

УДК 141.1

Виктор Левченко

**ИРОНИЧЕСКИЕ РЕПЛИКИ АНТИЧНОГО ПИРА:
ПИР ТРИМАЛХИОНА В**

«САТИРИКОНЕ» ПЕТРОНИЯ И ПИР АГАФОНА У ПЛАТОНА

Через порівняльний аналіз описів сімпосіонів в «Сатириконе» Петронія і «Бенкеті» Платона виявляються особливості карнавалізації античного ставлення щодо серйозного.

Ключові слова: *сімпосіон, амбівалентність сміхова культура, Платон, Петроній.*

Через сравнительный анализ описаний симпозионов в «Сатириконе» Петрония и «Пире» Платона выявляются особенности карнавализации античного отношения к серьезному.

Ключевые слова: *симпозион, амбивалентность смеховая культура, Платон, Петроний.*

Some peculiarities of the carnivalization in ancient position to serious are comparatively analyzed in the descriptions of the symposions in the «Satyricon» of Petronius and the «Symposium» of Plato.

Keywords: *symposion, ambivalence, culture of laughter, Plato, Petronius.*

Когда задумываешься об этимологии такого научного мероприятия как симпозиум, то понимаешь, что исходное древнегреческое слово «симпозион» (переводимое как «пир», «застольная трапеза») недаром послужило источником для возникновения этого термина. Ведь, начиная с античности, характерной чертой таких социокультурных форм общения как трапезы и пиры было стремление их участников не только вкусно поесть, но и пообщаться душевно и духовно.

Именно эту черту явственно обнаруживаешь в разных описаниях античных пиров, уже в таких, например, истоках мировой литературной традиции, как эпическая поэма Гомера «Одиссея». При этом участие в пирах было обязательным элементом времяпрепровождения греков, что подтверждается в той же «Одиссее», например, таким эпизодом, когда женихи, которые добиваются руки Пенелопы, вместе пируют, хотя и являются соперниками. Сакральный смысл подобных трапез подчеркивался и особенностями ритуально-процедурной стороны трапезы. Недаром, собственно трапезничанью предшествовали согласно описаниям, начиная с Ксенофона (VI в. до н. э.), возлияния в честь богов и священные песнопения.

Также, согласно многочисленным более поздним описаниям античных пиров, встречающихся в философской и художественной литературе – например, у Платона (IV в. до н. э.), Ксенофонта (IV в. до н. э.), Плутарха

(I в. н.э.), Лукиана (II в. н.э.), Афеня (III в. н.э.) (см.: [2, с. 441]) – после подачи нескольких перемен блюд без вина и процедуры омовения рук участниками произносились тосты в честь Доброго демона, за здоровье хозяина и в честь всех присутствующих (что, скорее всего, являлось своеобразным отражением идеи равенства, лежащей в основании античного демоса), а хозяином в честь гостей, совершалось общее возлияние в честь Олимпийских богов, героев и Зевса Охранителя, исполнялся пэан, и наступало время совместного содержательного времяпрепровождения.

Последнее протекало по-разному, в зависимости от духовных возможностей присутствующих. Люди могли смотреть специально подготовленные выступления, например, танцовщиц и акробатов. Но чаще всего присутствующие стремились во время симпозиона самовыражаться, исполняя простые мелодии на музыкальных инструментах или распевая куплеты (сколии) согласно очередности, определяемой миртовой веткой, которая передавалась друг другу. Это могли быть и различные застольные игры, такие, например, как кости, бабки, петгея (игра типа шахмат) или коттаб. Все они кроме чисто развлекательной функции выражали также в явной или неявной форме сакральную функцию. Так, коттаб представлял собой игру, во время которой вино выплескивалось в миску, находящуюся в воде, с целью утопить ее. Звук, который при этом раздавался, считался оракулом любви. Таким образом, речи об эросе, произносимые по очереди участниками во время пира в доме Агафона, тоже были своеобразным коттабом, только вынесенным на более высокий интеллектуальный уровень, исходя из авторитетности участников, но все равно сохраняющим игровой и агональный (состязательный) характер. Вообще-то проявлением «высшего пилотажа» и демонстрацией принадлежности участников симпозиона к элите общества была способность их как людей образованных вести серьезные философские или научные беседы.

Несмотря на то, что Агафон, хозяин дома в «Пире» Платона, скорее всего составил список приглашенных, по описанию мы видим, что каждый гость в соответствии с традицией имел право привести с собой кого-нибудь незванного (по-гречески «парасита»). По описанию всех античных застолий видно, что они, как правило, были открытыми для всех желающих. Мы не обнаруживаем, чтобы двери помещений, где проходили подобные собрания, запирались. Показательным подтверждением этого является заключительная часть платоновского диалога, когда в конце пира в дом Агафона врывается толпа гуляк во главе с Алкивиадом. Последние так же принимают участие в симпозионе по обычаям демократических



Римская статуэтка человека в комической маске
(Национальный археологический музей, Стамбул)

Афин, ведь выгнать их было нельзя, но вся беседа об эросе смешалась и продолжать ее уже было невозможно.

При этом, несмотря на стереотипное восприятие как личности Платона, так и его письменного наследия, обращаясь к тексту диалога «Пир», сталкиваешься с различными деталями и описываемыми ситуациями, подпадающими под характеристику принадлежности к смеховой культуре. Конечно же, следует учитывать тот факт, что, говоря о пародийности определенных культурных текстов античности по отношению друг к другу, непозволительно заниматься модернизацией, приписыванием феноменам, относящимся к определенным историческим культурам, признаков, свойств и качеств феноменов, характерных для эпохи Модерна. Безусловно, пародия XIX–XX веков, как литературный жанр, преследующий свои художественные задачи и цели, радикально отличалась от своих же аналогов античного времени. Справедливо было отмечено по данному поводу М. М. Бахтиным, что «вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в новое время, сохраняя внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл» [1, с. 22]. Это и было им детально продемонстрировано на примерах разного бытования пародии или гротеска в культуре и искусстве радикально различных эпох.

«Пир» Платона представляет собой достаточно гармоничное по композиции сочинение, органично сочетающее в себе элементы как низовой (если воспользоваться термином М. Бахтина) культуры, так и относящиеся к уровню «высокой» культуры. Причем эта амбивалентность не статична, как это существует в текстах романтиков, а органично жизненна, и противоположности постоянно перетекают друг в друга. Показательно иллюстрирующим этот тезис является описание появления Сократа на пиру в доме Агафона, где мы наблюдаем своеобразные почти «танцевальные» движения мысли собеседников, интеллектуальные «качели» (как мне кажется, «качели» здесь являются уместной и очень наглядной метафорой), которые позволяют продемонстрировать постоянство переходов в состоянии и положении одних и тех же понятий.

«Наконец Сократ все-таки явился, как раз к середине ужина, промешкав, против обыкновения, не так уж долго. И Агафон, возлежавший в одиночестве с краю, сказал ему:

– Сюда, Сократ, располагайся рядом со мной, чтобы и мне досталась доля той мудрости, которая осенила тебя в сених. Ведь конечно же ты нашел ее и завладел ею, иначе ты бы не тронулся с места.

– Хорошо было бы, Агафон, – отвечал Сократ, садясь, – если бы мудрость имела свойство перетекать, как только мы прикоснемся друг к другу, из того, кто полон ею, к тому, кто пуст, как перетекает вода по

шерстяной нитке из полного сосуда в пустой. Если и с мудростью дело обстоит так же, я очень высоко ценю соседство с тобой: я думаю, что ты до краев наполнишь меня великолепнейшей мудростью. Ведь моя мудрость какая-то ненадежная, плохонькая, она похожа на сон, а твоя блистательна и приносит успех: вон как она, несмотря на твою молодость, засверкала позавчера на глазах тридцати с лишним тысяч греков.

– Насмешник ты, Сократ,– сказал Агафон.– Немного погодя, взяв в судьи Диониса, мы с тобой еще разберемся, кто из нас мудрей, а покамест принимайся за ужин!» [4, с. 84–85].

При этом низовая тематика (почти «карнавальный» дискурс по М. М. Бахтину) с использованием соответствующих понятий присутствует как важная и значимая характеристика не только Сократа, но и Аристофана, Алкивиада и многих других персонажей этого платоновского текста. «Сома» и «псوخе», Афродита пошлая и Афродита небесная, соответствующие Эросы находятся в подлинно диалектическом переплетении и невозможности существования друг без друга. Например, это выразительно представлено со всевозможными физиологическими подробностями в описании икоты у Аристофана. «Сразу за Павсанием завладеть вниманием – говорить такими созвучиями учат меня софисты – должен был, но словам Аристодема, Аристофан, но то ли от пресыщения, то ли от чего другого на него как раз напала икота, так что он не мог держать речь и вынужден был обратиться к ближайшему своему соседу, врачу Эриксимаху с такими словами:

– Либо прекрати мою икоту, Эриксимах, либо говори вместо меня, пока я не перестану икать.

И Эриксимах отвечал:

– Ну что ж, я сделаю и то и другое. Мы поменяемся очередью, и я буду держать речь вместо тебя, а ты, когда прекратится икота,– вместо меня. А куда я буду говорить, ты подольше задержи дыхание, и твоя икота пройдет. Если же она все-таки не пройдет, ирополощи горло водой. А уж если с ней совсем не будет сладу, пощекочи чем-нибудь в носу и чихни. Прodelай это разок-другой, и она пройдет, как бы сильна ни была.

– Начиная же,– ответил Аристофан,– а я последую твоему совету» [4, с. 94]. Своеобразное переплетение возвышенного и низменного рассыпано по всему тексту этого диалога. Так, Эриксимах почти по фрейдовски заявляет, что жертвоприношения и гадания тоже являются актами любовно-гармонического единения людей и богов, Аристофан в своей речи об андрогинах подчеркивает, что восстановление целостности человечества возможно только при условии почитания богов, которые могут рассечь нас в случае нашего нечестия на еще более мелкие части,

чем те половинки прежних андрогинов, которыми в настоящее время и являются люди, и многое другое.

Зачастую разные описания трапез выступали своеобразными репликами по отношению к другим описаниям с явно или неявно выраженным ироническим подтекстом. Так, обращаясь к тексту описания уже древнеримского пира в «Сатириконе» Петрония, обнаруживаешь дискурсивные совпадения, метафорическую близость и нарративное сходство с застольем, представленным в диалоге Платона. При этом неявные отсылки к платоновским текстам и переключки с ними у Петрония проявляются как в использовании известных (и значимых также для Платона) греческих именах, таких как Агамемнон, Улисс и т. п., так и в пародийном (через предельное занижение как содержательной, так и формальной сторон) воспроизведении некоторых характерных для платоновской поэтики ходов и разных элементов сократического метода.

Само имя и происхождение хозяина пира в «Сатириконе» – вольноотпущенника Трималхиона (что означает «трижды противный») – является полной противоположностью имени платоновского хозяина симпозиона – свободнорожденного красавчика Агафона («благородного», «добродетельного», если перевести это имя). Оба мероприятия, описанные в этих знаменитых античных произведениях, посвящены жизненным успехам и сопровождаются демонстрацией чрезмерного богатства. Если празднеству в «Пире» предшествовала победа Агафона, одержанная им в трагическом агоне на празднике Ленний в 416 году до н. э., то Трималхион предваряет свое пиршество тоже своеобразным агонем. Энкалпий и Аскилт (герои романа Петрония) встречают лысого старика в розовой тунике и сандалиях, который и оказывается хозяином пиршества Трималхионом, играющим в мячики с рабами, наряженными под милых кудрявых мальчиков. «И тут глазам нашим вдруг предстал лысый старик, облаченный в аленькую тунику и развлекавшийся игрой в мяч в обществе подростков-рабов. На мальчишек этих, быть может, и стоило посмотреть, но не они привлекли наше внимание, а сам отец семейства, обутый в туфельки и усердно швырявший зеленый мячик» [3, с. 144]. При этом один из рабов, стоя возле него, держит серебряный горшок, в который Трималхион тут же справляет нужду и вытирает руки о волосы слуги. Необходимо отметить, что его здесь же характеризуют как необыкновенно «изысканного» человека (характеристика, обычно используемая современниками применительно к Агафону, что и делало его зачастую предметом насмешек комедиографов, в частности Аристофана). «О ту самую пору, когда мы печально обсуждали, каким способом убежать от наступающей грозы, явился раб Агамемнона и нас, перепуганных,

прервал. “Вы что же,– говорит,– не знаете, кто угощает сегодня? Трималхион, человек до того *изысканный* (курсив мой – В. Л.), что у него в триклинии часы, а в них встроены труба, чтобы ему возвещать, какая толика жизни им еще утрачена”» [3, с. 144]. Как успешен Агафон в своей победе в качестве трагического поэта, так и Трималхион пытается продемонстрировать свою успешность, украсив стены своего дома изображениями разных этапов его биографии с иконографическими надписями, героизировав и уподобив их подвигам Геракла. Ряд этих изображений завершается собственным апофеозом Трималхиона по соседству с Фортуной, держащей над ним рог изобилия, и прядущими золотую нить (символ великой будущности нашего «славного героя») Парками.

Поступки Трималхиона шутовски занижены, он постоянно что-то из себя извлекает – то ковыряется в зубах серебряным перышком, извлекая оттуда остатки пищи [3, с. 147], то прилюдно «отправляется на горшок» [3, с. 152]. Интеллектуальные беседы, которыми должно сопровождаться застолье, аналогичны по своему содержанию подобным физиологическим актам. Освобождение от проблем, связанных с физиологией, дает свободу и возможность для таких застольных разговоров. Но тематика их удивительно бессвязна и абсурдна в отличие от бесед симпозиона на пиру в доме Агафона. Петроний следующим способом описывает это: «После этого блюда Трималхион отправился на горшок. Обретя свободу от властелина, мы стали вызывать пирующих на разговор... Тогда вступил первый. Спросив себе питье, он повел такую речь: “И куда это день девается? Только повернулся – и ночь! Тогда уж лучше – из спальни прямо за стол! Шибко же холодно было сегодня! Насилу баней отогрелся. А горяченькогохватишь – лучше одежды разогреет. Опрокинул чистого – и захорошело! Так по мозгам-то и вдарило!”» [3, с. 152].

Приглашая к себе на пир всевозможных бродяг, образованных и не очень, он стремится завести с ними «литературные» разговоры, называемые им «филологией», поскольку, скорее всего ему нравится красивое слово, смысл которого он слабо понимает («за едой нехудо филологию помнить») [3, с. 150]. Вообще-то необразованный Трималхион хочет казаться приобщенным к наукам и искусствам, то есть выступает таким своеобразным «господином Журденом» античности, если вспомнить классического комического персонажа «Мещанина во дворянстве» Мольера. Предполагая в соответствии с грамматико-герменевтическими установками той эпохи, что эталоном образованности является знакомство и возможность свободно интерпретировать гомеровские тексты, Трималхион хвастается, что он чуть ли не с детства

читал Гомера, по его желанию во время обеда актеры-гомеристы читают сотрапезникам отрывки из «Илиады». Трималхион сопровождает их представление совершенно абсурдными пояснениями, перепутав события и действия различных мифологических героев, которые были известны любому, даже малограмотному человеку. Хвастаясь перед присутствующими своим богатством, он, например, заявляет: «Кубки есть такие — мало с ведро... про то, как Кассандра сынишек режет, и лежат детишки мертвенькие, словно взаправду. Еще чаша есть у меня, что оставлена от благодетелей моих, так там Дедал Ниобу в троянского коня запикивает. Тоже и бой Гермерота с Петраитом у меня на кубках: увесистые такие!» [3, с. 159].

Кстати, для Агафона, если судить по немногочисленным сохранившимся фрагментам его творчества и отзывам современников, были характерны отказ от жесткого следования принятым в традиции версиям последовательности в изложении мифологических событий. Он свободно обращался с материалом мифов, а зачастую сам придумывал персонажей и коллизии в своих трагедиях. Стиль его характеризовался изощренным использованием риторических фигур и украшений, в то время как песнопения хора не проясняли у него действия и события, а были всего лишь музыкально-танцевальными вставками в повествование, всего лишь украшавшими его. Как не парадоксально, свобода обращения с сюжетами мифов у Трималхиона аналогична подобной же свободе у Агафона, только снижающей поэтико-выразительную претенциозность последнего.

При этом, как это зачастую бывает с всякими малограмотными людьми, Трималхион переходит на оскорбления и обвинения в излишней учености тех, кто, по его мнению, претендует на превосходство над ним. «Ты, Агамемнон, сдастся мне, сказать хочешь: “Чего там разоряется этот зануда?” Это оттого, что тебе бы говорить, да ты не говоришь. Не нашего ты десятка, смеешься с бедных людей. Да мы знаем — ты от учености полудурок (выделено курсивом мной — В. Л.)» [3, с. 155].

Сама форма произнесения речи Трималхионом — вопрошающая — и напоминает знаменитые сократические беседы в платоновских диалогах. Правда ему совершенно не интересны ответы собеседников, он в них не нуждается, а наваливает свои вопросы один на другой. «После того, как мы отнеслись к этому и подобному этому с восторженными похвалами, хозяин продолжал: “Скажи ты мне, милый ты мой Агамемнон, а ты упомянешь ли двенадцать напастей, что на Геракла обрушились? Или еще о царе Улиссе рассказ, как Циклоп-то ему большой палец вышиб? Еще мальчишкой я об этом у Гомера начитался. А Сивиллу, ту я собственными

глазами в Кумах видел, как она в баночке на гвоздике висела; ребятишки дразнят ее: *Сибюлла, ти селейс?* — а она в ответ: *апосанейн село*”» [3, с. 156].

Безусловно, античная культура была переполнена своими «карнавальными формами, которые не позволяли ей впадать в состояние односторонней риторической серьезности. Фигура Сократа, которая, конечно, если вспомнить его героическую смерть, являлась выражением «открытой серьезности» (по выражению М. М. Бахтина), ощущала свою причастность незавершенному целому миру и, соответственно, не боялась разных форм редуцированного смеха, пародии или иронии (см.: [1, с. 136]). Требование смехового корректива и восполнения определяли как амбивалентную насыщенность и самих текстов Платона (вспомним хотя бы сравнение Алкивиадом Сократа с такими далекими от возвышенного мифическими персонажами, как силенами и сатиром Марсием, завораживающего, как и они, своих слушателей, или его же замечания о единстве иронии у Сократа как в речах, так и в поведении), и последующую традицию описания античных пиров, являющихся ничем иным, как узлом социальных связей и средством человеческого общения, во время которых питаются не только тела собственно участников застолий, но и их самосознание. Очень точно и выразительно это отметил, характеризуя застолья, Эразм Роттердамский: «Стоит ли обременять чрево всякой снедью, лакомствами и сладостями, если при этом глаза, уши и дух наш не услаждаются смехом, играми и шутками?... Свойство этих обычаев таково, что чем больше в них глупости, тем полезнее они смертным, ибо если жизнь печальна, она не заслуживает даже названия жизни. А жизнь непременно будет печальной, ежели не изгонять рожденную с нею вместе тоску подобного рода забавами» [5, с. 26]).

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература, 1990.– 543 с.
2. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Примечания // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 413–509.
3. Петроний. Сатириконтон / пер. с лат. А. Гаврилова и Б. Ярхо // Римская сатира.– М.: Художественная литература, 1989. – С. 129–238.
4. Платон. Пир / пер. с древнегреческого С. П. Апта // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 81–134.
5. Эразм Роттердамский. Похвала Глупости / пер. с лат. П. К. Губера, редакция пер. С. К. Маркиша.– М.: ГИХЛ, 1960.– 167 с.