

СОКРАТ ВО ВТОРОЙ СОФИСТИКЕ: АПУЛЕЙ «МЕТАМОРФОЗЫ» I, VI–XIX

Интерес сфокусирован на I книге романа Апулея «Метаморфозы», которая, очевидно, скрывает в себе ключ к прочтению и толкованию произведения в целом. Имея в виду собственное признание Апулея в приверженности платоновской философии, а также учитывая принадлежность Апулея к традиции софистики, мы попробуем оценить, насколько серьезна философская (платоническая) ангажированность Апулея, чье имя уже давно называется среди имен платоников II века н. э. В частности, интерес представляет Сократ: не только как один из персонажей I книги, но, и это главное, как фигура, ключевая для интерпретации романа в целом.

Ключевые слова: греческая философия, традиция платонизма, интерпретации платоновской философии, Сократ, Вторая софистика, античный роман, латинская литература, Апулей.

E. V. Alymova

Socrates in the Second Sophistic: Apuleius' Metamorphoses, I, VI–XIX

We focus our interest on the First book of *The Metamorphoses* of Apuleius, which evidently contains the key to the understanding of the novel in general. Taking into account that Apuleius alleges his commitment to the Platonic philosophy and at the same time belongs to the Sophistic tradition we'll try to estimate how serious is his philosophic engagement. We propose to concentrate our attention on the figure of one of the protagonists of the First book named Socrates. We hold that this character is crucial to the whole plot of the novel.

Keywords: Greek Philosophy, Tradition of Platonism, Interpretation of Platonic Philosophy, Socrates, the Second Sophistic, Ancient Novel, Latin Literature, Apuleius.

Одно из весьма важных мест в ландшафте истории платонизма занимает Апулей из Мадавры. Причем благодаря не столько ряду философских сочинений, им написанных, сколько, каким бы странным это ни показалось, роману «Метаморфозы».

* Елена Валентиновна Алымова — кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, ealymova@yandex.ru.

Текст, зафиксированный письменно, молчит и, как говорил Платон в диалоге «Федр», не может постоять за себя самостоятельно и вынужден говорить голосом и языком толкователя, а толкователи, как известно, бывают разные. Но в виду отсутствия автора именно они вселяют жизнь в молчащий текст. Кто знает, как его интонировать? Какие смыслы извлекать? Серьезен ли Апулей настолько, что сочиняет роман воспитательный, цель которого — внушить читателю мысль о необходимости реформирования всего своего существа в свете правильно понятого блага? А может быть, слова Апулея, сказанные им в прологе к роману — *lector intende, laetaberis* («Читатель, слушай внимательно, и ты получишь удовольствие»), — стоит понимать буквально: перед нами образчик развлекательной литературы, девизом которого могут служить слова одного из современных исследователей этого романа: развлечение, а не просвещение? [2, с. 259]. Адептов много как у одной, так и у другой точки зрения. И все приводят очень весомые аргументы. Однако чувство неудовлетворенности не исчезает. И тогда не остается ничего, кроме как от чужих аргументов перейти к внимательному чтению текста самого романа.

Итак, перед нами роман II века н. э., написанный, видимо, между 170 и 180 гг. Его автор называл себя *philosophus platonicus* (Apol. 10, 6; Flor. 15, 2). Это самоназвание обеспечило Апулею место во всех изложениях истории философии и, в частности, истории платонизма.

Структуру романа нельзя назвать случайной. Он состоит из одиннадцати книг. Центральное место в сюжете занимает новелла об Амуре и Психее (IV, 28 — VI, 24). Имена героев явно говорящие. При внимательном чтении нельзя не заметить постоянных отсылок к традиции. Все говорит за то, что перед нами образец *litteratura docta* (ученая литература). Роман Апулея в самых своих первых строчках обещает *permulcere aures* (Auresque ... permulceam (I, 1, 1–2)). Читатель ждет развлечений, удовольствия, но... Наивный читатель, буквально понимающий обращенные к нему слова и удобно расположившийся в ожидании обещанного удовольствия, рискует вместе с героем Луцием превратиться в осла, оказавшись жертвой магии слов.

Litteratura docta не только учила, сообщая знания энциклопедического характера, но и требовала читателя определенного склада — *lector doctus*. *Lector doctus* (ученый читатель) должен быть достаточно компетентным, чтобы суметь включиться в организованную автором интеллектуальную игру. Таким образом, *litteratura docta* требует как своей конститутивной части активного компетентного читателя.

Роман Апулея изобилует разного рода симуляциями. Обратим внимание на некоторые из них:

1. Вопросы возникают с самых первых слов романа. Не ясно, кто *Ego loquens*, кто тот, кто употребляет местоимение *я* в самом начале романа. Контекст употребления местоимения *ego* заставляет подумать о том, что дальнейший рассказ будет заключен в рамках диалога, к началу которого к тому же читатель опоздал, однако оказывается, что перед нами монолог — нарратив от первого лица, внутри которого — диалоги. Такая структура напоминает структуру некоторых диалогов Платона. Структура нарратива может быть представлена в следующей схеме: Апулей — автор книги, книга и есть рассказчик, рассказывающий нам историю от имени протагониста Луция, который в свою историю

вставляет рассказы других персонажей, давая их в прямой речи (уместно вспомнить структуру диалога «Пир»).

2. Движущая сила сюжета — любопытство (*curiositas*), желание Луция послушать истории о всяких необычных приключениях. Впрочем, любопытство свойственно не только ему одному — Психея тоже любопытна и тоже попадает по этой причине во всякие перипетии, что дает повод некоторым исследователям считать ее своеобразным двойником Луция.

Одним из персонажей первой книги является Сократ, который, рассуждая о причине своих несчастий, говорит: *uoluptatem gladiatorii spectaculi satis famigerabilis consector in has aerumnas incidi* («Поддавшись страстному желанию увидеть столь знаменитые гладиаторские игры, я угодил в эти несчастья» (Apuleius. *Metam.*, I, 7, 5–6). Перевод цитат из романа Апулея «Метаморфозы» наш. — Е. А.). В тексте часто встречаются слова со значением удивления, которое, как известно, есть начало всякого познания и философствования, однако удивление, которое испытывают герои романа, прежде всего Луций, свидетельствует об их любопытстве и стремлении проникнуть во всякую тайну, что, в принципе, лежит за пределами человеческого.

3. Апулей пародирует платоновские приемы ведения диалога, которые, в свою очередь, нужно всегда иметь в виду, читая самого Платона. Так, в диалоге «Государство» (394c sqq) Сократ различает три вида подражания: дифирамб (гимн), эпос и драма, считая последний самым неправильным, поскольку он не предполагает авторского голоса. При этом сам Платон подражает именно по третьему типу подражания, драматическому, но в свои философские драмы он вводит дифирамбы (например «Пир») или эпос (например «Тимей»).

Далее, в первой книге «Метаморфоз», очевидно, воспроизводится мизансцена диалога «Федр». Еще одна очевидность — аллюзия на «Пир», в последних словах которого утверждается, что поэт-трагик должен также быть и комедиографом. Замечательный финал для диалога, в котором Платон создал такого Сократа, каким мы его знаем.

Алкивиад в облиции Диониса, появляющийся на пиру в честь Агафона, произносит прозаический дифирамб Сократу, что само по себе уже странно. Сократ как силен и сатир в одном лице должен был бы сопровождать Алкивиада-Диониса, быть в его свите, на деле же — все наоборот. Алкивиад говорит о том, что нужны труд и усилие, чтобы за уродливой внешностью обнаружить красоту (так и в отношении романа: нужно усилие, чтобы разобраться). Сократ — фигура маргинальная. Платоновский Алкивиад, сравнивая Сократа с силеном Марсием, отмечает необычный инструмент, посредством которого Сократу удается завораживать слушателей, — слова. И это при том, что *εἰ γὰρ ἐθέλοι τις τῶν Σωκράτους ἀκούειν λόγων, φανεῖεν ἂν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον (...) ὄνους γὰρ κανθηλίου λέγει καὶ χαλκέας τινὰς καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας, καὶ αἰεὶ διὰ τῶν αὐτῶν τὰ αὐτὰ φαίνεται λέγειν, ὥστε ἄπειρος καὶ ἀνόητος ἄνθρωπος πᾶς ἂν τῶν λόγων καταγελάσειεν* («Если кто захочет услышать речи Сократа, то они, пожалуй, покажутся ему поначалу смешными (...) ведь говорит он о выюнных ослах, каких-то кузнецах, сапожниках и кожевниках, и потому кажется, что он все время говорит об одном и том же, так что всякий, кто не опытен и не умен, пожалуй, рассмеется, услышав эти речи» (Symp. 221e

1–222а 1). Перевод наш. — Е. А.). Глаза обманывают нас: не то истина, что мы видим, а то, что, при определенном усилии, можем умозреть, а потому не надо слишком доверять им и, добавим, первому впечатлению, возникающему после прочтения текста: слова, словно цикады или Сирены, завораживают, нужно противостоять их чарам.

4. Пожалуй, последнее, о чем уместно сказать в нашем случае. Платон — автор «Апологии Сократа»: Сократа обвиняли в непочитании богов и развращении юношей, Апулей — автор «Апологии», в которой он защищает самого себя от обвинения в преступном использовании магических практик (можно предположить, слов), т. е. предстает в двух ролях одновременно: в роли Платона, и в роли Сократа.

Подводя итог, можно сказать: Апулей пародирует приемы платоновской, как он понимает ее, формы выражения мысли, чтобы отстранить ее. Но зачем? Наш ответ: для того, чтобы заставить читателя посмотреть на платоновскую и платоническую философию в новом ракурсе.

Роман «Метаморфозы» — это высказывание, понять которое — значит вписать его в некий ситуативный контекст, разумеется, отдавая себе отчет в том, что реконструировать эту ситуацию во всей событийности невозможно, мы все же кратко представим основные черты этой ситуации. Для II в. характерна мода на все греческое. С одной стороны, в условиях Римской империи носители греческой культуры пытались сохранить свою идентичность, с другой — среди негреков наметилась тенденция к осознанной рецепции греческой культуры. Греческое прошлое в силу того, что это прошлое, приобретало новые смыслы, превращалось в образец для παιδεία. Но принадлежать греческой культуре означало не только подражательно воспроизводить ее формы, но и разделять принципы, в понятие которых входило не просто образование, но и то, что, говоря современным языком, называется ценностями, приверженность которыми позволяла человеку становиться *homo humanus*, чтобы быть им, следовало освоить некий канон классических текстов. *Homo humanus* осуществлял свою *humanitas* как *urbanitas*. Образование самого высокого ранга во II в. в основе своей было либо риторическим, либо философским, но весьма часто соединяло в себе риторику и философию. Сосуществование риторики и философии как двух столпов образовательной системы отличает интеллектуальную жизнь ранней империи. Ярким примером тому может служить союз Фронтон и его ученика Марка Аврелия. Фронтон призывал не просто заниматься диалектикой, но подражать красноречию Платона (De eloquentia 1. 15). Риторическая ангажированность философского дискурса видна и на примере сочинений Максима Тирского. Кроме того, надо учитывать и способ существования философии: философия в форме философской школы — это особый феномен. Быть философом значит принадлежать какой-то школе, а это, в свою очередь, значит разделять догматику этой школы, ее основоположения, и уметь аргументированно представить наставления, соответствующие этим основоположениям. Отсюда необходимость в риторической выучке. Самым читаемым в широкой среде был диалог Платона «Федр» [3]. Авторитет Платона непререкаем. Как результат — философия Платона становится общим местом.

Такая ситуация, в которой культивируются ставшими классическими образцы, увы, амбивалентна. Каноническое и классическое обречено на две формы

существования, одну — живую и способную порождать новые формы, не застывшую в своей незыблемой идентичности, способную в какой-то момент уступить место маргинальным формам, иначе говоря, активную, и другую — пассивную, позволяющую использовать себя в качестве непререкаемого авторитета. Судьба последней неизбежна — автоматизироваться и превратиться в кич. Увы, нужно признать: классика — первый претендент на то, чтобы стать кичем. Проиллюстрируем только что сказанное примером из области визуального искусства.

Почти все изображения греческих поэтов и мыслителей известны нам по римским копиям. Это означает, что реконструкция несохранившегося оригинала затруднена, так как самое пристальное и внимательное копирование не может создать текст или изображение, воспроизводящее оригинал во всех его деталях. Не может и все тут. Любое копирование, как и любой перевод, — это интерпретация. Создание римских копий осуществлялось в том или ином контексте и, что особенно важно, с теми или иными целями. Вопрос — зачем, остается важнейшим в процедуре *Kopienkritik*. Для какой цели создавались эти копии? Где они выставлялись? Скульптурные копии служили особым целям, отличным от целей, ради которых создавались оригиналы. Греки создавали скульптурные изображения и ставили их на агоре для прославления знаменитых граждан или посвящали в храмы. Причем вплоть до конца Эллинистического периода скульптурное изображение человека подразумевало его изображение в полный рост, греков интересовал человек в целом, и тело имело не меньшее значение, чем голова: оно должно было свидетельствовать о физическом и нравственном совершенстве. Скульптура служила воспитательным целям, а потому через частное должна была выражать общее. Римляне же в первую очередь интересовались скульптурными изображениями голов знаменитых греков. Причем цели, для которых создавались эти копии, были по большей части приватными. Часто заказчик предполагал разместить скульптуру у себя в доме или в саду. Одним — римским интеллектуалам, хотелось иметь молчаливого слушателя или собеседника, напоминавшего о величии греческой культуры. И тогда их интересовали качества копии, хотелось иметь скульптуру, воспроизводящую все детали оригинала. Другим — просто украсить свое жилище и продемонстрировать, что и они не лыком шиты. Такие не требовали точности, важен был сам факт присутствия изваяния, идентифицировать которое позволяла надпись с именем изображенного. Кроме того, на качество копий влияло мастерство скульптора, его отношение к заказу и, видимо, заказчику. Некоторые скульпторы позволяли себе вносить собственные дополнения в создаваемую ими копию. Также нельзя забывать и о вкусах, преобладавших в то или иное время. Однако большая часть римских копий греческих оригиналов представляет собой массовую продукцию, своего рода серийное производство. Бюсты и гермы с изображением греков выставлялись в садах и галереях и были просто элементом декора помещения. В условиях такого рода культуры потребления не стоит и рассчитывать на высокое качество воспроизведения. Греческий мир одних вдохновлял и питал, но таких было меньшинство, других — привлекал к себе как культурный код, что блестящим образом продемонстрировал Петроний в «Сатириконе», и превращался в избитое общее место. Всем хочется иметь авторитетное прошлое, с оглядкой на которое обретать свою культурную

идентичность и идентичность себя как культурного человека. Но такое потребление прошлого, конечно, девальвирует его ценность.

Первый скульптурный портрет Сократа появился, видимо, лет двадцать спустя после его смерти. Формированию этого общего места поспособствует в немалой, а может быть, и в самой решительной степени, Платон, вложивший в уста Алкивиада удивительное описание Сократа, в котором Сократ изображен амбивалентным существом: кажется одним, на деле — другой. И такой облик никогда не уступит своих позиций скульптурному изображению Сократа времен Ликурга (396–323), выполненному Лисиппом: это уже не силен, но воплощение философа, не маргинал, но образец для подражания.

Сократ оказывается протагонистом первой полноценной вставной новеллы в романе Апулея «Метаморфозы». Эта новелла занимает значительную часть этой книги, главы V–IX, т. е. четырнадцать из двадцати шести, и возникает как рассказ одного из попутчиков Луция в доказательство того, что чудеса бывают. А Луций любопытен.

Может возникнуть вопрос: *τί πρὸς Πλάτωνα; τί πρὸς Σωκράτην.*

И ответ будет таков. Во-первых, платоновский Сократ амбивалентен: за внешним обликом силен скрывается мудрец и само воплощение красоты. Эту амбивалентность нужно учитывать, она ключ к интерпретации романа Апулея, романа, который реализует принцип *simulatio/dissimulatio* (на поверхности не то, что на самом деле). Внимание читателя усиленно привлекается к тому облику или плану, который выражает внешнее, очевидное зрению. Игра подлинности и кажимости — это излюбленная тема софистов, еще древних (Апулей, не надо забывать об этом, принадлежит так называемой Второй софистике). Во-вторых, Сократ в «Метаморфозах» — это культурный топос, и Апулей убивает такого Сократа, убивает как общее место посредством такого ритуала (магических действий, которые совершили над ним колдуньи), который получил бы однозначное осуждение как со стороны настоящего Сократа, так и со стороны Платона, который полагал, что магия опасна, так как манипулирует невоспитанными и необразованными умами (стоит заметить, что Законы XII таблиц осуждали любые формы ведовства).

Ключевое событие этого романа, как нам кажется, — не трансформация главного героя, это текст, адресат которого — не любопытствующий читатель, следящий за развитием сюжета, читатель, который смотрит на все происходящее глазами осла, а *lector doctus*, который может, если приложит усилия, стать *doctior* (еще более ученым). Главную метаморфозу должен претерпеть именно читатель, на глазах которого происходит деконструкция общих мест и идеологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Apuleius. Metamorphoseon Libri XI / Recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Zimmerman. — Oxford: University Press, 2012.
2. Harrison S. J. Apuleius. A Latin Sophist. — Oxford, 2000.
3. Trapp M. B. Plato's «Phaedrus» in second-century Greek Literature // Russel D. A. (ed.) Antonine Literature. — Oxford, 1990.