

“АРХИТЕКТУРНЫЕ” МЕТАФОРЫ В РИМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Подражательная теория, положенная в основу как изобразительного, так и словесного искусства, являлась на протяжении многих веков, начиная с античности, тем спасительным берегом, у которого охотно бросали якорь художники и писатели. Неудивительно поэтому, что соотношение *природа – искусство* (в латинском варианте *natura – ars*) становится одним из распространенных риторических сопоставлений греков и римлян. Оставляя в стороне хрестоматийные рассказы о Зевксиде и Партасии (Plin. *N. h.* XXXV, 65) или о Пигмалионе (Ovid. *Met.* X, 243–297), позволим себе привести менее известное высказывание об искусстве, принадлежащее Авзонии (XVI, 5, 1):

Aemula dis, naturae imitatrix, omniparens – ars.

Как видим, поэт находится в русле традиции: искусство следует природе, пытаясь с ней сравняться.

Вместе с тем необходимо отдавать себе отчет в том, что взаимоотношения искусства и природы порой оказывались в фокусе своеобразной литературной игры. Это приводило к тому, что их связь не всегда осуществлялась лишь в одном направлении. В текстах нередко высказываются сомнения относительно того, кому – мастеру или природе – следует приписать авторство. Так, например, у Феста мы находим следующий пассаж: *et manufac<tus et na>turalis proprie dici potest [sc. tumultus]* (Fest. p. 355 M.).¹ Овидий при описании пещеры Фетиды также колеблется между ее естественным и искусственным происхождением (*Met.* XI, 235–236):

Et specus in medio, natura factus an arte,
Ambiguum, magis arte tamen...

Именно Овидий делает следующий шаг, заявляя, что в роли подражателя выступает сама природа (*Met.* III, 157–159):

<...> Est antrum nemorale <...>
Arte laboratum nulla; simulaverat artem
Ingenio natura suo...

¹ Сходные примеры встречаются также у Цицерона (*Fin.* III, 74), Колумеллы (VII. 6) и др.

Это, казалось бы, парадоксальное утверждение должно восприниматься в контексте того, что на творчество Овидия заметное влияние оказала риторическая традиция.²

Все вышесказанное представляется нам одной из возможных предпосылок появления в латинской поэзии категории метафор, которые можно условно назвать архитектурными. Под архитектурными метафорами будет подразумеваться сопоставление природных объектов с некоторыми типами рукотворных сооружений, а именно театрами, амфитеатрами и арками. Ниже будут приведены примеры подобных сравнений, при которых природа в воображении авторов начинает “подражать” результатам человеческой деятельности.

Самое раннее упоминание природного театра в латинской поэзии принадлежит, по всей видимости, Сенеке. В его трагедии “Троянки” вслед за описанием умерщвления сына Андромахи изображается принесение в жертву несчастной Поликсены. Эти кровавые события не остаются без зрителей. Так, люди, сбежавшиеся посмотреть на смерть Астианакса, занимают места, подобно театральной публике.³ Сам театр в этой сцене еще не назван, но автор словно приуготовляет читателя к дальнейшему. В следующем эпизоде жертвоприношения народ собирается у могилы Ахилла – ведь именно его тень потребовала обеих смертей. Окружающая местность сравнивается Сенекой с театром (*Troad.* 1123–1126):

Adversa cingit campus et clivo levi
Erecta medium vallis includens locum
Crescit theatri more. Concursus frequens
Implevit omne litus.

В данном отрывке примечательно то, что поэт подчеркивает не только внешнее сходство долины и театра, но и предполагает их функциональную сопоставимость: территория становится своего рода сценой и зрительным залом. Эта двойственность, по всей видимости, отразилась в выражении *theatri more*.

Остальные сравнения местности с театром появляются в литературе значительно позднее. Наиболее примечательное из них, на наш

² См. об этом, в частности: S. Viarre. *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide* (Paris 1964) 69; Ch. P. Segal. *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformation of a Literary Symbol* (Hermes-Einzelschriften, 23. Stuttgart 1969) passim; E. W. Leach. *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton 1988) 409–466 и др.

³ Одни расположились на холме (*Troad.* 1079), другие на скале (1080), третьи на деревьях (1080–1083), а кто-то разместился на могиле Гектора (1087).

взгляд, принадлежит перу Авзония. В поэме “Мозелла” при описании берегов он восхищается склонами, покрытыми виноградом и напоминающими естественный театр (XX, 152–156):

Inducant aliam spectacula vitea pomram
Sollicitentque vagos Baccheia munera visus,
Qua sublimis apex longo super ardua tractu
Et rupes et aprica iugi flexusque sinusque
Vitibus assurgunt naturalique theatro.

Помещение форм слова *theatrum* в гекзаметрическую клаузулу можно считать характерным для Авзония – именно в этой позиции они встречаются чаще всего. Например, *pompa theatri* (II, 7, 4), *laeta theatri* (дважды: в XIII, 3, 11 и 23, 25), *moles cuneata theatri* (XXI, 39) и, наконец, *theatris* (XVIII, 77). Во всех этих примерах подразумеваются рукотворные театры. Прилагательное *naturalis* располагается в стихах Авзония более произвольно. Впрочем, есть и близкие к данному отрывку из “Мозеллы” клаузулы: в той же поэме обнаруживаются *bona naturalia montis* (328), а в другом стихотворении *bona naturalia doni* (IV, 1, 21). Таким образом, хотя появление словосочетания *naturalique theatro* можно считать отчасти вызванным метрическими соображениями, тем не менее поэту удается удивить читателей достаточно необычным оксюморонам.

В разбираемом пассаже мы имеем дело с развернутой метафорой театра. Впервые это было отмечено издателем и комментатором Авзония Р. Грином,⁴ обратившим внимание на *spectacula* (XX, 152) и *scaena locorum* (169). Однако нам кажется, что список театральных ассоциаций можно продолжить. Так, в том же контексте, пожалуй, следует воспринимать и слово *pompa* как ‘пышность, великолепие’ (*inducant aliam spectacula vitea pomram*, 152). При этом глагол *induco* напоминает о первом значении слова – ‘торжественная процессия’. Сходные аллюзии присутствуют и далее. Например, немного ниже (ст. 200–239) следует эпизод, в котором Авзоний рассказывает о состязаниях гребцов на Мозелле и приводит в качестве параллели потешные морские сражения, воспроизводящие реальные битвы, т. е. речь идет о театрализованных зрелищах. В начале этой сцены упоминаются *spectaculum* и *pompa*, причем они вновь стоят в одном стихе (*haec quoque tam dulces celebrant spectacula pomras*, 200). Сельские жители, как и полагается зрителям, наблюдают за происходящим (*spectat... cliens*, 206). В следующей части своего произведения поэт описывает виллы, расположенные по обоим берегам реки. Неко-

⁴ *The Works of Ausonius*. Ed. with Introduction and Commentary by R. P. H. Green (Oxford 1991) *ad loc.*

торые из них сравниваются с роскошными декорациями (*scaena*), украшающими Мозеллу (XX, 318–320):

Hos⁵ ergo aut horum similes est credere dignum
 Belgarum in terris scaenas posuisse domorum,
 Molitos celsas fluvii decoramina villas.

Отметим здесь иное значение *scaena* по сравнению со ст. 169, в котором данное слово может быть переведено как ‘вид’ (*non solos homines delectat scaena locorum*).

Итак, сходство формы холмов и театральных сооружений, благодаря чему появилось выражение *theatrum naturale*, стало для Авзония толчком к созданию более пространной метафоры (заметим, что все театральные ассоциации появляются в тексте поэмы после вышеназванного словосочетания). З. Павловскис принадлежит мысль о неслучайности этой метафоры в тексте Авзония:⁶ поэт как будто не путешествует, а является пассивным зрителем на представлении, позволяя жизни проходить мимо него. Однако это тонкое наблюдение не подтверждено убедительной аргументацией, поскольку исследовательница не обратила внимания на другие театральные аллюзии в тексте.

Что же еще примечательного в сравнении ландшафта с театром? Архитектурные сооружения, являясь продуктом деятельности человека, т. е. его *ars*, свидетельствуют об определенных достижениях цивилизации. В этом отношении нельзя не согласиться с выводом той же Павловскис, что на определенной стадии в римской литературе возникает мотив похвалы прогрессу, который прослеживается в поэзии начиная со Стация, а в прозе – с Плиния Младшего.⁷ Продолжает эту традицию и Авзоний. Французский исследователь Ш.-М. Терн отмечал,⁸ что “Мозелла” в известной степени представляет собой пропагандистское сочинение, в котором автор попытался изобразить успехи римской империи, нашедшие воплощение в достижениях конкретной провинции. Насколько реальными были эти достижения – вопрос отдельный. Политическую ангажированность Авзония видел в данной поэме и проницательный исследователь его творчества К. Хозиус.⁹

⁵ Речь идет о знаменитых архитекторах древности.

⁶ Z. Pavlovskis. *Man in an Artificial Landscape: The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature* (Lugduni Batavorum 1973) 35.

⁷ Pavlovskis. *Op. cit.* 1–4.

⁸ Ch.-M. Ternes. Paysage réel et coulisse idyllique dans la “Mosella” d’Ausone // *RÉL* 48 (1970) 393.

⁹ C. Hosius. Die literarische Stellung von Ausons Mosellied // *Philologus* 81 (1925) 192–193.

Создание в провинциях в императорскую эпоху определенных типов построек (форумов, общественных бань, театров, амфитеатров и т. д.) было, несомненно, призвано репродуцировать определенный образ римской государственности.¹⁰ Вольно или невольно эта тенденция отразилась и в “Мозелле”. Авзоний, с одной стороны, подчеркивает роль природы – *naturae mirabor opus* (5); *quis te [sc. piscem] naturae pinxit color* (110) и т. д., – а с другой, всячески стремится показать “цивилизованность” реки. Сравнение с театром прекрасно вписывается в рамки этой задачи. В подтверждение приведем еще один пример “очеловечивания” природы в поэме. Речная галька, по которой течет Мозелла, уподобляется мраморному полу атрия (XX, 48–49):

*I nunc et Phrygiis sola levia consere crustis,
Tendens marmoreum laqueata per atria campum.*

В поэзии младшего современника Авзония Клавдиана также встречается сопоставление с театром. В послании к супруге Стилихона Серене, оказавшей содействие поэту в его сватовстве, описывается свадьба Орфея. Звери и птицы вспоминают о том, как внимали его пению (XXXI, 5–7):¹¹

*Quippe antri memores, cautes ubi saepe sonorae
Praebuerant dulci mira theatra lyrae.*

Скалы в данном случае являли собой естественный театр, в котором животные слушали игру Орфея. Здесь на первый план выходит не столько сходство формы, сколько уподобление по функции: горы создали идеальное, с точки зрения акустики, помещение.

Архитектурные метафоры проникают и в позднюю латинскую прозу. У Аммиана Марцеллина местность, изогнутая в дугу, сравнивается с театром (*sed, ut nunc cernimus, eadem loca formata in cornuti sideris modum effigunt theatri faciem speciosam* – XXVII, 4, 5). Марциан Капелла в “Браке Филологии и Меркурия” при взгляде с моря на закругленный берег Кампании также сопоставляет его с водным театром (<...> *theatrum quoddam spectare videaris undarum* – VI, 638). Тому же автору изгиб гор кажется “театральным” (*hi omnes montes theatriali more curvantur* – VI, 654). Приведенные примеры свидетельствуют о том, что указания на аналогию формы становятся достоянием не только поэтического языка. Однако у поэтов, как было показано выше, сходство

¹⁰ F. Sear. *Roman Architecture* (New York 1982) passim.

¹¹ Нумерация приводится по изданию: *Claudii Claudiani carmina*. Rec. Th. Birt (Monumenta Germaniae Historica X. Berolini 1892).

внешнего вида не является единственным параметром, по которому местность сопоставляется с театром или его атрибутами.

Близки к вышеназванным и сравнения с амфитеатром: оба типа сооружений являются яркими и характерными чертами греко-римской или римской (в случае с амфитеатром) архитектуры и цивилизации. Поэт начала V в. н. э. Рутилий Намациан в своей поэме, условно озаглавленной позднейшими издателями *De reditu suo*, описывает морское путешествие вдоль западного берега Италии. Следовательно, суша открывается поэту с моря. Подплывая к городу Центумцеллы, он так описывает берег (I, 239):

Molibus aequoreum concluditur amphitheatrum.

В данном случае “водный амфитеатр” не вполне естественного происхождения, поскольку *moles* обозначают насыпи в порту. Однако в воображении путешественника, смотрящего на берег с моря, сочетание молв и водной стихии образует некое архитектурное единство.

Поразительно, что впервые природный амфитеатр упоминается еще в I в. н. э. в одном из писем Плиния Младшего, который, таким образом, на несколько веков опередил время (*regionis forma pulcherrima: imaginare amphitheatrum aliquod immensum et quale sola rerum natura possit effingere*, V, 6, 7). Для той эпохи подобное сравнение выглядит весьма необычно, если принять во внимание, что первым постоянным амфитеатром в Риме стал Колизей, строительство которого было начато в 75 г. н. э.,¹² т. е. уже при жизни Плиния. Возможно, в этом сопоставлении отразилась тяга данного автора к новизне и всякого рода усовершенствованиям.

В римской архитектуре существовал еще один тип сооружений, который отличал ее от греческой классического периода, – сводчатые постройки и арки как их разновидность. Римляне начинают возводить их приблизительно с III в. до н. э., а триумфальные арки появляются чуть позже – с II в. до н. э.¹³ В латинском языке арка может определяться двумя словами: *arcus* и *fornix*. Последнее слово обычно обозначает ‘свод’. Подробнее речь пойдет об *arcus*, однако необходимо отметить, что часто их употребление синонимично,¹⁴ а предпочтение, отдаваемое тому или иному слову, может объясняться пристрастиями автора. Рассмотрим это на примере двух поэтов-современников. У Авзония *arcus* встречается только в значении ‘лук’ (XXIV, 14; XXV, 24, 5; XXVI, 104, 1), а *fornix* обозначает ‘сводчатое перекрытие’ (II, 7, 24–25;

¹² Sear. *Op. cit.*. 23.

¹³ Sear. *Op. cit.*. 19–20, 43.

¹⁴ Так, например, оба слова могут обозначать триумфальную арку (Sear. *Op. cit.*. 43).

XIII, 6, 15–16). Клавдиан же избегает слова *fornix*, а *arcus* неоднократно употребляет как в прямом, так и в переносных значениях.

Попытки найти метафоры, которые бы сравнивали элементы пейзажа с этими характерными для римской империи сооружениями, сопряжены с некоторыми трудностями. Дело в том, что использование *arcus* по отношению к архитектуре уже само по себе является переносным употреблением. Из первого значения этого слова (‘лук’) развилось переносное (‘радуга’) и только затем ‘арка’. Действительно, вполне логично предположить, что всевозможные природные изгибы и искривления сравниваются именно с луком, а не постройкой, имеющей форму арки. Это подтверждается достаточным количеством примеров. В частности, у Вергилия о бухте сказано следующее: *portus ab Euroo fluctu curvatus in arcum* (*Aen.* III, 533). Овидий похожим образом описывает залив: *sinus <...> curvos falcatus in arcus* (*Met.* XI, 229) и т. д.

Тем не менее попробуем показать, что естественные объекты могли сопоставляться и с переносным значением *arcus*, а именно ‘аркой’ или ‘сводом’. Овидий, например, в истории об Актеоне так изображает грот, в котором обитает Диана: *<natura> nativum duxerat arcum* (*Met.* III, 160). Заслуживают внимания и предыдущие строки этого отрывка, процитированные в начале статьи: именно там поэт обыгрывает тему “подражания” природой человеку. Второй примечательный пример обнаруживается у Клавдиана в “Панегирике по случаю шестого консульства Гонория”. Поэт как бы повторяет путь своего героя, двигаясь из Умбрии в сторону Рима. Клавдиан описывает протекающую в тех местах реку Метавр. В горе, возле которой она течет, при Веспасиане¹⁵ был проделан проход и получилось то, что поэт называет *vivus arcus* (XXXVIII, 501–502):

*Despiciturque vagus praerupta valle Metaurus
Qua mons arte patens vivo se perforat arcu...*

С одной стороны, автор указывает нам, что отверстие образовалось благодаря вмешательству человека (*arte*), с другой – арка названа ‘живой’, т. е. естественной. Поскольку времена Веспасиана от описываемых событий отделяет около трехсот лет, то вполне вероятно, что местность, изображенная Клавдианом, уже не выглядела искусственно измененной: усилия природы и человеческого искусства словно объединились. Близкой точки зрения придерживался и П. Бурманн,¹⁶

¹⁵ *Claudiani opera quae suis variorumque notis illustravit E. Doullay I–II* (Parisiis 1836) 193.

¹⁶ *Claudii Claudiani opera omnia ex editione P. Burmanni Secundi cum notis et interpretatione in usum Delphini etc.* (Londini 1821) 830.

считавший, что люди завершили начатое природой (*mons apertus est arcu partim nativo, partim arte facto, sicque ars et natura simul coniunctae sunt*). Помимо этого есть, как кажется, еще и косвенный аргумент в пользу того, что поэт сравнивает природный объект с рукотворным. В изящной идиллии, посвященной источнику Апон (*Aponus*) неподалеку от Патавия, Клавдиан так пишет о деревьях, окружающих воду подобно естественной декорации: *viva coronatos adstringit scaena vapores* (XXVI, 45). Чтобы подчеркнуть естественность этого “театрального задника”, автор добавляет к *scaena* определение *viva*.

Остановимся на фрагменте идиллии *Aponus* подробнее. Данный текст содержит несколько интересующих нас мотивов, а именно: театральную метафору; возможно, сравнение с аркой, – а также сопоставление естественного и рукотворного (XXVI, 43–49):

Tunc montis secreta patent, qui flexus in arcum
 Aequora pendenti margine summa ligat.
 Viva coronatos adstringit scaena vapores,
 Et levis exili cortice terra natat
 Calcantumque oneri numquam cessura virorum
 Sustentat trepidum, fida ruina, pedem
 Facta manu, credas.

Употребление *arcus* в ст. 43 следует отнести к пограничным случаям, когда достаточно трудно решить, имел ли автор в виду арку или нечто дугообразное. На первый взгляд, употребление *flexus* как будто указывает на то, что речь идет о луке (гора, изогнутая наподобие лука). Тем не менее образ, возникающий по прочтении этих строк, скорее напоминает арку (свод), нежели обычную дугу: ведь гора состоит из камня – обычного материала при строительстве таких сооружений.

На Вергилия как на возможный источник ст. 45 указывал еще П. Бурманн,¹⁷ а затем и Г. Вильямс.¹⁸ Имеется в виду *silvis scaena coruscis* (*Aen.* I, 164). Согласимся с тем, что употребление *scaena* по отношению к деревьям не является открытием Клавдиана. Действительно, если рассмотреть прочие употребления этого слова у нашего автора,¹⁹ то окажется, что почти все они связаны с театром, а данная метафора стоит особняком, выпадая из общего ряда, что, конечно,

¹⁷ *Claudii Claudiani opera*. 1113.

¹⁸ G. Williams. *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford 1968) 637–642.

¹⁹ XVIII. 292; XVII. 327; XX. 61 и 339; в XXX. 26 *scaena* имеет значение “вид”.

может свидетельствовать о ее заимствованности. Однако безусловно клавдиановской чертой следует признать создание выражения *viva scaena*, как ранее *vivus arcus*. Едва ли можно присоединиться к П. Бурманну, который полагал,²⁰ что *coronatus* относится к деревьям, окружающим источник (*arbores itaque coronant et cingunt aquas, quae vapores emittunt*). Гораздо естественнее предположить, что это слово указывает на гору, нависшую над водой в виде арки и таким образом соединяющую берега.

В приведенном отрывке Клавдиан хвалит землю за то, что она дает стоящему прочное основание – настолько же надежное, как если бы оно было сделано рукой человека. Эти слова не просто дань риторической традиции, как это, по-видимому, было в процитированном тексте Овидия (*Met.* III, 157–159), но еще одно подтверждение тому, что в литературу проникает сочувственное отношение к цивилизованной природе.

Итак, в римской литературе (и в первую очередь поэзии) начиная с I в. н. э. появляются метафоры, которые можно условно назвать архитектурными: природные объекты сравниваются с определенными типами построек (театрами, амфитеатрами и арками). Наибольшее количество примеров приходится на литературу эпохи поздней империи, а именно IV–V в. н. э. Как мы попытались показать, сопоставление не всегда сводится к очевидному сходству по форме, но может дополняться сходством по функции, что делает эти метафоры достаточно разнообразными. Каковы же возможные причины возникновения подобных сравнений? Во-первых, очень вероятно, что таким образом реализуется похвала цивилизации и природе, облагороженной человеком. Неслучаен и выбор сооружений в качестве объекта сравнения: все они являются яркими и характерными признаками архитектуры греко-римского или исключительно римского мира. Вторая причина чисто литературного свойства. Риторика, влияние которой на поэзию нельзя отрицать, позволяла противоположностям свободно перетекать друг в друга, в результате чего оказывалось, что не только искусство подражает природе, но и наоборот. А отсюда и возможность сопоставления созданного природой и человеком, т. е. естественных и рукотворных объектов.

О. В. Бударagina

Санкт-Петербургский университет

²⁰ *Claudii Claudiani opera*, 1113.

Relations between art and nature in antiquity were often the subject of literary games. Not only does and should art imitate nature, but the opposite is also possible. Such ideas are rhetorical prerequisites for the appearance in Roman literature of the so-called *architectural* metaphors. Most of the examples come from late Latin poetry of the IV–V centuries A. D. These texts compare natural objects with certain types of structures, such as theatres, amphitheatres and arches.

The earliest comparison with a theatre belongs to Seneca (*Troad.* 1123–1126). Another important example of a theatre comparison is found in Ausonius' *Mosella* (vv. 152–156). Placing *theatrum* in the hexametric clause is typical of the poet, but such a combination of words as *naturalique theatro* is an unusual oxymoron. R. P. H. Green has already commented on the extended theatrical metaphor in this section of the poem. The list of theatrical associations continues: we discuss *pompa* (v. 152), *spectaculum* and *pompa* (v. 200) and villas which frame the river bank as a backdrop (*scaena* – vv. 318–320). An assumption can be made that the theatrical metaphors in the text of *Mosella* serve as a contribution to the “humanised” image of nature. Such structures as fora, public baths, theatres, amphitheatres, and arches built in the Roman provinces played an important role in imperial propaganda and in the creation of state imagery and this tendency is represented, perhaps deliberately, by Ausonius in his poem. Claudianus also talks about natural theatre (XXXI, 5–7). He compares rocks and caverns to a theatre since they share its wonderful acoustics.

Our article also discusses the prose passages by Ammianus Marcellinus (XXVII, 4, 5) and Marcianus Capella (VI, 638; 654). The first Latin author to mention a natural amphitheatre was Pliny the Younger (V, 6, 7). This is surprising because the first permanent one in Rome was built only in his lifetime. Rutilius Namatianus in his poem *De reditu suo* talks about moles in the sea and calls them *aequoreum amphitheatrum* (I, 239).

The next part of our article focuses on arch metaphors in late Latin poetry. Arches of different types and vaults were structures distinctive to Roman architecture. We comment on several meanings of the word *arcus* and contrast it with *fornix*. One can find examples where natural objects are compared with *arcus* meaning *arch*. Among them are Ovid (*Met.* III, 160) and Claudianus (XXXVIII, 501–502). Our last section examines a passage from *Aponus*, an idyll by Claudianus (XXVI, 43–49). This text is important for it combines several motives: theatrical metaphor, comparison with an arch, and opposition between the natural and the man-made.

In conclusion, it cannot be accidental that the above mentioned structures became objects of comparison in imperial Roman literature. All of them are typical of the Greco-Roman and Roman world and culture. This kind of comparison praises civilization and those parts of nature improved by the efforts of mankind. Another reason for the appearance of such comparisons might be of a purely literary character. Rhetorics which had seriously influenced Greek and Latin literature often contained juxtapositions of exact opposites, thus lending the opportunity to compare the natural and the man-made.