

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 1. С. 57–66

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2025, vol. 25, iss. 1, pp. 57–66

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-1-57-66>

EDN: KCBFXJ

Научная статья

УДК 821.14'01.09-1+929Феокрит

Кипарис у пещеры: эротическая фрустрация, агон и смерть в XI идиллии Феокрита

В. Ю. Михайлин

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Михайлин Вадим Юрьевич, доктор философских наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, vmikhailin@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3744-9763>

Аннотация. В статье предложено возможное объяснение устойчивого тематического комплекса, включающего темы эротической фрустрации, агона и смерти, как жанрообразующего элемента идиллии. Для анализа выбрана XI идиллия Феокрита как один из тех наиболее личных его текстов (наряду с идиллиями VII, XIII и XXVIII), со всей очевидностью выводящих на специфически персонализированные контексты: люди, в них упомянутые, были не просто друзьями автора, но и его коллегами по поэтическому цеху. Соответственно, метапозиция в этих идиллиях обладает дополнительными характеристиками, предполагая не только определенный уровень эрудиции и умение одновременно оперировать несколькими различными по природе культурными кодами, но и профессиональный взгляд и слух человека, знакомого с «механикой» поэтического процесса в рамках конкретной раннеэллинистической традиции. При анализе текста идиллии автор уделяет особое внимание технике работы с экфрасой и экфрастическими рамками – как одному из ключевых приемов александрийской поэтической школы, а также системе аллюзий на гомеровскую «Одиссею» как на текст, прецедентный не только для этого конкретного текста, но и для всей книги. В качестве компаративного материала используются другие стихотворения из того же сборника, связанные с XI идиллией как тематически, так и общими особенностями поэтической техники. Кроме того, затрагивается тема возможных персональных отсылок к конкретным обстоятельствам и лицам, составлявшим интимный контекст, во многом базовый для восприятия всего творчества Феокрита.

Ключевые слова: Феокрит, идиллия, агон, эротическая фрустрация, смерть, фикциональность

Для цитирования: Михайлин В. Ю. Кипарис у пещеры: эротическая фрустрация, агон и смерть в XI идиллии Феокрита // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 1. С. 57–66. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-1-57-66>, EDN: KCBFXJ

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

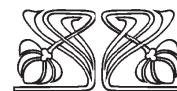
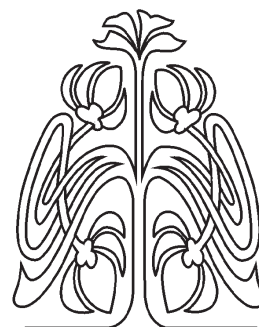
Cypress by a cave: Erotic frustration, agon and death in Theocritus' Idyll XI

V. Yu. Mikhailin

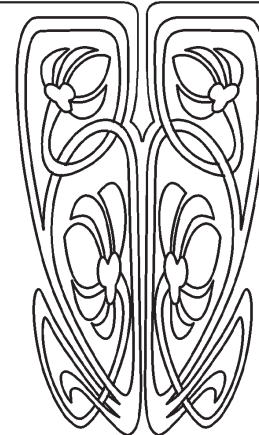
Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Vadim Yu. Mikhailin, vmikhailin@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3744-9763>

© Михайлин В. Ю., 2025



**НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ**





Abstract. The author offers a possible explanation of a stable thematic complex including the themes of erotic frustration, agon and death as a constitutive for idyllic genre. The choice of Theocritus' Idyll XI for the analysis is motivated by its undoubtedly intimate character (along with Idylls VII, XIII and XXVIII), which makes them part of some specific personalized contexts: the people mentioned were Theocritus' colleagues along with being his friends. So there are some extra characteristics for the meta position offered here to the audience – as it supposes on its part not only a certain level of erudition together with the skills enabling the reader to operate concurrently with essentially different culture codes but also professional skills of a poet accustomed with the know-how of the poetic process of the early Hellenistic *ars poetica*. The author pays special attention to ekphrasa and ekphrastic techniques as one of the most characteristic elements of Alexandrian poetry, as well as to the allusions to Homer's *Odyssey* as a precedent text not only for this particular piece, but for the whole book. Other poems from the same book are applied to as a comparative material both for thematic and poetics reasons. Also the possible personal references are discussed as forming the intimate context crucial for understanding Theocritus.

Keywords: Theocritus, idyll, agon, erotic frustration, death, fictionalit

For citation: Mikhailin V. Yu. Cypress by a cave: Erotic frustration, agon and death in Theocritus' Idyll XI. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2025, vol. 25, iss. 1, pp. 57–66 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-1-57-66>, EDN: KCBFXJ

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

1. Идиллия как сочетание несочетаемого

В 1936 г. в оксфордском сборнике, посвященном Эрнсту Кассиреру, Эрвин Панофски опубликовал, должно быть, самую известную свою статью под названием «Et in Arcadia ego. On the conception of transience in Poussin and Watteau» [1], которая позже вошла в его книгу «Meaning in the Visual Arts» (1955) под несколько иным названием: латинская фраза осталась, но расширение автор изменил на «Poussin and the Elegiac Tradition» [2]. В статье Панофски проследил траекторию идиллического дискурса в европейском искусстве, начиная с Античности, с Вергилия, который первым «назначил» каменистую и засушливую Аркадию земным раем. Именно Вергилию он отводит и роль ключевого реформатора жанра буколической идиллии, зародившегося за двести лет до него на другом краю Средиземного моря: в Александрии Египетской, под каламом Феокрита или кого-то из его предшественников, нам сколько-нибудь надежно неизвестных. По мнению Панофски, Феокрит был своего рода бытописателем: «Сицилия Феокрита реальна, радости и печали человеческого сердца сосуществуют здесь столь же естественным и неизбежным образом, как дождь и солнечный свет, день и ночь сосуществуют в природе» [2, р. 300]¹.

А потому две «ключевые трагедии удела человеческого», несчастная любовь и смерть, – которые, согласно Панофски, «отнодье не чужды феокритовым “Идиллиям”» [2, р. 300], – применительно к буколическим текстам греческого поэта также имеет смысл воспринимать во вполне миметическом модусе. В отличие от вполне реальной Сицилии Феокрита, Аркадия Вергилия идеальна, а потому безответная любовь

и смерть в ней не могут восприниматься иначе как диссонанс, который требует наглядного разрешения. Каковое и обретается «в той вечерней микстуре из печали и покоя, которая стала, по большому счету, самым личным вкладом Вергилия в поэтическую традицию» [2, р. 300]. Противопоставление «наивного», «природного» и «реалистичного» Феокрита изысканному, хотя и несколько манерному гению Вергилия, который «улучшил Феокрита» (цит. по: [3, р. 82]) и воспользовался находками более раннего автора как «богатым рудником, обильным рудой: однако же требовалась искусная рука, дабы отделить окалину от чистого металла» (цит. по: [3, р. 305]), Панофски унаследовал от классицистической традиции² – и противопоставление это, с моей точки зрения, характеризует скорее особенности классицистического мировоззрения, чем реальное «соотношение техник» двух древних авторов. Вергилий, как мне представляется, всего лишь привлек дополнительное внимание к уже заданной Феокритом дистанции между диегетической и вне-диегетической реальностями, которую греческий поэт использовал как пространство игры: тонкой и ненавязчивой, то выходящей на поверхность, то почти незаметной читательскому глазу. Поскольку именно Феокрит – наряду с рядом других современных ему авторов – собственно, и создал то поле деятельности, которое Вергилий уже воспринимал как данность: поле литературы [5, 6].

Впрочем, здесь и сейчас меня прежде всего будет интересовать несколько иной ракурс идиллической традиции, затронутый Эрвином Панофски вскользь. А именно неотвязное присутствие в буколическом (и, шире, идиллическом) дискурсе двух тем, чей устойчивый симбиоз с предлагаемыми читателю «идеальными»

¹ Здесь и далее перевод иноязычных текстов мой, если не указано иное. – В. М.

² См. подробнее: [3; 4, р. 1–26].



по характеру реальностями и впрямь кажется парадоксальным: смерти и фрустрированного эротического желания. К ним имеет смысл добавить еще одну, настолько привычную для греческих нарративных и перформативных текстов, что ее присутствие в идиллии даже не кажется Эрвину Панофски парадоксальным, — агональность в самом широком смысле слова. При том что идиллическая агональность и впрямь парадоксальна, ведь идиллию, в отличие от ее эпического прототипа, мало интересует прямой показ событийного ряда и, соответственно, конфликта, связанного с диегетическим действием. По большому счету, ключевое событие буколики можно свести к случайной встрече двух пастухов, которым пришла охота попеть песни. И тем не менее, конфликтность вплетена в идиллический текст ничуть не менее прихотливо и плотно, чем смерть и любовные страдания.

Парадокс, обозначенный Эрвином Панофски, действительно неудобен, и попытки его разрешить неизменно приводят к *wishful thinking*. Сам Панофски закрепляет миметически ориентированную драму человеческого бытия за Феокритом и старательно не замечает того, что и у Вергилия в диегетических планах, претендующих на совместимость с реальностью вне-диегетической, читательской, источников фрустрации предостаточно, равно как и агональности, о которой исследователь вообще не упоминает. Современная французская специалистка по Феокриту Кристина Коссаифи пытается решить ту же проблему диаметрально противоположным образом, сопоставляя феокритову идиллию не с позднейшим ее развитием у Вергилия, а, напротив, с более ранним греческим прототипом, эпической поэмой [7], и настаивая на дистантном и опосредованном характере агональности и смерти теперь уже у самого Феокрита — как на сущностном отличии его гексаметрической поэзии от архаического эпоса. О том же пишет и Катрина Вянянен [8, р. 18].

Проводя совершенно обоснованный компаративный анализ идиллии и эпоса, ни Коссаифи, ни Вянянен, в свою очередь, даже не упоминают об эротической фрустрации. И не делают они этого в силу вполне очевидных причин: архаическому эпосу эта тема была не просто категорически неинтересна, она для него не существовала. Эротика как самостоятельный сюжет, а тем более эротика, связанная с неудачей и соответствующим эмоциональным фоном, для архаической и классической греческой тради-

ции мало совместима с героическим дискурсом и полностью принадлежит к сфере *τὰ λαιδικά*, симпозиастической «игривости», «забавы». И только в александрийской поэзии ситуация меняется радикально: страдания, причиненные простому смертному несчастливой влюбленностью становятся полноценной сюжетной основой для фикционального текста. При том что персонажи подчеркнуто низводятся с кутурнов: даже если речь идет не о пастухах и гетерах, а о богах и героях, между ними и читателем полагается граница, организованная на совершенно иных основаниях, нежели непроницаемая эпическая дистанция гомеровского текста. А та оптика, через которую повествователь предлагает читателю рассматривать эти «картинки», вместо эпической возвышенности густо приправлена «иронической нежностью», как назвал бы это чувство Лоренс Даррелл, один из самых тонких имитаторов (александрийской!) идиллической интонации в современной литературе [9, с. 46].

2. Момент рождения литературы и жанровая природа идиллии

Итак, ни один из предложенных ракурсов не охватывает всех компонентов свойственного идиллии странного тематического конгломерата, включающего первую в истории европейских литератур версию «маленького человека», «микстуру из печали и покоя», агональность, эротическую фрустрацию и смерть: и устойчивого настолько, что он, вне всякого сомнения, приобретает жанрообразующие черты. Свою интерпретацию проблемы его происхождения мне уже приходилось выдвигать и обосновывать ранее [6, с. 141–150], так что здесь позволю себе изложить аргументы в предельно сжатом виде — прежде, чем перейду к анализу собственно литературного материала.

Далеко не все коммуникативные жанры, ориентированные на то, чтобы спровоцировать адресата на «подключение» к проективным реальностям, являются жанрами литературными. Жанры, функциональные для древнегреческой культуры времен архаики и классики (эпос, трагедия, элегия и т.д.), таковыми не являлись. Во-первых, в силу своей принципиально перформативной природы: они были рассчитаны на исполнение, причем на исполнение перед групповой аудиторией — т. е. не на индивидуальное, а на групповое фантазирование, что предполагает иные режимы воздействия, — и



требовали особых (ритуализированных) условий исполнения и восприятия. Во-вторых, в силу того, что не были ориентированы на письменную фиксацию. В-третьих, те проективные реальности, к которым авторы/исполнители эпических и трагедийных текстов переадресовали своих слушателей и зрителей, не воспринимались как сугубо фантазийные. Все их элементы так или иначе представляли собой предмет общей культурной памяти, тесно связанной с клановой, полисной или этнической идентичностью. Их фиктивный характер воспринимался не отстраненно, а как часть игры, в которой исполнитель осуществлял функции проводника в опыт, не всегда адекватный пережитому лично, однако же значимый для «здесь и сейчас». И, наконец, в-четвертых, эти тексты помогали перемещать интерпретации и символические капиталы между разными культурными пространствами, при том что связанные с этими пространствами модели поведения и культурные коды были друг с другом несовместимы [10].

Поколение Феокрита создало принципиально новый способ управления человеческими фантазиями – собственно литературу. И событие это стало ответом на запросы, исходящие сразу от нескольких целевых аудиторий.

1. Первую, наиболее массовую аудиторию представляли собой, рядовые грекоговорящие обитатели эллинистических городов. Рубеж IV–III вв. до н.э. стал свидетелем появления такого неведомого ранее антропологического типа, как частный городской человек. Бывшие граждане греческих полисов, пройдя через колоссальный социокультурный слом, связанный с созданием, а затем распадом империи Александра, и поселившись в одном из созданных на пустом месте мегаполисов вроде Александрии Египетской, Селевкии или Антиохии, оказались в весьма непростой ситуации – хотя бы с точки зрения элементарных когнитивных оснований для привычного бытового поведения. Во-первых, ушли привычные режимы социальной вовлеченности. Определяющими факторами самоидентификации стали не принадлежность к полису и роду, а индивидуальный успех. Для рядовых обитателей Александрии, которые буквально за пару десятилетий претерпели головокружительную эволюцию (от гражданского статуса с неотъемлемой от него привычкой все и вся соизмерять с τὸ μέσον, «серединным», политическим пространством к статусу подданного, не обладающего никакими рычагами воздействия на процесс

принятия общезначимых решений), желанной нормой стала свежееоткрытая возможность ухода в приватные сферы. Во-вторых, новый образ жизни был построен не только на редукции политической вовлеченности, но и на гомогенизации культурно маркированных пространственных зон и сцепленных с ними режимов поведения, и, соответственно, перестал нуждаться в сюжетах, которые прежде «обслуживали» механизмы переключения поведенческих моделей. Что автоматически превратило большую часть мифов, выступавших ранее именно в этой роли, из полезных и востребованных инструментов регуляции социального поведения просто в сказки, в которые можно было вчитывать сколь угодно глубокие смыслы, но которые уже не имели непосредственного отношения к «здесь и сейчас», не сводили в акте фантазирования проективную реальность и реальность актуальную в интуитивно постигаемое единство.

2. Второй заинтересованной стороной были эллинистические династы и связанные с ними правящие элиты, остро ощущавшие недостаток легитимности. Излишняя гражданская активность подданных представляла для них очевидную угрозу, и максимальная атомизация населения не могла не восприниматься как панацея. Так что и с их стороны запрос на «приватное фантазирование» также не мог не быть настоятельным. Эта группа была ключевым игроком еще и в формировании придворной культуры, быстро превратившейся в мощную ресурсную базу для греческих интеллектуалов – как в плане материального обеспечения их деятельности, так и в плане культурно-аккумуляционном, связанном с фиксацией и сохранением литературных текстов.

3. И, наконец, группа третья. Родившуюся в итоге утопию частной жизни, максимально очищенной от политической и, шире, публичной составляющей, формировали, конечно же, профессионалы по работе с проективными реальностями – поэты, философы, ораторы, архитекторы и скульпторы. У этой группы также существовал собственный запрос на приватность, достаточно давний и устойчивый, поскольку еще за век до них поколение Платона и Диогена начало вырабатывать своеобразную этику «новой элитарности», в которой самоизоляция от «пошлых» демократических практик становилась одним из критериев калокагии, аристократического достоинства. Изменились – в русле общей трансформации социальных порядков – и те ресурсные базы, которые позволяли поэту претендовать на



значимый социальный статус. Источником как престижных, так и материальных ресурсов для него стали не институты, ориентированные на τὸ μέσον, а институты придворные, которые – даже в случае таких обласканных властью поэтов, как Каллимах или Феокрит, – дополнялись готовностью работать на частный заказ.

Ответом на эти запросы как раз и стало рождение литературы, чистой фикциональности, которая предлагала читателю свободную игру аллюзиями на любые представимые миры, «мифологические» или «актуальные»: при том что проективная реальность, в пределах которой эта игра осуществлялась, не скрывала своей сугубо воображаемой природы. Собственно, ключ к такому пониманию жанровой революции, осуществленной Феокритом и его современниками, содержится в самом названии его сборника: Εἰδύλλια, «Картинки», которое прямо отсылает читателя к одному из ключевых приемов всей эллинистической литературы, к ἔκφρασις, экфрасе. В отличие от предшествующей эпической традиции, откуда этот прием был позаимствован, эллинистическая экфраса была не просто «описанием», которое давало сказителю возможность на какое-то время приостановить основное повествование и дать слушателям возможность насладиться дополнительной, предельно визуализированной проективной реальностью, связанной отношениями смежности и дополнения с базовой диегетической вселенной. Александрийские поэты использовали ее как своего рода «шкалу достоверности», как инструмент, с помощью которого можно было облегчить читателю постепенный переход от воображаемых реальностей, совместимых с его опытом, к реальностям фантазийным вполне. Подобные ступенчатые механизмы вовлечения в придуманные миры были крайне значимы на ранних стадиях существования литературной традиции, поскольку позволяли превращать непривычные для раннеэллинистических аудиторий режимы фантазирования из препятствий в достоинства. Во-первых, это касалось способа вовлечения в проективную реальность: перформативные «мостики» инкорпорировались в текст, превращаясь из внедиегетических в диегетические, создавая для читателя ощущение метапозиции; во-вторых – способа переживания этой реальности: акцент переносился на индивидуальный, сугубо личный его характер.

Метапозиция позволяла регулировать модусы сообщения читателя с проективной ре-

альностью – как с точки зрения доминирующих аттитюдов, так и по степени включенности. Раздельно-одновременная игра несовместимыми жанровыми характеристиками (профанное/возвышенное, трагическое/смешное, серьезное/ироническое) и кодовыми элементами давала возможность постоянно поддерживать контринтуитивные режимы вовлеченности. Здесь, собственно, и возникал тот парадоксальный «идиллический эффект», который описал Марк Пейн в самом начале своей книги о Феокрите (текст, в котором нет ни интересного сюжета, ни лирической или трагедийной экспрессии, не отпускает читателя [5, р. 1]), и благодаря которому идиллия стала истинной родоначальницей фикциональной традиции.

Эта же особенность идиллии превращала ее в идеальное воплощение греческого идеала ποικιλία, одновременно «пестроты/разнообразия», «красоты/украшенности» и «разнообразия/непостоянства», делая возможной контаминацию разных жанровых аттракторов и разных тематических областей, прежде несовместимых в рамках единого жанра. Это, в свою очередь, и дает возможный ответ на вопрос, предложенный в самом начале этого раздела: идиллия была придумана именно как универсальный жанр, ориентированный на приватное фантазирование и способный одновременно оперировать элементами, «приписанными» к эпосу и миму, лирике и комедии, трагедии и ямбу. И ключом к подобному универсализму становилась именно читательская метапозиция, для которой невовлеченность в конкретный жанровый канон и не-скованность его требованиями – наряду с эрудицией и иронией, позволявшими «парить» над традицией, – были критериями читательской состоятельности и права на роскошную возможность «переглядываться с автором» поверх диегетических ситуаций и персонажей.

3. Идиллия XI. Эротическая фрустрация как эмпатийный триггер

Выбор материала для анализа был обусловлен тем, что XI идиллия – один из тех наиболее «личных» текстов Феокрита (наряду с идиллиями VII, XIII и XXVIII), которые со всей очевидностью выводят на специфически персонализированные контексты: люди, в них упомянутые, были не просто друзьями автора, но и его коллегами по поэтическому цеху. Соответственно, метапозиция в них обладает до-



полнительными характеристиками, предполагая не только определенный уровень эрудиции и умение одновременно оперировать несколькими различными по природе культурными кодами, но и профессиональный взгляд и слух человека, знакомого с «механикой» поэтического процесса в рамках конкретной раннеэллинистической традиции. Все эти тексты имело бы смысл рассматривать вместе, однако в силу ограничений, налагаемых объемом статьи, относительно подробным будет анализ только одного из них: остальные я по возможности буду использовать в качестве компаративного материала, необходимого для демонстрации как единства поэтической манеры автора, так и разнообразия доступных ему поэтических техник.

Идиллия XI, Κύκλωψ («Киклоп»), начинается с экфрастической рамки. Причем рамка эта, с одной стороны, носит предельно интимный характер, поскольку представляет собой обращение к некоему Никию, который, судя по всему, был не только врачом и поэтом, но и близким другом самого Феокрита³. С другой стороны, именно эта ее интимность выполняет еще одну значимую роль, поскольку организует для читателя переходную проективную реальность, вполне совместимую с его собственным опытом, выступая таким образом в роли своеобразного эмпатийного триггера.

Начальная повествовательная ситуация вводит две ключевые темы идиллии – речь идет об эротической фрустрации и о поэзии как о единственном возможном средстве ее исцеления. Тройственный статус Никия как одновременно влюбленного, врача и поэта создает своего рода когнитивный диссонанс: будучи врачом, т. е. профессионалом, знающим, как причинять боль ради исцеления боли, он не в состоянии помочь самому себе известными ему профессиональными средствами, однако именно его «болезнь» вызывает к жизни поэзию, которая только и способна стать лекарством от породившей ее напасти. Рамочный сюжет не раскрывается подробно, однако его парадоксальный характер требует если не разрешения, то комментария: так что история о безнадежно влюбленном киклопе Полифеме предлагается читателю именно как *exemplum*, долженствующий дистанцировать про-

блему, перевести ее из плоскости эмоционального переживания в плоскость отстраненного, отчасти иронического, отчасти рационального созерцания.

Однако за этой, очевидной для читателя логикой переключения внимания кроется другая: переход от миметической рамочной истории к следующему, собственно мифологическому, сугубо фантазийному уровню проективности. Роль порогового сигнала выполняет одно-единственное слово – подчеркнуто архаический по написанию эпитет *ῥῆχαιος* (букв.: старый, древний, живший в былые времена). Это прилагательное даже вынесено в начало строки, но звучит настолько ненавязчиво и «наивно», что читатель автоматически интимизирует следующую за ним мифологическую ситуацию, которая, по идее, должна быть отделена от его собственного времени непреодолимой дистанцией, перенося на нее эмоции и мотивации современного ему человека⁴.

Молоденький и влюбленный киклоп Полифем – фигура также парадоксальная для любого греческого читателя, знакомого с той единственной традиционной историей, в которой этот персонаж играет значимую роль: с сюжетом IX книги гомеровской «Одиссеи». Полифем предстает там гигантским хтоническим чудовищем, лишенным всех ключевых признаков, которые отличают человека от нечеловека: он не выращивает и не ест хлеба; он людоед; он не знает, как пить вино, и, наконец, ему неведомы законы гостеприимства. Следует заметить, что фигура влюбленного Полифема – не изобретение Феокрита. С большой долей вероятности, первым этот сюжет ввел в оборот Филоксен, дифирамбический поэт, который жил поколением ранее Феокрита и написал среди прочего дифирамб «Киклоп», известный нам исключительно по описаниям и фрагментам, находимым у более поздних авторов (Афиней, Плутарх, Синезий). Впрочем, Филоксен, судя по всему, всего лишь модифицирует гомеровский сюжет: его Полифем

³ Крупнейший специалист по Феокриту и составитель самого авторитетного на данный момент комментированного издания его текстов, Эндрю Сиднэм Фаррар Гоу, полагает, что этого Никия с некоторой долей уверенности можно отождествить с Никием, восемь эпиграмм которого Мелеагр опубликовал в своей «Гирлянде», послужившей основой для «Греческой антологии» [11, р. 208].

⁴ Весьма любопытной иллюстрацией к этому анализу является соответствующее место в русском переводе М. Е. Грабарь-Пассек. Словосочетание *ῥῆχαιος* Πολύφαος (Theocritus, XI, 8) [12, р. 88] она передает как «старый наш друг Полифем» [13, с. 56], радикально изменив смысл высказывания и переведя его в совершенно бытовую, дружески-доверительную интонацию. И это несмотря на то, что при работе над переводом и комментарием она активно пользовалась уже имевшимся в середине 1950-х гг. в Москве двухтомником Гоу, особо отметившего в глоссе к этому слову: «Прил. перебрасывает историю в героическую эпоху» [11, р. 210].



остается людоедом, и история с влюбленностью в Галатею фигурирует в дифирамбе всего лишь в качестве мотивирующего сюжета для очередной одиссеевой хитрости. Однако этот Полифем уже умен, способен оценить юмор и сорвать попытку манипуляции, и, самое главное, он уже любит музыку [14, р. 233–242]. Впрочем, именно Феокрит впервые отделяет историю о Полифеме и Галатее от цикла об Одиссее существенным временным промежутком: его киклоп юн, наивен и, несмотря на подчеркиваемую автором неотесанность, вполне способен сподвигнуть читателя не только на симпатию, но и на апроприацию, перенос в мифологический контекст современного сюжета об эротической фрустрации.

Эта часть сюжета идиллии также прописана достаточно кратко и емко – впрочем, достаточно подробно для того, чтобы читатель понял, что имеет дело с полноценной экфрасой. Феокритов Полифем графичен, представлен и через портретные характеристики, и через образ действия, а кроме того, вписан в чисто буколический пейзаж, в котором уже угадывается классический *locus amoenus*. Однако, едва успев освоиться в компании Полифема, читатель оказывается перед следующей нарративной рамкой, которая заключает в себе экфрасу развеществленную, поскольку слово передается самому Полифему, который продолжает экфрастическое описание уже изнутри «картинки». Как то и должно в эллинистической любовной поэзии, он начинает с обращения к возлюбленной и с упреков в том, что она его не замечает. Набор комплиментов, которыми он ее при этом осыпает, представляет собой непрямую ироническую автохарактеристику. Он сравнивает ее только с теми объектами, которые доступны ему в непосредственном бытовом ощущении: с молоком, ягненком, телкой и светлой неспелой ягодой винограда. Далее он переходит к описанию первой встречи и к комическим переживаниям по поводу собственной непривлекательности, которые, впрочем, тут же компенсирует не менее комичным хвастовством. Бахвальство стадами овец, обилием молока и сыра вполне логично приводит к потоку обещаний, и вся эта незамысловатая риторика прекрасно укладывается в емкую характеристику, которую Эвина Систаку в своей недавней книге дала всей александрийской поэзии, основанной на «новой поэтике, которая предполагает разворот к человеческим чувствам, вызванным к жизни неутоленным желанием, ироническое дистанцирование от страдающего персонажа,

ослабление трагического эффекта и повышение ставки на удовольствие, переживаемое аудиторией» [15, р. 122].

К этой характеристике имеет смысл добавить еще пару штрихов. Мы имеем дело с поэтикой интертекстуальности, построенной на прихотливом комбинировании различных жанровых и кодовых элементов и ориентированной на взыскательную аудиторию, которая способна не только оценить отсылки к прецедентным реалиям и текстам, но и получать удовольствие от постоянно поддерживаемого режима неоднозначности, раздельной и одновременной игры несовместимыми эмоциональными и стилистическими пластами. Внимательный читатель уже в середине этого путаного монолога начнет отслеживать скрытые токи, исходящие от изначального, гомеровского сюжета. Первый сигнал приходит в 35-м стихе, по содержанию совершенно невинном, поскольку речь в нем идет всего лишь о приготовлении сыра. Внимательный Э. Ф. С. Гоу еще в середине прошлого века отследил здесь отсылку аж к двум местам из «Одиссеи»: к эпизоду из 4-й книги, где речь идет о горестных мытарствах Менелая, и, собственно, к книге 9-й, где в роли сыродела выступает сам Полифем – перед тем как убить и съесть двух первых спутников Одиссея [11, р. 214]. Заметив эту связь, уже невозможно отделаться от образа того чудовища, которым станет Полифем: впрочем, эта связь амбивалентна, поскольку и феокритовский наивный пастушок тоже начинает «комментировать» гомеровского монстра.

И вот тут Феокрит принимается за свою любимую игру с непроявленным присутствием ключевых идиллических тем, спрятанных за «наивным» сюжетом о первой несчастной влюбленности. Уже интимизированная тема эротической фрустрации начинает обрастать неочевидными отсылками к контекстам, связанным с агональностью и смертью. Первая скрытая тема уже успела заявить о себе, пусть даже легким намеком: поскольку гомеровский сюжет об Одиссее и Полифеме является агональным *par excellence*. Не заставляет себя ждать и смерть. Уже в 43-м стихе Полифем обращается к Галатее с призывом бросить море и перебраться к нему в пещеру. Описание пещеры начинается с «парада растений», которые он видит вокруг себя. Киклоп, конечно же, не знает, что хорошим тоном в любом античном эпическом тексте является вставной каталог: в его понимании поэзия носит принципиально миметический характер. Пред-



ставления о сколько-нибудь сложном диегезисе ему чужды – но не чужды автору и читателю. Проблема состоит еще и в том, что, слагая свою любовную песнь, Полифем понятия не имеет о тех символических смыслах, которые кроются едва ли не за каждым растением в греческой мифологической традиции, и о том, что этот маленький каталог содержит в себе непреднамеренное предсказание его собственной судьбы.

Он перечисляет лавр, кипарис, плющ и виноград. Последние две позиции занимают вьющиеся растения, законная собственность Диониса, бога масок и кажимостей [16, с. 11–14]. Кроме того, именно эти растения Феокрит использует в программной I идиллии в качестве маркера экфрастической рамки, разделяющей миметическую и фикциональную реальности (I, 29–31). Ну и, наконец, имеет смысл вспомнить, что именно виноградное вино, поданное Одиссеем Полифему в том самом плющевом кубке, сыграло ключевую роль в переломе агонального сюжета XI книги гомеровской поэмы. Первые же два растения, лавр и кипарис, отсылают к сюжетам, связанным с эротической фрустрацией и с Аполлоном как богом, с которым это чувство ассоциируется в греческой мифологии прежде всего: лавр – к сюжету о Дафне, превратившейся в это дерево, дабы избежать домогательств со стороны влюбленного в нее Аполлона; кипарис – к сюжету об одноименном эромене самого Аполлона, умершем от горя. Кипарис в греческой традиции – каноническое «дерево смерти», ассоциирующееся с могилами и процедурой оплакивания.

Итак, перечисляя растения, Полифем предсказывает самому себе полную любовную неудачу, проигрыш в будущем агоне с Одиссеем и смерть: очевидные для читателя, способного отследить столкновение миметической и фикциональной реальностей внутри одной и той же экфрасы. Наивность Полифема ценна именно тем, что заставляет экфрасу жить собственной достоверной жизнью, и читатель постоянно балансирует между «искренней» эмпатией и иронической дистанцированностью, причем эмоциональный градус и той, и другой модели восприятия при этом повышается.

Героем овладевает приступ самоотречения ради любви, и одновременно с повышением комического эмоционального градуса продолжается отнюдь не комическая игра в отсылки к «Одиссее». Он говорит об огне, который жжет его, а затем заявляет о готовности пожертвовать ради возлюбленной даже своим единственным

глазом. Соответствующий эпизод, в котором Одиссей и его спутники, раскалив на углях заостренный кол, выжигают им спящему Полифему единственный глаз, занимает в IX книге строки с 375 по 395.

Затем следует чисто комический пассаж, в котором киклоп сперва обещает Галатее явно аллегоризированный букет, составленный из подснежников и маков, но затем в нем просыпается природный пастух, который прекрасно отдает себе отчет в том, что разница в три месяца между временем цветения подснежников и маков превращает обещанный букет в чистую фикцию. Фикциональная составляющая в очередной раз запинаясь о миметическую, и Галатея остается без букета.

Вслед за этим Феокрит допускает единственную на весь текст идиллии прямую отсылку к сюжету «Одиссеи». Полифем искренне не понимает, зачем наядам обязательно жить в море, и видит лекарство от своего незнания в том, что когда-нибудь к его берегу причалит незнакомец, которому он как раз и задаст этот вопрос. Если же такой встречи не случится, он сам научится плавать и нырнет в морскую пучину, чтобы во всем разобраться. Агональная встреча с Одиссеем появляется уже на правах прямого предсказания, усугубленного читательским знанием относительно обстоятельств и результатов этой встречи. Но даже и здесь Феокрит не забывает о привычке к игре прямыми и непрямыми отсылками. Дело в том, что мотив влюбленного, погибающего от воды или в непосредственной близости от воды, в его идиллиях – едва ли не самый частотный образ смерти [17, с. 24]. В программной I идиллии умирающий от любви Дафнис бросается в воды реки, договорив свой гневный монолог в адрес Афродиты и пообещав, что после его смерти мир превратится в фантасмагорию (I, 130–141). Броситься в море обещает влюбленный козопас⁵ (III, 25–27). И, наконец, в XIII идиллии,

⁵ Судя по тому, что этот весьма частотный и чаще всего остающийся безымянным персонаж в не менее программной VII идиллии окажется ценителем и едва ли не верховным арбитром буколической поэзии, за маской может угадываться кто-то из близких и значимых для Феокрита поэтов – хотя бы тот же Филет Косский, которого Феокрит считал своим учителем. Дополнительными основаниями для такого предположения может являться и сам остров Кос как место действия VII идиллии, и ее сюжет, связанный с путешествием в деревню на праздник в честь Деметры, а также гимн Деметре, которым идиллия завершается. «Деметра», самая популярная в Античности поэма Филета, описывала, среди прочего, и прибытие Деметры на Кос, и учреждение там праздника в ее честь [18].



также обращенной к Никию и также использующей тему эротической фрустрации в качестве эмпатийного триггера, в воде гибнет Гилл, эромен Геракла (XIII, 45–53). А поскольку любовная песнь Полифема уже приучила нас к тому, что за каждой нелепой бравадой может скрываться вполне макабрическая отсылка, навряд ли нам следует делать исключение и для этого случая.

Выведя в конечном счете темы агона и смерти на поверхность своей развоплощенной экфрасы, Феокрит снова маскирует их финальной россыпью комических пассажей, исполненных наивного хвастовства и не менее наивных угроз. И завершает идиллию внезапным возвращением из сказочной реальности к первой экфрастической рамке, сюжету о несчастливой влюбленности Никия. Финал XI идиллии ироничен – лечение привычными врачебными средствами и «лечение» поэзией сопоставляются по шкале сравнительной денежной стоимости, и поэзия оказывается намного дешевле. Миметически ориентированная экфрастическая рамка возвращает себе контроль над читательским вниманием, мягко переводя травму и сопряженную с ней эмпатию в иронический модус. Читатель завершает экскурсию в сугубо фикциональную реальность – зыбкую, неоднозначную, многослойную – и отходит, наконец, от опасной черты, за которой сопереживание опыту эротической фрустрации, вполне достоверному, то и дело грозило перерасти в сопереживание опыту поражения и смерти, достоверному ничуть не в меньшей степени.

Умение выстраивать, запоминать и транслировать сложные и проективные реальности всегда было нашим базовым эволюционным преимуществом, но, как и любое подобное преимущество, оно обладает оборотной стороной. Мы не можем так или иначе не представлять себе конечности собственного существования – как и существования других значимых для нас людей. И одним из способов управления страхами, связанными с подобного рода проекциями, всегда было «управляемое фантазирование», разные жанры которого не только адаптировались к разным моделям выстраивания социальной идентичности, но и активно использовались (и используются) для их формирования и поддержания. Архаический эпос был одним из значимых каналов формирования аристократической идентичности,

предлагая своей аудитории возможность сопребывания при героическом агоне. Подобный агон был инкорпорирован в «божественный» сюжет, радикально превышающий рамки индивидуальной человеческой компетенции: таким образом, и гибель героя «перерастала» границы личностно-ориентированного нарратива, вытесняя страх смерти (а также жесткую привязку к повседневным представлениям о добре и зле) за счет иллюзорных мотиваций и контекстов высшего порядка⁶. Трагедийная агональность стала одним из мощнейших рычагов социального влияния в демократических Афинах классического периода, выработав изящный механизм «втягивания» аудитории в ситуацию значимой смерти – за счет продуманной организации и контекстуализации самого процесса просмотра пьесы, хора как «агента вовлечения» и т.д. [10]. Комедийная агональность подменила смерть фрустрацией (в том числе и эротической) и предложила весьма любопытную модификацию трагедийной модели, связанную с переводом зрительского сопереживания в индивидуальную плоскость, за счет такого механизма, как *ἀπόστροφος* [21].

Синтетическая жанровая природа идиллии позволила ей свести эти принципиально разные и несовместимые типы агональности так же, как это уже было сделано в рамках самого универсального из всех древнегреческих коммуникативных жанров – в симпосии. С той разницей, что она отказалась от обязывающей симпосиастической групповой вовлеченности, переведя получаемое удовольствие в сугубо индивидуальный режим и предложила читателю роскошную возможность окунуться в фантазмагорический и непредсказуемый мир, который смешивает в одном плющевом кубке повседневную реальность полиса и переживание мифа в любой выбранный им момент, по собственному усмотрению. Комический по природе агон, построенный на эротической фрустрации, выполняет здесь роль эмпатийного триггера, который позволяет читателю – нет, не забыть о переживаниях, связанных с опытом поражения и смерти, но сделать из них «литературу», полезный инструмент теперь уже личностной консолидации, выведенной из-под власти обязывающих внешних контекстов.

⁶ Подробнее о «теории управления страхом» см.: [19, 20].



Список литературы

1. *Panofsky E.* Et in Arcadia ego: On the Conception of transience in Poussin and Watteau // *Philosophy and history. Essays presented to Ernst Cassirer* / ed. by R. Klibansky, H. J. Patton. Oxford : Clarendon Press, 1936. P. 223–254.
2. *Panofsky E.* Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition // *Meaning in the Visual Arts*. New York : Doubleday Anchor Books, 1955. P. 295–320.
3. *Congleton J. E.* Theories of Pastoral Poetry in England 1684–1798. Gainesville : Haskell, 1952. 355 p.
4. *Halperin D.* Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry. New Haven ; London : Yale University Press, 1983. 290 p. <https://doi.org/10.2307/j.ctt211qx2w>
5. *Payne M.* Theocritus and the Invention of Fiction. Cambridge (Mass.) : Cambridge University Press, 2007. 183 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483059>
6. Михайлин В., Иванова Д. Два пастуха разглядывают кубок. Феокрит и рождение современной литературной традиции // *Агрессия. Интерпретация культурных кодов*: 2010 / сост. и общ. ред. : В. Ю. Михайлин, Е. С. Решетникова. Саратов ; СПб. : ЛИСКА, 2010. С. 141–161. EDN: YOEQQF
7. *Kossaiji Ch.* Et in Theocrito ego... Death in Theocritus' Bucolic *Idylls* // *Mnemosyne*. 2017. № 70. P. 40–57.
8. *Väänänen K.* Warrior and Pastoral Duels in Homer, Theocritus, and Vergil. Athènes (Geor.) : University of Georgia, 2010. URL: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/vaananen_katrina_201008_ma.pdf (дата обращения: 20.06.2024).
9. *Даррелл Л.* Жюстин. СПб. : Symposium, 2003. 304 с.
10. Михайлин В. Древнегреческая симпозиастическая культура и проблема происхождения афинского театра // *Литература и театр: проблема диалога* : сб. ст. / отв. ред. и сост. Л. Г. Тютелова. Самара : ООО «Офорт», 2011. С. 250–265. EDN: UAJIPH
11. Theocritus : in 2 vols. / edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow. Vol. 2. Commentary, Appendix, Appendix, Indexes, and Plates. London ; New York : Cambridge University Press, 1952. 638 p.
12. Theocritus : in 2 vols. / edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow. Vol. 1. Introduction, Text, and Translation. London ; New York : Cambridge University Press, 1952. 257p.
13. *Феокрит, Мосх, Бион.* Идиллии и эпиграммы / пер. и коммент. М. Е. Грабарь-Пассек. М. : Изд-во АН СССР, 1958. 326 с. (Литературные памятники).
14. *LeVen P. A.* The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2014. 377 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139088145>
15. *Sistakou E.* Tragic Failures: Alexandrian Responses to Tragedy and the Tragic. Berlin ; Boston : De Gruyter, 2016. 261 p. (Trends in Classics. Supplementary volumes, 38). <https://doi.org/10.1515/9783110482324>
16. Михайлин В. Дионисова борода: визуальная организация поведенческих практик в древнегреческой пиршественной культуре. Саратов : ЛИСКА, 2007. 33 с. (Труды семинара ПМАК. Вып. 13). EDN: YKVCUU
17. *Segal Ch.* Death by Water: A Narrative Pattern in Theocritus (*Idylls* 1, 13, 22, 23) // *Hermes*. 1974. Bd. 102, H. 1. S. 20–38.
18. *Sbardella L.* Philotas of Cos // *Brill's New Pauly. Antiquity*. Vol. 11 (Phi–Prok) / ed. by H. Cancik, H. Schneider, C. F. Salazar, D. Orton. Leiden : Brill, 2007. P. 49–50.
19. *Solomon S., Greenberg J., Pyszczinsky T.* A terror management theory of social behaviour: The psychological functions of self-esteem and cultural worldviews // *Advances in Experimental Social Psychology*. Vol. 24 / ed. by P. M. Zanna. Academic Press, 1991. P. 93–159. [https://doi.org/10.1016/S0065-2601\(08\)60328-7](https://doi.org/10.1016/S0065-2601(08)60328-7)
20. Михайлин В., Беляева Г. «Вы жертвою пали»: феномен присвоения смерти в советской традиции // *Отечественные записки*. 2013. № 5 (56). С. 294–310. EDN: RWIQGP
21. *Frontisi-Ducroux F.* Du Masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne. Paris : Flammarion, 1995. 192 p.

Поступила в редакцию 23.07.2024; одобрена после рецензирования 13.10.2024;

принята к публикации 14.11.2024; опубликована 28.02.2025

The article was submitted 23.07.2024; approved after reviewing 13.10.2024;

accepted for publication 14.11.2024; published 28.02.2025