125, 167, 170, 171, 276?, сюжета 221, 237, романа 243, 285, 294, 296, средневек. поэм. 253, сатиры 276, 281, 287, Илиады 237, у Апулея 285, мученичеств 249, Эрека 253, к. и движение 269.
Конвергенция 26.
Конь 62, 139, 146, 244, в играх 139, 141, 144, Арион 146, Силен 162, в драме 146, 151, 197, в фольклоре 262?, в лирике 255, 259, как персонаж 205, 259.
Корабль, семантика 183, 188, 193, 200, в драме 188, 189, 197.
"Корабль дураков" 292.
Корзина 76, 183, 199, мотив 181.
Кориолан 236, 237.
Корифей 151, 161, 168, 194, 255, троичность 202, по Веселовскому 19, см. запевала.
Кормление общины 53, 54, новобрачных 76, алтаря 184, зрителей 144.
Корнфорд 68, 170, 213, 214.
Костер 61.
Кострома-Ярило 86-88, 90, 91, 104, 154.
Котурны 44, 211, 266.
Кража 234, 273, мотив 132?, 177, 282.
Красноречие 240, как жанр 47, 260, 261.
Красота, мотив 220, 255, 278.
Кратес 160.
Кресла 187, 193.
Креститель 94.
Креуса 46, 261?.
Крик 112, 123, 167.
"Критянки" 150.
Кровь 60, 65, 77, 94, 142, 147, 154, 156, 157, 161, 162, 168, 184, 185, 196, 243, и слово 122, актера на сцене 142.
Круг 187, 216, 226, 255, 258, 265,

269, 273, 278, семантика 113, 114, 187, в обряде 99, в суде 90, 91, в балагане 197, у орфики 63, в фольклоре 72, 85.
Круговорот 63, 85, семантика 140, 164.
Ксеркс 45, 46, 261, 262.
Кук 68.
Кукла 87, 89, 93, 106, 154, 245, божество 193, на столе 185, 195, в драме 197, 211, 213.
Кулачный бой 86, 137, 144, в трагедии 167.
Кухня в культе и фольклоре 57, 69.
Кэрики 168.

Лавр 122, 136, 137, 207.
Лазарь 295.
Лакей, см. слуга.
Ламах 274.
Ламия 61, 213.
Ланчелот 253.
Лаомедонт 235, 236, 240.
Ласарильо из Тормес 295.
Лаура 249.
Леви-Брюль 25, 30, 31, 35.
Легенда 23, 81, 120, 205, 248, 252, 288, 290.
Legenda aurea 66?, 291.
Лекцистернии 54, 57.
Ленеи 99, 144.
Лесть 212, 221.
Ливий Андроник 173, 177, 213, 230.
"Лизистрата" 280.
Лин 119, 174.
Липа 207, 254.
Лирика, ее генезис 254, виды 42, 43, 259, ее приурочение 44, 260, ее мотивы 120, 121, любовная 121, 258, ср. 255, ямбическая и элегическая 256, 284, хвалебная 259, ее обращение 160, ее персонаж 154?, 247, 248, и греч. роман 247, 248, по Веселовскому 19.
Лиро-эпические элементы 19.

Лисий 140, 278.
Лисипп 284.
Лисодия, см. магодия.
Литература античная 38, 48, 128, европейская 39.
Литературный процесс 9, 109, 245.
Литургия 76, 102, и комедия 170, античный термин 53, 62.
Литюерс 95, 119, 175.
Личный характер рассказа 100, 124, 125, 128, 129, 287, в эпосе 231, осмеяние 100, л. хвала 138, 139.
Ложе 58, 74, 76, 81, 83, 86, 95, 180, 184-186, 192, 200, 216, 251, 252, 257, 258, погребальное 184, как мотив 76.
Лот 99.
Лукиан 275, 286, 287, 289.
Лукий - псевдо 285.
Луций 92, 98, 145, 293, его имя 59?, 93.
Lucius 92, 93, 285.
Луцилий 276.
Любовь, битва 74, смерть 75, 119, 257, еда 75, исцеление 77, 78, и вино 120, 257, 258, в лирике и греч. романе 255, 257, ее богиня 80, индивидуальная 259.
Lustrare, lustrum 154.
"Лягушки" 149, 274.

Магия 22, 30.
Магнет 149.
Магод и магодия 173, 175.
Май 94, 99, 106, как персонаж 207, 249.
Майская обрядность 74, 86-90, 245, 293, ср. 154, м. пара как персонаж. 74, 210.
Майсон 176, 212.
Макаронический стих 161.
Массаре 161.
Маккарони 161.
Маккус 159, 160, 161, 176, 178, 213.
Манерос 175.
Маннгардт 25, 68.

Манон Леско 297.
Мардук 245.
Марр, Н.Я. 24, 30, 32-35, 36, 71, 179, 182, 187.
Марс 84, 101, 215.
Марциал 282, 284.
Маршевые песни 19, 100.
Маска 71, 44, 45, 127, 192, 201, 219, 220, 287, 292, 176, неподвижная 81, 84, безличная 151?, и смерть 141, в драме 175, 176, 192, 220, 243, м. и типаж 218, 219, 221, и шаблон 197, 201, 208, повара 212, жреца 299.
Маскарад 68, 98, 245.
Материальная культура 179.
Материнство 78, 183, 201, 190, 293.
Мать 63, 78, 190, как персонаж 203, 218, 274.
Махабхарата 241.
Медведя сценка 177, 211.
Медея 46.
Межа 19, 138, 183, 190.
Меланипп 146.
Мелеагр 235, 237.
Мельник 206, 295.
Меналк 119.
Менандр 268, 284.
Менипп 275, 287, 288.
Металл 182.
Метафора 32, 51, 52, 106, по И.Г. Франк-Каменецкому 36, по Кассиреру 32.
Метафоризация образа 106, сюжета 222, 223, 227.
Метафоры безумия 129, битвы 86, блуда 80, 83, болезни 78, борьбы 66, брака, 67, 68, брани и сквернословия 99, варки 61, 76, венчания 73, весны 247, вина 77, вины 91, воды, дерева и огня 69, возраста 208, войны 86, воскресения 61, 62, врага 72, врачевания 78, выздоровления 78, говорения 122, года 73, города 79, двери 110, дерева 106, дня 125, еды 50-53, 63, жениха-невесты 79?,

жертвы-побежденного 57, 58, 72, жизни 73, закрытия 196, зачатия 79, земли-смерти 63, исчезновения-появления 65, крови 77, круга 73, круговорота 63, ложа 74, любви 119, любви-еды 76, любви-исцеления 77?, любви-смерти 76, материнства 78, мудрости 129, награды 74, "нового" и "старого" 73, нового рождения 61, обвинения 88, огня 61, оплодотворения 75, оправдания 90, очищения 154, переодевания 95, пира 62, плача-смеха 95, 96, пляски 123, победы и победителя 69, 70, повара 76, поднятия 191, поля-пола 87, 219, права 91, правды 102, призыва 96, проглатывания 64, производительного акта-поединка 74, органа производительности 64, 67-69, произнесения 124, профессии 206, пьянства 80, раба 84, разрывания 94, рождения 63, 67-69, рта 64, семени-посева 69, слова 122, смеси 156, сна 78, спасения-страды 87, суда 89, судьбы 91, убийства 61, уз 85, умирания-оживания 63, 64, 67-69, хвалы 97, царствования 73, царя-царицы 68, 69, шествия 66.
Метафоры вещные 194, наружности, пола и возраста 219, социальные 219, тканевые 186, стадийные изменения 65.
Меч 113, 167, 181.
Мим 160, 179, 196, 213, 263, римский 179, 279, эллинист. 279.
Мимика 103, 112, 113, 116, 123, 261, в трагедии 167.
Мимнерм 257, 258, 260.
Минос 140, 240.
Миракли 291.
"Мирмидонцы" 150.
Мистерии 288, 291.
Миф 15-17, 172, по И.Г. Франк-Каменецкому 36, Узенеру 23,

Кассиреру 31, Фрейду 28.
Многозначность образа 23, 24.
Множественно-единичный тотем 66, автор 100, хор 149, персонаж 202, 294, сооружение 183.
Могила 86, 182, 195, связь с рассказом 129, поединком 136, вариант стола 184, 194, сцены 163, 194.
Молчание 122, 12, 176.
Мольер 291.
Монахи 54, персонаж 210, 290.
Монолог 126, 128, 166, 168, 228.
Моралии 291.
Морфология различий 51, метафор 51, 52, 107, 108, сюжета 222, 223, 254, языков поэзии и прозы 114, персонажа-мотива 223, жанра 254.
Мост 92, 103.
Мотив 18, 254.
Мотивы в лирике 120, 121, и загадка 223, и персонаж 280, 281, солярно-хтонические 226, плодородные 226-228, безумия-забвения-измены 226, благовещенья 150, вина 258, взлета-падения 225, воспоминания-возврата 226, врывания на таинство 214, гнева 225, горбуна 216, еды 284?, покойника 284, эфесской матроны 75, замены 216, злой свекрови 216, игры в кости 243, клеветы 125, 216 ложа-стола 75, любви-верности 239, вина 258, увядания-смерти 258, мнимоумершей 110, 111, навета 250, неузнанности 73, 250, огнеборства и звероборства 249, освобождения от уз 225, пассивности-активности 227, по сольства 236?, похищения-отвоевания 225, раба-царя 225, разлуки-соединения 241, 243, свадьбы 75, 225, 244, скованности 225, сна-пробуждения 225, спуска-всхода 224, странствия 243, удаления в лес 243, укрощения свирепого 225, ухода-прихода 226.

Мудрость 130, 131, погребальная 129, 131, 132, назидание 132.
Муж в фольклоре 76, 199, 247, 252, персонаж 73, 203, 276.
Музыка 57, 116, 117, 119, 123, 125, 143, 174, 176, 196, 197, 210, 211, 260.
"Муравьи" 149.
Муэрнер, Томас 293.
Мученичество-страсти 128, 249.
Мышление 50, 106, 108, 124, 172, его характер 183, 196, 202, 222, по Узенеру 23, Потевне 25, Дюркгейму и Леви-Брюлю 29-31, Кассиреру 31, 246?, И.Г.Франк-Каменецкому 34, 36, дологическое 28, 30, 31.
Мунгау 169.
Мюнхгаузен 293.
Мяч 86, 135.
Навзикая 244, 252.
Наводнение 164.
Награда 74, 94, 136, 137, 144, 152.
Названия драм 149, 176, 178.
Наль и Дамаянти 241, 252, 296.
Нанизанность композиции 108, 172.
Народная словесность 16, 24.
Наружность персонажа 181, 219, 245, 292.
Нарцисс 207.
Насмешка 98-104, 212?, стихи 101, культовая 103, как мотив 163, в лирике 284, 287.
Наука о религии 22, имени 22, мышлении 25, 30-32, английская 169.
Небо 71, 72, 85, 106, 182, в фольклоре 184, 190, и драме 172, 197?.
Некродипны 62.
Немеи 135, 136, 145?.
Немота 125, см. молчание.
Нении 97, 116, 129, 185.
Нерия 215.
Нибелунги 236.
Низшие классы 266, 269, 271, культуры 22.

Ниша 186-187.
Новая комедия 48, 171, 250?, композиция 171, 276, 277, персонаж и сюжет 276, 277.
Новелла 250, итальянская 286, возрождения 290, и плутовской роман 216.
Новобрачные 73, 75?, 76, 79, 87, 97?, 158, новый год 72, новый брак 73, 81, новое рождение 78, новый жених 81, 138, в др. комедии 165?.
Новое учение о языке 32-34.
Нога и ритм 114, и стих 114, 123, движение н. в трагедии 165, арка 190.
Номос, песня 136, 254.
Норманнские сказания 236.
"Носительницы возлияний" 150, 269.
Носсиды 120.
Ночные обряды 103, 117, рассказы 124, серенады и инвективы 118.
Нут 78.

Обвинение 60, 88, 89, 90, 92, 228.
Обеды культовые 62, зрелища 142, 194.
Обжора 179, 282-284, 290.
Обжорство культовое 131, мотив 131, 161, 282.
Обличение 99-102, 175, 267, 287, обличит. жанры 296.
Обнажение 103.
Образ 30, 51, 283, по Узенеру 23, Потевне 25, Фрейду 29-31, Кассиреру 31, И.Г. Франк-Каменецкому 36.
Образность 52, по Веселовскому 18, Потевне 25, Фрейду 29-31, Кассиреру 31, И.Г. Франк-Каменецкому 35, 36.
Образы, их пронизанность 64, невозводимость друг к другу 67, космические и социальные 64, борьбы 66, брачные 67-69, врага и покойника 72, въезда и

шествия 70, крови-вина 77, круговорота 63, 104, множественной единичности 148, неподвижной смены 104, победы 70, смеха 105, царя-победителя-жениха 69, 70.
Обрамляющий рассказ 125, 126.
Обратная симметрия 114, 127, в сюжете 226, 227, в композиции 163, см. симметрия.
Обращение 99, 101, в драме 101, 113, 166, в рассказе 120, в лирике 101, 260.
Обряд 70, полистадиальность 107, генезис 107, 108, 172, кинетика 123, 167, каменный 103, обжорства 131, оплакивания 185, очищения 154, плача 105, смеха 94, 95, 99, 101, 105, чучельный 86, 87, 104, по Веселовскому 19, 52, 53, у антропологов 21, по Узенеру 22.
Обстановка 98, 104, 163, 171, 180, 181, 197, 204, 221, 226, 273, 282, 285.
Обходы 68, 74, 154.
Обыденность 247, 267, 268.
Обычай 52, 198, 199.
Овидий 258, 284.
Огонь 57, 59, 61, 69, 74, 87, 88, 94, 124, 126, 202, 203, 223, 225, 228, 233, 241-243, 249, 258, и рассказ 124, огн. занавес 196, огн. эпизоды 228, персонаж 202.
Ода 115, 138, 214, 258-261, ее приурочение 260, Горация 258, Пиндара 255, 259.
Одежда, семантика 186, 200, 251, связь с сюжетом 201, актеров и зрителей 44, функция в литературе 220.
Одеон 159.
Одиссей 16, 39, 40, 125, 160, 232, 233, 234, 237, и Наль 244, зооморфность 204, 205, и Эвриклея 251, 252.
Одиссея 232, 234, 242, 252, 287, 288, сюжет 40, 231, 235, композиция 234.
Одия 173, драма-сценка 175, 176.

Озирис 91, 94, 140, 207, страсти 245.
Оймэ 115.
Окно 181, 190.
Оковы, сети, см. узы.
Олимпии 80, 135, 137, 144-146, 162, 166, 167, 169, 259.
Олимпийоник 115, 139, 143, 145.
Олоферн 80, 94.
Омофагия 157, 168.
Оправдание 90.
Опьянение 62, 80, 93, 98, в комосе 117, в фарсе 162, лирический мотив 120.
Оракул 122.
Ордали, см. суд.
Орел 137, 143.
Орест 90, 269.
Оружие 74, 181.
Орфики 63, 73, 130, 145?, 154.
Орхестра 146, 162, 165, 176, 187, 194, 195, 197.
Осел золотой 92.
Осия 81.
Островский 171.
"Осы" 149.
Осыпание 76, 158.
Отвоевание невесты, мотив 234, 235, 237, 252, 253.
Открывание-закрывание 190, 196, 198.
Отрицательный типаж 259, 269, 271, 284.
Очищение 83, 86, души 100, 155, в драме 154.

Павсаний 137.
Палатка 55, 186, 197, см. шатер.
Палеонтология 26, 33.
Палка 65, 199, персонаж 200.
Пальмерин Оливский 207, 249, 253.
Панафинеи 150.
Панегирик, см. хвала.
Пантомимы римские 142, 143, 147, 173, 178, ср. 245.
Панэллинские игры 135, 136.
Паппус 213.

Парабаза 100, 101 166, 166, монолог хора 166, 168.
Паразит 212, 217, в комедии 213, 273, у Ювенала 284.
Параллелизм образов 95, 103, 119, 125, поэзии-прозы 114, речи-действия 112, 123, фольклорных форм 70, 198, 199, языка и мифа 32, мифа и поэзии 37, бытовой и храмовой религии 56, хлеба-животного 59, метафор 228, литературных и бытовых форм 218, 219, трагических и комических форм 277.
Параскении 194.
Парис 235.
Парод 46, 166, 176, 195.
Пародия культурная 93, 288, 289, как жанр 171, 215, 290.
Парфении 42, 259, 260.
Пастодории 194.
Патрокл 140, 211, 237.
Pageant 193.
Пейзаж 222, 247.
Пелопс 61.
Пенелопа 232, 237, 244, 252, 82, 270.
Пентаметр 42, 48.
Пенфей 94, 214, см. Дионис.
Первобытное мировоззрение 50, 51 образность 51, общество 52, 64, осмысление труда 53, мышление 75, 164, наука о нем 25, 29-32, его специфика 88, 107, 108, и перипетия 164.
Первое лицо 100, 128, 149.
Пережитки и рудименты 50.
Переодевание 93, 98, 201, 202, 228, мотив 182.
Период в предложении 47, 115-117, мировой 77.
Перипетия 46, 164, 169, 173, 182, 202, 221, 227, 243, 277, 294, в сюжете 221, 222.
Персефона 175, 275.
Персидские несториане 57, эпические сказания 233?.

- Персонаж, семантика 218, 219, 221, 253, вещный 181, 182, стадильность его 203, 204, метафоризация 219, компанование 219, постоянные свойства 218, 219, 221, морфология 222, и сюжет 223, в эпосе 223, в лирике и комедии 247, 248, в драме 151, 248, в фарсе 276, 284, в миме 279, 280, в романе 281, 283, 285, 294, 296, в римской лирике 283, 284, в сатире 284, 292.
- Персонифицированный мир 52, еда 76, огонь-вода-дерево 88.
- "Персы" 45, 150, 261, 262.
- Песни, генезис 101, 112, 115-117, виды их 42, 173-175, плачи 97, 112, 117, инвективы 98, 100, скабрзные 101, 117, в фольклоре 117, 119-121, 254, серенады 117, застольные 120, 121, эротические 121, дидактические 132, победные 115, драматические 115, 152, 167, по Веселовскому 19.
- Петр Альфонс 290.
- Петр Фарнос 161.
- Петроний 281, 284, 286, 289, 292.
- Петрушка 161, 200.
- Печень 103, 178.
- Пешее слово 114.
- Рисаго 215, 238, 294.
- Пиндар 139, 144, 259, 260
- Пипин 253.
- Пир, генезис 121, в фольклоре 62-64, 117, 139, 146, и убийство 95, песнь 196, в структуре комедии 170, 171, как жанр 121, 282, как мотив 73, 94, 95, Тримальхиона 282, в римской лирике 282.
- Пиррихистические состязания 150, 151.
- "Письма темных людей" 292.
- Письменность 20.
- Пифагорейцы 66, 79.
- Пифии 81, 82.
- Пифия 122, 124.
- Платок в фольклоре 201, мотив 182.
- Платон 282, ком. 149, фил. 62, 269.
- Плач, семантика 96, 97, 105, обряд 87, песня 122, в лирике 129, в трагедии 168, и страсти 163.
- Плут, персонаж 219, 294, слуга 276, придурковатый 294, у Дандина 283, Марциала 284, Апулея 286, Эзоп 288.
- Плутарх 87.
- Плутовской роман 298.
- Плутовство, мотив 215, 283, 298.
- Плутон 91.
- Пляска обрядовая 66, 94, 113, 291, семантика 113, 123, дословное действие 113, сценка 113, зоотанец 149, в драме 166, 167.
- Победа, метафора 70, 72, семантика 137, 138, и любовь 75, 80, и суд 90, 91.
- Победитель 69, 70, 72, 73, эпоним 72, инвектива к нему 98, 100, гимны 103, шут 103, запеваля 115, животное 138, 144, в сценических играх 144-146, 152, как персонаж 174, см. олимпониок.
- Побежденный, семантика 70, 72, 138, гладиатор 141, 142.
- Повар, генезис 57, 61, 176, 212, 213, в фольклоре 76, 169, как актер 195, в фарсе 161, в эпосе 244, в новой комедии 279, как лит. персонаж 213.
- Поварской драматический жанр 161.
- Повозка, семантика 189, 191, обрядовая 99, 100, 102, 104, храм 198, связь со словом 193, с драмой 193, 194, сцена 193, 194, 196, в балагане 198.
- Повтор имен 113, 123, слов 124, 166, по Веселовскому 19.
- Повторения и тождества 52, 256.
- Поднятие 190, 191.
- Поединок, см. борьба.
- Пожар мировой 64.
- Позитивизм 20.

- Покрывало, полог 106, 184, 196, его варианты 201, в цирке 196.
 Пол персонажа 219.
 Полишинель 213.
 Полукруг 184, 188, 195.
 Поп Амис 292.
 Порог, семантика 190, в серенаде 118, персонаж 190.
 Пороки, экспозиция 100, 215, 271, 276, 284, 289, 295, 297.
 Портрет условный 214, 251, идеальный 278, у Аристофана 214, Семонида 258.
 Посвящение 128, 186, 257.
 Послание 128.
 Пословица 121, 133, 164, в сколии, элегии 257.
 Посол 237, 238, см. вестник.
 Посольство, мотив 238.
 Потенция А.А. 23, 24, 29.
 Потенциальное состояние сюжетов и жанров 50.
 Потопление 87, 89, 90, 104, 154, 245.
 Поучения 126, 129, 132, 240, в фавлю 290, в сатире 290, в лирике 257.
 "Похвала глупости" 292.
 Похититель 176, 208, 218, 233, 274, 276.
 Похороны 74, 78, 87, 90, 96, и плач 105, и театр 193, 196.
 Поэзия 9, 114, 246, и проза 133, по Веселовскому 19, Потенции 24, И.Г. Франк-Каменецкому 34, 37.
 Поэма 37, 40, 42, 132, 233, 241, 253, 258, 283, 293.
 Поэт 19, 38, 42, 44, 139, 146, 152, 246, 254, 255, 260, похвала себе 139, 259, комедийный 151, по Веселовскому 19.
 Поэтесса 119, 120, 247, 255, 256.
 Поэтика 9-12, 34, 36, лингвистическая 24.
 Поэтическая речь 17, 34.
 Правда 102, 125, 251.
 Правый 91.
 Праздники, генезис 52, 149, 158, сельские 99, 101, бобовые 159, и гладиаторы 141, 142, дураков 131, тела Христова 291, и рассказ 124.
 Прасюжет 15.
 Прачка, персонаж 208, 253, 295, 296.
 Прево, абб. 297.
 Предание 18.
 Предложение 114.
 Преисподняя 40, 46, 55, 63, 70, 72, 85, 185, вещает 122, как персонаж 203, в мотиве 238, сценарий 287.
 Прейсс 18, 25, 30, 31, 35, 71.
 Преломление хлеба 54, 55, 66, разрывание 59.
 Премудрость 129.
 Прение 126.
 Приам 235, 237.
 Приговоренный к смерти 85, 106, 143, 153, 163.
 Приап 78, 86, 203.
 Призывы 111, 259, 260, см. инвокация.
 Прием ретардации 269.
 Приключения 205, 207, 226, 233, 235, 239, 240, 252, 254, 293.
 "Приключения десяти принцев" 283.
 Пританей 59, 92.
 Притоны, реалист. сценарий 282, 283.
 Причастие и причащение 53, 60, 77.
 Причина и следствие 31, 108.
 Причинность 27, 262, прич.-следственный ряд 75, 79, 89, 108, 137, 173, 225.
 Причитания 97, 169.
 Проагон 145, 166.
 Проглатывание 64.
 Прожорливость, черта реалист. персонажа 131, 160?, 161, 162, 213.
 Проза 9, 114, 133, 155, 198, 221, 247, 254, 260, 281, 283, виды 47, структура 47, и поэзия 116, 133, по Потенции 24.
 Проигравший игрок 284.
 Производительность, семантика 67, 75, 76, 119, и исцеление 78,

- очищение 87, обряды 73, 117, в фольклоре 77, 103, богиня 79, пр. акт и еда-смерть 108, его фарсовый аспект 273, орган пр. в фольклоре 64, 76, 94, 103, 203.
- Производственные отношения 50, 106, 123, коллектив 255.
- Производство 50, 53, 64, 66, 96, 137, 150, 156.
- Произнесение слов 124, семантика 124, 125, 133, связь с возвышением 192, пр. инвектив 131, элегий 132.
- Прокрида 82.
- Пролог 46, 145, 166, 171, 173, прологист 196.
- Прометей 233.
- Пронизанность образов 64, 86.
- Прооймион 115, 133.
- Проперций 258.
- Проскений 194, 197, 201.
- Просодии 42, 98, 115, 254.
- Пространство 31, 164.
- Протагонист 93, 100, 102, 149, 151, 160, 161, 169, 176-178, 187, 197, 226, 227, 245, 277, 296, см. актер.
- Противоположность 104, 127, 184.
- Профессия персонажа 181, 207, 220?.
- Процессия, см. шествие.
- Психоанализ 28.
- Психологизм 24, 29.
- Птица в фольклоре 24, 203, 206, из теста 178.
- "Птицы" 149.
- Пульвинарии 54, 58, 64.
- Путник в фольклоре 190, 224, 228.
- Пьяница, реалист. персонаж. 162, 177, 207, 292.
- Пьянство 117, мотив 161, 176, 290, 292.
- Пэан 42, 101, 116, 172.
- Раав 81.
- Раб 81-85, 95-98, 98, 282, актер 143, хор 150, двойник героя 21, паразит 213, имена 215, в эпосе 244, в комедии 277, в сатире 284, Эзоп и Менипп 288, фарсовый персонаж 274, см. слуга.
- Рабле 290.
- Раек 198, 211.
- Разбойник, персонаж 209, 227, 274, 293, Робин 210, у Апулея 286.
- Раздробление хлеба 55, 76, мотив 277.
- Различия и тождество 12, 17, 27, 123, по Узенеру 23, Марру 34, метафор 88, 116.
- Разрывание тотема 59-61, 65, 94, песня о нем 116, пир 121, р. актера 147, 170, завесы 201, одежды 201, лит. мотив 227.
- Ракшасы 241.
- Рама 233, 237, 241.
- Рамаяна 205, 232.
- Расовая теория 25, 28, 36.
- Расказ, семантика 124-126, личный р. 122, поучение 129, 185, связь с повозкой 193, об Иосифе 246.
- Растение в фольклоре 77, 86, 203, 161, персонаж 207.
- Реализм античный 260-263, специфика 272, 295, эллинист. 278, 279, римский 281-283, 294.
- Реалистическое мировоззрение 268-271, 283.
- "Ревизор" 171.
- Редупликация образа 79.
- Rex sacrorum 71.
- Рефрен 19, 166, 168, 175.
- Речь 98, 112, 114, 122,
- Риббек 130.
- Римская литература 38, 49, 281, элегия 258, сатира 276, мим 279, театр 153, 179, сценка 173, игры 153, пантомима 179.
- Ритм, семантика 112, 113, поэзии-прозы 114, 117, прозы 47, и движение 123, в драме 167.
- Риторика 11.
- Рифма 114, 117, по Потебне 24.
- Роберт Дьявол 293.
- Робин и Марион 210, 236, 294.

Робинзонады 293.
Рождение, семантика 74, 75, 77, 78, метафоры 79, 93, 97, песня о нем 116, обряд 140, в фольклоре 190.
Роман 47-49, 247, 249, 250, римский 49, средневековый 205, 234, греческий 205, 241-243, 245-250, 253, 254, испанский 251, рыцарский 251, исторический 261, византийский 275, плутовской 294, приключений 253.
Роман о лисе 291.
Россбах 74.
Рот в фольклоре 64.
Рустем 238.
"Рыбы" 149.
Рыцарский роман 252, 294.
Рыцарь-лев 253.

Сад в фольклоре 86, сценарий и персонаж 207, 283, садовник 207.
Сакеи 82, 99.
Сакунтала 250.
Самозарождение 21, 25, 26.
Самозванные претенденты 215, 233, 234, 243.
Сарабанда 291.
Сарра 95.
Сатир 147, 152, 153, 157, 162.
Сатира греч. 46, рим. 49, 176, 178, 276, на Клавдия 283, Ювенала 284, Лукиана 286, визант. 287, гуманистов 291, на духовенство 291, см. сатура.
Сатириконт 152, 153, 162, 179, Петро-ния 281, 282, см. сатирическая драма.
Сатирическая драма 151, 162.
Satyr 155.
Сатура 155, 156, 153, 156, 173, см. сатира.
Сатурн 153, 161, 162, 246.
Сатурналии 82, 83, 87, 153, 155, 161, 244.
Сатурнический стих 156, 160.
Сафо 120, 255, 256, 257.
Сбрасывание со скалы, мотив 120,

154, 288.
Свадьба, см. брак.
Сварливая жена, персонаж 213, 273, 276.
Свет в фольклоре 72, 93, 124, 200.
Светильник 53, 254, в фольклоре 200.
Светопреставление 164.
Сводники, персонаж реалист. 219, 274, 277, 281, 284, 286, 292.
Сводничество, мотив 216, 219.
"Сгибательницы лука" 150.
Семантика 71, 107, 254, литер. форм 13, 14, 133, борьбы 66, варки 61, гладиаторских игр 141, 142, дня 125, еды 55-63, еды-производительности-смерти 106, жениха-невесты, царя, победителя 69-75, змеи-коня 62, инвективы 99, камня 103, костра 61, крови-вина 77, круговорота 140, мудрости 129, огня 61, одежды 200, оплодотворителя 77, открытия-закрытия 197, плодородия 120, победы 69, пожара мирового 61, производительности-поединка 75, произнесения 116, рассказа 129, слова 122, смеха 93, 99, темпа 123, терминов хождения 114, цвета 202, шествия 66, по Марру 33, 34, у И.Г.Франк-Каменецкого 35.
Семонид 258, 259, 279, 285.
Семь вождей 146.
"Семь мудрецов" 125.
Семя 70, 95.
Сенека 275, 283.
Сенсуализм 11, 29.
Сентив 22, 69.
Сервантес 193.
Серенада 43, 44, 118, 182
Сиденье 184, 186, 187, 193.
Сизиф 136.
Силен 162.
Силлографы 173.
Символ 16, 24, 32, 54, 63.
Символика 17, 24, 28, 30, 35, 59, 180.

- Симметрия 127, см. обратная симметрия.
 Симодия 176.
 Симонид 139.
 Симплициссимус 293.
 Симпосион 121, см. пир.
 Синдбад-Мореполаватель 235.
 Синкретизм 12, 18, 20, 112, 134.
 Системность мышления 108, мифа и обряда 108, мотивов 108, образа 108, сюжета 223, драм. композиции 173.
 Сита 233, 237.
 Сицилийская драма 101, 179, 276, мим 279.
 Сказка о богатом дураке 130, о Бове 253, зимняя 125, загадка в ней 126, звериный персонаж 205, генезис 223, содержание ее 234, мотив посольства 237, по Потемне 24, 206, 249, 251.
 Скапен-Сганарель 215.
 Сцена 194-196, 198.
 Сколии 42, 121, 259, 260
 Скоморох 19, 196.
 Скупой старик 277, скупые жены 282.
 Славы, см. хвала.
 "Следопыты" 162.
 Словесные произведения 128, поединки 101.
 Слово, семантика 122, 123, 125, 126, и действие 96, 100, и камень 103, "пешее с." 114, и ритм 123, изменения 123, поется 133, 134, и вещь 191, 192.
 Слуга, персонаж 162, 211, 212, 215, 217, фарса 238, плут. романа 294.
 Служанка, персонаж 219, 238, 274.
 Служитель божества, священник 292, повар 58, см. жрец и монахи.
 Сменяющаяся неизменность 72, 73, 85, 104, 197.
 Смерть, семантика 63, 64, 70, 74, 249, ее метафоры 67, 69, 70, 85, 93, 104, еда - производ. акт 106, с. и смех 99, и глумление 104, и шут 106, молчание 122, 125, у орфиков 154, предмет зрелища 106, 107, тематика элегий 120, лирики 247, трагедии 164, сатиры 283, 291, как сценарий 227, как лит. персонаж 208, 212, 214, 295.
 Смесь, семантика 156, сатура-сатира 157.
 Смех, семантика 93-95, 102, 104, обрядовый 92, 93, 94, 104, и смерть 96, 99, 105, и рождение 95, 99, 105, 106, и генезис ямба 102, и шут 105, и страсти 164, полит. орудие 267, в комедии 168, в эпо-се 263, поется 96, 122.
 Собака, персонаж 205, 206, 213 214, 251, 293.
 Собор Лаодикийский 54, Труль-ский 58.
 Современность, античная концеп-ция 260, 261.
 Сожжение 87, 154, 245, 253.
 Сознание общественное 12, 51, 252, первобытное 51, 96, 107, по Узенеру 22, Кассиреру 31, 32, И.Г. Франк-Каменецкому 35, 36.
 Сокол, персонаж 206.
 Сократ 215.
 Солнце 65, 66, 67, 69-71, 77, 225, 226, метафоры 136, 137, 139, 140, музыка 119.
 "Соловьи" 149.
 Солон 257, 260, 274.
 Сон 78, 123.
 Сопатр 160.
 Состязание, семантика 66, 104, 138, обрядовое 68, 90, 99, 103, словес-ные 147, олимпийские 137, 138, звериные 141, лирические 150, 151, тругедические 152, драматические 145, 163, песенные 255.
 Сосуд в культуре 53, 76, в фольклоре 182, 188, мотив 199.
 Софил 160.
 Софокл 45, 261, Следопыты 162, архаика 167, 168, Эдип 150.

Софрон 279, 280.
Социологическая школа 30, 31.
Sragamos 59, 66, 169.
Спасенный 77.
Спасение, метафора 77, 79, 81, 162.
Спаситель, семантика 77, вино 77, 79, и блудница 80, 81, как персонаж 219.
Спасительница 79, 80, персонаж 274.
Спенсер 20.
Сравнение 181, 206, в эпосе 234, 235, в лирике 121, 255, 258. 259, по И.Г. Франк-Каменецкому 34.
Сравнительный метод 17.
Срамословие 99, 101-103, 105, 294.
Середина круга 100, 117, оркестры 176, двери 189.
Средневековый эпос 234, 252, роман 248, 253, сатира 292, поэма 253, легенда 252.
Средняя комедия 171, 276, 277.
Стадиальность 34, 99, 107, 123, 182, 202-204.
Старик, персонаж 249, 252, 258, 274, 277, 292.
'Старо', его концепция 63, 72, 82, 84, 101?, в комедии 165.
Старость, мотив 120, 208, 216, 258.
Старуха, персонаж 69, 84, 209, 216, 244, 258, 274, 285, 292.
Стасим 46.
Стаций 282.
Стена 139, 183-185, 187-190, 196.
Стесихор 254.
Стих, виды 100, 101, термин 114, связь с движением 123, с гномой 132, по Веселовскому 19.
Стихомифия 46, 164, 165.
Стол 54, 62, семантика 184, подмости 184, 195.
Столб 181, 200.
Столяр, дровосек, плотник, персонаж 207.
Стопа 114.
Страбон 99.

Странствование сюжетов 17.
Страсти 53, 89, 157, 245, и деяния 129, и фарс 161, 163, 164, 274, 291, в эпосе 253, в трагедии 163, 293, как лит. мотив и жанр 229, 245, 276.
Строфа 19, 115, 211.
Структура литерат. 109, предложения 115, драмы 141, трагедии 45, 164, 165, 170, комедии 170, хора 147, 148, серенады 118, сказа-песни 133, эпиникия 139, просодий 255.
Ступени 187, 188, 192.
Субретка 212, 216, 279.
Суд, семантика 89, 90, в драмат. обрядности 146, в комедии 165, при песнях 165, как мотив 245, 275.
Судьба 248, 250, 262, 266.
Судья 90, 92, 165, зрители 146, см. гелландик.
Сфинкс 126.
Схоластикус 215.
Сценарий 36, 172, и персонаж 181, 227.
Сюжет 13, 18, 222, 223, 273, семантика 101, 113, 222-224, в драме 170, 173.
Тамар 208, 249.
Тантал 61, 64.
Тацит 74, 90.
Театр 163, 187, 188, елизаветинский 193, средневеков. 196, кукольн. 194, 198, народн. 198, 199, "театрон" 192.
Текла 208, 249.
Теллура 101.
Темп 123.
Теоксении 54, 57, 79, 97.
Теофраст 221, 271, 284.
Термы 187.
Терпандр 254.
"Тесмофориазусы" 98, 280.
Теспис 193, 194.
Тибулл 258, 284.
Тикнор 291.
Тиль Эйленшпигель 215.
Тимон 160.

- Тиртей 256, 260
 Ткань 201.
 Тожество в мышлении 31, 96, 117, персонажа 204, и различие 12, 26, 51, 107, 108, метафоры 107, 108, сюжета 223.
 Топор 89-91.
 Торговля 197, 198, 275.
 Тотем 65, 67, 70-73, 77, 96, боже-ство 157, запеваля 115, шут 106, корифей 149, хорэг 151, вещь 182, персонаж 182, 202.
 Тотемистическое мирозерцание 52, 64, 71, автобиографично 88, 129, сказывается в борьбе 138, концепции вещи 182, компанов-ке персонажа 203.
 Трагедия 44-46, 145, 146, 164, струк-тура 165, 166, персонаж 266, со-держание 266, и фарс 171, 176, 179.
 Трагематы, трогалии 152, 160, 161, 163.
 Трагизм 11.
 Трагическое 10, 266, 268.
 Трагос 159, 151, 152, 157, 159, трагодия 151, 152.
 Традиционализм 14, 19.
 Тристан 205, 206, 211, 251, и Исольда 37.
 Триумф 70, 72, 102, 103, 105, 106, 143, 144, 178, тр. арка 70.
 Троичность, концепция ее 140, 184, в сооружении 184, 189, театре 194, структуре песни 133, 139, 259, трило-гии 147, 164, персонаже 202, 209.
 Трон 71, 187, 188, 193, 194.
 Тропы 117.
 "Троянки" 150.
 Труд 50, 53, 66, 123, 246.
 Трэны 42.
 Трюгод 152, трюгодия 152.
 Тэйлор 22.
 Тюремный мотив 246.
 Угощение обрядовое 70, 118, 144, литургия 150, в драме 163.
 Узенер 22, 23, 24, 70, 188, 236.
 Узнавание, мотив 170, 251, 277.
 Узник 83, 84, 85.
 Узы 85.
 Уличный театр 214.
 Умерший, семантика 62, 78, раб 85, 86, оплодотворитель 86, 87, суд над ним 90, инвокация его 97, инвектива 100, 101, 102, рас-сказ о деяниях 128, 132, шут 106, 153, актер 143, 155, 163, 178, в фольклоре 228, в сатире 284.
 Уподобление 24, 36, 257, 258.
 Уродство 220, 234, 288.
 Усылка в лес 253.
 Утопия 293.
 Учитель школьный 279.
 Фаба-мим 160.
 Фаблио 286, 290.
 Фалес 101, 117, 203.
 Фаллофоры 101, 173, 176.
 Фаон 120.
 Фармаки 154.
 Фарс 155, 156, 161, 163, 176, 195, 249, 276, 284, 291, священные ф. 291, фарш 156.
 Farsas Sacramentales 291.
 Фарш 155, 156.
 Фасулис 160.
 Фацеция 289.
 Фазтон 211.
 Федра 46.
 Феерия 143.
 Феогнид 257, 260, 264, 285.
 Феокрит 165, 185, 280, 281.
 Фесценнины 101, 173.
 Фидий, 278
 Фигаро 213, 238.
 Фигуры поэтич. 9, 24, 117.
 Физиогномика, см. наружность.
 "Филокопо" 249.
 Философия 61, 164, 266, как лит. жанр 47, 48.
 "Финикиянки" 150.
 Финкенриттер 293.

- Флейта 98, 101, 136, 138, 143, 155, 173, 175.
 Флиак 173, 177, 286, 295.
 Флуар и Бланшфлер 208, 249.
 Фокилид 285.
 Фольклор 18, 68, 69, 77, 230, 246, 252, 257, в лирике и прозе 259, 260, в реалист. жанре 272, 273, 276, по Потембе 24, И.Г. Франк-Каменецкому 34.
 Фольклорная драма 175-177, ф. стадия 204, 205, ф. сюжет и жанр 14, 15, 154, 178, 297, 298.
 Форма и содержание 9, 20, 24, 26, 39, 48, 50.
 Формализм 10, 11, 37.
 Франк-Каменецкий И.Г. 34-37.
 Французский народный фарс 290, 291.
 Фрезер 18, 21, 22, 71, 137.
 Фрейд 28, 29.
 "Фригийцы" 150.
 Фриз, К. 70, 192.
 Фриних 148, 261.
 Фритце 62.
 Фукидид 261.
 Характер 181, 208, 209, 221, 271.
 Хвала 98, 115, 118, 138, 139, 259, песнь лести 196.
 Хвастливый герой 213, 214, 282, воин 21, 215, 276, слуга 215.
 Хитрость 233, 234.
 Хлеб 53, 55, 76, животное 59, жертва 57, божество 78, 157, орган производительности 94, бытовая роль 158, как персонаж 81, 203, 207, х. и вино 63, х. и зрелищ 144.
 Хлоя 249.
 Хожение по мукам 288.
 Хор, виды его 99, 113, 114, 119, 138, 139, 148-150, 205, 254, 255, его инвокации 97, инвективы 101, песнь страстей 146, драматический х. 147-150, 153, 157, 165, 168, 194, в Риме 179, в лирике 42, 43, 150, х.-автор 100, 101, 128, 166, и хорэг 163, х. начало 124, 230, х. сражения по Веселовскому 19.
 Хоровод 117, 166.
 Хорэг 145, 146, 151, 163.
 Храм 70, 80, 135, 183, 184, 189, 190, 194, 197, 199, и торговля 197 и цирк 206, и театр 131?.
 Хрисеида 40, 237.
 Хрисипп 160.
 Царь 68, 75, 81, 85, 102, шут 98, 131?, и плодородие 131, и речь 123, олимпионик 138, корифей-хорэг-архонт 151.
 Цвет, семантика 202.
 Цветок 206, 208, 227, 249
 Циклизационное мышление 164, теории 26.
 Цирк 189, 197, как храм 144, 196, 197, 198, ц. игры 143.
 Цирюльник, персонаж 213, 274.
 Чан 188, 189, 199.
 Часть и целое 32.
 Чаша 199.
 Черт 117, 213, 292, 296.
 "Чесальщицы шерсти" 150.
 Чосер 290.
 Chansons des gestes 253.
 Шатер 81, 184.
 Шванк 289.
 Шекспир 193, 289.
 Шерер 20.
 Шествие 54, 66, 70, 73, 74, 76, 94, 96, 98, 105, по небу 188, храму 54, 190, через арку 190, животных 143, хороводные 114, с заплачкой 115, хвалой 119, иресиной 119, за лавром 136, 137, цирковые 143, гладиаторов 142, трагедийное 145, круговое, см. обход.
 Шехерезада 124.
 Шкаф 186.
 Шпенглер 26, 27.

Шулер 281, 297.
Шут 98, 102, 106, 117, 129, 131, 155, 159-161, бог 161, 162, актер 179, роль на пиру 196, в балагане 198, 212, в цирке 211, персонаж 171, 212, 291, 295, прожорливость 131.
Щит 181.
Эак 90.
Эватл 120.
Эвмей 234.
"Эвмениды" 90.
Эвриклея 251.
Эдда 42.
Эдикула 186, 187.
Эдип 126, 132, 150, Эд. узел 28, 209.
Эзоп 288.
Эйрон 130.
Экзодии 173.
Эккиклема 193, 194.
Экскременты 275, 285, 295.
Эксод 46, 166.
Элегия 42, 97, 116, 120, 132, 254, 260, греч. 256, римск. 258, приурочение 260.
Эллинистическая литература, 38, 48, 49, ее лирика 258, комедия 247, 248, роман 250, реализм 278, интрига 270, 271, персонаж 247.
Эмоциональная взволнованность 19, 38.
Энгельс 259.
Энеида 288.
Энкомий 42.
Эпиграмма 121, 129, 258, 260.
Эпилог 132, 169.
Эпиникий 42, 115, 139, 168, 259.
Эпитафия 129.
Эпитет 23, 93, 175, 192, 221, 286.
Эпихарм 156, 160.
Эпическое спокойствие 38, 270.
Эпод 115, 139.
Эпос, 19, 40, 41, 42, 232, 234, 235, 238, 241, 247, 249, 250, 252, 255,

генезис 230, животный 234, былинный 234, восточный 234, критский 172, средневековый 205, германский 205, кельтский 205, его персонаж 210, 243, жанр увязки 240, как роман 241.
Эпос-лирика-драма 9, 19.
Эразм Роттердамский 292.
Эрек 253.
Эринна 120.
Эриннии 90.
Эрифанида 120.
Эрос 148, 259.
Эротика, культ 277, эллин. 239, у Дандина 283.
Эсхатологическая семантика 77, 140, 153, 164, 287.
Эсхил 261, 280, его "Персы" 45, 46, 261, 262, "Эвмениды" 90, структура 167, концепция современности 262, реализм 268.
Эстеокл и Полиник 239.
Этнология 18, 23, 25-27, 30, 31.
Этнопсихология 28, 30.
Этрусский обряд 70, 141, фольклор 64?, 97.
Ювенал 284, 285.
Юдифь 80, 94.
Юпитер 70, 122, 143.
Юродивый 98, 131, см, шут.
Язык 11, 14, 17, 24, 32, 33, 34, 132, 133, 222, 279.
Яма 123, 183, 186.
Ямб культовый 42, 43, 44, 56, 102, 156, 176, 258, как лит. жанр 260, 264.
Ямба 102, 105.
Ямблих 98.
Ян Пиккельхеринг 161.
Янус 85, 190.
Ярило 87, 91, см. Кострома.
Ярмо 191.
Яфетидология 33, см. Новое учение о языке.
Ящик 183, 188, 193, 200.

Список библейских, античных, средневековых и фольклорных источников

Иностранные сокращения авторов и названий раскрываются по-русски: без дальнейших пояснений, если русский перевод сравнительно легко доступен;

с отсылкой к изданию русского перевода, опубликованного в периодике, сборниках или другим «нетитульным» образом;

с отсылкой к одному из авторитетных изданий оригинала, доступных О.М.Фрейденберг (т.е. конца XIX – нач. XX века);

с отсылкой к конкретному изданию оригинала, если Фрейденберг указывает страницы или фрагменты по определенному изданию.

Не раскрываются по-русски сокращения, обозначающие собрания надписей, фрагментов, жанров и т.д., существующие в таком виде только на языке оригинала.

Определение доступности русского перевода и авторитетности издания на языке оригинала целиком на совести публикаторов.

Откр. Ио. – Новый завет. Откровение Иоанна Богослова.

Апост. Постан. – Апостольские постановления.

Быт. – Ветхий завет. Бытие.

Втор. – Ветхий завет. Второзаконие.

Галат. – Новый завет. Послание к галатам.

Евр. – Новый завет. Послание к евреям.

Еккл. – Ветхий завет. Книга Екклесиаста, или Проповедника.

Иез. – Ветхий завет. Книга пророка Иезекииля.

Иис. Нав. – Ветхий завет. Книга Иисуса Навина.

Ио. – Новый завет. Евангелие от Иоанна.

Ис. – Ветхий завет. Книга пророка Исаии.

Исх. – Ветхий завет. Исход.

Иуд. – Ветхий завет. Книга Иудифи.

1 Кор. – Новый завет. Первое послание к Коринфянам.

Лев. – Ветхий завет. Левит.

Лук. – Новый завет. Евангелие от Луки.

1 Мак. – Ветхий завет. Первая книга Маккавеев.

Марк – Новый завет. Евангелие от Марка.

Матф. – Новый завет. Евангелие от Матфея.

1 Парал. – Ветхий завет. Первая книга Паралипоменон.

Песн. Песн. – Ветхий завет. Книга Песни песней Соломона.

Пс. – Ветхий завет. Псалтирь.

Премудр. Солом. – Книга Премудрости Соломона.

Притч. Сол. – Ветхий завет. Книга притчей Соломоновых.

Рим. – Новый завет. Послание к римлянам.

Руфь – Ветхий завет. Книга Руфи.

Сирах. – Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова.

Суд. – Ветхий завет. Книга Судей Израилевых.

- 1 Цар. — Ветхий завет. Первая книга Царств.
 2 Цар. — Ветхий завет. Вторая книга Царств.
 3 Цар. — Ветхий завет. Третья книга Царств.
 4 Цар. — Ветхий завет. Четвертая книга Царств.
 Числ. — Ветхий завет. Числа.

Ach. Tat. — Ахилл Татий Александрийский «Левкиппа и Клитофонт».
 Acta Pauli et Theclae — «Деяния Павла и Феклы» (Acta Apostolorum
 Arosypha / Ed. C. Tischendorf. Lipsiae, 1851; рус. пер.: Многоцветная
 жемчужина. М., 1994).

Aelian. VH — Элиан «Пестрые рассказы».

Aesch. — Эсхил.

Ag. — «Агамемнон».

Ch. — «Плакальщицы» («Хоефоры»).

Eum. — «Эвмениды».

Fr. — фрагменты; см. TGF¹.

Prom. — «Прикованный Прометей».

Sup. — «Просительницы».

Aeschin. Ctesiph. — Эсхин. Против Ктесифонта (рус. пер.: ВДИ. 1962.
 № 4).

Alexis... Kock — Алексид-комик, фрагменты; см. CAF.

Alexis FHG — Алексид Самосский, фрагменты; см. FHG.

Amipsias Fr.... Kock — Амипсий, фрагменты; см. CAF.

Anaxag.... Diels — Анаксагор, свидетельства, фрагменты; см. Diels, Bd
 I. (рус. пер.: ФРГФ²).

Anaxandrid. CAF... Kock — Анаксандрид-комик; см. CAF.

Anaximen.... Diels — Анаксимен, фрагменты; см. Diels. Bd I (рус. пер.:
 ФРГФ).

Anon. De Com. (Dübner) — Анонимное сочинение «О комедии»
 (Prolegomena de comoedia // Scholia Graeca in Aristophanem / Ed. F.
 Dübner. Parisiis, 1855; указывается номер произведения и в скобках
 страница и строка по данному изданию).

Ant. Lib. — Антонин Либерал, «Превращения» (ΜΥΤΟΓΡΑΦΟΙ.
 Scriptorum Poeticae Historiae Graeci / Ed. A. Westermann. Brunsvigae,
 1843; указывается параграф).

Anthol. — Палатинская Антология (Anthologia Graeca epigrammatum
 Palatina cum Planudea / Ed. H. Stadtmüller. Vols. I, II (1), III (1). Leipzig,
 1894 — 1906; указывается книга и номер эпиграммы).

Antiph.... Diels — Антифонт-софист; см.: Diels. Bd 2.

Арос. — Сенека, «Отыквление» (рус. пер.: Римская сатира. М., 1957).

Apocalypsis Goliae Episcopi — «Апокалипсис Голиарда» (рус. пер.:
 Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974).

Apollod. — Аполлодор, «Мифологическая библиотека».

¹ Здесь и далее TGF — Tragicorum Graecorum Fragmenta / Ed. A. Nauck. Leipzig,
 1889.

² Здесь и далее ФРГФ — Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. М., 1989.

- Apul. Metam. – Апулей, «Метаморфозы».
- Ag. – Аристофан.
- Ach. – «Ахарняне».
- Av. – «Птицы».
- Eccl. – «Женщины в народном собрании».
- Eqq. – «Всадники».
- +Fr.... Коск – фрагменты; см. CAF.
- Lys. – «Лисистрата».
- Nub. – «Облака».
- Rax – «Тишина» («Мир»).
- Pl. – «Плутос».
- Rap. – «Лягушки».
- Thesm. – «Тесмофоризасы» («Женщины на празднике Фесмофрий»).
- Vesp. – «Ось».
- Arch.... Diels – Архелай, свидетельства; см. Diels. Bd 1. (рус. пер.: ФРГФ).
- Archil. Fr. – Архилох, фрагменты; см. PLG¹. V. 2.
- Arist. De com. – Элий Аристид, «О том, что не следует представлять комедии» (Aristides. Orationes / Ed. В. Keil. Bd 2. Berlin, 1898).
- Aristot. – Аристотель..
- Poet. – «Поэтика».
- Eth. Nic. – «Никомахова этика».
- HA – «История животных» (Aristoteles Opera / Rec. I. Bekker. Bd I-V. Berlin, 1831-70).
- Meteor. – «Метеорология».
- Polit. – «Политика».
- Rhet. – «Риторика» (рус. пер.: Античные риторика. М., 1978).
- Arnob. – Арнобий, «Против язычников».
- Artem. – Артемидор Далдианский, «Сонник» (рус. пер.: ВДИ. 1989. № 4 – 1991. № 3).
- Athen. – Афиней, «Пир софистов» (Athenaei Naucratis Deipnosophistarum libri XV / Rec. G. Kaibel. Vol. I-III. Leipzig, 1887-90).
- AS – «Деяния Святых» (Acta Sanctorum quotquot orbe colluntur. Coll. J. Bollandus. T. 3. Paris, 1863; указывается том и страница).
- Aug. Conf. – Азгустин, «Исповедь».
- Vacchil. – Вакхилид, Эпиникии.
- Bandello – Банделло, Маттео, «Новеллы» (Bandello Matteo, Le novelle, a cura di Gioachino Brongolino... 5 vols. Bari, 1910-12).
- Bato FHG – Батон Синопский, фрагменты; см. FHG.
- Восс. Dec. – Боккаччо, «Декамерон».
- CAF – Comicorum Atticorum Fragmenta / Ed. Т. Коск. Vol. I-III., Leipzig, 1880-88 (указывается том и страница).
- CAF... Коск – То же.

¹ Здесь и далее PLG — Poetae Lyrici Graeci / Rec. Th. Bergk. Vol. I-III. Lipsiae, 1882 — 1900.

- Carm. popul. – Народная лирика; см. PLG. V. 3.
- Carmina Graeca – Carmina Graeca Medii aevi / Ed. G. Wagner. Lipsiae, 1874.
- Centio Nov. Ant. – «Сто старых новелл» («Новеллино»).
- Cent Nouv. Nouv. – «Сто новых новелл» (Les Cent nouvelles nouvelles, publiées par Pierre Champion... Paris, 1928).
- Cerisiers L'innocence reconnue. 1638.
- Chrysost. Hom. in Epist. ad Hebr. – Иоанн Златоуст, «Гомилия на «Послание к евреям».
- Cic. – Цицерон.
- Div. – «О дивинации» (рус пер.: Цицерон. Философские трактаты. М., 1985).
- De nat. deor. – «О природе богов» (рус. пер.: Там же).
- De Rep. – «О государстве» (рус. пер.: Цицерон. Диалоги. М., 1994).
- CIL – Corpus Inscriptionum Latinarum. Berlin, 1862; указывается том и номер надписи).
- Clem. Al. – Климент Александрийский; см. PG.¹ Т. 8-9.
- Protr. – «Протрептик» (рус. пер.: «Кто из богатых спасется» и «Увещание к эллинам», творения учителя Церкви Климента Александрийского / Пер. и прим. Н. Корсунского. Ярославль, 1888; отд. оттиски из «Ярославских епархиальных ведомостей»).
- Paed. – «Педагог» (рус. пер.: Педагог / Пер. и прим. Н. Корсунского. Ярославль, 1890; то же).
- Str. – «Строматы» (рус. пер.: Строматы / Пер. и прим. Н. Корсунского. Ярославль, 1892; то же).
- Conon – Конон, «Повествования» (ΜΥΘΟΓΡΑΦΟΙ. Scriptorum Poeticae Historiae Graeci / Ed. A. Westermann, Brunsvigae, 1843; указывается параграф).
- Cornut. Comm. ad Pers. – Корнут, Комментарии к Персию (Cornuti Commentarium // Auli Persii Flacci Satyrarum liber, cum Scholiis Antiquis / Ed. O. Jahn. Lipsiae, 1843).
- Cornut. Theolog. – Корнут, «Сокращенное изложение греческой теологии» (Cornuti Theologiae Graecae Compendium / Rec. C. Lang. Lipsiae, 1881).
- Crit.... Diels – Критий, фрагменты; см. Diels. Bd 2.
- Democr.... Diels – Демокрит, фрагменты; см. Diels. Bd 2 (рус. пер.: С.Я. Лурье. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования. Л., 1970).
- Demosth. – Демосфен.
- Olynth. – «Олинфская речь».
- Meid. – «Речь против Мидия».
- De Synt. – «Синтипа» (Fabulae Romanenses graece conscriptae / Rec. A. Eberhard. Lipsiae, 1872).
- Diels – Die Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch, von H. Diels. 4 Aufl.... Bd 1-3. Berlin, 1922.

¹ Здесь и далее PG -: Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne. T. 1-161. Paris, 1857-86.

Dig. – «Дигесты» (*Digesta / Rec. Th. Mommsen // Corpus Juris Civilis. Vol. I. Ed. 10. Berolini, 1905*).

Dio Chrys. – Дион Хрисостом.

De regno – «О царской власти» (*Dionis Prusaenis, quem vocant Chrysostomum / Ed. J. de Arnim. Vol. I-II. Berolini, 1893-96*).

I Tars. – «Первая Тарсийская речь» (Там же).

Dio Epit. – Дион Кассий, Эпитома «Римской истории» (*Dio Cassius. Historia / Ed. U. P. Boissevain. Vol. I-V. Berlin, 1895-1931*).

Diod. – Диодор Сицилийский, «Историческая библиотека» (*Diodori Bibliotheca Historica / Ed. L. Dindorf. Vol. I-V. Leipzig, 1866-68*).

Diog.... Diels – Диоген, свидетельства; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Diog. Laert – Диоген Лаэртский, «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов».

Diom. De Poem.... Kaibel – Диомед Грамматик, «О стихотворных сочинениях»; см. FCG; использована пагинация издания: *Grammatici Latini / Ex rec. H. Keilii. Vol. I. Lipsiae, 1857*.

Dion. Hal. – Дионисий Галикарнасский, «Римские древности» (*Antiquitates Romanae / Ed. C. Jacoby. Leipzig, 1885-1905*).

Ditt. – C. F. W. Dittenberger. *Sylloge Inscriptionem Graecarum. Vol. I-IV. Lipsiae, 1915-24*.

Donat De Com.... Kaibel – Донат, «О комедии»; см. FCG.

Emped.... Diels – Эмпедокл, свидетельства, фрагменты; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Ennod. – Эннодий, эпиграммы; (*Magni Felicis Ennodii opera / Rec. F. Vogel // Monumenta germaniae historica. Auctores antiquissimi. Vol. 7. Berolini, 1885*).

Epich.... Diels – Эпихарм, фрагменты; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Epigr. Gr. – *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta.. Berlin, 1878. Bd II*.

Epim.... Diels – Эпименид, фрагменты; см. Diels. Bd 2 (рус. пер.: ФРГФ).

Epiph. Ancor. – Епифаний Кипрский, «Анкорат»; см. PG. T. 43.

Episteme et Galactio – «Житие Галактиона и Эпистимии» (*Vita SS. Galactionis et Epistemes // PG. T. 116. Col. 93*).

Etym. M. – «Большой этимологик» (*Etymologicum Magnum / Ed. T. Gaisford. Oxford, 1848*).

Euanth. De Com.... Kaibel – Евантий Грамматик, «О комедии»; см. FCG.

Eumath. Drama – Евматий Макремволит, «Повесть об Исминии и Исмине» (рус. пер.: Византийская любовная проза. М., 1965).

Eur. – Еврипид.

Alc. – «Алкеста».

Vacch. – «Вакханки».

El. – «Электра».

Fr. – фрагменты; см. TGF.

Hipp. – «Ипполит».

Hec. – «Гекуба».

Hel. – «Елена».

Or. – «Орест».

IT – «Ифигения в Тавриде».

Ion – «Ион».

Tr. – «Троянки».

Euseb. HE – Евсевий Кесарийский, «Церковная история».

Eust. II. – Евстафий, «Комментарий к “Илиаде”» (Eustathii commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam, ad fidem exempli Romani [editi]. Vol. I-VII. Leipzig, 1825-30).

Eust. Od. – Евстафий, «Комментарий к “Одиссее”» (Там же).

FCG – Kaibel – Comicorum Graecorum Fragmenta / Ed. G. Kaibel. Vol. I, fasc. 1. Berlin, 1899.

Fest. – Фест Грамматик, «О значении слов» (Sexti Pompei Festi De verborum significatione, quae supersunt cum Pauli Epitome / Ed. C. O. Müller. Lipsiae, 1839).

Firenzuola, Ragion. d'Amor. – Фиренцуола, Аньоло, «Беседы о любви» (Аньоло Фиренцуола. Сочинения. М.-Л., 1934).

Firm. Matern. – Фирмик Матерн, «О заблуждении языческих религий» (Firmicus Maternus. De errore profanarum religionum / Ed. K. Ziegler. Lipsiae, 1907).

FHG – Fragmenta Historicorum Graecorum / Ed. C. Müller. Vol. I-V. Paris, 1841-70 (указывается том и страница).

Gesta Roman. – «Римские деяния» (Gesta Romanorum / Ed. H. Oesterley. Berlin, 1872).

Gl. L. – Glossae latinograecae et graecolatinae / Ed. G. Goetz et G. Gundermann // Corpus Glossariorum Latinorum / Ed. G. Loewe, G. Goetz, F. Schoell. Vol. II. Lipsiae, 1888.

Grazzini Le Cene – Грацини Антон-Франческо, «Вечерние трапезы» (Il pecorone di ser Giovanni Fiorentino; le cene di Anton – Francesco Grazzini detto Il Lasca. Torino, 1853).

Harpocr. – Гарпакратион Грамматик «Лексикон» (Harpocratonis Lexicon in decem oratores atticos / Rec. W. Dindorf. Vol. I-II. Oxford, 1853).

Herodot. – Геродот, «История».

Heliod. – Гелиодор, «Эфиопика, или Теаген и Хариклея».

Heracl.... Diels – Гераклит Эфесский, свидетельства, фрагменты, доксография; см. Diels. Bd I (рус. пер.: ФРГФ).

Heracl. Pont.. Fr.... FHG – Гераклид Понтийский, фрагменты; см. FHG.

Herm. FHG – Гермий, фрагменты; см. FHG.

Herod. – Герод, «Мимиямбы».

Herodian. – Геродиан, «История императорской власти после Марка».

Hes.- Гесиод.

Theog. – «О происхождении богов» («Теогония»).

Erga – «Труды и дни».

Hesych. – Гесихий Александрийский, «Лексикон» (Hesychii Alesandrini Lexicon / Ed. M. Schmidt. Vol. I-V. Jenae, 1858-68).

Hipp. Ref. – Ипполит, «Опровержение ересей» (Hippolytus, Refutatio omnium haeresium / Ed. P. Wendland. Leipzig, 1916).

Hippas... Diels – Гиппас, доксография; см. Diels. Bd I (рус. пер.: ФРГФ).

Hippias – Гиппий, свидетельства; см. Diels. Bd 2.

Hippocr. De insomn. – Гиппократ, «О сновидениях» (Magni Hippocratis

Opera omnia. Editionem curavit C. Kühn. T. I-III. Lipsiae, 1825-1827; указывается том и страница) – De vict. IV – «О диете». Книга четвертая (рус. пер. Гиппократ, Сочинения в 2-х томах. М.-Л. 1944. Т.2).

Hipponax Fr. – Гиппонакт, фрагменты (Anthologia Lyrica / Ed. E. Hiller et O. Crusius (edit. stereot.) Lipsiae, 1913; рус. пер.: фр. 22, 24-25 см. Гиппонакт (ямбы) / Пер. А. Иванова // Гермес. № 13 (119). СПб., 1913. С. 373-374).

Hor. – Гораций.

Ars Poet. – «Наука поэзии».

Epis. – «Послания».

Epod. – «Эподы».

Od. – «Оды».

Sat. – «Сатиры».

Hug. Fab. – Гигин, «Сказания» (Hugini fabulae / Ed. M. Schmidt. Jenae, 1872).

Hym. Apoll. – «Гомеровский гимн к Апполону» (рус. пер.: Античные гимны. М., 1988).

Hym. Cer. – «Гомеровский гимн к Деметре» (Там же).

Hym. Dion. – «Гомеровский гимн к Дионису» (Там же).

Hym. Merc. – «Гомеровский гимн к Гермесу» (Там же).

Ign. Ant. Ad Ephes. – Игнатий Антиохийский, «Послания к ефесянам» (См. PG. Т. 5; рус. пер. Писания мужей апостольских / Пер. П. Преображенского. СПб., 1895).

Il. – Гомер, «Илиада».

Io. Lyd. DM – Иоанн Лид, «О месяцах» (Ioannis Laurentii Lydi Liber de Mensibus / Ed. R. Wünsch. Lipsiae, 1898).

Isaei D. Philoct. her. – Исей, «О Филоктемоновом наследстве» (Isaei Orationes cum deperditarum fragmentis / Ed. T. Thalheim. Leipzig, 1903).

Isocr. De Permut. – Исократ, «Об обмене имуществом» (рус. пер.: ВДИ. 1968. №№ 2-3).

Jambl. Vit. Pyth. – Ямвлих, «Жизнь Пифагора» (De Vita Pythagorica / Ed. A. Nauck. Leipzig, 1884).

Jambl. (Didot) – Ямвлих, «Вавилонская повесть»; см. Erotici scriptores / Rec. G.A. Hirschig. Parisiis, A.F. Didot, 1856 (рус. пер.: Поздняя греческая проза. М., 1960).

Jos. Flav. Ap. – Иосиф Флавий, «Против Апиона».

Just. – Юстин, «Эпитома сочинения Помпея Трога «Истории Филиппа»» (рус. пер.: ВДИ. 1954. №№ 2-4; 1955. № 1).

Juv. – Ювенал, «Сатиры».

Kaibel – FCG.

Leg. Aug. – Иаков Ворагинский, «Золотая легенда» (Jacobi a Voragine. Legenda aurea. Lipsiae, 1850).

Liv. – Тит Ливий, «История Рима от основания города».

Long. Pastor. – Лонг, «Дафнис и Хлоя».

Luc. – Лукиан.

Philops. – «Любитель лжи, или Невер».

De luct. – «О скорби».

De sacr. – «О жертвоприношениях».

De salt. – «О пляске».

Dea syr. – «О Сирийской богине».

Dial. d. – «Разговоры богов».

Dial. m. – «Разговоры гетер».

Eun. – «Евнух».

Hipp. – «Гиппий, или Бани».

Piscat. – «Рыбак, или Восставшие из гробов».

Lucr. – Лукреций, «О природе вещей».

Macr. Sat. – Макробий, «Сатурналии» (Macrobius / Rec. F. Eyssenhardt. Leipzig, 1893).

Mar. Vict. Ars gramm. – Марий Викторин, «Грамматика» (Marius Victorinus. Ars grammatica // Grammatici Latini / Ed. H. Keil. Vol. VI. Lipsiae, 1874).

Martial. – Марциал «Эпиграммы».

Menand... Kock – Менандр, фрагменты; см. САФ.

Menol. Basil. – «Греческий Месяцеслов Василия Багрянородного» (Menologium graecorum Basilii Paphrogeti imperatoris // PG. T. 117).

Mimnerm. Fr. – Мимнерм, фрагменты; см. PLG. V. 2.

Min. Fel. Oct. – Минуций Феликс, «Октавий» (рус. пер.: Минуций Феликс. Октавий // Сочинения древних христианских апологетов / Пер. П. Преображенского. СПб., 1895).

ΜΥΤΟΓΡΑΦΟΙ (Westermann) – ΜΥΤΟΓΡΑΦΟΙ. Scriptorum Poeticae Historiae Graeci / Ed. A. Westermann, Brunsvigae, 1843; указывается стр. и параграф).

Neanthes FHG – Неант, фрагменты; см. FHG.

Nic. Dam. FHG – Николай Дамасский; см. FHG.

Nic. Eugen. Dros. et Charicl. – Никита Евгениан, «Повесть о Дросилле и Харикле».

Nonn. Dion. – Нонн Панополитанский, «Деяния Диониса» (Nonni Panopolitani Dionysiacorum libri XLVIII / Rec. A. Koehly. Vol. I-II. Lipsiae, 1857-58).

Od. – Гомер, «Одиссея».

Opp. Hal. – Оппиан, «Галиевтика» («Рыбная ловля») (Oppianus Anazarbensis. Halieutica / Ed. F. S. Lehrs // Poetae Bucolici et Didactici. Parisiis, 1846).

Orac. Sibyll. – «Оракулы Сивилл» (Oracula Sibyllina / Rec. A. Rzach. Vindobonae, 1891).

Orph.... Diels – Орфей, фрагменты; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Orph. Fr.... (Abel) – Фрагменты орфических сочинений (Orphica / Rec. E. Abel. Leipzig-Prague, 1885).

Orph. Hym.

8 – «Орфический гимн Гелиосу» (рус. пер.: Античные гимны. М., 1988).

26 – «Орфический гимн Гее» (рус. пер. Там же).

Ovid. – Овидий.

Am. – «Любовные элегии».

Met. – «Метаморфозы».

Fast. – «Фасты».

Parabosco, Diporti. – Парабоско, Джироламо «Потехи» (I diporti di messer Girolamo Parabosco. Milano, 1814).

Parmen.... Diels – Парменид, свидетельства; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Paus. – Павсаний, «Описание Эллады».

Petr. Sat. – Петроний Арбитр, «Сатирикон».

Petr. Alph. Cleric. Discip. – Петр Альфонси, «Учительная книга клирика» (Petrus Alfonsus. Disciplina Clericalis // PG. T. 157).

Pherecyd.... Diels – Ферекид Сирский, свидетельства, фрагменты; см. Diels. Bd 2 (рус. пер.: ФРГФ).

Philo In Flacc. – Филон Иудейский (Александрийский), «Против Флакка».

Philol.... Diels – Филолай, свидетельства, фрагменты; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Philostr. VA – Филострат, «Жизнь Аполлония Тианского».

Phot. Lex. – Фотий, «Лексикон» (Photii Patriarchae Lexicon / Rec. S. A. Naber. Vol. I-II. Leiden, 1864-65).

Pind. – Пиндар.

Ol. – «Олимпийская песнь».

Pyth. – «Пифийская песнь».

Plat. – Платон.

Crat. – «Кратил».

Epin. – «Послезаконие».

Euthyd. – «Евтидем».

Gorg. – «Горгий».

Legg. – «Законы».

Phaed. – «Федон».

Rp. – «Государство».

Soph. – «Софист».

Tim. – «Тимей».

Plato Fr....Kock – Платон-комик, фрагменты; см. CAF.

Plaut. Pseudol. – Плавт, «Псевдол».

Plin. NH – Плиний Старший, «Естественная история» (Plinius Secundus. Naturalis historiae libri XXXVII / Ed. C. Mayhoff. Vol. I-V. Leipzig, 1892-1909).

Plut. – Плутарх, «Сравнительные жизнеописания».

Sam. – «Камилл».

Cat. Min. – «Катон».

Coriol. – «Гай Марций Кориолан».

Mar. – «Гай Марий».

Num. – «Нума».

Paul. Aemil. – «Эмилий Павел».

Purr. – «Пирр».

Rom. – «Ромул».

Sol. – «Солон».

Sull. – «Сулла».

- Плутарх, Моралии.
 De sup. div. – «О страсти к богатству» (Plutarchii Chaeronensis Moralia / Rec. G. N. Bernardakis. Vol. I-VII. Lipsiae, 1888-96).
 De fac. in orb. lun. – «О лице, видимом на диске Луны» (рус. пер.: Филологическое обозрение. 1894. № 6).
 De Is. et Os. – «Об Исиде и Осирисе» (рус. пер.: ВДИ. 1977. № 3-4).
 De occul. viv. – «Правильно ли изречение: живи незаметно» (Plutarchii Chaeronensis Moralia / Rec. G. N. Bernardakis. Vol. I-VII. Lipsiae, 1888-96).
 De vit. pud. – «О порочном стыде».
 Fr. – Фрагменты; см. Vol. VII.
 Mulier. Virt. – «О доблести женской» (рус. пер.: Плутарх. Застольные беседы. Л., 1990).
 Non posse – «О невозможности жить счастливо, следуя Эпикуру» (Plutarchii Chaeronensis Moralia / Rec. G. N. Bernardakis. Vol. I-VII. Lipsiae, 1888-96).
 Parall. – «Собрание параллельных греческих и римских историй» (рус. пер.: ВДИ. 1980. № 2).
 QC – «Застольные беседы» (рус. пер.: Плутарх. Застольные беседы. Л., 1990).
 QG – «Греческие вопросы» (рус. пер.: Там же).
 QR – «Римские вопросы» (рус. пер.: Там же).
 Poggio Bracciolini, De mortuo vivo – Поджо Браччолини, Джан Франческо, «О живом мертвец» (Poggii Florentini... Opera, collatione emendatorum exemplarium recognita... Basileae, apud Henricum Petrum [1538]).
 Poggio Bracciolini, Facetiae – Поджо Браччолини, Джан Франческо, «Фацетии» (Poggio Bracciolini, Facetiae. [Rome, Georg Lauer, ca. 1470]).
 Polem. – Подем, «Физиогномика» (Scriptores Physiognomnici Graeci et Latini / Rec. R. Forster. Lipsiae, 1893).
 Poll. – Поллукс, «Ономастикон» (Julii Polucis Onomasticon cum annotationibus interpretum / Cur. G. Dindorfius... Vol. I-5, Lipsiae, 1824).
 Polyb. – Полибий, «Всеобщая история».
 Pontif. Roman. De Ordin. Subdiacon – «О таинствах».
 Porphyg. – Порфирий.
 DA – «О воздержании от употребления одушевленных существ в пищу» (Porphygii Opuscula / Ed. A. Nauck. Leipzig, 1886).
 De an. – «О пещере нимф» (рус. пер.: Вопросы классической филологии. Вып. VI. М., 1976).
 VP – «Жизнь Пифагора» (рус. пер.: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1995).
 Posid. FHG – Посидоний Апамейский, фрагменты; см. FHG.
 Procl. Tim. – Прокл, «Комментарий к "Тимею" Платона» (Procli Diadochi in Platonis Timaeum Commentaria / Ed. Er. Diehl. Vol. I-III. Leipzig, 1903-1906).
 Procop. Caes. – Прокопий Кесарийский.
 Bell. Vand. – «Война с вандалами».
 Pers. – «Война с персами».
 Prol. Theocr. – Прологомены к Феокриту (Prolegomena // Bucolicorum

- Graecorum / Ed. H. Ahrens. T. 2. Lipsiae, 1859; указывается параграф).
- Ps.-Acro – Псевдо-Акрон, «Комментарий к Горацию» (Pseudacronis Scholia in Horatium vetustiora / Rec. O. Keller. Vol. I-II. Lipsiae, 1902-4).
- Ps.-Ambr. De Sacram. – Псевдо-Амвросий Медиоланский, «De sacramentis»; см. PL¹. T. 16.
- Ps.-Aristot. Physiogn. – Псевдо-Аристотель, «Физиогномика» (Aristoteles. De coloribus. De audibilibus. Physiognomonica / Rec. Carolus Prant. Lipsiae, 1881).
- Ps.-Luc. Dea syr. – Псевдо-Лукиан, «О Сирийской богине» (См. Luc.).
- Ps.-Theocr. – Псевдо-Феокрит, «Идиллии» (См. Theocr.).
- Pythag... Diels – Пифагор, фрагменты, акусматика; см. Diels. Bd I (рус. пер.: ФРГФ).
- Quevedo, Le coureur de nuit – Кеведо-и-Виллегас Ф.Г. «Ночной гуляка» (Quevedo y Villegas F. G. de Le coureur de nuit, ou L'aventurier nocturne. Paris, 1636).
- Quint. – Квинтилиан, «Обучение оратора» (рус. пер.: М.Ф. Квинтилиан. Двенадцать книг риторических наставлений / Пер. А. Никольского. Ч. 1-2. СПб., 1834).
- Sall. Bell. Jug. – Саллюстий, «Югуртинская война».
- Sch. Aesch. Ch. – Схолии к «Хоефорам» Эсхила. (Scholia. Aeschylus / Ed. W. Dindorf. Oxf., 1851, V. 3).
- Sch. Aesch. Pers. – Схолии к «Персам» Эсхила. (Scholia in Aeschyli Persas / Ed. O. Dähnhardt. Leipzig, 1894).
- Sch. Aeschin. Ctesiph. – Схолии к «Против Ктесифонта» Эсхина (Scholia Graeca in Aeschinem et Isocratem ex codicibus aucta et emendata / Rec. W. Dindorf. Oxonii, 1852).
- Sch. Ar.... – Схолии к Аристофану. Название произведения см. Ar. (Scholia Graeca in Aristophanem / Rec. F. Dübner. Parisiis, 1855).
- Sch. Eur. Phoen. – Схолии к «Финикиянкам» Еврипида (Scholia in Euripidem / Ed. E. Schwartz. Vol. I-II. Berolini, 1887-91).
- Sch. Luc. Dial. m. – Схолии к «Разговору гетер» Лукиана (Scholia in Lucianum / Ed. H. Rabe. Leipzig, 1906).
- Sch. Luc. Eun. – Схолии к «Евнуху» Лукиана (Ibidem).
- Sch. Luc. Mer. – Схолии к Лукиану «О плате за перевозку» (Ibidem).
- Sch. Od. – Схолии к «Одиссее» (Scholia in Homeri Odysseam / Ed. W. Dindorf. Oxford, 1855).
- Sch. in Dion. Thrac. – Схолии к «Грамматике» Дионисия Фракийского (Scholia in Dionysii Thracis Artem grammaticam / Rec. A. Hilgard // Grammatici Graeci. Pars I. Vol. 3. Leipzig, 1901).
- Sch. Juv. – Схолии к Ювеналу (Scholia in Juvenalem vetustiora collegit / Rec. P. Wessner. Lipsiae, 1931).
- Sch. Pind. Ol. – Схолии к «Олимпийским песням» Пиндара (Scholia vetera in Pindari carmina / Rec. A. B. Drachmann. Vol. I-III. Lipsiae, 1903-27).
- Sch. Thuc. – Схолии к «Истории» Фукидида (Scholia in Thucydidem

¹ Здесь и далее PL — Patrologiae cursus completus. Series latina / Ed. J.- P. Migne. T. 1-221. Paris, 1844-64.

ad optimos codices collata / Ed. C. Hude. Lipsiae, 1927).

Ser Giovanni, Il Pecorone – Сер Джованни Флорентиец, «Пекороне» (Il pecorone di ser Giovanni Fiorentino; le cene di Anton – Francesco Grazzini detto Il Lasca. Torino, 1853).

Serv. Verg. Aen. – Сервий, «Комментарий к «Энеиде» Вергилия» (Servii Grammatici, qui feruntur in Vergilii carmina commentarii / Rec. G. Thilo, H. Hagen. 3 vols. Leipzig, 1878-1902. Vol. I-II).

Serv. Verg. Georg. – Сервий, «Комментарий к «Георгикам» Вергилия» (Ibidem. Vol. III).

Simonid. Fr. – Симонид Кеосский, фрагменты; см. PLG. V. 3.

Soph. – Софокл.

Ichn. – «Следопыты».

Oed. – «Царь Эдип».

Oed. Col. – «Эдип в Колоне».

Trach. – «Трахинянки».

Stat. Silv. – Стаций, «Сады» (P. Papini Stati Silvae / Ed. Al. Klotz. Lipsiae, 1911).

Stesich. Fr. – Стесихор, фрагменты; см. PLG. V. 3.

Strab. – Страбон, «География».

Straparola, Piasev. Notte – Страпарола, «Приятные ночи».

Suet. – Светоний, «Жизнь двенадцати цезарей».

Cal. – «Гай Калигула».

Claud. – «Божественный Клавдий».

Jul. – «Божественный Юлий».

Ner. – «Нерон».

Galb. – «Гальба».

Domit. – «Домициан».

Vesp. – «Божественный Веспасиан».

Suid. – Свида, «Лексикон» (Suidae lexicon graece et latine / Rec. G. Bernhardy. Vol. I-II. Halis et Brunsvigae, 1853).

Tacit. – Тацит.

Ann. – «Анналь».

Germ. – «О происхождении германцев и местоположении Германии».

Hist. – «История».

Tertull. – Тертуллиан.

Ad nat. – «К язычникам» (рус. пер.: Квинт Септимий Флорентин Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994).

Apol. – «Апологетик» (рус. пер.: Творения Кв. Септ. Флор. Тертуллиана / Пер. Е. Карнеева. Ч. 1. СПб., 1847).

De resurg. – «О воскресении плоти» (рус. пер.: Квинт Септимий Флорентин Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994).

Thales... Diels – Фалес, свидетельства; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Theocr. – Феокрит, «Идиллии» (Bucolicorum Graecorum / Ed. H. Ahrens. T. 1-2. Lipsiae, 1854-59).

Theogn. – Феогнид, элегии; см. PLG. V. 2.

Theophr. – Теофраст.

De caus. pl. – «Причины растений» (De plantarum causis // Theophrasti

Eresii Opera, quae supersunt omnia / Rec. Fr. Wimmer. Vol. 2. Lipsiae, 1854).

НР – «Исследование о растениях» (рус. пер.: Феофраст. Исследование о растениях. Л., 1951).

TLG – Thesaurus Graecae Linguae. Ab H. Stephano constructus. Vol. 1-8. Paris, 1831-65 (указывается том и страница).

Thuc. – Фукидид, «История».

Tzetz. Chil. – Иоанн Цец, «Хилиады» (Ioannis Tzetzae Historiarum variarum chiliades / Ed. T. Kiessling. Leipzig, 1826).

Varro, De lin. latin. – Варрон, «О латинском языке» (M. Terenti Varronis De lingua latina / Rec. G. Goetz, F. Schoell. Lipsiae, 1910).

Verg. – Вергилий.

Aen. – «Энеида».

Georg. – «Георгики».

Vita Aesop. (Eberhard) – «Жизнеописание Эзопа» (Fabulae Romanenses graece conscriptae / Rec. A. Eberhard. Lipsiae, 1872).

Vita Ar. (Dindorf) – Жизнеописание Аристофана (Poetarum sceniorum graecorum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis Fabulae superstites et perditarum fragmenta / Ex rec. G. Dindorfii. Ed. 5 correctior. Lipsiae, 1869).

Vita Eur. (Dindorf) – Жизнеописание Еврипида (Poetarum sceniorum graecorum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis Fabulae superstites et perditarum fragmenta / Ex rec. G. Dindorfii. Ed. 5 correctior. Lipsiae, 1869).

Vitr. – Витрувий, «Об архитектуре» (рус. пер.: Витрувий. Десять книг об архитектуре. Т. 1. М., 1936).

Xen. – Ксенофонт.

Anab. – «Анабасис».

Hell. – «Греческая история».

Conv. – «Пир».

Xenophan.... Diels – Ксенофан, фрагменты; см. Diels. Bd 1 (рус. пер.: ФРГФ).

Zenob. – Зиновий, «Зиновиево сокращение из Сборника пословиц Лукилла Террейского и Дидима» (Corpus paroemiographorum Graecorum / Ed. E. L. von Leutsch, F. G. Schneidewin. Vol. I. Göttingen, 1839-51).

Zonar. Annal. – Иоанн Зонара, «Краткая история» (Ioannis Zonarae. Epitome Historiarum / Ed. L. Dindorf. Vol. I-VI. Lipsiae, 1868-75).

Гильфердинг, 1873 – Онежские былины, записанные А.Ф.Гильфердингом летом 1871 г. СПб., 1873.

Грановский, 1849 – Грановский Т.Н. Аббат Сугерий. М., 1849.

Даль – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 2-е. Т. 1-4. М.-СПб., 1880-1882.

Записки, 1886 – Записки Ново-Оскольского дворянина И.О.Острожского-Лохвицкого (1771-1846) // Киевская старина. 1886. №2.

Котов, 1852 – Котов Ф. О ходу в Персидское Царство и из Персиды в Турскую землю и в Индею, и в Урмуз, где корабли приходят // Временник Московского Общества истории и древностей российских. Кн. 15. М., 1852.

Котошихин – Котошихин Г. О России в царствование Алексея

Михайловича. Изд. 4-е. СПб., 1906.

Лесков, 1903 – Лесков Н. Допетровский Пролог // Полн. собр. соч. Т. 33. СПб., 1903.

Мазуччо Новел. – Мазуччо Гвардато. Новеллино / Пер. С.С.Мокульского и М.М.Рындина Под ред. А.А.Смирнова. М.-Л.: Academia, 1931.

Максимов, 1890 – Максимов С. В. Крылатые слова. СПб., 1890.

Никольский, 1894 – Никольский К.Т. Пособие к изучению Устава Богослужения Православной церкви. СПб., 1894.

Новелла о Грассо – Аноним, «Новелла о Грассо, инкрустаторе и резчике по дереву» (рус. пер.: Европейская новелла Возрождения. М., 1974).

Олеарий – Олеарий А. Подробное описание путешествия.

Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1638 годах // ЧОИДР. 1868. Т.1-4; 1869. Т. 1-4; 1870. Т. 2.

Памятники древней письменности / [Изд. Ф.И. Булгакова]. Вып.1. М., 1879.

ПСРЛ, 1908 – Полное собрание русских летописей. Т. 2. СПб., 1908.

Русские достопамятности, 1815 – Правило Кирилла митрополита русского // Русские достопамятности. Ч. 1. М., 1815.

Русские сказки, 1931-1932 – Русские сказки. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. М.-Л., 1931-1932.

Русский быт, 1914 – Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII в. Ч. 1: От Петра до Екатерины II. Сборник отрывков из записок, воспоминаний и писем, сост. П.Е.Мельгуновой, К.В.Сивковым и Н.П.Сидоровым. М., 1914.

Рыбников, 1864 – Рыбников П.Н. Песни. Ч. 3: Народные былины, старины, побывальщины и песни. М., 1864.

Средневековье, 1913 – Средневековье в его памятниках / Пер. А.Н.Гейнике, Д.Н.Егорова и др. Под ред. Д.Н.Егорова. М., 1913.

Чубинский, 1872 – Чубинский П.П. Верования и суеверия. Загадки и пословицы. Колдовство // Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край. СПб., 1872.

Шейн – Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П.В.Шейном. Т. 1. Вып. 1, 2. СПб., 1898-1900.

Шилейко, 1922 (1) – Из поэзии Вавилона: 1. Молитва, 2. Сошествие Иштар / Пер. и вст. ст. В.К.Шилейко // Восток. 1922. Кн. 1.

Эразм Роттердамский, 1931 – Эразм Роттердамский. Похвальное слово глупости / Пер. и комм. П.К.Губера. М.-Л.: Academia, 1931.

Anecdota Graeca (Boissonade) – Anecdota Graeca e codicibus regis descripsit, annotatione illustravit J.B.Boissonade. Т. 3. P., 1831.

Asbjørnsen, 1859 – Norske huldre – eventyr og folkesagn, fortalte af P. Chr. Asbjørnsen. Christiania, 1859.

Baumeister – Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. Lexikalisch bearb. von B.Arnold, H.Blümner, W.Deecke und dem Herausgeber A.Baumeister. Bd 2, 3. München und Lpz., 1887, 1888.

Benfey, 1859 – *Pantschatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übers. mit Einleitung und Anmerkungen von T. Benfey. Bd I. Leipzig, 1859.*

Brightman, 1896 – *Liturgies Eastern and Western, being the texts, original or translated, of the principal liturgies of the church / Ed. with intro. and append. by F.E. Brightman... on the basis of the former work by C.E. Hammond. Oxford, 1896.*

Cerisiers, 1669 – *Cerisiers, René de, Geneviève, ou l'Innocence reconnué. Tragédie chrétienne. Paris, 1669.*

Clowston, 1887 – *Clowston Popular Tales.*

Daloz – Daloz A. *Jurisprudence générale. Supplément au Répertoire méthodique et alphabétique de législation, de doctrine et de jurisprudence, en matière de droit civil, commercial, criminel, administratif, de droit des gens et de droit public. P., 1887-1897.*

Dante Purg. – Данте Алигьери, «Божественная комедия. Чистилище».

Darembert-Saglio, 1875 – *Dictionnaire des antiquités, grecques et romaines, d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux moeurs, aux institutions, a la religion [etc.]. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux d'archéologues et de professeurs sous la direction de Ch. Darembert et Edm. Saglio. Avec 3 000 figures d'après, l'antique dessinées par P. Sellier et gravées par M. Rapine. 2 éd. P., 1875.*

Disraeli, 1817 – Disraeli I. *Curiosities of Literature. 6th ed. in 3 vol. L., 1817.*

Du-Cange – Du-Cange. *Glossarium mediae et infimae latinitatis. Niort, 1882-1887.*

Ficoroni, 1736 – *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani, descritte brevemente da Francesco de' Ficoroni... Roma, 1736.*

Ficoroni, 1754 – *Francisci Ficoronii... Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum, ex Italica in Latinam linguam versa: editio secunda. Romae, 1754.*

Fletcher, 1591 – Fletcher G. *Of the Russe Common Wealth. L., 1591.*

Glossarium, 1679 – *Cyrilli Philoxeni Glossarium Latino-Graeca, et Graeco-Latina, a Carolo Labbaeo collecta, et in duplicem alphabeticum ordinem redacta... P., 1679.*

Grimm – Grimm J. *Deutsche Mythologie. 4 Aufl. 3 Bd. 1875-1878.*

Heldenbuch, 1906 – *Das Kleine Heldenbuch von K. Simrock. Bd I. Stuttgart-Berlin, 1906.*

Jéquier, 1922 – Jéquier G. *Matériaux pour servir a l'établissement d'un dictionnaire d'archéologie égyptienne. Le Caire, 1922.*

Legrand, 1779 – *Legrand d'Aussy, Fabliaux ou contes des XII et XIII siècles. P., 1779.*

Montaignon, 1877 – *Recueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles imprimés ou inédits, publiés d'après les manuscrits par M. Anatole de Montaignon. T. 2. P., 1877.*

Notices et Extraits des Manuscrits – *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques, publ. par l'Académie des Inscriptions et Bellettres. P., 1813. T. 9. P.2.*

Ramsay A. *The Monk and Miller's wife; a tale. Edinburgh, 1802.*

Список использованной литературы

- Адрианова-Перетц, 1935 – Адрианова-Перетц В. Символика сновидений Фрейда в свете русских загадок // Академия наук СССР. XLV. Академику Н.Я. Марру. М.-Л., 1935
- Алферов, 1895 – Алферов А.Д. Петрушка и его предки: Очерк истории народной кукольной драмы. М., 1895
- Аничков, 1903 – Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. Ч. 1: От обряда к песне. СПб., 1903
- Аничков, 1907 – Аничков Е.В. Историческая поэтика А.Н.Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1907
- Афанасьев, 1869 – Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. М., 1869
- Белецкий, 1923 – Белецкий А.И. В мастерской художника слова // Вопросы теории и психологии творчества. 1923. Вып. 8
- Берг, 1922 – Берг Л.С. Номогенез. П., 1922
- Берковский, 1934 – Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л., 1934
- Бескина, Цырлин, 1934 – Бескина А., Цырлин Л. Марксистская поэтика и новое учение о языке ак. Марра // Литературный Ленинград. 1934. 26 декабря. № 64 (86)
- Благовещенский, 1852 – Благовещенский Н.М. Ателланы // Прописи. Сб. статей по классической древности, изд. П.Леонтьевым. Т. 2. М., 1852
- Боас, 1926 – Боас Ф. Ум первобытного человека. М.-Л., 1926
- Богаевский, 1916 – Богаевский Б.Л. Земледельческая религия Афин. Т. 1. Пг., 1916
- Богаевский, 1924 – Богаевский Б.Л. Крит и Микены: Эгейская культура. М.-Л., 1924
- Богаевский, 1930 – Богаевский Б. Мужское божество на Крите // ЯС. Т. 6. Л., 1930
- Богораз, 1923 – Богораз В.Г. Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. Вып. 1. М.-Пг., 1923
- Буассье, 1914 – Буассье Г. Римская религия от времен Августа до Антонинов. М., 1914
- Буслаев, 1861 – Буслаев Ф.И. Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языка. М., 1861
- Варнеке, 1903 – Варнеке Б.В. Очерки из истории древнеримского театра. СПб., 1903
- Варнеке, 1907 – Варнеке Б.В. Новейшая литература о мимах. Критические заметки. Казань, 1907
- Вебер, 1887 – Вебер Г. Всеобщая история. Т. 5. М., 1887
- Веселовский, 1870 – Веселовский А.Н. Старинный театр в Европе. М., 1870

Веселовский, 1883 – Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VI-X. СПб., 1883. VII: Румынские, славянские и греческие колады

Веселовский, 1894 (1) – Веселовский А.Н. Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности: (Хронологические гипотезы) // ЖМНП. 1894. № 2

Веселовский, 1894 (2) – Веселовский А.Н. Из введения в историческую поэтику: (Вопросы и ответы) // ЖМНП. 1894. № 5

Веселовский, 1895 – Веселовский А.Н. Из истории эпитета // ЖМНП. 1895. № 11

Веселовский, 1897 – Веселовский А.Н. Эпические повторения как хронологический момент // ЖМНП. 1897. № 4

Веселовский, 1898 (1) – Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // ЖМНП. 1898. № 3

Веселовский, 1898 (2) Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики // ЖМНП. 1898. № 4, 5

Веселовский, 1899 – Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики. СПб., 1899

Веселовский А.Н. Собрание сочинений / Под ред. В.Ф.Шишмарева. Т. II. Поэтика (1897-1906). Вып.1. Поэтика сюжетов (1897-1906). СПб., 1913

Веселовский, 1921 – Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Пг., 1921

Воеводский, 1874 – Воеводский Л. Ф. Каннибализм в греческих мифах. СПб., 1874

Воеводский, 1875 – Воеводский Л.Ф. Этическое значение мифов // ЖМНП. 1875. № 6

Воеводский, 1880 – Воеводский Л.Ф. О занятиях по критике и мифологии гомеровского эпоса // Записки Новороссийского ун-та. Т. 30. Одесса, 1880

Воеводский, 1881 – Воеводский Л.Ф. Введение в мифологию Одиссея. Ч. 1. Одесса, 1881

Воеводский, 1894 – Воеводский Л.Ф. Мимиямбы Герода и реализм в греческой литературе. Одесса, 1894

Галаган, 1882 – Галаган Г.П. Малорусский вертеп // КС. 1882. № 10

Голубинский, 1880 – Голубинский Е. История русской церкви. Т. 1. М., 1880

Державин, 1930 – Державин К.Н. Мексиканский плутовской роман (Лисарди и французское просвещение) // ЯЛ. Т. 5. Л., 1930

Дондуа, 1932 – Дондуа К.Д. Абесалом и Этер // Тристан и Иольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африкезии: Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н.Я.Марра. Л., 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР. 2.)

Дурново, 1907 – Дурново Н.Н. Легенда о заключенном бесе в византийской и старинной русской литературе // Древности. Труды Славянской комиссии Московского археологического общества. Т. 4. М., 1907

Евр. энци. под сл. Ботаника – Еврейская энциклопедия. Т. 4. СПб.,

Стб. 842-852 (под сл. Ботаника в еврейской литературе)

Евр. энци. под сл. Рахаб – Еврейская энциклопедия. Т. 13. СПб., Стб. 332 (под сл. Рахаб)

Евр. энци. под сл. Роды – Еврейская энциклопедия. Т. 13. СПб., Стб. 569-571 (под сл. Роды)

Евр. энци. под сл. Суббота – Еврейская энциклопедия. Т. 14. СПб., Стб. 587-599 (под сл. Суббота)

Евреинов, 1924 – Евреинов Н.Н. Азazel и Дионис. Пг., 1924

Жданов – Жданов В. Василий Буслаевич и Волх Всеславьевич // ЖМНП. 1893. № 9-10, 12; 1894. № 2

Жебелев, 1893 – Жебелев С.А. Религиозное врачевание в древней Греции // Записки Русского археологического общества. Т. 6. СПб., 1893

Жебелев, 1919 – Жебелев С.А. Евангелия канонические и апокрифические. Пг., 1919

Жебелев, 1922 – Жебелев С.А. Христос-плотник // Христианский Восток. 1922. № 6

Зелинский, 1885 – Зелинский Ф.Ф. О дорийском и ионийском стилях в древней аттической комедии // ЖМНП. 1885. № 4

Zielinski, 1886 – Zielinski T. Quaestiones Comicae. СПб., 1886

Зелинский, 1905 – Зелинский Ф.Ф. Герод и его бытовые сценки. Из жизни идей. Т. I. СПб., 1905

Зелинский, 1916 – Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей. Т. I. Пг., 1916

Иванов, 1923 – Иванов В. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923

Иеромон. Авель, 1867 – Иеромонах Авель, Гефсиманский скит. М., 1867

Казанский, 1926 – Казанский Б.В. Бытовые основы жертвоприношения // Религия и общество. Л., 1926

Карамзин – Карамзин Н.М. История государства Российского. Т. 7, 10. СПб., 1824

Кирпичников, 1893 – Кирпичников А.В. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели // ЖМНП. 1893. № 10

Колмаческий, 1882 – Колмаческий Л. З. Животный эпос на Западе и у славян // Известия и ученые записки Казанского университета. 1882. № 3-4

Корш, 1893 – Корш Ф.Е. De amantis persona sacrosancta // Филологическое обозрение. 1893. Т. VI. Кн. 2

Костомаров, 1843 – Костомаров Н.И. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843

Костомаров, 1880 – Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. 2-е изд. Т. I. СПб., 1880

Котляревский, 1891 – Котляревский А.А. О погребальных обычаях языческих славян // Сочинения. Т. 3. СПб., 1891

Краулей, 1905 – Краулей Э. Мистическая Роза. Исследование о первобытном браке. СПб., 1905

Кржевский, 1932 – Кржевский Б.А. «Дон-Кихот» на фоне испанской литературы XVI-XVII ст. // Мигель де Сервантес Сааведра, Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский // Перевод под ред. и с вступ. ст. Б.А.Кржевского и А.А.Смирнова, введ. П.И.Новицкого. Т. I. М.-Л.: Academia, 1932

- Кузьмичевский, 1886 – Кузьмичевский П. Турецкие анекдоты в украинской народной словесности // Киевская старина. 1886. № 2
- Кулаковский, 1899 – Кулаковский Ю. Смерть и бессмертие в представлениях древних греков. Киев, 1899
- Кулишер, 1887 – Кулишер М.И. Очерки сравнительной этнографии и культуры. СПб., 1887
- Латышев, 1889 – Латышев В.В. Очерки греческих древностей. Вып. 2. СПб., 1889
- Лафарг, 1928 – Лафарг П. Происхождение и развитие собственности. М.-Л., 1928
- Леонтьев, 1852 – Леонтьев П. Мифическая Греция и Италия // Пропилен. Сб. статей по классической древности, изд. П. Леонтьевым. Т. 2. М., 1852
- Лившиц, 1930 – Лившиц И.Г. Детерминатив к египетским словам *mwt* 'мертвец' и *hftj* 'враг' // ЯС. Т. 6. Л., 1930
- Лившиц, 1935 – Лившиц И.Г. Время-пространство в египетской иероглифике // Академия наук СССР академику Н.Я.Марру. XLV. М.-Л., 1935
- Лосев, 1927 – Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1927
- Лурье, 1932 – Лурье С.Я. Дом в лесу // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932
- Ляскоронский, 1913 – Ляскоронский В.Г. Киевский Бышгород в удельно-вечевое время // ЖМНП. 1913. № 12
- Маркевич, 1860 – Маркевич Н.А. Обычаи, поверия, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860
- Марр, 1920 – Марр Н.Я. Армянский термин *arq-au* ['mat' || 'жрец' > 'жрец'-'вождь' || 'жрец'-'царь' > 'вождь' ||] 'царь' // ИАН. 6 сер. Т. 14. Пг., 1920
- Марр, 1922 – Марр Н.Я. 'Лошадь' || 'птица', тотем урарто-этрuscoго племени и еще два этапа в его миграции // ЯС. Т. 1. Пг., 1922
- Марр, 1924 (1) – Марр Н.Я. Первый средиземноморский дом и его яфетические названия у греков *δέυσορον*, у римлян *atri-um* // ИРАН. 1924. 6 сер. Т. 18. Ч.1. Янв.-июнь
- Марр, 1924 (2) – Марр Н.Я. 'Смерть' - 'преисподняя' в Месопотамско-Эгейском мире // ДАН. 1924. Сер. В. Янв.-март
- Марр, 1924 (3) – Марр Н.Я. Из семантических дериватов 'неба' // ДАН. 1924. Сер. В. Янв.-март
- Марр, 1924 (4) – Марр Н.Я. Из яфетических пережитков в русском языке. I. 'Мяч'. II. Племя. III. Красный // ДАН. 1924. Сер. В. Апр.-июнь
- Марр, 1925 – Марр Н.Я. Из поездки к европейским яфетидам // ЯС. Т. 3. Л., 1925
- Марр, 1926 (1) – Марр Н.Я. Скифский язык // ПЭРЯТ. Л., 1926
- Марр, 1926 (2) – Марр Н.Я. Об яфетической истории // ПЭРЯТ. Л., 1926
- Марр, 1926 (3) – Марр Н.Я. Средства передвижения, орудия самозащиты и производства в доистории: к увязке языкознания с историей материальной культуры. Л., 1926
- Марр, 1926 (4) – Марр Н.Я. Филистимляне, палестинские пеласги и расены или этрусски (из мира лошадей от Пиренеев до Малой Азии, до

Руси) // Еврейская мысль. Т. 1. Л., 1926.

Марр, 1926 (5) – Марр Н.Я. Наима 'брат' || 'кровь' // Сборник в честь С.А.Жебелева. Л., 1926 [машинопись]

Марр, 1926 (6) – Марр Н.Я. Чуваша-яфетиды на Волге. Чебоксары, 1926

Марр, 1926 (7) – Марр Н.Я. Лингвистически намечаемые эпохи развития человечества и их увязка с историей материальной культуры // СГАИМК. Т. 1. Л., 1926

Марр, 1926 (8) – Марр Н.Я. Китайский язык и палеонтология речи. III. 'Дуб'→'хлеб' и 'дерево'. IV. 'Рыба'←'вода' // ДАН. 1926. Сер. В. Сент.-окт.

Марр, 1926 (9) – Марр Н.Я. О полигении семантики ('брат' и 'кровь') // ИАН. 6 сер. 1926. № 9

Марр, 1927 (1) – Марр Н.Я. Иштарь: (от богини матриархальной Афревразии до героини любви феодальной Европы) // ЯС. Т. 5. Л., 1927

Марр, 1927 (2) – Марр Н.Я. Происхождение терминов 'книга' и 'письмо' в освещении яфетической теории // Книга о книге. Л., 1927

Марр, 1927 (3) – Марр Н.Я. Яфетическая теория. Баку, 1927

Марр, 1928 (1) – Марр Н.Я. Из Пиренейской Гурии: к вопросу о методе // Известия Кавказского историко-археологического института. Т. 5. 1928

Марр, 1928 (2) – Марр Н.Я. Постановка изучения языка в мировом масштабе и абхазский язык. Л., 1928

Марр, 1930 (1) – Марр Н.Я. Стадия мышления при возникновении глагола 'быть' // ДАН. 1930. Сер. В. № 5

Марр, 1930 (2) – Марр Н.Я. Яфетические зори на украинском хуторе: (Бабушкины сказки о Свинье-Красном Солнышке) // Ученые записки Института народов Востока СССР. Т. 2. М., 1930

Марр, 1930 (3) – Марр Н.Я. Готское слово guta 'муж': К увязке гот с яфетическими народами Кавказа // ИАН. ОГН. 1930

Марр, 1933 – Марр Н.Я. В тупике ли история материальной культуры? // ИГАИМК. Вып. 67. 1933

Марр, 1934 (1) – Марр Н.Я. О лингвистической поездке в Восточное Средиземноморье // ИГАИМК. Вып. 89. 1934

Марр, 1934 (2) – Марр Н.Я. Некоторые архитектурные термины, означающие 'свод' или 'арка' // Избранные работы. Т. 3. Л., 1934

Марр, 1934 (3) – Марр Н.Я. Иштарь // Избранные работы. Т. 3. Л., 1934
Метлинский, 1854 – Метлинский А.Л. Народные южно-русские песни. Киев, 1854

Мищенко, 1900 – Мищенко Ф.Г. Слепые рабы у скифов (Herodot. IV 2 Stein) // Филологическое обозрение. 1900. Т. 18. Кн. 2

Морозов, 1888 – Морозов П.О. Очерки из истории русской драмы XVII-XVIII столетий. Спб., 1888

Новицкий, 1932 – Новицкий П.И. «Дон Кихот» Сервантеса // Мигель де Сервантес Сааведра, Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Перевод под ред. и с вступ. ст. Б.А.Кржевского и А.А.Смирнова, введ. П.И.Новицкого. Т. 1. М.-Л.: Academia, 1932

- Новосадский, 1887 – Новосадский Н.И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887
- Пассек, Латынин, 1930 – Пассек Т. и Латынин Б. Анализ чувашского мифа о происхождении Керемети // ЯС. Т. 6. Л., 1930
- Пекарский, Попов, 1928 – Пекарский Э.К., Попов Н.Н. Средняя якутская свадьба // Восточные записки. Т. I. Л., 1928
- Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси // СПб., 1895 (Ежегодник Императорских театров. 1894-1895. V.I)
- Петров, 1934 – Петров В.П. К постановке вопроса о стадильном изучении развития «охотничьих игрищ» // Советская этнография. 1934. №6
- Петухов, 1895 – Петухов Е.В. Очерки из литературной истории Синодика. СПб., 1895
- Пиотровский, 1931 – Пиотровский Б.Б. Амулеты в форме глаза в древнем Египте ('глаз'→'солнце'→'жизнь' // ИГАИМК. Т. 9. Вып. 3. Л., 1931
- Покровский, 1914 – Покровский Н.В. Древняя ризница Новгородского Софийского Собора // Труды XV Археологического съезда в Новгороде. Т. I. М., 1914
- Покровский, 1880 – Покровский Н.В. Происхождение древнехристианской базилики. Церковно-археологическое исследование. СПб., 1880
- Помяловский, 1869 – Помяловский И.В. Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура. СПб., 1869
- Попов, 1854 – Попов А.Н. Пирьы и братчины. М., 1854
- Потанин, 1882 – Потанин Г.Н. У вотжков Елабужского уезда // Известия и ученые записки Казанского университета. 1882. № 3-4
- Потебня, 1860 – Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860
- Потебня, 1864 – Потебня А.А. О связи некоторых представлений в языке. М., 1864
- Потебня, 1865 (1) – Потебня А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // ЧОИДР. 1865. Кн. 2-4 (Кн. 2. 1. Рождественские обряды; Кн.3. 2. Баба Яга; Кн.4. 3. Змей, волки, ведьмы) (Отд. отт. М., 1865)
- Потебня, 1865 (2) – Потебня А.А. О доле и сродных с нею существах. М., 1865 (Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 1)
- Потебня, 1883 – Потебня А. Объяснение малорусских и сродных народных песен // Русский филологический вестник. Вып. 1. Варшава, 1883
- Потебня, 1894 – Потебня А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894
- Потебня, 1922 – Потебня А. Мысль и язык. Одесса, 1922
- Ровинский, 1881 – Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Кн. 5. СПб., 1881
- Сахаров, 1841 – Сахаров И.П. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. Т. I. СПб., 1841
- Семенов, 1893 – Семенов А.Ф. Стихомитии в трагедиях Эсхила // Филологическое обозрение. Т. IV. Кн. 2. 1893

Смирнов, 1932 – Смирнов А.А. Роман о Тристане и Исольде по кельтским источникам // Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии: Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н.Я.Марра. Л., 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР. 2)

Снегирев – Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Вып. 1. М., 1837; Вып. 2. М., 1838; Вып. 4. М., 1839

Стороженко, 1872 – Стороженко Н.И. Предшественники Шекспира, Лилли и Марло. М., 1872

Струве, 1919 – Струве В.В. Заупокойный культ древнего Египта. П., 1919

Струве, 1926 – Струве В.В. Социальная проблема в заупокойном культе древнего Египта // Религия и общество. Л., 1926

Струве, 1929 – Струве В.В. Эпос Гомера и круг сказаний о царе Петубастисе // ЯЛ. Т. 4. Л., 1929

Сумцов, 1881 – Сумцов Н.Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских. Харьков, 1881

Сумцов, 1886 (1) – Сумцов Н.Ф. К вопросу о влиянии греческого и римского свадебного ритуала на малороссийскую свадьбу // КС. 1886. № 1

Сумцов, 1886 (2) – Сумцов Н.Ф. Научное изучение колядок и щедривок // КС. 1886. № 2

Сумцов, 1886 (3) – Сумцов Н.Ф. Досветки и посиделки // КС. 1886. № 3

Сумцов, 1893 – Сумцов Н.Ф. Легенда о грешной матери // КС. 1893. № 3

Сумцов, 1913 – Сумцов Н.Ф. Злыдни в бочке. К сказанию о заключенном бесе // Сборник в честь 70-летия профессора Д.Н.Анучина. М., 1913, 4

Тамарченко, 1935 – Тамарченко Д. Литературоведение и «яфетидология» // Литературный Ленинград. 1935. № 2

Терещенко, 1848 – Терещенко А. Быт русского народа. СПб., 1848

Тикнор, 1891 – Тикнор Д. История испанской литературы. Т. 2-3. М., 1891

Тихая-Церетели, 1932 – Тихая-Церетели М.Г. Женский образ *mzedupaḡav* грузинских сказок // Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии: Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н.Я.Марра. Л., 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР. 2.)

Тихоницкая, 1932 – Тихоницкая Н.Н. «Спорина» в жатвенных обрядах и песнях, преимущественно белорусских // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932

Толстой, 1918 – Толстой И.И. Остров Белый и Таврика на Евксинском понте. П., 1918

Толстой, 1932 – Толстой И.И. Неудачное врачевание: Античная параллель к русской сказке // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932

Толстой, 1935 – Толстой И.И. Инвективные песни аттического кре-

- стьянства в древней комедии // Академия наук СССР. XLV. Академику Н.Я.Марру. М.-Л., 1935
- Троцкий, 1932 – Троцкий И.М. Миф о Дафнисе // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932
- Трубецкой, 1908 – Трубецкой С.Н. Новая теория образования религиозных понятий / Собрание сочинений. Т. 2. М., 1908
- Трубецкой, 1910 – Трубецкой С.Н. Метафизика в древней Греции. М., 1910
- Тураев, 1913 – Тураев Б.А. История Древнего Востока. Ч. 1-2. СПб., 1913
- Уваров, 1865 – Уваров А.С. Церковный диптих V в. // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 1. Вып. 1-2. М., 1865
- Узенер, 1908 – Узенер Г. Что такое мифология? // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1908. Т. 24. №3
- Фаминцын, 1899 – Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб., 1899
- Франк-Каменецкий, 1925 (1) – Франк-Каменецкий И.Г. Пророки-чудотворцы. Л., 1925
- Франк-Каменецкий, 1925 (2) – Франк-Каменецкий И.Г. Вода и огонь в библейской поэзии // ЯС. Т. 3. Л., 1925
- Франк-Каменецкий, 1925 (3) – Франк-Каменецкий И.Г. Грузинская параллель о древнеегипетской повести «О двух братьях» // ЯС. Т. 4. Л., 1925
- Франк-Каменецкий, 1926 (1) – Франк-Каменецкий И.Г. Пережитки анимизма в библейской поэзии // Еврейская мысль: Научно-литературный сборник. Л., 1926
- Франк-Каменецкий, 1926 (2) – Франк-Каменецкий И.Г. К «семейной драме» пророка Осии // Сборник в честь С.А.Жебелева. Л., 1926
- Франк-Каменецкий, 1928 – Франк-Каменецкий И.Г. Религиозный синкретизм в Египте в фиванский период // Записки Коллегии востоковедов. Т. 3. Вып. 1. Л., 1928
- Франк-Каменецкий, 1929 (1) – Франк-Каменецкий И.Г. Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии // ЯЛ. Т. 3. Л., 1929
- Франк-Каменецкий, 1929 (2) – Франк-Каменецкий И.Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии // ЯЛ. Т. 4. Л., 1929
- Франк-Каменецкий, 1930 – Франк-Каменецкий И.Г. Колесница Иеговы // ЯС. Т. 6. Л., 1930
- Франк-Каменецкий, 1932 – Франк-Каменецкий И.Г. Отголоски представлений о Матери-земле в библейской поэзии // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932
- Франк-Каменецкий, 1934 – Франк-Каменецкий И.Г. Женщины-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882-1932. Сборник статей. Л., 1934
- Франк-Каменецкий, 1935 (1) – Франк-Каменецкий И.Г. К вопросу о

- развитии поэтической метафоры // Советское языкознание. Т. 1. Л., 1935
- Франк-Каменецкий, 1935 (2) – Франк-Каменецкий И.Г. Разлука как метафора смерти в мифе и в поэзии // ИАН СССР. 7 сер. ООИ. Л., 1935. № 2
- Фрейд, 1923 – Фрейд З. Тотем и табу. М.-Пг., 1923
- Фрейденберг, 1926 – Фрейденберг О.М. Идея пародии (набросок к работе) // Сборник статей в честь С.А.Жебелева. Л., 1926
- Фрейденберг, 1927 – Фрейденберг О.М. *Thamyris* // ЯС. Т. 5. Л., 1927
- Фрейденберг, 1930 (1) – Фрейденберг О.М. Терсит // ЯС. Т. 6. Л., 1930
- Фрейденберг, 1930 (2) – Фрейденберг О.М. Евангелие – один из видов греческого романа // Атеист. 1930. № 59, декабрь
- Фрейденберг, 1930 (3) – Фрейденберг О.М. Три сюжета или семантика одного // ЯЛ. Т. 5. Л., 1930
- Фрейденберг, 1932 (1) – Фрейденберг О.М. Миф об Иосифе Прекрасном // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932
- Фрейденберг, 1932 (2) – Фрейденберг О.М. Слепец над обрывом // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932
- Фрейденберг, 1932 (3) – Фрейденберг О.М. Сюжет Тристана и Исольты в мифологемах эгейского отрезка Средиземноморья // Тристан и Исольта. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревозии: Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н.Я.Марра. Л., 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР. 2). С.91-114
- Фрейденберг, 1934 – Фрейденберг О.М. Фольклор у Аристофана («Тесмофориазусы») // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882-1932. Сборник статей. Л., 1934
- Фрейденберг, 1935 (1) – Фрейденберг О.М. Из до-гомеровской семантики: 1. «Друг» – «Другой» – «Дружина» // Академия наук СССР академику Н.Я.Марру. XLV. М.-Л., 1935
- Фрейденберг, 1935 (2) – Фрейденберг О.М. Проблема греческого литературного языка // Советское языкознание. Т. 1. Л., 1935
- Фрейденберг, 1978 – Фрейденберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // Миф и литература древности / Сост., подг. текста, комм. и послесл. Н.В.Брагинской. М., 1978. С. 491-531
- Фрейденберг, 1987 – Фрейденберг О.М. Методология одного мотива / [Подг. текста, прим. Н.В.Брагинской] // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 746. Труды по знаковым системам. XX. Тарту, 1987. С. 120-130
- Фрейденберг, 1988 – Фрейденберг О.М. Семантика постройки кукольного театра // Миф и театр / Сост., научно-текст. подг., пред. и прим. Н.В.Брагинской. М., 1988. С.13-36
- Фридлиндер, 1914 – Фридлиндер Л. Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов / Пер. под ред. Ф.Зелинского и С.Меликовой. СПб., 1914

- Харузина, 1927 – Харузина В.Н. Примитивные формы драматического искусства // Этнография. 1927. № 1-2
- Церетели, 1929 – Церетели Г.Ф. Мимиамбы Герода. Тифлис, 1929
- Цырлин, 1935 – Цырлин Л.В. Тынянов-беллетрист. Л., 1935
- Червяк, 1927 (1) – Червяк К.Т. Похоронні звичаї та культ покійників з погляду весільного ритуалу // Науковий Збірник науково-дослідної катедри історії української культури ім. акад. Багалія. Т. 7. Етнологіко-краєзнавча секція. Київ, 1927
- Червяк, 1927 (2) – Червяк К.Т. Дослідження похоронного обряду // Етнографічний вісник. 1927. Кн. 5
- Шилейко, 1922 (2) – Шилейко В.К. Родная старина // Восток. 1922. Кн. 1
- Шишмарев, 1915 – Шишмарев В.Ф. Клеман Маро // Т. 1. Пг., 1915 (Записки ист.-фил. фак-та Петрогр. ун-та. 1915. Т. 129. Ч. 1)
- Шкловский, 1929 – Шкловский В.Б. О теории прозы. Л., 1929
- Шмидт, 1926 – Шмидт Р.В. Афина Эргана. К вопросу о религии ремесленников в древней Греции // Сборник в честь С.А.Жебелева. Л., 1926
- Шмидт, 1929 – Шмидт Р.В. Первобытное мышление в образах «Илиады» // ЯЛ. Т. 4. Л., 1929
- Шмидт, 1931 – Шмидт Р.В. Металлическое производство в мифах и религии древней Греции. Л., 1931 (Известия ГАИМК. Т. 9. Вып. 8-10)
- Шпенглер, 1923 – Шпенглер О. Причинность и судьба. Пг., 1923
- Штернберг, 1926 – Штернберг Л.Я. Современная этнология, новейшие успехи, научные течения и методы // Этнография. 1926. № 1-2
- Эрлих, 1932 – Эрлих Р. Сказка о ловком воре // ЯЛ. Т. 8. Л., 1932
- Åberg, 1929 – Åberg N. Antike Todesauffassung // Mannus. 1929. Bd 21
- Alt, 1846 – Alt H. Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. B., 1846
- Altheim, 1929 – Altheim F. Persona // ARW. 1929. Bd 27
- Altheim, 1931 – Altheim F. Römische Religionsgeschichte, I: Terra Mater. Untersuchungen zur altitalischen Religionsgeschichte. Giessen, 1931
- Amira, 1891 – Amira K. Tierstrafen und Tierprozesse // MOEIG. 1891. Bd 12. H. 4
- Andrae W. Haus-Grab-Tempel in Altmesopotamien // OLZ. 1927. № 12
- Anrich, 1894 – Anrich G. Das Antike Mysterienwesen in seinem Einfluß auf das Christentum. Göttingen, 1894
- Bastian, 1868 – Bastian A. Das Beständige in den Menschenrassen und die Spielweite ihrer Veränderlichkeit. Prolegomena zu einer Ethnologie der Kulturvölker. B., 1868
- Baudissin, 1911 – Baudissin W.W. Adonis und Esmun. Eine Untersuchung zur Geschichte Glaubens an Auferstehungsgötter und an Heilgötter... Lpz., 1911
- Becker, 1877 – Becker W.A. Charikles; Bilder altgriechischer Sitte zur genaueren Kenntniss des griechischen Privatlebens entworfen. B., 1877 Bd 1
- Benndorf, 1893 – Benndorf O. Altgriechisches Brot // Eranos

Vindobonensis. Wien, 1893

Benzinger, 1894 – Benzinger Imm. Hebräische Archäologie. Freiburg i. B.-Lpz., 1894

Bergmann, 1927 – Bergmann J. Zur Geschichte Religiöser Bräuche // MGJ. 1927. H. 5/6

Bickermann, 1929 – Bickermann E. Die römische Kaiserapotheose // ARW. 1929. Bd 27

Böckh, 1817 – Böckh A. Die Staatshaushaltung der Athener. 2 Bd. B., 1817

Böckl, 1922 – Böckl E. Die Entstehung der Sprache im Lichte des Mythos. B., 1922

Bötticher, 1886 – Bötticher A.G. Olympia, das Fest und seine Stätte nach den Berichten der Alten und den Ergebnissen der deutschen Ausgrabungen. B., 1883

Bötticher, 1852 – Bötticher C.G.W. Die Tektonik der Hellenen. Potsdam, 1852

Bötticher, 1856 – Bötticher C.G.W. Der Baumkultus der Hellenen. Nach den gottesdienstlichen Gebräuchen und den überlieferten Bildwerken dargestellt. B., 1856

Bousset, 1922 – Bousset W. Der verborgene Heilige // ARW. 1922. Bd 21

Brockelmann, 1898 – Brockelmann C. Geschichte der arabischen Litteratur. Bd 1. Weimar, 1898

Brück, 1837 – Brück M. Rabinische Ceremonialgebräuche in ihrer Entstehung und geschichtlichen Entwicklung dargestellt. Breslau, 1837

Brüllow-Schaskolsky, 1911 – Brüllow-Schaskolsky N. Die Argeerfrage in der römische Religion // WS. 1911. Jg 33

Bruns, 1896 – Bruns I. Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert von Christi Geburt. B., 1896

Bücher, 1899 – Bücher K. Arbeit und Rhythmus. 2 Aufl. Lpz., 1899

Bursian, 1897 – Bursian K. Jahresbericht über die Fortschritte der Klassischen Altertumswissenschaft. Bd 25. Lpz., 1897

Calderon, 1913 – Calderon G. Slavonic Elements in Greek Religion // CIR. 1913. Vol. 27. № 3

Carcopino, 1926 – Carcopino J. La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure // Études Romaines. 1-re sér. P., 1926

Cassirer, 1922 – Cassirer E. Die Begriffsform im mythischen Denken. Lpz.-B., 1922

Cassirer, 1925 – Cassirer E. Sprache und Mythos, ein Beitrag zum Problem der Götternamen. Lpz.-B., 1925

Chambers, 1903 – Chambers K.B.E. The Medieval Stage. Oxford, 1903

Cirilli, 1913 – Cirilli R. Les prêtres danseurs de Rome // RGVV. 1913. Bd 13

Cook, 1903 – Cook A. Zeus, Jupiter and the Oak // CIR. 1903. T. 17. N3

Cook, 1904 – Cook A. The European Sky-God // Folk-Lore. 1904. Vol. 15

Cornford, 1907 – Cornford F.M. Thucydides Mythistoricus. L., 1907

Cornford, 1912 – Cornford F.M. The Origin of the Olympic Games // Harrison J.E. Themis. Cambr., 1912

Cornford, 1914 – Cornford F.M. The Origin of Attic Comedy. Lpz., 1914

- Cortet, 1867 – Cortet E. Essai sur les fêtes religieuses et les traditions populaires qui s'y rattachent. P., 1867
- Crawley, 1902 – Crawley A.E. The Mystic Rose; a Study of Primitive Marriage. L., 1902
- Crusius, 1884 – Crusius O. Die Fabiani in der Lupercalienfeier // RM. 1884. Bd 39
- Dawkins, 1906 – Dawkins The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus // JHS. 1906. Vol. 26
- Deecke, 1880 – Deecke W. Etruskische Forschungen. Bd 2. Stuttgart, 1880
- +Deecke, Pauli, 1882 – Deecke W., Pauli C. Etruskische Forschungen und Studien. H.3: Pauli C. Die etruskischen Zahlwörter. Stuttgart, 1882
- Deneken, 1881 – Deneken F. De theoxeniis. Bonn, 1881
- Deubner, 1933 – Deubner L. Mundus // Hermes. 1933. Bd 68. H.3
- Dieterich, 1891 – Dieterich A. Abraxas; Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums. Lpz., 1891
- Dieterich, 1893 – Dieterich A. Nekyia; beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse. Lpz., 1893
- Dieterich. 1897 – Dieterich A. Pulcinella. Pompeianische Wanderbilder und römische Saturspiele. Lpz., 1897
- Dieterich, 1903 – Dieterich A. Eine Mithrasliturgie. Lpz.-B., 1903
- Dieterich, 1905 – Dieterich A. Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion. Lpz.-B., 1905
- Dieterich, 1911 – Dieterich A. Sommertag // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1911
- Dirichlet Lejeune, 1914 – Dirichlet Lejeune G. De veterum macarismis. Giessen, 1914
- Dölger, 1923/24 – Dölger F. Gladiatorenblut und Märtyrerblut; eine Szene der passio perpetuae in Kultur- und Religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Warburg, 1923/24
- Drake, 1838 – Drake N. Shakespeare and his Times. P., 1838
- Driesen, 1904 – Driesen O. Der Ursprung des Harlekin. Ein Kulturgeschichtliches Problem. München-Weimar, 1904
- Duhn, 1906 – Duhn F. Rot und Tot // ARW. 1906. Bd 9
- Dumont, 1876 – Dumont A. Inscriptions et monuments figurés de la Thrace. P., 1876
- Dümmmler, 1888 – Dümmmler F. Skenische Vasenbilder // RM. 1888. Bd 43
- Dümmmler, 1894 – Dümmmler F. Der Ursprung der Elegie // Phil. 1894. Bd 7(53)
- Dunlop, 1906 – Dunlop J.C. History of prose fiction. L., 1906
- Dussaud, 1914 – Dussaud R. Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Égée, études de protohistoire orientale. 2-ed. P., 1914
- Dütschke, 1875 – Dütschke H. Antike Bildwerke in Oberitalien. Vol. 2. Lpz., 1875
- Durkheim, 1912 – Durkheim E. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. P., 1912
- Ebert, 1859 – Ebert A. Die Englischen Mysterien mit besondere Berücksichtigung der Townely-Sammlung // Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur. 1859. Bd 1

- Erman, 1885 – Erman A. Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen, 1885
- Eisler, 1910 – Eisler R. Weltenmantel und Himmelszelt. München, 1910
- Eitrem, 1909 – Eitrem S. Hermes und die Toten. Christiania, 1909
- Evans, 1915 – Evans A. The Tomb of the Double Axes and Associated Group, and Pillar Rooms and Ritual Vessels of the «Little Palace» at Cnossos (ex.) // *Archeologia*. 1915. T. LXV
- Evans, 1921 – Evans A. Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Cnossos. I: The Neolithic and Early and Middle Minoan Ages. Vol. 2. Pt. 1. L., 1921
- Farnell, 1913 – Farnell L.R. Aristophanes, Birds, 1.43: a Hellenic-Assyrian Rite // *CIR*. 1913. Vol. 27. N3
- Fehrle, 1910 – Fehrle E. Die Kultische Keuschheit im Altertum. Giessen, 1910
- Flögel, 1789 – Flögel K.F. Geschichte des Hofnarren. Liegnitz-Lpz., 1789
- Flögel - Ebeling – Flögel K.F. Geschichte des Grotesk-Komischen, neu bearbeitet und erweitert von F.W. Ebeling. Bd 2. Lpz., 1862
- Frank-Kamenezki, 1926 – Frank-Kamenezki I. Über die Wasser und Baumnatur der Osiris // *ARW*. 1926. Bd 29
- Fluck, 1934 – Fluck H. Der Risus Paschalis // *ARW*. 1934. Bd 31. N 3-4
- Frazer, 1907 – Frazer J.G. The Golden Bough. 2-nd ed. Pt. IV: Adonis, Attis, Osiris; Studies in the History of Oriental Religion. Vol. 1. L., 1907
- Frazer, 1911 (1) – Frazer J.G. The Golden Bough. 2-nd ed. Pt. I: The Magic Art and the Evolution of Kings. L., 1911
- Frazer, 1911 (2) – Frazer J.G. The Golden Bough. 2-nd ed. Pt. II: Taboo and the Perils of the Soul. L., 1911
- Frazer, 1911 (3) – Frazer J.G. The Golden Bough. 2-nd ed. Pt. III: The Dying God. L., 1911
- Frazer, 1913 – Frazer J.G. The Golden Bough. 2-nd ed. Pt. VI: The Scapegoat. L., 1913
- Frickenhaus, 1912 – Frickenhaus A. Der Schiffskarren des Dionysos in Athen // *JDAI*. 1912. Bd 27. H. 2
- Fries, 1910; Fries, 1911 – Fries C. Studien zur Odyssee // *MVAG*. 1910. Jg 15. № 2; 1911. Jg 16. № 1
- Fritze, 1896 – Fritze H. Zu den griechischen Totenmahlreliefs // *MDAI* (A). 1896. Bd 21. H. 3
- Fritzé, 1897 – Fritzé H. Οὐλοί // *Hermes*. 1897. Bd 32. H. 1
- Gavin, 1928 – Gavin F. The Jewish Antecedents of the Christian Sacraments. L., 1928
- Geffcken, 1931 – Geffcken J. [реџ. на] Martin J. Symposium, die Geschichte einer literarischen Form (Padeborn, 1931) // *PhW*. 1931
- Godden, 1893 – Godden G. The False Bride // *Folk-Lore*. 1893. Vol. 4
- Gothein, 1906 – Gothein M. Der Gottheit lebendiges Kleid // *ARW*. 1906. Bd 9
- Graebner, 1924 – Graebner F. Das Weltbild der Primitiven; eine Untersuchung der Urformen weltanschaulichen Denkens bei Naturvölker. München, 1924

- Groos, 1899 – Groos K. Die Spiele der Menschen. Jena, 1899
- Gross, 1905 – Gross A. Die Stichomythie in der Griechischen Tragödie und Komödie, ihre Anwendung und ihr Ursprung. B., 1905
- Gruppe, 1906 – Gruppe O. Griechische Mythologie und Religionsgeschichte. 2 Bd. München, 1906
- Güntert, 1919 – Güntert H. Kalypso, Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen. Halle, 1919
- Hagen, 1850 – Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen / Ed. F.H.Hagen. Bd 1. Stuttgart-Tübingen, 1850
- Haigh, 1907 – Haigh A.E. The Attic Theatre; a Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens. 3d ed., rev. and in part rewritten by A.W. Pickard-Cambridge. Oxford, 1907
- Halberstadt, 1934 – Halberstadt M. Mater Matuta. Frankfurt, 1934
- Hardy, 1902 – Hardy E. «Narrenfest» in Altindien // ARW. 1902. Bd 5. H. 2
- Harrison, 1900 – Harrison J.E. Pandora's box // JHS. 1900. Vol. 20
- Harrison, 1903 (1) – Harrison J.E. Mystica Vannus Jacchi // JHS. 1903. Vol. 23
- Harrison, 1903 (2) – Harrison J.E. Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambr., 1903
- Harrison, 1927 – Harrison J.E. Themis: a Study of the Social Origin of Greek Religion, with an Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy, by G.Murray and a Chapter on the Origins of the Olympic Games, by F.M. Cornford. Cambr., 1927
- Hartmann, 1910 – Hartmann R. Zum Problem des tischförmigen Grabsteins // W. und S. 1910. Bd 2. H. 1
- Hatzfeld, 1924 – Hatzfeld H. Leitfaden der Vergleichenden Bedeutungslehre; Versuch einer Zusammenstellung charakteristischen semasiologischen Beispielmateriale aus den bekanntesten Sprache. München, 1924
- Head, 1887 – Head B. V. Historia Numorum; a Manual of Greek Numismatics. Oxford, 1887
- Heckenbach, 1911 – Heckenbach J. De nuditate sacra sacrisque vinculis. Gissae, 1911
- Hehn, 1911 – Hehn V. Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien, nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa. 8 Aufl. B., 1911
- Heinze, 1899 – Heinze R. Petron und der Griechische Roman // Hermes. 1899. Bd 34
- Helbig, 1880 – Helbig W. Ueber den Pileus der alten Italiker // Sitzungsberichte der philos.-philol. und hist. Cl. der könig. bayerlichen Akademie der Wissenschaften. München. 1880. H. 4
- Helm, 1932 – Helm R. Das Datum der Reise des Rutilius Namatianus // PhW. 1932. Bd 25
- Herbig, 1927 – Herbig R. Aphrodite Parakypstusa (Die Frau im Fenster) // OLZ. 1927. Bd 11
- Herkenrath, 1931 – Herkenrath E. Βροσάλικρα und Anderes // PhW. 1931. Bd 36
- Hirzel, 1918 – Hirzel R. Der Name. Ein Beitrag zu seiner Geschichte im Altertum und besonders bei den Griechen // ASG. 1918. Bd 36
- Hock, 1900 – Hock S. Die Vampyr sagen und ihre Verwertung in der

deutschen Litteratur. B., 1900

Höfler, 1906 – Höfler M. St. Lucia, auf germanischen Boden // ARW. 1906. Bd 9

Holl, 1906 – Holl K. Die Entstehung der Bilderwand in der Griechischen Kirche // ARW. 1906. Bd 9

Hunter, 1872 – Hunter W. W. The annals of rural Bengal. Vol. 2: Orissa. L., 1872

Immisch, 1894 – Immisch O. Zur Geschichte der elegischen Kunstform // Kleinere Beiträge zur Geschichte, von Dozenten der Leipziger Hochschule. Festschrift zum Deutschen Historikertage in Leipzig, Ostern 1894. Lpz., 1894

Jagic, 1875 – Jagic V. Condemnatio Uvae, ein serb.-sloven. Text verglichen mit der griechischen Originalerzählung // ASP. 1875. Bd 1

Jahn, 1869 – Jahn O. Die cista mystica // Hermes. 1869. Bd 3

Jensen, 1890 – Jensen P.C.A. Die Kosmologie der Babylonier. Straßburg, 1890

Jeremias, 1905 – Jeremias A. Babylonisches im Neuen Testament. Lpz., 1905

Jeremias, 1911 – Jeremias A. System im Mythos // Memnon. 1911. Bd 5. H 1

Jew. Enc. – The Jewish Encyclopedia. V.9. N.-Y.-L., 1904

Joyce, 1914 – Joyce T.A. Mexican Archaeology, an Introduction to the Archeology of the Mexican and Maya Civilizations of pre-spanish America. L., 1914

Kaibel, 1902 – Kaibel G. Daktyloi Idaioi // Nachrichten von der könig. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. aus dem Jahre 1901. H. 4. Göttingen, 1902

Keller, 1847 – Keller A. Alte gute Schwänke. Lpz., 1847

Keller, 1886 – Keller O. Vermischte Bemerkungen. 2. Das Wort Satura // Phil. 1886. Bd 5(45). H 1

Kerenyi, 1926 – Kerenyi K. Der Sprung vom Leukafelsen // ARW. 1926. Bd 24

Kerenyi, 1927 – Kerenyi K. Die Griechisch-Orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Tübingen, 1927

Kern, 1913 – Kern O. Τύροι [Tityroi] // Hermes. 1913. Bd 48. H 1

Kern, 1927 – Kern O. Die griechischen Mysterien der Klassischen Zeit. B., 1927

Kircher, 1910 – Kircher K. Die Sakrale Bedeutung des Weines im Altertum. Giessen, 1910

Klauser, 1927 – Klauser Th. Die Cathedra im Totenkult der Heidnischen und Christlichen Antike. Münster, 1927

Koch, 1933 – Koch C. Gestirnverehrung im Alten Italien. Sol Indiges und der Kreis der Di indigetes. Frankfurt, 1933

Köhler, 1871 – Köhler M.R. Sainte Tryphine et Hirlande // RC. 1871. N 2

Krause, 1835 – Krause J.H. Theagenes; oder, Wissenschaftliche Darstellung der Gymnastick, Agonistick und Festspiele der Hellenen. Theil. I. Abt. I. Halle, 1835

Krauss, 1912 – Krauss S. Talmudische Archäologie. Bd 3. Wien-Lpz., 1912

- Kretschmer, 1896 – Kretschmer P. Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache. Göttingen, 1896
- Kutsch, 1913 – Kutsch F. Attische Heilgötter und Heilheroen. Giessen, 1913
- Lagarde, 1887 – Lagarde P. Purim. Ein Beitrag zur Geschichte der Religion // AGG. 1887. Bd 34
- Lambel, 1883 – Lambel H. Erzählungen und Schwänke. Lpz., 1883
- Lange, 1885 – Lange C. Haus und Halle. Studien zur Geschichte des Antiken Wohnhaus und der Basilika. Lpz., 1885
- Latte, 1913 – Latte K. De saltationibus Graecorum // RGVV. 1913. Bd 13
- Le-Blant, 1883 – Le-Blant E.F. Les Actes des Martyrs; supplément aux Acta sincera de dom Ruinart // MAI. 1883. T. 30. Pt. 2
- Leo, 1905 – Leo F. Römische Literatur des Altertums. B., 1905
- Leo, 1908 – Leo F. Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik // AGG. Ph.-hist. Kl. N.F. 1908. Bd 10. H. 5
- Leroy, 1927 – Leroy O. La raison primitive, essai de réfutation de la théorie du prélogisme. P., 1927
- Lévy-Bruhl, 1922 – Lévy-Bruhl L. Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. 5 éd. P., 1922
- Lietzmann, 1925/26 – Lietzmann H. Die Entstehung der Christlichen Liturgie nach den ältesten Quellen // VBW. 1925/26
- Lobeck C.A. Aglaophamus; sive, De theologiae mysticae Graecorum causis libri tres... 2 v. Koenigsberg, 1829 - Lobeck, 1829
- Lorimer, 1903 – Lorimer H.L. The Country Cart of Ancient Greece // JHS. 1903. Vol. 23
- Löschcke, 1894 – Löschcke G. Korynthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos // MDAI (A). 1894. Bd 19. H. 4
- Lucius, 1904 – Lucius E. Die Anfänge des Heiligenkult in der Christlichen Kirche... Tübingen, 1904
- Lüders, 1907 – Lüders H. Das Würfelspiel im Alten Indien // AGG. N.F. 1907. Bd 9. H.2
- Luschan, 1918 – Luschan F. Zusammenhänge und Konvergenz // MAGW. 1918. Bd 48. H. 1
- Magnin, 1852 – Magnin Ch. Histoire des Marionettes en Europe depuis l'antiquité jusque à nos jours. P., 1852
- Malinowski, 1926 – Malinowski B.K. Myth in Primitive Psychology. L., 1926
- Mannhardt, 1868 – Mannhardt W. Die Korndämonen; Beitrag zur germanischen Sittenkunde. B., 1868
- Mannhardt, 1875 – Mannhardt W. Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme. Mythologische Untersuchungen. B., 1875
- Mannhardt, 1877 – Mannhardt W. Antike Wald- und Feldkulte, aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert. B., 1877
- Mannhardt, 1884 – Mannhardt W. Mythologische Forschungen aus dem Nachlasse. B., 1884
- Marquardt, 1885 – Marquardt K. J. Römische Staatsverwaltung. T. 3. Lpz., 1885
- Martin, 1931 – Martin J. Symposium, die Geschichte einer literarischen

Form. Padeborn, 1931

Meinhof, 1912 – Meinhof K. Afrikanische Religionen. B., 1912

Meringer, 1913 – Meringer R. Einige primäre Gefühle des Menschen, ihr mimischer und sprachlicher Ausdruck // W. und S. 1913. Bd 5. H. 2

Meringer, 1913 – Meringer K. Der Name des Julfestes // W. u. S. 1913. Bd 3

Meyer, 1925 – Meyer Ed. Ursprung und Anfänge des Christentums. Bd II. Stuttgart, B., 1925

Mischkowski, 1917 – Mischkowski H. Die Heiligen Tische im Götterkultus der Griechen und Römer. Königsberg, 1917

Morgan – Morgan L. H. Ancient Society. L., 1877

Mommsen, 1898 – Mommsen A. Feste der Stadt Athen im Altertum, geordnet nach attischem Kalender. Lpz., 1898

Mommsen, 1874 – Mommsen Th. Römische Geschichte. B., 1874

Mommsen, 1879 – Mommsen Th. Römische Forschungen. Bd 2. B., 1879

Mommsen, 1899 – Mommsen Th. Römisches Strafrecht. Lpz., 1899

Mucke, 1927 – Mucke I.R. Die Übervölkerung Griechenlands und ihre allmähliche Entwicklung zu Volkstämmen. Ein Beitrag zu der Lehre vom der Entstehung und Verwandtschaft der Völker. H. 1. Lpz., 1927

Mülder, 1906 – Mülder D. Die Phäakendichtung der Odyssee // NJ. 1906. Bd 17

Müllenhof, 1871 – Müllenhof K. Schwerttanz. B., 1871

Müller, 1898 – Müller A. Untersuchungen zu den Bühnenalterthümern. Lpz., 1898

Müller, 1923 – Müller F. Zur Geschichte der römischen Satire // Phil. 1923. Vol. 78

Munk, 1840 – Munk E. De fabulis Atellanis, scripsit fragmentaque attellanarum poetarum adiecit. Lipsiae, 1840

Murko, 1910 – Murko M. Das Grab als Tisch // W. und S. 1910. Bd 2. H. 1

Murray, 1907 – Murray G. The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907

Nestle, 1930 – Nestle W. Die Urform des Eingangs in der attischen Tragödie // PhQ. 1930. Bd 9

Nilsson, 1927 – Nilsson M. The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion. Lund, 1927

Nick, 1861 – Die Hof- und Volksnarren, sammt den närrischen Lustbarkeiten der verschiedenen Stände aller Völker und Zeiten. Aus Flügels Schriften und andern Quellen von F.Nick. Stuttgart, 1861

Ninck, 1921 – Ninck M. Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung. Lpz., 1921

Noack, 1925/26 – Noack F. Triumph und Triumphbogen // VBW. 1925/26

Nöldeke, 1888 – Nöldeke Th. Zu den ägyptischen Märchen // ZDMG. 1888. Bd 42

Norden, 1899 – Norden E. Ein Panegyricus auf Augustus in Vergils «Aeneis» // RM. 1899. Bd 54. H.3

Norden, 1924 – Norden E. Die Geburt des Kindes, Geschichte einer Religiösen Idee. Lpz., B., 1924

Nowack, 1894 – Nowack W. Lehrbuch der hebräischen Archäologie. Freiburg i B., Lpz., 1894

Oesterley W.-O.-E. The Sacred Dance: a Study in Comparative Folklore.

Cambr., 1923

Oldenberg, 1894 – Oldenberg H. Die Religion des Veda. B., 1894

Otto, 1916 – Otto A. Lustrum // RM. 1916. Bd 71. H.1

Paris, 1905 – Paris G. La littérature française au moyen âge (XIe-XIVe siècle). P., 1905

Parmentier L. et Cumont F., 1897 – Parmentier L. et Cumont F. Le roi des Saturnales // Revue de Philologie, d'histoire et de littérature anciennes. 1897. T. 21

Paton, 1890 – Paton W.R. Arion // CR. 1890. Vol. 4. N 3

Paton, 1901 – Paton W.R. Die Kreuzigung Jesu // ZNW. 1901. Bd 2

Paton, 1907 – Paton W.R. The Pharmakoi and the Story of the Fall // RA. 1907. Sér. 4. T. 9

Petit de Julleville, 1885 – Petit de Julleville Les comédiens en France au Moyen Age. P., 1885

Pfund, 1845 – Pfund T. De antiquissima apud Italos fabae cultura ac religione... B., 1845

Pitra, 1867 – Pitra J.B. Hymnographie d l'église grecque. Rome, 1867

Ploss, 1876 – Ploss H. Das Kind in Brauch und sitte der Völker. Anthropologische Studien. T. 2. Stuttgart, 1876

Poppelreuter, 1893 – Poppelreuter J. De comoediae atticae primordiis particulae duae. B., 1893

Pradel, 1907 – Pradel F. Griechische und Süditalienische Gebete, Beschwörungen und Rezepte des Mittelalters. Giessen, 1907

Premenstein, 1894 – Premenstein A. Nemesis und ihre Bedeutung für die Agone // Phil. 1894. Bd 7 (53). H.1

Preuss, 1903 – Preuss K. Th. Phallische Fruchtbarkeits-dämonen als Träger des altmexikanischen Dramas // AAn. N.F. 1903. Bd. 1

Preuss, 1904 – Preuss K. Religionen der Naturvölker // ARW. 1904. Bd 7

Preuss, 1905 – Preuss K. Ursprung der Religion und Kunst // Sonderabdruck aus dem Globus. 1905. Bd 86, 87

Preuss, 1906 – Preuss K. Th. Der Dämon. Ursprung des griechischen Dramas // NJ. 1906. Bd 17

Preuss, 1921 – Preuss K. Th. Religion und Mythologie der Uitoto, Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem Indianerstamm in Kolumbien, Südamerika. T.1. Göttingen-Lpz., 1921

Protz, 1906 – Protz H. Μῦθοι. Bruchstücke zur griechischen Religionsgeschichte // ARW. 1906. Bd 9

Rabbow, 1895 – Rabbow P. Die Legende des Martinian // WS. 1895. Jg 17

Radermacher, 1903 – Radermacher L. Das Jenseits im Mythos der Hellenen. Bonn, 1903

Radermacher, 1908 (1) – Radermacher L. Motiv und Persönlichkeit. I. Margites // RM. 1908. Bd 63. H.3

Radermacher, 1908 (2) – Radermacher L. Schelten und Fluchen // ARW. 1908. Bd 11. H. 1

Ratzel, 1882 – Ratzel F. Anthropogeographie. Stuttgart, 1882

Reich, 1903 (1) – Reich H. Der Mimus. Ein Litterar-Entwickelungsgeschichtlicher Versuch. B., 1903. Bd 1

- Reich, 1903 (2) – Reich H. Griechische und lateinische Philologie und Literaturgeschichte // Deutsche Litteraturzeitung. Jg 27. № 44. B.-Lpz., 1903
- Reich, 1904 – Reich H. Der König mit der Domenkrone // NJ. 1904. Bd XIII
- Reichel, 1897 – Reichel W. Über Vorhellenische Götterkulte. Wien, 1897
- Reinach, 1913 – Reinach A. Le rite des têtes coupées chez les Celtes // Revue de l'Histoire des Religions. 1913. T. 67. № 1
- Reinach, 1905 – Reinach S. Le roi supplicié // Reinach S. Cultes, mythes et religions. Vol 1. P., 1905
- Reinach, 1912 (1) – Reinach S. Marsyas // Reinach S. Cultes, mythes et religions. Vol. 4. P., 1912
- Reinach, 1912 (2) – Reinach S. Le rire rituel // Reinach S. Cultes, mythes et religions. Vol. 4. P., 1912
- Reinach, 1912 (3) – Reinach S. Le mariage avec la mer // Reinach S. Cultes, mythes et religions. Vol 4. P., 1912
- Reinach, 1912 (4) – Reinach S. La tête magique des Templiers // Reinach S. Cultes, mythes et religions. Vol. 4. P., 1912
- Reitzenstein, 1893 – Reitzenstein R. Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung. Giessen, 1893
- Reitzenstein, 1904 – Reitzenstein R. Poimandres. Studien zur Griechisch-Ägyptischen und Frühchristlichen Literatur. Lpz., 1904
- Reitzenstein, 1910 – Reitzenstein R. Die Hellenistische Mysterien-Religionen, ihre Grundgedanken und Wirkungen. Lpz.-B., 1910
- Ribbeck, 1876 – Ribbeck O. Über den Begriff des εἶρων // RM. 1876. Bd 31
- Ribbeck, 1882 – Ribbeck O. Alazon. Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechischen-römischen Komödie. Lpz., 1882
- Ribbeck, 1884 – Ribbeck O. Kolax // ASGW. Ph.-h. Kl. 1884. Bd 9
- Ribbeck, 1888 – Ribbeck O. Agroikos // ASGW. Ph.-h. Kl. 1888. Bd 10
- Riccomagno, 1931 – Riccomagno L. Studio sulle Satire Menippeae di M.T.Varrone Reatino. Alba, 1931
- Robertson-Smith, 1907 – Robertson-Smith W. Lectures on the Religion of the Semits. L., 1907
- Rohde, 1903 – Rohde E. Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. 3 Aufl. Tübingen-Lpz., 1903
- Roszbach, 1853 – Roszbach A. Untersuchungen über die römische Ehe. Stuttgart, 1853
- Routh, 1846 – Routh M.J. Reliquiae Sacrae: sive, Auctorum fere jam perditorum secundi tertiiue saeculi post Christum natum quae supersunt. Vol. 3. Oxonii, 1846
- Ruhl, 1903 – Ruhl L. De mortuorum judicio // RGVV. 1903. Bd 2
- Saintyves, 1907 – Saintyves P. Les saints successeurs des dieux. P., 1907
- Saintyves, 1922 – Saintyves P. Essais de folklore biblique. Magie, mythes et miracles dans l'Ancien et le Nouveau Testament. P., 1922
- Saintyves, 1923 – Saintyves P. Les contes de Perrault et les récits parallèles, leurs origines, coutumes primitives et liturgies populaires. P., 1923
- Samter, 1894 – Samter E. Der pileus der römischen Priester und Freigelassenen // Phil. 1894. Bd 7(53). H.1
- Samter, 1901 – Samter E. Familienfeste der Griechen und Römer. B., 1901

- Samter, 1911 – Samter E. Geburt, Hochzeit und Tod; Beiträge zur vergleichenden Volkskunde. Lpz.-B., 1911
- Sand, 1862 – Sand M. Masques et Bouffons (Comédie italienne). P., 1862
- Schadewaldt, 1926 – Schadewaldt W. Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. B., 1926
- Scheffelowitz, 1912 – Scheffelowitz J. Das Schlingen- und Netzmotiv im Glauben und Brauch der Völker // RGVV. 1912. Bd 12
- Schmidt, 1908 – Schmidt W. Geburtstag im Altertum. Giessen, 1908
- Schnabel, 1910 – Schnabel H. Kordax, archäologische Studien zur Geschichte eines antiken Tanzes und zum Ursprung der griechischen Komödie. München, 1910
- Schneegans, 1894 – Schneegans H. Geschichte der Grotesken Satire. Strassburg, 1894
- Schöne, 1872 – Schöne R. Zu Hygin // Hermes. 1872. Bd 6
- Schröder, 1901 – Schröder L. Bohnenverbot // WZKM. 1901. Bd 15
- Schröder, 1908 – Schröder L. Mysterium und Mimus in Rigveda. Lpz., 1908
- Schultz, 1910 – Schultz W. Ἄβρογ // Memnon. 1910. Bd 4
- Schultz, 1929 – Schultz W. Die Felsritzung von Hvitlycke und das Edda - Lied von Thrym // Mannus. 1929. Bd 21. H. 1/2
- Schultze, 1900 – Schultze Fr. Psychologie der Naturvölker. Lpz., 1900
- Schurz, 1902 – Schurz H. Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft. B., 1902
- Schwenn, 1924 – Schwenn F. Ares (Der Krieg in der griechischen Religion. Teil II.) // ARW. 1924. Bd 22. H. 3-4
- Sidney, 1926 – Sidney R.J.H. Malay Land, «Tanah Malayu»; some phases of life in modern British Malaya. L., 1926
- Sonny, 1906 – Sonny A. Rote Farbe im Totenkult // ARW. 1906. Bd 9
- Spenser and Gillen, 1899 – Spenser B. and Gillen F.J. The Native Tribes of Central Australia. L., 1899
- Stengel, 1905 – Stengel P. ΑΙΔΗΣ ΚΑΥΤΟΠΙΠΛΩΟΣ // ARW. 1905. Bd 8
- Stengel, 1908 – Stengel P. Κατάσχεσθαι und ἐνάσχεσθαι // Hermes. 1908. Bd 43. №4
- Strehlow, 1907-1920 – Strehlow K. Die Aranda- und Loritjastämme in Zentral Australien. 5 Bd. Fr. am Main, 1907-1920
- Strykowski, 1909 – Strykowski J. Der sigmaförmige Tisch und der älteste Typus des Refektoriums // W. und S. 1909. Bd 1. H. 1
- Süss, 1908 – Süss W. Zur Komposition der altattischen Komödie // RM. 1908. Bd 63. H.1
- Tardel, 1900 – Tardel H. Die Sage von Robert dem Teufel in neueren deutschen Dichtungen und in Meyerbeer's Oper. B., 1900
- Thiele, 1902 – Thiele G. Die Anfänge der griechischen Komödie // NJ. 1902. Bd 9
- Thurnwald, 1913 – Thurnwald R. Ethno-psychologische Studien an Südseevölkern auf dem Bismarck-Archipel und den Salomo-Inseln. Lpz., 1913
- Thurnwald, 1922 – Thurnwald R. Psychologie des primitiven Menschen. München, 1922
- Tozer, 1881 – Tozer H.F. Bysantine Satire // JHS. 1881. Vol. 2

- Usener, 1887 – Usener H. Altgriechischer Versbau, ein Versuch vergleichender Metrik. Bonn, 1887
- Usener, 1896 – Usener H. Götternamen. Versuch von der religiösen Begriffsbildung. 2 Aufl. Bonn, 1896
- Usener, 1899 – Usener H. Sintflutsagen. Bonn, 1899
- Usener, 1900 – Usener H. Beiläufige Bemerkungen // RM. 1900. Bd 55. H.1
- Usener, 1904 (1) – Usener H. Heilige Handlung (Iliions Fall) // ARW. 1904. Bd 7
- Usener, 1904 (2) – Usener H. Mythologie // ARW. 1904. Bd 7
- Usener, 1905 – Usener H. Sol Invictus // RM. 1905. Bd 60
- Usener, 1913 (1) – Usener H. Der Stoff des Griechischen Epos // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913. Bd 4
- Usener, 1913 (2) – Usener H. Italische Volksjustiz // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913, Bd 4
- Usener, 1913 (3) – Usener H. Zwillingsbildung // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913. Bd 4
- Usener, 1913 (4) – Usener H. Italische Mythen // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913. Bd 4
- Usener, 1913 (5) – Usener H. Milch und Honig // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913. Bd 4
- Usener, 1913 (6) – Usener H. Klagen und Lachen // Kleine Schriften. Lpz.-B., 1913. Bd 4
- Van Gennep, 1909 – Van Gennep A. Les Rites de passage. P., 1909
- Völker, 1927 – Völker K. Mysterium und Agape, die gemeinsamen Mahlzeiten in der alten Kirche. Gotha, 1927
- Vollmer, 1905 – Vollmer H. Jesus und das Sacäenopfer; religionsgeschichtliche Streiflichter. Giessen, 1905
- Wallaschek, 1903 – Wallaschek R. Anfänge der Tonkunst. Lpz., 1903
- Warde-Fowler, 1913 – Warde-Fowler W. Passing under the Joke // CIR. 1913. Vol. 27. N 2
- Warton, 1781 – Warton T. The History of English Poetry from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century. Vol. 2. L., 1781
- Weinreich, 1909 – Weinreich O. Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer. Giessen, 1909
- Weinreich, 1918 – Weinreich O. Religiöse Stimmen der Völker // ARW. 1918. Bd 19
- Weinreich, 1923 – Seneca Apocolocyntosis, die Satire auf Tod, Himmelfahrt und Höllenfahrt des Kaisers Claudius; Einführung, Analyse und Untersuchungen, Übersetzung von O. Weinreich. B., 1923
- Weinreich, 1929 – Weinreich O. Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions- und Literaturgeschichte // Genethliakon W. Schmid, zum 70. Geburtstag am 24. Februar 1929 dargebracht von F. Focke, S. Mewaldt, J. Vogt, C. Watzinger, O. Weinreich. Tübingen Beitr. zur Altertumswiss. Stuttgart, 1929
- Wendland, 1898 – Wendland P. Jesus als Saturnalien-König // Hermes. 1898. Bd 33. H.1
- Wendland, 1904 – Wendland P. Σωτήρ // ZNW. 1904. Bd 5
- Weniger, 1923/24 – Weniger L. Theophanien; altgriechische Götteradvente // ARW. 1923/24. Bd 22

- Werner, 1919 – Werner H. Die Ursprünge der Metapher. Lpz., 1919
- Werner, 1926 – Werner H. Einführung in die Entwicklungspsychologie. Lpz., 1926
- Wieseler, 1851 – Wieseler F. Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens. Göttingen, 1851
- Wilamowitz, 1875 – Wilamowitz U. Die Megarische Komödie // Hermes. 1875. Bd 9
- Wilamowitz, 1893 – Wilamowitz-Möllendorf U. Aristoteles und Athen. B., 1893
- Wilamowitz, 1912 – Wilamowitz-Möllendorf U. Neues von Kallimachos // SPAW. Jg 1912. H. I. B., 1912
- Wilamowitz, 1911 – Wilamowitz-Möllendorf U. Griechische Tragödien. 1 Bd.: Herakles. B., 1911
- Wilamowitz, 1913 – Wilamowitz-Möllendorf U. Sappho und Simonides; Untersuchungen über griechische Lyriker. B., 1913
- Wilmotte, 1923 – Wilmotte M. De l'origine du roman en France; la tradition antique et les éléments chrétiens du roman. Bruxelles, 1923
- Winbolt, 1928 – Winbolt S.E. Ancient sculptured marbles at Bignor Park, Sussex // JHS. 1928. Vol. 48
- Winckler, 1901 – Winckler H. Arabisch-semitisch-orientalisch-kulturgeschichtlich-mythologische Untersuchung // MVAG. 1901. Jg 6. H. 4-5
- Winckler, 1906 – Winckler H. Altorientalische Forschungen. Bd 3. Lpz., 1906
- Wissowa, 1902 – Wissowa G. Religion und Kultus der Römer. München, 1902
- Wundt, 1900 – Wundt W. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Bd 1. Lpz., 1900
- Wüst, 1921 – Wüst E. Σκολιον und γερουρισμός in der alten Komödie // Phil. 1921. Bd 77
- Wyss, 1914 – Wyss K. Die Milch im Kultus der Griechen und Römer // RGVV. 1914. Bd 15
- Zacher, 1898 – Zacher K. Beiträge zur griechischen Wortforschung. 1. Ἐλεγος [Elegos] // Phil. 1898. Bd 11 (57). H. 1
- Zimmern, 1901 – Zimmern H. Die Keilinschriften und das Alte Testament. 3-te Aufl. Giessen, 1901
- Zimmern, 1906 – Zimmern H. Zum Babylonischen Neujahrsfest // Berichte über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Kl. 1906. Bd 58
- Zimmern, 1922 – Zimmern H. Babylonische Vorstufen der vorderasiatischen Mysterienreligionen // ZDMG. 1922. Bd 76. H. 1

Список сокращений

- ВДИ – Вестник древней истории
ГИРК – Государственный институт речевой культуры
ДАН – Доклады Академии наук
ЖМНП – Журнал министерства народного просвещения
ИАН – Известия Академии наук
ИГАИМК – Известия Государственной Академии истории материальной культуры
КС – Киевская старина
ЛНИЯ – Ленинградский институт языкознания
ОГН – Отделение гуманитарных наук АН СССР
ПЭРЯТ – По этапам развития яфетической теории. Сборник статей
СГАИМК – Сообщения Государственной Академии истории материальной культуры
ЧОИДР – Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете
ЯЛ – Язык и литература
ЯС – Яфетический сборник
ААп – Archiv für Anthropologie. N.F.
AGG – Abhandlungen der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Klasse. Berlin
ARW – Archiv für Religionswissenschaft. Leipzig
ASG – Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.
ASP – Archiv für slavische Philologie.
CIR – Classical Review. London
FL – Folk-Lore. London, Glaisher
Hermes – Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie. Berlin
JHS – Journal of Hellenic Studies. London
JDAI – Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Berlin
MAGW – Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien
MAI – Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
Mannus – Zeitschrift für Vorgeschichte. Leipzig
MDAI (A) – Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts (Athenische Abteilung). Athen
MDAI (R) – Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)

Memnon – Zeitschrift für die Kunst- und Kultur-Geschichte des Alten Orients. Berlin-Stuttgart-Leipzig

MGJ – Monatsschrift für die Geschichte und Wissenschaft des Judentums. Frankfurt a. M.

MOEIG – Mitteilungen des Oesterreichischen Instituts zur Geschichtsforschung

MVAG – Mitteilungen der vorderasiatischen Gesellschaft. Berlin

NJ – Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik. Leipzig

OLZ – Orientalistische Literaturzeitung. Leipzig

Phil. – Philologus. Zeitschrift für das Classische Alterthum. Leipzig

PhQ – Philological Quarterly. London

PhW – Philologische Wochenschrift. Leipzig

RA – Revue Archéologique. Paris

RC – Revue Celtique. Paris

RGVV – Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten. Gissae

RHR – Revue d'Histoire des Religions. Paris

RM – Rheinische Museum für Philologie. Frankfurt a. M.

VBW – Vorträge der Bibliothek Warburg

WS – Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie

W. und S. – Wörter und Sachen. Kulturhistorische Zeitschrift für Sprach- und Sachforschung. Heidelberg

WZKM – Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes

ZDMG – Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Leipzig

ZNW – Zeitschrift für die neutestamentische Wissenschaft und die Kunde des Urchristentum. Giessen

“...Имеют свою судьбу”

*Каждого человека у нас ежедневно
ожидает виселица или орден.
Из “Записок” О.М.Фрейденберг*

Судьба “Поэтики сюжета и жанра” — не судьба ее идей и концепций, но чисто внешняя история книги, представляет самостоятельный интерес, и, как мне кажется, весьма поучительна. Это побудило меня посвятить настоящее послесловие исключительно событиям, связанным с созданием, напечатанием, запретом, разгромом и “воскресением” книги. Многие здесь остаются невыясненным, многое, наверное, так и останется тайной не меньшей, чем события тысячелетней давности. И тем не менее.

К концу 1927-го года О.М.Фрейденберг закончила большую работу, озаглавленную “Семантика сюжета и жанра”. Это был первый вариант “Поэтики сюжета и жанра”, который в письмах и воспоминаниях имел и еще одно название — “Прокрида”¹. Живший в Германии Л.О.Пастернак предлагал племяннице денег для печатания за счет автора. Но эта юридически еще сохранявшаяся в 20-е годы возможность фактически была перекрыта вечным и таинственным в стране лесов “отсутствием бумаги”. Книга “лежала”, прогоркая, восемь лет. Лежит и по сей день в одном экземпляре и без примечаний, хотя номера в тексте проставлены. В “Семантике” очень много текстуальных совпадений с позднейшей “Поэтикой сюжета и жанра”, в самых общих своих контурах — это та же самая работа. И все-таки она отличается от “Поэтики” по “духу”. “Дух” этот почти не касается идей, он напоминает скорее о старинном значении слова: дух-запах, дух, которым пахнет.

“Семантика” — другая проза и другое нравственное состояние автора. Я говорю о прозе, потому что в неприбранном и невымуштрованном научным этикетом — советский он или нет — тексте “Семантики” есть настоящая свобода слово- и мыслетворчества. Разглядывая словарь “Семантики”, вспоминаешь то футуристов, то Андрея Белого, то Вячеслава Иванова, а то и Осипа Мандельштама. Далеко не все неологизмы, германизмы, галлицизмы, грецизмы и латинизмы, а особенно кентаврические образования, так

¹ Происхождение названия Фрейденберг объясняет так: “Я хотела поставить во главу угла мысль о различиях, которые оказываются тождеством (новый возлюбленный Прокриды предстоит персд неку, как ее старый муж)” (Воспоминания).

уж хороши, и готовы угодить любому вкусу². Но они возникают самопроизвольно, не ради игры словами, но исключительно как результат скорого и свободного бега мысли, новой мысли, готовой выйти хоть ногой. Противоречие смысловой новизны и заданности словесных значений на поверхности ведет к противоречивости, оксюморонности, к выражениям типа “изменяющаяся неизменность” или “множественная единичность”, часто и к туманной невнятности: “Один из признаков — и, быть может, основной — органического существования — это пронизанность”. В “Поэтике” таких загадочных терминов, как “пронизанность”, существенно меньше, хотя обвинения в заумном языке преследовали Фрейденберг так же неотступно, как поэтов нынешнего века, включая и ее знаменитого кузена.

Есть и другое различие “Семантики” и “Поэтики”. В первой книге автор говорит со всей предшествующей научной традицией как ее участник, благодарный, равноправный и свободный. Историкографический очерк в “Поэтике” — при сохранении неизменными целых абзацев, обретает черты типично советского обращения с так называемой “буржуазной” наукой. А состояло оно в том, чтобы доказать самим себе свое априорное превосходство. При любом невежестве, бездарности и отсталости правильный метод, как самоходная печь, обеспечивала своеобразный комфорт. Поистине тяжело видеть, как искажается, речь ученого, перевалившего через “великий перелом”. В мемуарах Фрейденберг жалуется на внесенные редактором в историкографическое введение “убийственные” для нее фраз. Мы можем верить этому или не верить, но за конечный облик книги все равно отвечает автор, согласившийся ради публикации на “убийственные” фразы.

² Вот взятые наугад слова “Прокриды”, исчезнувшие из “Поэтики” или потесненные в ней на обочину: акробатствовать, актуация, атемпорально, богопочтение, богочеловечение, бытокосмос, быто-сакральный, взаимновнедренный, водоборец, двуморфный, дериватно, до-формление, едино-шествующая культура, жизнеописует, забвенность, закон продолжамости, за-сознание, занавешенье, заимствованности, звероборство, злоумыслие, зоомаска и зоошкура, иконообразование, иллюзионировать, инаковидность, инако-логичности, инвокированный, инвокируемый, инвокировать, интермитация, интермитировать, инфинировать, конструкторный, космобыт, листвиться, льны, мифировать, мотивный, надгробница, неб (род. п. мн. ч. от небо), недренно, недрится, некродипны, носты, обиллюзиванье, общежизненность, общелатентный, огнеборство, олигогенез, олигоморфность, отвеществляется, отклоны, очевидения, паралогия, паредризм, перевыбор, перемирание, пересочетания, переформленное, переформляет, плодотворение, покровенье, предшества, прогения, прокреация, рабочость, разноморфность, реконструктивность, рецититаторы, самобиография, самобиографичность, саможертва, самоузор, самоуход, семантология, смертобеец, смехотворец, соуживания, сплошность, статурно, тридневный, уколачивается, утишенный, фекундативный, фекундатизм, формления и т.п.

Бросается в глаза и совершенно иная в “Семантике” роль Марра. Он упоминается несколько раз во вводном обзоре, посвященном науке о первобытном мышлении, мифологической семантике и пр., главным образом в “списках”: Узенер — Веселовский — Марр, Леви-Брюль — Прейс — Марр, Леви-Брюль — Кассирер — Марр. Влияние Марра на теорию Фрейденберг неоспоримо. Однако, в рукописи 27-го года это отнюдь не центральная фигура. Скорее, можно говорить о серьезном влиянии кембриджской школы и Ф.М.Корнфорда. Поэтому, заслуживают доверия жалобы Фрейденберг в письмах и воспоминаниях на то, что марризм и ссылки на Марра вводились в ее книгу под угрозой остановить печатание³.

Тем не менее, помощи с печатанием, или, как тогда говорили, “проведением” работы, ждать можно было только от Марра. Действительно, Марр договорился о рассмотрении работы в Коммунистической академии, и в конце апреля 1929 г. Фрейденберг едет в Москву для доклада по яфетической поэтике. Фрейденберг вспоминала об этом как о событии значительном и радостном, но в письме подруге, современным событиям, кривилась: “Марр собирается хлопотать, чтоб мою работу напечатать в Москве, в... в... в... Коммунистической Академии. Дадут деньги, с треском напечатывают. <...> Но... ты понимаешь, и мне не нужно говорить тебе: марка... Особенно, для заграницы...” (письмо Е.С.Лившиц от 3, 6-8 сентября 1928). Это не мешало Фрейденберг параллельно с брезгливостью к Комакадемии обнаружить внезапно родство собственного метода с диалектическим и написать А.И.Деборину, “правительственному философу и диктатору мыслей”, по ее собственному выражению, прося у него аудиенции и помощи. Обращения остались без последствий, но характерны выражения из неотправленного письма этого периода Борису Пастернаку: “И все же я сажусь именно за Деборина и хочу раз навсегда узнать, что

³ В письме дяде, Л.О.Пастернаку, и кузинам она рассказывала: “Меня пять раз заставлял редактор писать сызнова (речь идет о предисловии — Н.Б.) <...> Наконец, он сам, после пятого раза, вписал то, чего я не хотела. И все под угрозой, что книга не пойдет в печать. Мне он позволил только стилистически обработать его писанье “под меня”. А цель его была — чтоб я своим голосом, своим ртом сказала всем, что эта работа не мне принадлежит, не моей мысли и не моей изобретательности, а Марру; и что Марр, который давал мнедохнуть и погибать, а сам выдвигал сволочей и ничтожества, что он поддерживал меня...” (21 января 1936 г.). Позже, в своих мемуарах, Фрейденберг снова возвращалась к этой же теме: “Излагая Марра на страницах 32 и 33 (соответствует с. 33 и 34 настоящего издания “Поэтики” — Н.Б.), я в душе страстно зывала к истории науки. Я обманывала своих беспощадных современников, для которых писала о понимании Марром стадильности, категории различия и т.п. При этом я рассчитывала, что будущий читатель сумеет отличить в самой книге мою точку зрения от марровской”.

же требуется сейчас от нашего брата — может ли быть какое-
н[ибудь] примирение и т.д. И вот шаг за шагом узнаю, что вся
моя Прокрида представляет собой отличный образец действи-
тельно проведенного на практике диалектического материализма".
Попытка слиться с официальной идеологией не имела успеха. Хо-
тя обсуждение в Комакадемии прошло сравнительно спокойно,
главным, хотя и незапротоколированным, слушателем был Борис
Пастернак⁴. *Никто* в Комакадемии не был заинтересован в
продвижении работы Фрейденберг. Она была "ничья", не входила
достаточно полно ни в какую свиту, ни в какую властную группи-
ровку. Так что напечатана этим заведением "Семантика-
Прокрида-Поэтика" так и не была.

Желание обнародовать свой труд снова воскресло у Фрейден-
берг при восстановлении института научных степеней. В конце
1934 г. она начинает переписывать "Прокриду" как докторскую
диссертацию. Перемены, произошедшие за годы "великого пере-
лома", клали столь явный рубеж эпох, что и в личном времени эти
восемь лет оказывались переходом от молодости к старости, вовсе
минуя естественное плато зрелости. Из письма родным от 21 ян-
варя 1936: "Работа такая трудная — в старости перевоплотиться в
молодость и одну свою эпоху выдавать за другую".

Мне хотелось бы не только дать здесь не лишнюю драматиз-
ма фактическую канву событий, но и попытаться показать, как
сказалась на судьбе книги и ее автора смена "эпох".

К 1 марта 1935 года работа готова, а в июне защищена. Защита
прошла успешно, с цветами и аплодисментами, появилась даже
заметка "Первая женщина — доктор литературоведения"⁵. Но
вскоре ... читай эпитафию.

28 сентября 1936 года "Известия" поместили рецензию
Ц.Лейтейзен "Вредная галиматья", содержащую разгром
"Поэтики"⁶. 1936 год, год "Сталинской конституции", менее зна-
менитый кровавыми делами, нежели его ближайшие соседи, был
однако полон непрерывной "борьбы" на всех фронтах науки и ис-
кусства. Разворачивался сталинский народный классицизм. Год на-
чался со знаменитой редакционной статьи в "Правде" — "Сумбур
вместо музыки" (28 января 1936 г.), потом "Балетная фальшь" (6
февраля), 1 марта "Правда" перешла к "художникам-пачкунам", 4

⁴"По дороге он (т.е. Б.Пастернак — Н.Б.) сказал мне, что я не признаю в своей
работе категории времени, и я удивилась его тонкости. Он еще что-то говорил
мне верное, но не профессиональное, и я видела, что он прав, но слишком абсо-
лютен, как человек, не знающий истории науки". Борис Пастернак — Ольга Фрей-
денберг. Письма и воспоминания / Предисловие, публикация и составление
Е.В.Пастернак, Е.Б.Пастернака, Н.В.Брагинской // Дружба народов. 1988. № 7.
С. 224

⁵ "Красная газета", 1935. 10 июня [без подписи].

⁶ Раздел "Библиография".

апреля рассказала о дискуссии театральных работников о борьбе с формализмом. В "Известиях" идет дискуссия о Шекспире, начатая в иколе Карлом Радеком в статье с воинственным названием "На шекспировском фронте" (уже 30 сентября этого года Радек будет арестован). К концу 1936 года придет черед Бориса Пастернака. 16 декабря им займется В.П.Ставский в политическом докладе "О чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов"⁷; в кампанию включилась и "Литературная Москва"⁸. Бои идут с давно уже "разоблаченным" формализмом, и за неимением нераскаянных формалистов, которые бы так себя и называли, в нем обвиняются все и каждый, и слово обретает смысл всеобъемлющий и тревожно непрясленный⁹. В то же время в 1936 году популярны темы классики, классического наследия, которым должны овладеть массы, и народного творчества, фольклора, откуда-де черпали свое вдохновение все классики. Спитой чай эстетики романтиков пригодился тут как соответствие становящемуся стилю эпохи. Российская государственность, а вместе с ней и прочие формы организации жизни, отходят от "революционности" и прощаются с ценностями небывалой новизны, авангардного сокрушения старого мира. Процесс занимает примерно середину тридцатых; его заметная составная часть — пушкинский юбилей, празднование столетия классика, запомнившееся иным свидетелям 1937 года едва ли не больше ежовщины. После войны сталинское ретро станет очевидным, материально воплощенным. 1936 год завершает "культурную революцию" отказом от революционности.

Напрасно читала Фрейденберг Деборина, чтобы узнать раз и навсегда, чего хотят от нее власти, напрасно ездила заручаться поддержкой Комакадемии, в 1936 и Комакадемия была упразднена, а ее учреждения переданы традиционной Академии наук. Разумеется, своей тысячу раз перелицованной книгой она все равно сумела задеть все актуальные пропагандистские сюжеты: она не уважала классику, она неправильно трактовала фольклор как явление пережиточное. "Поэмы Гомера, драмы Шекспира читают миллионы трудящихся", — гремела рецензия. — "Попробуйте сказать любому комсомольцу, что Гомер писал бессмыслицы, что суть драмы Шекспира в разбивании посуды, — он засмеет такого "ученого"! Народ социалистической страны по праву считает себя подлинным, законным наследником всего лучшего, что создала человеческая мысль на протяжении многовековой истории человечества. И поэмы Гомера, — пусть его отделяют от нас тысячеле-

⁷ Это выступление было опубликовано в Известиях № 293, 17 дек., с. 3 (с сокращениями) и в Литературной газете № 71, 20 дек., с. 1 (полностью).

⁸ 1936, № 290, 19 дек. с. 3, "В стороне от жизни".

⁹ Передовицы партийной печати 1936 года на эту тему были собраны в специальный сборник "Против формализма и натурализма в искусстве". ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.

тия, — мы тоже включаем в сокровищницу нашей культуры. Мы помним замечательные слова Маркса о Гомере, о древней Греции..." Но какой научный труд не засмеет "любой комсомолец"? Почему же для анафемы выбрали именно Фрейденберг?

Рецензия вышла из Отдела печати и издательств ЦК партии, с августа возглавлявшегося Б.М.Талем, ставшим после негласного отстранения Бухарина фактическим главным редактором "Известий". Цецилия (Сесиль) Гавриловна Лейтейзен (1901-1984), автор "Вредной галиматши", была дочерью видного большевика, соратника Ленина, Г.Д.Лейтейзена (1874-1919), погибшего при подавлении красноармейского мятежа. По странной причуде музы истории одной из его партийных кличек была фамилия "Гомерин". Середина тридцатых — пик в карьере Цецилии Гавриловны. В 1933 г. она закончила Институт красной профессуры, с 1933 по середину 1935 г. была инструктором отдела культуры и пропаганды ЦК ВКП (б), а затем до октября 1937 г. — инструктором отдела печати и издательств, которым как раз и ведал Таль¹⁰. Как ни странно, Лейтейзен в грубой погромной форме предъявила "Поэтике" набор обычных обвинений критиков Фрейденберг. Не знаю только, компрометирует ли это ученых критиков или, напротив, возвышает заказное партийное перышко. Фрейденберг, оказывается, "упраздняет" всю мировую классику, "отрицает" античную литературу, сводит ее, да что ее — самого Шекспира! к примитивной архаике, она грешит мистикой (скажем, говорит о мифологическом отождествлении брака и смерти), увлекается эротикой (т.е. анализом аграрных культов плодородия), и о ужас! Елена Прекрасная у нее — собака! Рецензия наводит на мысль о какой-то более профессиональной руке, чем выпускница Института красной профессуры, подобравшей цитаты и способы доведения до абсурда положений, звучащих вне теоретического контекста, поистине странно: "Одиссей — конь". Да не безумен ли автор, не считает ли он и себя самого, скажем, птицей, — подумает "любой комсомолец". Похоже, инспирирована рецензия из научной, а не сугубо партийной среды. Кем? Зачем?

Любопытен заголовок рецензии, которому не откажешь в запоминающейся выразительности. Бранные заголовки отнюдь не были свободным творчеством, они составлялись из особо значимых слов, между ними можно проследить своеобразную преемственность и даже субординацию. Понятно, что эпитет "вредный" имел в 30-е годы широкое хождение¹¹. Однако заголовок "Вредный сумбур

¹⁰ В 1937 г. нашей героине удалось уцелеть, уйдя из ЦК сразу после увольнения ее мужа, служившего в МК. Она пережила Фрейденберг почти на 20 лет и вышла на персональную пенсию с должности старшего научного редактора "Прогресса" на девятом десятке.

¹¹ Например, В.Сейфуллина напечатала в "Детской литературе" рецензию под названием "Вредная халтура", № 3/4, 1936, с. 17-20.

вместо агрономической науки¹² это уже демонстративное следование в фарватере “Правды” и на корпус свади. Встречая не самое обиходное слово “галиматья”, стоит обратить внимание на его “генезис”. Еще в 1928 г. Братья Тур поместили статью под названием “Галиматья” о делах масонов 1926 и 1927 гг.¹³ Сочетание “вредная галиматья” оставалось в ходу в аппарате ЦК и в 1937 году¹⁴. Точно так же, как сочинение Лейтейзен, называлась и рецензия М.Шахновича на статью “Черты первобытного примитивизма воровской речи” вернувшегося из заключения Д.С.Лихачева¹⁵. Подобная приверженность редкому слову заставляет искать сакральный контекст, который делает объем термина, “гулкость” его звучания, несоизмеримым с лексическим значением. И действительно, мы находим “галиматью” у Ленина, причем три из четырех его употреблений приходятся на “Материализм и эмпириокритицизм”; и особенно выразительно сочетание “профессорская галиматья”, так естественно замененное на “вредная” применительно к профессорской книге. Мы говорим “вредная”, подразумеваем “профессорская”, мы говорим “профессорская” — подразумеваем “вредная”. Вот тут в агрессии “Известий” против профессуры, против аттестационной комиссии Наркомпроса и самого Наркомпроса, терпящего такое положение с кадрами и учеными степенями, и было спасение Фрейденберг. Вообще говоря, разгром в центральной прессе воспринимался как гражданская смерть и предлюдия смерти физической. Хотя дело далеко не всегда обстояло именно так. Если не говорить о самых крупных фигурах, то арестованные и убитые исчезали бесследно, часто без всякой “подготовки”, а публично поротые, попавшиеся тем самым на глаза публике в тридцатые годы, напротив того, оставались иной раз даже благополучны. Так было с обоими авторами работ, названных “вредною галиматьей” — и с Лихачевым, и с Фрейденберг. Действительно, прошло совсем немного времени и книгу, конфискованную и изъятую из продажи через три недели после ее выхода “за неуважение к Гомеру” (так говорили Фрейденберг ее на-

¹² Б.Днепровский, “Ленинградская правда” от 16 апреля.

¹³ “Ленинградская правда”, 5 января.

¹⁴ В докладной записке А.И.Ангарова (1898-1939?, зам. зав. отделом культпросветработы ЦК) Сталину, Кагановичу, Андрееву, Жданову и Ежову о снятии И.М.Гронского от 27 марта 1937 сказано: “Журнал никаким авторитетом не пользуется. Критику в журнале монополизировали Гронский и сотрудник Рожков, заполняющие страницы журнала вредной галиматьей и проповедующие эклектические и часто откровенно чуждые «теории»...” (“Литературный фронт”. История политической цензуры. 1932-1946 гг. Сб. док. Сост. Д.Л.Бабиченко. М.: Энциклопедия российских деревень, 1994. С.21.)

¹⁵ Статья была опубликована в 1935 г. в Марровском сборнике “Язык и мышление”, рецензия — в “Ленинградской правде”. Лихачев Д.С. Воспоминания. СПб., 1995. С.302, 304.

чальники), предложили переиздать, невзирая на большой для научной книги тираж первого издания (7000). Как это могло случиться?

Нам подробно известен “мартиролог” книги, переданный самой О.М.Фрейденберг в ее неопубликованных мемуарах. Частично с авантюрной историей “Поэтики” можно познакомиться по изданиям переписки Пастернака с Фрейденберг и вкрапленной в нее композиции из отрывков воспоминаний последней¹⁶. События развивались так.

Изъятие книги в начале лета произошло внезапно и без объявления причин¹⁷. Долгое время никаких оргвыводов не следовало. Не зная ничего о судьбе своей книги, Фрейденберг написала письмо К.Я.Бауману, возглавлявшему отдел науки в ЦК. Ответа не было. У издательства затребовали отзывы оппонентов на защите. В “Красной Нови” в июле вышла первая рецензия на “Поэтику” под названием “Этот слепец Гомер!”, насмешливая, но и несерьезная, однако с настойчивостью продолжающая тему “неуважения к Гомеру”¹⁸. Дался же им Гомер! Дело, видимо, в том, что в нем сливались в одно две важнейшие ценности нового стиля: классика и народность¹⁹.

Но после “Вредной галиматши” в сентябре, в начале учебного года, реакция не могла не последовать. “С каким тяжелым чувством я входила теперь на факультет, где все головы студентов оборачивались ко мне со скверным любопытством! Коллеги отшатывались от меня, как от прокаженной. Со мной старались не сталкиваться, чтоб не раскланиваться. Товарищи перестали мне звонить по телефону. <...> На заседаниях все стулья пустели, если я садилась на одном из них. Где бы я ни проходила, где бы ни присела бы, слева и справа от меня все становилось пусто. Но самое тяжкое — это было входить в аудитории и читать. Хмурые

¹⁶ Борис Пастернак – Ольга Фрейденберг... Ук. соч. № 8, С. 243-249.

¹⁷ “Обратная”, как казалось Фрейденберг, последовательность: сначала изъятие, а потом публичный разгром, была такой только для людей не вполне советских по возрасту или воспитанию. В их сознании критика в печати может привести к санкциям цензуры и обратить на вредную книгу внимание властей. В действительности, критика часто организуется “потом”. Эшелонированная цензурная оборона начинается с внутренней цензуры, продолжает заслоном издательства, затем контроля над типографиями и складами и использует публичную критику задним числом. Эта схема с негласным этапом изъятия или ареста книги очень удобна для закулисной борьбы с конкурентами. Донос – изъятие книги – оправдывающая изъятие критика.

¹⁸ 1936 г. № 7, июль, подписана инициалами Т.Н. (Татьяна Николаева)

¹⁹ 1936 г. 6 августа 1936 года передовая “Известий” “Родина талантов” трубила: “В широких степях Казахстана, в горах Сванетии, в ущельях Дагестана и в сибирской тайге Гомеры нашего века поют новые песни о счастливой жизни, созданной для них великим вождем народов”.

студенты, знавшие статью наизусть, насильственно вынуждены были слушать вредную галиматью. Они тяготились мною и стыдились меня". (Воспоминания). Конечно, Фрейденберг получала и моральную поддержку, а из учеников демонстративно отвернулась от своего профессора только Н.Морева (Вулик). Тогда Фрейденберг первый (и последний) раз написала Сталину²⁰. Тем временем начались проверки, объяснительные записки, проработки очные и заочные, в которых уже присутствовал ставший знаменитым в период травли Пастернака в 1958 году зачин: "Я книги не читал, но...". Поразительно, как много ухитрились сказать не читавшие, или "не сумевшие, как следует ознакомиться", "просмотревшие только бегло" ученые²¹ о пороках этой книги. Их слова (скажем, о том, что утверждение о поло-возрастном разделении труда в доклассовом обществе в некоторых случаях ведет к концепции Каутского) беспощадно к их памяти доносят протоколы заседания в Академии материальной культуры, сохраненные не ненадежной в таких случаях памятью жертвы, но писавшим их секретарем (Р.В.Шмидт).

И вдруг 10 ноября Фрейденберг вызывают телеграммой в Наркомат Просвещения к заму наркома, еще недавно начальнику Главлита Б.М.Волину, которому поручено "разобраться" по поводу письма Сталину. В Москве Волин дружески беседует с Фрейденберг, корит ее лишь за непонятный язык и "ковырянье", вместо показа "красоты" античности, и обещает наконец (словно речь идет о дворовых мальчишках), что ее "больше никто не тронет". О конфискации книги Волин либо не знал, либо сделал вид, что не знает: "Неверно! Не может быть! Этого не было! — кричал он: все его цензорское нутро горело. — Конфисковать вашу книгу? Да за что? Я — старый цензор, понимаете? (Главою цензорского ведомства он был в 1931-35 гг. — Н.Б.). Я знаю, за что конфискуют книги! Но вашу-то за что?" (Воспоминания). Волин позвонил (или сделал вид, что позвонил) в Главлит, где ему сказали (или он сделал вид, что сказали), будто книгу никогда не арестовывали и не задерживали. С несравненной логикой Городничего он резю-

²⁰ В отличие от других писем в инстанции этого она в мемуарах не приводит, не удалось — пока, во всяком случае — найти его и в архивах. Может быть, в конце сороковых, когда писались мемуары и Сталин стоял для Фрейденберг в одном ряду с Гитлером, она не хотела и не могла поместить в мемуарах письмо, по своему жанру несомненно обращенное к Вождю и Учителю, заступнику несправедливо обиженных. Впрочем, поскольку Фрейденберг сохраняла сам факт письма Сталину в глубокой тайне, его текста она могла, напротив, не сохранить.

²¹ Это слова С.И.Ковалева, К.М.Колобова, Б.Л.Богаевского; Протокол № 15 заседания кафедры (т.е. отдела ГАИМК — Н.Б.) истории Древней Греции, 10 ноября 1936 г. Обсуждалась вообще говоря рецензия Е.Г.Кагарова, но и он сказал, что книгу читать невозможно и не имеет смысла, зато он подсчитал число в ней "эротических" (?) терминов.

мировал: “Это недоразумение или местная проделка, совершенно незаконная. Но и ее не было!”

По возвращении в Ленинград Фрейденберг встречает иная атмосфера. Книгу, наконец, нашли время прочесть и “только теперь все поняли”. Но буквально через пару дней, 14 ноября, выходит новая заметка в “Известиях”, где говорится о лопнувшем терпении научной общественности, о том, что дирекция ЛИФЛИ не желает, видимо, понять значения своего потворства, и потому теперь голос за судом общественности.

Фрейденберг рассказывает, что для противодействия этой корреспонденции из Ленинграда она решила просить Б.Пастернака написать письмо Бухарину. Как мало она и ее окружение умели читать кремлевские события! Бухарин сидел под домашним арестом и никаким влиянием не обладал. С тайной миссией переговоров с Пастернаком в Москву отправился И.Г.Франк-Каменецкий. Пастернак написал близко знавшему его Бухарину в “Известия”, но письмо “небожителя”²² попало в газету, уже возглавлявшуюся Талем.

Путешествие Франк-Каменецкого замечательно, между тем, эпизодом, который по фантастичности “совпадений” и невероятных “встреч” взят словно бы не из поездки в Переделкино к Пастернаку, а из его будущего романа: “Стоял холодный черный вечер поздней осени. Шел дождь с мокрым снегом. Из Переделкина отправлялась в Москву машина и Боря втиснул в нее Хону (домашнее имя Франк-Каменецкого — Н.Б.). Грязь по колено, дождь со снегом, шум мотора, темнота, битком набитый автомобиль. Хона грохнулся о сиденье, и не успел он опомниться, как у него на коленях уселись две оживленные особы женского рода, схавшие из гостей от писателей. Из их щебетанья Хона понял, что у него на коленях сидит Лейтейзен. Он так был утомлен, и жизнь казалась ему таким сумасшедшим домом, что он не имел сил найти в себе какого-то отношения к происходящему. И он мчался по темноте, держа на коленях ту, из-за которой так был утомлен и измучен. Советская действительность представлялась ему фантомом, и он не мог ясно различить, из-за чего его качнуло в такую даль и по такой грязи, — уж не для того ли, чтоб посадить к себе на колени веселого товарища Цию Лейтейзен?” (Воспоминания)²³.

²² Опубликовано: Борис Пастернак — Ольга Фрейденберг. Ук. соч. С. 248. Повторяю сталинские слова о “небожителе” без всякой иронии. Пастернак знал о положении Бухарина и, тем не менее, писал, да еще так невольно: о Платоне, о начале философствования... И это: “Не ловите меня на сравнениях...” Кто ловит, какие сравнения?!

²³ “Совпадения” сопровождали и визит самой Фрейденберг к Пастернаку. Когда, приехав для доклада в Комкадемии, Фрейденберг отказывалась остано-

Травля “Поэтики” в печати прекратилась, но печататься сама Фрейденберг с тех пор могла только в пределах определенной черты. Никаких академических изданий, сборников, журналов. Ни одна из десятка больших работ, оставшихся в архиве напечатана не была. До самой смерти — небольшие статьи, тезисы, экстракты и только в “Ученых записках” ЛГУ, крошечных “Научных бюллетенях” ЛГУ, Трудах юбилейных сессий ЛГУ, где печатали и *должны* печатать университетских преподавателей. Л.В.Щерба, директор ЛНИЯ (Института языкознания, где Фрейденберг работала параллельно с ЛИФЛИ), провел с Фрейденберг воспитательную беседу. Как директор он не должен ради нее рисковать институтом, брать на себя ответственность за ее непонятные²⁴ труды. Все отзывы о книге, которые ему удалось собрать, были отрицательные;²⁵ дружески он поведал и о том, как ненавидят Фрейденберг яфетиды. Приняв решение, что Фрейденберг не должна ни печататься, ни выступать, Щерба оставлял ей преподавательское поприще. Это напомнило Фрейденберг речи, прозвучавшие в свое время из уст ректора М.С.Лазуркина. Когда на “проработке” Фрейденберг стала отказываться от преподавания, поскольку в основу своих лекций она кладет идеи книги, объявленной вредною, Лазуркин отвечал: “Вы были нашим уважаемым профессором и им остаетесь”. Что за притча? Почему нельзя быть исследователем, но на профессорскую репутацию анафема научным трудам не распространяется?

Дело в том, что на всякое постановление есть другое постановление. Спеша восстановить престиж “Известий”, чей главный редактор был под следствием, пришедший на вотчину Таль быстро откликнулся на Постановление ЦК о критике и библиографии. Руками инструктора ЦК из собственного отдела он скорее всего и организовал, когда нашелся подходящий донос, разгромную рецензию в рубрике “Библиография”. Но ведь было и другое и недав-

виться у брата, объясняя это необходимостью быть ближе к этой самой академии, Пастернак подвел ее к окну: здание Комакадемии было во дворе.

²⁴ “Вы вот говорите там, что не было причинно-следственного ряда... Это зать. Может, вы и что-то правильное хотите сказать, но ведь это абсолютно непонятно, как это не было его? Ни один человек, заглядывающий в ваши работы, ничего не может понять”, — вспоминала Фрейденберг слова знаменитого лингвиста.

²⁵ Исключение составил отзыв сосланного и нелегально приехавшего в родной город АБДЕМовца А.Н.Егунова, товарища Фрейденберг по семинарам у С.А.Жеблева. Жеблев писал своей ученице А.И.Болгуновой-Амиранашвили: “Егунов так и не зашел ко мне. Прислал письмо, где сообщает, что должен вернуться в Томск, что я ему при свидании и советовал. В письме м[ежду] пр[очим] пишет, находится под впечатлением книги О.М.Фрейденберг, что та, «что ни говорите, жидщина необыкновенная». При свидании с ней не забудьте ей сообщить это и [заклеено] ее самолюбие. Мне говорить ей об этой «аттестации» неудобно”. 9 сентября 1937 (СПбФАРАН.Ф.729.Оп.2.Д.171. Л.167-167об).

нее Постановление ЦК — о поддержке профессуры. В 1936 году профессура уже не идет в одном ряду с “офицерьем” как контрреволюционеры по определению. Возникает культурная элита — артисты, писатели, академики — кнутом арестов и пряниками привилегий запуганная и развращенная. Рецензия Лейтейзен замахнулась на чужую вотчину — на Наркомпрос, на присуждающую ученые степени аттестационную комиссию при Наркомпросе, то есть на сферу влияния Волина. Письмо к Сталину только потому и было для него поводом “разобраться”, что при очередном переделе сфер влияния (после снявшего слой номенклатуры Кировского дела, устранения окружения Зиновьева и Каменева) монополизация права казнить и миловать на своей территории становилась первоочередной задачей каждого сатрапа. Предложение Главлита переиздать “Поэтику” с изменениями тех самых десяти мест в книге, которые были процитированы в “Галиматье”²⁶, скорее всего было примирительным жестом “старого цензора” в адрес новых “Известий.”

Молва, и очень упорная, шедшая с разных сторон, от ученых, газетчиков и обывателей, называет среди тех из академической среды, кто инспирировал травлю “Поэтики”, двух людей: И.И. Мещанинова и П.И. Лебедева-Полянского. В это можно не верить, можно находить этому подтверждения²⁷. Даже если молва

²⁶ Фрейденберг категорически отказалась это сделать, а когда ее стали упрямить, дескать исправления пустячные, заявила: из-за пустяков не конфискуют книгу и не требуют лишить автора ученой степени, но если это все-таки пустяки, на них не обращают внимания при переиздании.

²⁷ Ц. Лейтейзен Лебедев-Полянский мог знать еще ребенком по даче в Финляндии, которую ее отец в 1907 г. снимал для Ленина и Богданова: исполнитель должен быть “своим” и “надежным человеком”. Но мотивы научных начальников, а Лебедев-Полянский вскоре становится директором ИРЛИ, связаны, как правило, с завоеванием нужных позиций и устранением ненужных препятствий. И тут, как и у Волина, дело не во Фрейденберг и не в содержании ее трудов. Как раз осенью 1936 г. старый большевик возглавит Экспертный совет ВАК’а по литературе и языку, а Председатель ВАК’а Д.А. Эпштейн, утверждавший ученую степень Фрейденберг и упомянутый в “Галиматье”, будет снят с должности, арестован и сослан. И.И. Мещанинов всегда вел себя настолько скромно, корректно и задумчиво, что его образ как-то не связался с невероятной концентрацией административной власти в одних руках. Он был академиком с 1932 г., директором двух академических Институтов — археологии и языка и мышления; с 1937 г. деканом филфака ЛГУ, с 1939 академиком-секретарем ОЛЯ, впоследствии и главным редактором “Известий ОЛЯ”. Почти все должности он сохранял до 1950 года, прибавив к ним звезду Героя Труда и Сталинскую премию. После смерти Марра он получил его наследство и ни с кем не собирался его делить. Особенно с фигурами самостоятельными и имеющими собственную величину. Право трактовать Марра должно было принадлежать одному. Книга Фрейденберг вышла в том же 1936 году, что и Мещаниновское “Новое учение о языке”. Фрейденберг должна быть

ошибается в частности, она справедлива в одном: это было время, когда в научном мире создавались полюсы концентрации власти и влияния, а одним из способов для этой концентрации являлся запуск машины шельмования.

Почему же Фрейденберг не погибла? Потому что желание одного барона ее уничтожить затрагивало интересы других больших бар. Но она не была ни над схваткой, ни вне ее.

Я хочу закончить эту грустную историю сравнением “чувства недосказанности”, испытанных Ольгой Михайловной по завершении той старой, так никому и не известной “Прокриды”, и по сдаче в печать “Поэтики”. О последней она писала родным за границу: “Не сказано что-то главное и очень простое. Масса накрученного и намученного. Нет остановки и спокойного обзора со стороны. Целые главы нельзя читать; много уязвимых мест. Вся работа, от начала до конца, прошла ненормально и не так подготавливалась, как надо”. А в 1928 г. она писала Е. Лившиц: “...я кончила работу; и как всякое большое завершение, оно прошло в ряд с обыденным и ничем не дало о себе знать, — словно так и нужно. Но час оценки пришел невзначай, и вдруг то, что неверным светом показывалось еще в первые дни работы и угасало в годы ее процесса — вдруг оно заговорило, как громкоговоритель, прямо мне в уши, хочу я этого или нет: что работа значительна и еще не поддается отчету, как не поддавалась охвату до момента претворения. И сразу же озарило внятное ощущение недостаточности сказанного в ней — в прямой, именно в прямой, пропорции к ее значительности. Шевельнулось глухое бессознательное предчувствие большого, неоформленное видение следующих работ, даже их основная суть; обожгло, взволновало, угасло. Но след остался; и — что бывает со мной только в самые большие минуты — остался в мгновенном ощущении великого, на миг задевшего меня своим крылом ...”

Может быть, в недалеком будущем нам удастся напечатать такой конволют: “Прокриду” молодую и старую вместе. В назиданье себе и потомкам.

дискредитирована как возможный конкурент на пост декана, на издание книги, освященной сакральным именем Марра, на место под солнцем...

И. Пешков

Риторика мифа в жанре поэтики

Когда идеи, как боги на Олимпе, пребывают в спокойствии, несмотря на все перипетии судьбы, и поэтика подчиняется риторике в сонме общего соподчинения идей, это — большое классическое время, и мы — в Западной Европе или Восточной Азии. Здесь мудро воюют по правильной идее мира.

Но когда идеи перестают соответствовать божественному замыслу внутреннего соподчинения, а пытаются конкурировать и бороться между собой, как смертные люди, когда идет сложная игра в угадай понятие, где не понятие должно быть понято, а то, что хоть как-то понято и есть понятие, когда поэтика правит бал (не столько в художественной литературе, сколько в жизни), тогда наступает второе при(на)шествие Мифа.

Чтобы понимать Миф Нашей Жизни, а не, находясь в нем, его же и поийетизировать, создавать, нужно осмыслять первоисточник — Миф Древний. Именно *осмыслять*, а не просто описывать или познавать. Познали и описали достаточно глубоко и достаточно подробно там, на благополучном и все рационально оценивающем Западе во второй половине XIX — начале XX века, а здесь у нас, уже изнутри второго пришествия, осмысляли... А.Ф.Лосев, Л.С.Выготский, Я.Э.Голосовкер, П.А.Флоренский, М.М.Бахтин... И даже на таком фоне Ольга Михайловна Фрейденберг как мыслитель мифа не просто не теряется, а наоборот все более выпукло и мощно проявляется и проясняется, проявляя и проясняя нам *сущность мифа в нас и нашу сущность в мифе*. (Приостановимся сразу же. Еще раз подчеркнем эту принципиальную вещь.) Не отвлеченное познание сущности мифа, тотема, первобытности и др. под. интересует Фрейденберг, не классификация-каталогизация мифических сюжетов, героев, ритуалов и обрядов, хотя у нее есть семантический стержень, на который нанизывается богатейший этнографический, лингвистический, литературный, археологический (нет смысла далее перечислять) материал, а поиск и открытие мифических корней в самом способе нашего познания.

Как риторика познания растет из риторики мифа — вот проблема Фрейденберг в безобразно обобщенном виде — и эта проблема уже недоступна классическому подходу — но если дебезобразить проблему на фоне нашего (по большому счету общего с Фрейденберг) событийного контекста, то этим дело не ограничится, дело О.М.Фрейденберг завела не столько на глубокую древность, или пожалуй даже и на глубокую древность, но не отдельно от нас, а в нас же самих. Процесс обратного вырождения риторики познания в миф происходил на глазах Фрейденберг, мифичность всеобщего мышления была незаметна только самим мифически мыслящим-говорящим-действующим — в одно слово, поскольку в мифе эти процессы никак не могут быть разъединены. Познание исчерпало познавательные возможности предоставленные ему, как показывает Фрейденберг, мифическим материалом, за два с лишним тысячелетия все метафоры вытоптаны в качестве общих мест и человечество этически разблокированным познанием рванулось к первоисточнику, к мифу. Фрейденберг и снимает все посредствующие и промежуточные, смягчающие звенья этой внезапной устремленности, остается только образ и понятие, понятие и миф. В XX веке возникает знаменитая, предвиденная классиками ситуация Чингиз-хана с телеграфом, познание — в противоположность тому, что *прямо* описывает Фрейденберг, — поставленное на службу мифа, чистая рефлексия как атрибут нерасчлененной арефлексивности. Все одно и то же, многое — это одно, разнообразие мнимо, образ — лишь метафора одного и того же, свобода — это рабство, а смерть — это жизнь. Тут не диалектика и амбивалентность, тут, как четко улавливает Фрейденберг, *антизначность*. Знаки значат не что-нибудь, а значат одно, и это одно — тоже не что-нибудь, это одно — все! (Если знак значит все, это уже с нашей точки зрения действительно даже не *не* знак, а именно *антизнак*.) Слова — это дела, дела — это вещи, вещи — это звери, звери — это люди, люди — это мысли, мысли — это слова. И все это — наша жизнь в мифе. Не карнавал утопии, по Бахтину, даже не карнавал жестокости, по Гройсу¹, а Миф Нашей Жизни (слегка модифицируя термины Голосовкера²), где все — лишь метафоры еды и смерти. Такой сюжет и такой же жанр. И все это не творчество, предполагающее человека с его свободой, это — поэти-

¹ См. Б.Гройс. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник - 3. М., 1997. С.76-80.

² Эти термины введены в научный оборот Н.В.Брагинской. См. ее статью "Об авторе и книге" в ею же и Д.Н.Леоновым подготовленном издании: Я.Э.Голосовкер. Логика мифа. М., 1987. С.196.

ка, бессубъектный поток свершения, где все — 'герои' в марровских кавычках, а автора нет, нет творца, ни бога, ни человека, а есть боги-люди, умирающие и возрождающиеся, бессмертные и поэтому безжизненные, полубоги-полулюди...

Когда же мы исполнимся и воплотимся, пусть мы подлещи, но, говоря словами Пушкина, есть ли надежда, что будем, наконец, полными?

Как риторика познания растет из риторики мифа, так сама познавательная риторика может выродиться в миф (и вырождается, явно вычитываем у Фрейденаберга скрытый текст), если в нашей истории отсутствует еще одно, поступательное звено. На этом звене сосредоточился М.М.Бахтин, сам прошедший в 20-30-х годах школу О.М.Фрейденаберга по классу мифа³. Но это третье поступательное звено, или, чтобы не пугать призраком гегелевской диалектики, этот еще один риторический уровень истории, может быть задействован, если первый, мифический уровень будет достаточно прояснен средствами второго, познавательного. Требуется прояснение принципиально иного в нас иными, сущностно не адекватными ему (иному) методами.

Это проясняющее движение попытался сделать С.С.Аверинцев, который за последние 17 лет опубликовал ряд статей, содержащих общую периодизацию первоначально, естественно (для 1981 года) истории литературы, хотя некоторые замечания автора "об общей историко-культурной перспективе"⁴, а также традиционная широта российского понимания исторической поэтики, в рамках которой строилась эта периодизация, заставляет предполагать у автора исходно более широкий замысел, что подтверждается вводной статьей к только что изданной книге, куда вошли все написанные Аверинцевым на эту тему статьи⁵. Кроме этого общенаучного соображения не менее важно в данном случае некоторое критическое отношение Аверинцева к Фрейденабергу⁶ и Бахтину⁷, открытая декларация Аверинцевым

³ См. М.М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения. М., 1990. С.63

⁴ С.С.Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С.8.

⁵ С.С.Аверинцев. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

⁶ См. благодарность Н.В.Брагинской С.С.Аверинцеву за то, что он помогал "взглянуть критически на ее (О.М.Фрейденаберг — И.П.) работы": От составителя // О.М.Фрейденаберг. Миф и литература древности. М., 1978. С.575.

⁷ См. особенно я бы сказал тотальную, несмотря на все старания автора представить ее частными замечками по поводу одной из книг, критику Бахтина в

своего подхода как ответа на “плодотворную инициативу”⁸ Бахтина (а у меня есть основания рассматривать творчество как Фрейденаберг, так и особенно Бахтина⁹ в русле — широко понятой — риторической традиции).

Приводим наиболее лапидарный вариант периодизации Аверинцева:

Итак, в истории литературной культуры европейского круга выделяются три качественно отличных состояния этой культуры:

1) дорефлективно-традиционалистское, преодоленное греками в V-IV вв. до н.э.;

2) рефлективно-традиционалистское, оспоренное к концу XVIII в. и упраздненное индустриальной эпохой;

3) конец традиционалистской установки как таковой¹⁰.

За основу определения качественно отличных состояний культуры взят термин рефлексия, а центральным периодом утверждается период рефлективного традиционализма, объединенный “принципом риторики”:

Принцип риторики может быть “общим знаменателем”, основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и средневековье, а с оговорками и ренессанс, барокко и классицизм. Общими признаками остаются:

статическая концепция жанра как приличия (“уместного”, τὸ πρέπον) в контексте противоположения “возвышенного” и “низменного” (коррелият сословного принципа);

неоспоренность идеала передаваемого из поколения в поколение и кодифицируемого в нормативистской теории ремесленного умения (τέχνη);

господство так называемой рассудочности, т.е. ограниченного рационализма, именно в силу соблюдения фиксированных границ не полагающего своей диалектической противоположности — того протеста против “рассудочности”, который заявил о себе в сентиментализме, в движении “бури и натиска” и вполне отчетливо выразил себя в романтизме.

По этим трем признакам и распознается основанная греками и принятая их наследниками поэтика “общего места”, поэтика, по-

статье Аверинцева “Бахтин, смех, христианская культура” (сб. “Бахтин как философ”. М., 1992).

⁸ С.С.Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература. 1981. С.11.

⁹ Из последних публикаций на эту тему см. статьи Р.Лахманн, Ф.Пелици, в №1(3) журнала “Риторика” за 1996 год. См. также мою книгу “М.М.Бахтин: от философии поступка к риторике поступка”. М., 1996.

¹⁰ С.С.Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература. С.9.

ставившая себя под знак риторики¹¹.

Аверинцев выразил типичную, истинно классическую точку зрения во всем блеске ее формальной завершенности. Превратил риторику всего лишь в признак поэтики, в признак одного из поэтических этапов. Тонкость, однако, заключается в том, что столь типичная точка зрения, будучи до конца высказанной, сформулированной с классической прямоотой, неожиданно оборачивается своей противоположностью. То, что было *признаком* поэтики особого этапа, становится *знаком* этого этапа, а в "общей историко-культурной перспективе" знак этот оказывается частным случаем большой риторической истории, выходящей, конечно, за пределы "всякой риторической культуры", в действительности прикованной, как это четко показывает Аверинцев, к культуре познания.

Итак, рефлексия, понятая как рационализм, берется исходной точкой периодизации культуры, ее история трактуется в категориях познания. В этой системе координат периодизация истории становится структурно и содержательно закрытой нашим исходным взглядом. Мы, обобщенные современники, пребывающие в чисто познавательной рефлексии, являемся точкой конечного отсчета, от которой идет последовательная ретроспекция. Для исследователя, ведущего работу в такой системе координат, история культуры превращается в познание способа познания, выявление основных черт по аналогии с нашим, дозревшим до известного совершенства способом, по контрасту с ним, по степени отклонения от него. Такой подход можно считать естественным в рамках аналитической, описывающей науки¹². В этих рамках не вызывает удивления чисто отрицательное определение "дорефлексивно-традиционалистского" качества культуры: понятно, что познание оценивает как культуру именно рефлексивный традиционализм (все, что до того — еще не культура, все, что после — еще не точно культура, не отстоялось в культуру; это взгляд классика — в широком смысле слова — на культуру как культуру познания).

Но рамки академического аналитизма отнюдь не устраивают риторику. Создание текста не есть простой синтез логически исходных установок, неких атомарных кирпичиков, общих мест той поверхностной риторики, которая открывается науке при анализе текстов. Порождение речи совсем не операция, зеркально обратная анализу, прежде всего

¹¹ Там же. С.8.

¹² Но не иной науки, не ино-науки, термин, который Бахтин позаимствовал как раз у Аверинцева...

потому, что изобретение в риторике не есть чисто познавательный процесс, изобретение пронизывает всю человеческую культуру, которая не заключается в одной области познания, а существует на границах с равновеликими ей областями этики и эстетики. Истинная риторика есть создание слова в точке пересечения границ всех трех сфер¹³.

Чтобы увидеть новую риторическую теорию необходимо понять не только писаную историю, но и неписаную угадываемую предысторию. И тут труды Фрейденберг незаменимы. Она дает тут степень проникновения в письменные факты, такое их количество и такую глубину в их осмыслении, что невольно хочется погадать о предыстории. Это я сейчас и попытаюсь сделать, подключив сюда осознанно риторическую точку зрения, точку зрения предмета риторики — homo verbo agens, цельного, но исторически меняющегося говорящего человека, человека изобретающего. Последнее определение точнее, потому что первым риторическим изобретением было как раз изобретение речи.

Поскольку движение истории, в чем кажется мало кто уже сомневается, кризисно, то и ступени осознания человеком процесса изобретения, соответствующие этапам культурной истории (включая предысторию), есть ступени кризиса изобретения. Если учесть, что риторическое изобретение — вообще движется кризисом, то этап кризиса изобретения есть кризис в квадрате, какой-то суперкризис. Но риторика вообще есть философия кризиса и исходит в целом из благодатности его для развития человека (животные лишены кризиса в нашем смысле, а наиболее благополучны в этом отношении растения, но игнорируя кризисный характер жизни, мы сами легко можем достичь этого благополучия).

Излагаю схему.

Первым кризисом изобретения в риторике был, несомненно, кризис изобретения языка (который фактически и описывает Фрейденберг и относительными подробностями которого мы займемся чуть ниже), момент, когда неудовлетворительными, недостаточными по емкости знакового дублирования оказываются все остальные доязыковые семиотические (или прасемиотические, чтобы быть более корректным в терминах) системы общения. Этот кризис разрешается в движении от *тотема* как прасемиотического центра единства коллектива к *мифу*, т.е. к тому же тотему, но с помощью изобретаемого для этой цели языка превра-

¹³ См.: И.В.Пешков. Риторика как гуманитарное задание // Путь в риторике. Вып.2. Пермь. 1997.

щающегося в миф.

Миф-рассказ, возникая, оценивает и тем подтачивает систему тотемизма, вынашивая в себе этические и логические нормы речевого изобретения, которые и отражаются появившейся теорией риторики (прежде всего в "Риторике" Аристотеля) как *общие места*. Начинается в узком смысле риторический период (по С.С.Аверинцеву), который, однако не был таким уж безоблачно устойчивым в общекультурном плане, как устойчивы были некоторые жанровые каноны в "высокой" литературе. Это период постоянного кризиса общих мест, разнообразных попыток преодолеть их (поддерживающее систему государственной иерархии) давления на сознание человека. Система праздничного осмеяния (другая сторона отпочковавшаяся от тотемистического ритуала) постоянно держала этот метод изобретения в кризисном напряжении, заставляя его совершенствоваться.

Период общих мест, развивающийся от *мифа к логосу*, не заканчивается с крахом старой риторики. Способ изобретения по общим местам не может быть директивно отменен. Остается вопрос, как перейти от логоса к этосу (в смысле живого, персонально ответственного поступка в слове) в движении не столько преодолевающим логос, сколько насыщающим его событийно-участно понятой этикой.

Возвращаемся к условно-первому звену изложенной схемы, к первому глобальному кризису: изобретение языка, риторика мифа. Сложность обращения к истории до истории известна. (Тем не менее риторика не может отделаться простым отрицанием ее как дорефлексивного традиционализма.) Проблема происхождения языка относится к числу вечных тем и риторики и философии. Однако гносеологическая пресуппозиция в разрешении этой проблемы (как древний человек познавал и объяснял мир?), формирование исходно прапознавательной ситуации уводили с возможного пути решения этой проблемы. Зачем человеку объяснять и познавать, если еще нет непонятого. Это хорошо сформулировал М.К.Мамардашвили: "...мир мифа и ритуала есть такой мир, в котором нет непонятого, нет проблем. ... миф есть организация такого мира, в котором, что бы ни случилось, как раз все понятно и имело смысл"¹⁴. Фрейденберг же показала, что, собственно, понятно и что это был за смысл (и понимание и смысл надо понимать совсем не в нашем смысле), и что это вообще была за семиотика. Богатый семиозис существует как известно и у животных, им тоже все понятно, но у животных нет языка в собственном

¹⁴ М.К.Мамардашвили. Необходимость себя. М., 1996. С.13.

смысле этого слова, как нет мифа, нет тотема, нет ничего того, что и предопределяет превращение стада в коллектив, а предчеловека в *homo verbo agens*, т.е. уже в собственно человека, но бесконечно далеко еще не *homo sapiens*. (История *homo verbo agens* несопоставима по длительности с историей *homo sapiens*, последняя — лишь краткий миг в бесконечности первой).

Итак, не необходимость понять окружающий мир приводит к рождению языка — не было такой необходимости, но и не потребность в процессе труда что-то сказать друг другу, труд — понятие существенно более позднее, и процесс такой не мог бы выделиться, Энгельс тут применил традиционную модернизацию. Кстати, с этими же представлениями связана и идея предшествования естественного языка мифу: в некоей трудовой ситуации общения понадобилось срочно высказаться, родились знаки-слова, слово за слово — и язык, а из готового языка уж и постепенно — миф, скоро и сказка сказывается. Никакая потребность в совместной деятельности, без языка еще поневоле примитивной, не заставит мартышку молвить человеческое слово. Нет, даже в чрезвычайно узком понимании мифа как предания, сакрального рассказа о прошлом, развитие языка изотемпорально и изоморфно развитию мифа. Но ведь миф может существовать и в других семиотических системах (членораздельный звуковой язык — далеко не единственная), например, в пластике, конечно, раньше, чем в эпосе. Ведь миф первоначально — просто единство коллективного действия, определяющего идеологию тотема, прародину всех позднейших идеологий.

Считается, что миф в определенном смысле задает поведение человека. Но такое возможно только на достаточно поздней стадии развитого языка. Когда же язык только формируется, наоборот, коллективное поведение задает миф. Правда, смысл слова “поведение” в этих случаях существенно разный. На ранней стадии мы имеем абсолютно недискретное интенсивно-интуитивное поведение. Как таковое оно относительно выделяется из животного мира лишь его коллективным характером. Первобытная коллективная нерасчлененность абстрактна по своему существу: в континууме, не предполагающем составных частей, нет и целого. Целое с самого начала появляется как абстракция, как отвлечение, как часть. Это абстракция особого рода — не мысли, а бытия. Жизнь что-то отвлекает для рецепции-действия и это что-то и становится всем. Жизнь делает общей чертой поведения какой-то один акт. Самое существенное коллективное действие становится поведенческой абстракцией, условно говоря, тотемом (по Фрейденберг, это

прежде всего дележ убитого животного, но возможны варианты). Эта “абстракция” имеет всеобщий характер, все семиотически “осмысленное”, т.е. хоть как-то выделенное в жизни первобытного коллектива, и есть тотем.

В сущности и любое животное видит только одну сторону: то, на что в данный момент направлен инстинкт (рефлекс, реакция на стимул), но никакая сторона в его жизни не является главной. Животное не мыслит вообще и именно поэтому абсолютно защищено от абстрактного мышления, оно “мудрее” человека, который должен приложить специальные усилия, чтобы преодолеть абстрактность мысли и индивидуально, и на уровне всего человечества. Будущие общие места разумного человека — это мудрость логического расчленения абстракции, добытая через бесконечно долгую абстракцию реального расчленения зверя, абстракцию, преодолеваемую только через развитие языка и мифа.

Но первое идеологическое единство коллектива, взятое как нерасчлененное целое, “отвлеченное” от частных, поглотившее их в себе, приравнявшее к себе, сменяет рефлекторную свободу взгляда и запрограммированную свободу поведения животного. Основной идеологический закон тотема — равенство всех его моментов главному. Первые человеческие знаки существуют не для того, чтобы (отличить, выделить предмет), а ввиду исходной безмысленной абстракции предмета, объединяющего людей например в племя. Особенности предмета не имеют значения в тотемизме, предмет — лишь атрибут тотемистического единства действия. Вот в каком смысле можно говорить о поведении, это поведение и тотемистично и тотемифично, ибо оно моделирует в семиотических системах первую настоящую идеологию, отличную от чисто функциональных действий — идеологию мифа. Тотемифическое поведение есть объективное (в смысле его неосознанности) моделирование мифа по мотивам самого этого поведения. Это моделирование происходит как процесс разрастания семиотических рядов, повторяющих тотем. Тотемифическое действие, обрастая различным знаковым сопровождением (танец, татуировка, рисунок, чучела и т.п.), становится действием ритуальным (инициация, выборы царя-жреца, погребение и проч.). Именно в ритуальных семиотических дублированиях вырастает миф, на каком-то этапе он и есть ритуал. Малосемиотизированный тотемиф становится разветвленно семиотизированным в ритуале мифототемом. Язык появляется как одно из параллельных знаковых средств, поддерживающих ритуал.

Звуки, производимые человеком могли сначала дублировать показательную, действенно-пластическую семиотику

тотема, а вне зрительного показа, вне основного тотемифа (например, охота на зверя) могли заменять этот показ, быть слуховым эквивалентом зрительных образов. Из этих зрительно-слуховых коррелятов могли развиваться первые пред-словесные комплексы звукового языка. Это не была еще, конечно, сознательная семиотика, определяющая соотношение знака и значения, просто одно шло за другим: субституты тотема взаимозаменялись в звукототеме так же, как и в видимом, изображенном тотеме. Первоначально здесь не было ничего нового, просто вырастал еще один семиотический ряд, но имеющий больше возможностей для разрастания и самоумножения. Постепенно этот протоязык привился как средство моделирования мифа: ритуальный тотемиф стал весь, во всех своих повторно-частных моментах дублироваться языковым эквивалентом.

Эти прасемиотические системы сосуществовали и взаимно расширяли друг друга. Но в какой-то момент неминуемо должен был возникнуть кризис перепроизводства протознаков. Отсутствующий в данный момент знак волей-неволей становился отсутствием присутствующего или его протозначением. Условная связь неизбежно должна была возникнуть. Видимо, стадильно в то же время возникла частичная замена общекolleктивного ритуального действия "сольным выступлением" жреца-царя, показывавшего тотем собой и пластически-речевым способом сообщавшем о его претерпеваниях-страданиях. Это не было еще, конечно, театром: жрец не отделял себя от толпы зрителей, каждый смотрящий или слушающий сначала делал то же самое под постепенно все усиливающуюся диктовку монолога жреца (вернее будет и это явление назвать протомонологом). Но уже в действии происходит частичное разделение "субъектов" восприятия тотема и объекта — самого этого семиотического тотема, вочеловеченного в жреца. Объектом восприятия становится субъект говорения, проторитор появляется раньше человека сознательного.

У животных внешний мир — это стимул или отсутствие его (необходимость или отсутствие необходимости реагировать). А у человека коллективная добыча пищи становится не просто стимулом-реакцией, а *признаком* недискретности (единства коллектива), который со временем стал дублироваться другими знаками-сигналами (а их в качестве стимулов или реакций и у животных много). Теперь вся природная семиотика объективно приобретает смысл этого основного знака-тотема, правда первоначальный способ осмысления — это простое приравнивание к нему. От *тотема* к *мифу* — путь создания звукового языка. Миф как сказание (эпос) — конечное звено этого пути. Миф-тотем

есть первичная моделирующая поведение система: бессубъектная знаковая система в действии. Сначала мало чем отличающаяся от семиотики животных, семиотика пралюдей, приобретая равенство тотему, показательно разворачивается. Всякое прежде чисто рефлекторное действие теперь значимо, хотя значение до известного уровня развития языка не дифференцируется, а, наоборот, сакрально континуализуется. Только при переходе от малого семиозиса (чисто практическое общение, обмен информацией, который в известной мере есть и у животных) к специфически праидеологическому семиозису, семиозису эпидейктическому, показательно му, доходящему до монолога жреца, глассолалически возникает сразу *вся* речь, которая вовсе не выстраивается из кирпичиков знаковых единиц (где взять эти кирпичики?), а рождается целиком как высказывание, эквивалентное тотему. Словесная магия заключается в монологическом сосредоточении на слове, в ожидании результата и, следовательно, в закреплении за словом значения результата действия. Слово, ранее не осознававшееся в отрыве от физического действия (сигнал), играющее роль сопутствующего средства организации действия, что есть и у животных, теперь осознается мифически как само это действие.

Несмотря на всю спонтанность тотемифического действия, навыки, даже правила работы со словом в монологе жреца, видимо, должны были вырабатываться уже на самых ранних ступенях. Ситуации чисто семиотического действия, когда, скажем, поедание зверя оставалось мифическим миром, наверное, были нередки. Кризис голодного бездействия, повторяясь и объективно типизируясь, требовал соответствующего типа монолога. Оргиастически, экстатически найденное слово закреплялось и трафаретно группировало вокруг себя другие слова-эквиваленты. "Эмоция", напряжение поддерживалось прототеатральными средствами семиозиса, прежде всего ритмическим движением. Ритм как бы извне создавал форму слова.

Так проторечь в изобретении языка делала свое дело. Сначала это дело было общим делом повтора тотема, но уже не повтора-указания (дейксис), а повтора-показа (эпидейксис). На мифологическом уровне этот риторический переход соответствует переходу (по Фрейденберг) от зооморфных к антропоморфным тотемо-богам. Речь теперь — не просто еще один семиотический ряд повтора тотема, это ведущий семиотический ряд, обладающий большей силой одномоментного показа. Речь древних вбирает в себя другие ряды семиотики жизни, поэтому она пластична и музыкальна. В эпидейксисе миф постепенно начинает противо-

полагаться... мифу же¹⁵. Происходит сведение множества уже не просто в единство, равное единичности всеобщего действия тотема, а в семиотическое единство текста. Первое "обобщение" жизни происходит с помощью простой суммации в изобретаемом языке-речи других знаковых систем синкретического (по Веселовскому) или тотемистического (по Фрейденберг) комплекса. То, что раньше было многим, разным по форме, но одним и тем же по содержанию, становится единым и по содержанию (тотем, миф) и по форме (открытое единство эпического текста).

Человек жил в доязыковом, дологическом мифе, потом жил еще в языковом, логическом мифе, сначала поведение моделировало его язык, потом язык задавал его поведение, но все шло мимо личного ответственного осознания по большей части. Так, впрочем и сейчас идет. Параллельно.

Печально.

¹⁵ При противоположении вещей по сути тождественных, чисто формально выраженных иной семиотикой праобщения, когда-то может появиться и элемент сознательности в подражании (технология его появления нуждается, конечно, в гораздо более подробном описании, но материала для этого Фрейденберг дает предостаточно).

Предварение 5

Предислова 7

I. Проблема работы и ее литература 9

1. Идеалистическая поэтика 9 2. Формализм 10 3. Современные задачи поэтики 12 4. Мифологисты 15 5. А. Н. Веселовский 17 6. Теория самозарождения 21 7. А. А. Потебня 24 8. Этнологи 25 9. Теория конвергенции 26 Фрейдизм 28 10. Наука о первобытном мышлении 29 11. Советская наука; новое учение о языке 32 12. Работы по поэтике И. Г. Франк-Каменецкого 34 13. Советские работы по поэтике за последние годы 36

II. Долитературный период сюжета и жанра 38

1. Понятие «античной литературы» 38 2. 38 3. Гомеровский эпос 39 4. Лирика 41 5. Драма 43 6. 45 7. Проза 47 8. Эллинистическая литература 48 9. Римская литература 48 10. Проблема противоречия сюжетно-жанровой формы и содержания 49 11. Причины изучения первобытного мировоззрения 50

1. Первобытное мировоззрение 50

а) Метафоры еды 50

1. Содержание и структура первобытного мышления 50 2. Семантика еды; литургия 53 3. Еда религиозная и бытовая 54 4. 55 5. Семантика жертвоприношения 56 6. Обряды разрывания 58 7. 'Еда' как воскресение 61 8. Смерть и воскресение в еде 62 9. 63 10. Стадиальные изменения метафор 'еды' 64

б) Метафоры 'рождения' 67

1. Семантика брака 67 2. Семантика победы 69 3. Семантика года 71 4. Связь брака с едой, борьбой и шествием 73 5. Семантика спасения 75 6. Рождение как исцеление и воскресение 77 7. Земледельческие метафоры рождения 79 8. Метафора свадьбы 81 9. Брак и рождение как космогонический круговорот 81

в) Метафоры 'смерти' 82 1. Метафора царства и рабства 82 2. Сатурналии 83 3. Умерший 85 4. Майская обрядность 86 [Буфонии] 88 5. Метафора суда 90 6. 'Суд и смех' 92 7. Семантика смеха 93 8. Семантика призыва и брани 95 9. Семантика издевки 98 10. Метафора обличения 99 11. 102 12. Земледельческие обряды смеха 103 13. 104 14. Метафора смеха 105 15. 'Еда', 'рождение' и 'смерть' как метафоры оживания 106 16. Метафоры как будущая форма сюжетов и жанров 109

2. Оформление первобытного мировоззрения 111

а) Ритмико-словесные 111 1. Параллелизм, а не синкретизм, происхождения словесных, миметических и действительных форм; смех и плач, призывы, брань, шествие, еда и пр. как метафоры их оформления 111 2. Тематика любви, вина, наслаждения 117 3. Семантика акта говорения 119 4. Семантика рассказа 121 5. Амебейность, диалог, борьба 124 6. Монологическая

форма рассказа и обращения 127 7.Метафоры 'безумия' и 'мудрости' 129 8.Гномика 131 9.Семантика произнесения 133

б) Действенные 134

1.Обряды, оформленные метафорами 'еды', 'шествия' и 'борьбы'. Панэллинские игры 134 2.Олимпиа 137 3.Гладиаторские игры в Риме 141 4.Цирковые игры 142 5.Драматическая обрядность в Греции 144 6.Страсти Адраста и римская пантомима 146 7.Происхождение хора 147 8.Хорегия 150 9.Семантика 'трагоса' и 'сатира' 151 10.Очистительная обрядность и 'катарсис' 153 11.Сатура и фарс 155 12.Умирающие и воскресающие боги хлеба и каши 156 13.Бобово-чечевичные фарсы 158 14.Страстные боги и фарсовые шуты 160 15.Сатирова драма как драма еды 161 16.Структура трагедии и комедии, состоящая из метафор 'борьбы', 'шествия', 'плача', 'смеха' и др. 162 17. 165 18.Семантика роли вестника 167 19.Обряды разрывания-еды и смерти-рождения в составе трагедии и комедии 169 20.Семантика античной драмы 171 21.Фольклорные параллели к литературной драме Греции 173 22.Песня-драма 175 23.Жертвоприношение как драма 177 24.Фольклорная драма в Риме 178

в) Вещные 179

1.Увязка словесно-действенного генезиса с генезисом материальной культуры 179 2.Вещь как часть жанра и сюжета 180 3.Стадиальное осмысление вещи 182 4.Тканевые метафоры 184 5.Семантика сидения и амфитеатра 185 6.Корабль 188 7.Ворота, двери, арка 189 8.Семантика повозки 190 9.Повозка-сцена 192 10.Стол как подмостки; стол и двери, арка (просцендий) 194 11.Обеденный стол и сцена 195 12.Фольклорно-вещный театр-балаган 197 13.Вещь как персонаж 198 14. 200

г) Персонификационное оформление 202

а) Действующие лица 202

1.Тотемистическая персонификация 202 2.Ее отражение в фольклоре 204 3.Звериный персонаж 204 4.Растительный 206 5.Ангизначные и противоположные черты персонажа 208 6.Семантика двойника 210 7.'Шут', повар и другие дублиеры героя 211 8.Плутовской персонаж 214 9.Графаретная система действующих лиц 216 10.Страстная и фарсовая морфология персонификационных метафор 218 11.Пол, возраст, характер как стоячая маска 219

б) Мотивы 221

1.Генезис сюжета 221 2.Сюжетные мотивы как действенная форма персонажа 223 3.Солнечно-загробная морфология мотивов 224 4.Вегетативная 226 5.Единство метафорических различий 228

III. Литературный период сюжета и жанра 230

а) Эпика 230

1.Проблема формы и содержания 230 2.Сюжетно-жанровая структура эпоса; «Одиссея» 232 3.«Илиада» 235 4.Три композиции эпических эпизодов 237 5. Условность

жанрового обозначения 'эпос' и его увязка с другими жанрами 239 6. Сюжет и жанр эпоса как любовный роман; индусский эпос как эпическая поэма и роман 241 7. Греческий роман 245 8. Его увязка с лирикой и драмой 246 9. Европейский роман как вариант, а не преемник, греческого 248 10. Роман и жанр мученичества 249 11. Фольклорная версия метафор, становящихся 'эпосом' или 'романом' 252

б) Лирика 254

1. «Женская» и любовная лирика 254 2. Ямб и элегия 256 3. Сатира и ода 258 4. Противоречие между фольклорной формой и классовым осмыслением 259

в) Вульгарный реализм 260

1. Античная концепция реальной современности 260 2. Видение мира 263 3. Реализм древней комедии 266 4. Концепция движения и времени, сказывающаяся на композиции реалистического жанра 269 5. Классовость античного реализма и его вульгарный характер 272 6. Его зависимость от мифа 273 7. Условность комического 274 8. Реалистическая комедия и фольклорный фарс 276 9. Эллинистический реализм 278 10. Римский реализм; Петроний 281 11. Реалистические мотивы римской лирики 283 12. Реализм Апулея 285 13. Реализм Луккиана 286 14. Традиционализм фольклорных сюжетов и жанров в европейской литературе 288 15. Их параллелизм античным сюжетам и жанрам 289 16. Традиционный характер вульгарного реализма в средние века 291 17. В сатире гуманистов 291 18. В авантюрных жанрах 293 19. В плутовском романе 294 20. В сатире 296 21. Фольклорность сюжета и жанра как специфический этап в истории литературы 297

Примечания 300

Указатель к основному тексту 358

Список библейских, античных, средневековых и фольклорных источников 382

Список использованной литературы 397

Список сокращений 419

Н. Брагинская. "...Имеют свою судьбу" 421

Риторический комментарий

И. Пешков. Риторика мифа в жанре поэтики 434

