

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 3 (36)

Academic Journal

Series:

History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies



ARBOR MUNDI
THE WORLD TREE

Comparative Studies in Culture. International Journal
Issue 24

Moscow
2018

ВЕСТНИК РГГУ
№ 3 (36)

Научный журнал

Серия
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»



ARBOR MUNDI
МИРОВОЕ ДРЕВО

Международный журнал по теории и истории мировой культуры

Выпуск 24

Москва
2018

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. ДеБарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Ключанов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), М. Крэмер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ратгерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаклеина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., доц. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), И.С. Смирнов, зам. гл. ред., канд. филол. н. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, д-р филол. н., проф. (ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филос. н., канд. филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС); Г.Н. Ланской, д-р ист. н. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Магюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мещеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), М.П. Одесский, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н. (РГГУ; ИРЯ РАН), Н.Р. Сумбатова, д-р филол. н. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД России), А.С. Усачев, д-р ист. н., доц. (РГГУ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Ответственные за выпуск: М.Л. Андреев, чл.-кор. РАН, д-р филол. н., проф. (ИМЛИ РАН), Н.В. Брагинская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Л. Доброхотов, д-р филос. н., проф. (НИУ ВШЭ), Л.П. Петрик, канд. филол. н. (РГГУ)

СОДЕРЖАНИЕ

Ольга Михайловна Фрейденберг в науке, литературе, истории. Материалы XXIII Лотмановских чтений

<i>Р. Мартин</i> Не для красоты: концепция метафоры по О.М. Фрейденберг в античности и современности. <i>Перевод с английского Н.В. Брагинской, В.Г. Мостовой</i>	7
<i>В.В. Емельянов</i> Символика осла в клинописных текстах («Въезд в Иерусалим на осле» глазами ассириолога)	16
<i>И.Г. Матюшина</i> Сальвационная и хтоническая функция слова в древнескандинавской культуре	30
<i>Т.Ф. Теперик</i> О.М. Фрейденберг как исследователь греческой трагедии	43
<i>И.А. Протопопова</i> «Двойники» и противоположности: от архаики к диалектике (О.М. Фрейденберг и Платон)	56
<i>Н.В. Брагинская</i> О связи основных идей О.М. Фрейденберг	71
<i>Б.П. Маслов</i> Зрелище начал и концов: трагедия в теоретической оптике О.М. Фрейденберг	98
Три письма Ольги Фрейденберг. <i>Публикация, вступительная статья и комментарии Н.Ю. Костенко</i>	138
Abstracts	153
Сведения об авторах	156

CONTENTS

Olga Mikhailovna Freidenberg in science, literature, history.

Proceedings of the 23st Lotman Conference

<i>R. Martin</i> Against ornament: O.M. Freidenberg's concept of metaphor in Ancient and Modern contexts. <i>Translated by N. Braginskaya,</i> <i>V. Mostovaya</i>	7
<i>V. Emelianov</i> Symbolism of an ass in cuneiform texts ("The Entry into Jerusalem on an Ass" with the eyes of Assyriologist)	16
<i>I. Matyushina</i> Salvational and chthonic functions of a speech act in Old Norse Culture	30
<i>T. Teperik</i> O.M. Freidenberg as a researcher of Greek Tragedy	43
<i>I. Protopopova</i> "Doubles" and opposites: from archaics to dialectics (O.M. Freidenberg and Plato)	56
<i>N. Braginskaya</i> On the coherency of the Olga Freidenberg's main ideas	71
<i>B. Maslov</i> Gazing at the beginnings and the ends: tragedy in the theoretical optics of O.M. Freidenberg	98
Three Letters by Olga Freidenberg. <i>Publication, introduction and commentaries by N. Kostenko</i>	138
Abstracts	153
General data about the authors	157

Ольга Михайловна Фрейденберг
в науке, литературе, истории.
Материалы XXIII Лотмановских чтений

УДК 81-112

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-3-7-15

Р. Мартин

Не для красоты:
концепция метафоры по О.М. Фрейденберг
в античности и современности¹

Труды О.М. Фрейденберг сохраняют актуальность не только в связи с новейшими теориями метафоры, но также в качестве эвристического инструмента для изучения архаической греческой поэзии. Почти за полвека до Дж. Лакоффа и его круга ее исследование метафоры предвосхитило появление всеобщего интереса к когнитивной функции метафоры. В отличие от современных когнитивистов Фрейденберг рассматривала метафору (как и любой вид иносказания) диахронически. Она утверждала, что метафорические образы происходят из их собственных мифологических предшественников, в то время как их риторическая (художественная) функция является продолжением более ранней когнитивной функции. Реликты примитивной мысли Фрейденберг считала «культурными переживаниями» коллективных представлений о мире.

Ключевые слова: теория метафоры О.М. Фрейденберг, современные когнитивные исследования, рождение метафоры из мифологического образа.

Мне очень приятно поделиться с вами некоторыми моими мыслями об Ольге Михайловне Фрейденберг, чьи труды приводят меня в восхищение уже много лет, и чьи научные идеи я использовал в своих исследованиях греческой поэзии. В частности, я хотел бы остановиться на том, почему работы Фрейденберг до сих

© Мартин Р.П., 2018

© Брагинская Н.В., Мостовая В.Г., перевод на русский язык, 2018

пор остаются актуальными для современных исследований метафоры и содержат эвристический метод для анализа архаической греческой поэзии. Поскольку для подробного обсуждения лирики наиболее релевантного поэта – я имею в виду Пиндара – времени у меня недостаточно, будет исключительно уместно заметить, что научные работы самой Фрейденберг способны вызывать вдохновенное волнение, они искрометны и исполнены чуть ли не мистическими откровениями, т. е. всем тем, что мы и находим в прекрасных одах античного поэта.

На метафоры надо не обращать внимания, они просто мешают рациональному рассуждению. Таково было общее отношение к метафорам, которое долгое время препятствовало изучению этого тропа. Хотя Фрейденберг не выделяет писавших о метафоре предшественников, с которыми она спорит, очевидно, что ее работа о метафоре во многом обретает силу в энтузиазме освобождения от их пренебрежительного отношения к проблеме метафоры. Среди «врагов поэзии» в этом смысле можно назвать Томаса Гоббса, блистательно защищавшего в «Левиафане» (1651) речь, свободную от метафор, заявляя, что «метафоры и бессмысленные или двусмысленные слова подобны *ignes fatui*» (блуждающие огни – лат.). Несколько позднее в том же столетии Джон Локк в «Опыте о человеческом разумении» (1690) высказал сходные суждения, заметив, что фигуральное использование языка призвано «внушать ложные идеи, порывы страсти и тем самым мешает трезвому суждению». Критики XVII в. опирались только на один тип отношения к метафоре у древних. Испанец Квинтилиан, учитель будущих риториков в Риме I в. н. э., рассуждая вообще о тропах, говорит, что они служат для украшения стиля (*ornandae orationis gratia*) благодаря «переносу слов и выражений из мест, которые им свойственны, на места, в которых они не вполне уместны» (Quintilian Inst. Orat. 9.1.4).

Латинское понимание метафоры основано на потребностях римской риторической практики. В противоположность этому более сложные идеи Аристотеля задают нам наилучшие рамки для понимания мыслей Фрейденберг о метафоре. Как было отмечено многими, слово «метафора», встречающееся впервые в этом значении у Аристотеля и его современников, само по себе является метафорой: оно означает «несение через» или «перенос» (ср. лат. *transferre, translatio*). Однако вместо стилистической оболочки или украшения метафора для Аристотеля является чем-то более глубоким, помещенным в скелете языка, а не кожей, его защищающей. Этот взгляд на метафору гораздо более тонкий, чем представление о риторическом «украшении».

По мнению Поля Рикёра, ошибкой Аристотеля было то, что он помещал метафору на уровне *discourse* (речевых актов и употреблений), а не на уровне отдельного слова; тот факт, что он настаивал на концепции «правильных» значений отдельных слов, и привел к будущим теориям метафоры как украшения². Как бы то ни было, важно также подчеркнуть (вслед за Рикёром) ценность еще одного аспекта в подходе Аристотеля к метафоре – использованию ее как инструмента познания, вспомогательного средства в обучении. Аристотель в «Риторике» говорит: «естественно, что всякому приятно легко [чему-нибудь] научиться, а всякое слово имеет некоторый определенный смысл, поэтому всего приятнее для нас те слова, которые дают нам какое-нибудь знание... Наиболее достигает этой цели метафора» (1410b10-15 = *Rhet.* 3.10.2, пер. Н. Платоновой). В его «Поэтике» содержится полезное дополнение к этому утверждению: «всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого: это – признак таланта (природного дара – *euphuia*), потому что слагать хорошо метафоры – значит подмечать (*theōgein*) сходство в природе (*physis*)» (1459a5-7, пер. В. Аппельрота). Это умение в дальнейшем было описано в Аристотелевой «Топике» (1.18, 108b7-14): оно полезно для построения определений, для доказательств по индукции, для гипотетической дедукции, короче, для построения любого вида суждений о мире.

После Аристотеля (за исключением Вико в середине XVIII в.) когнитивная ценность метафоры серьезно не рассматривалась. Только к середине XX в. это отношение начало меняться. Лингвисты, философы, психологи и даже экономисты объединили усилия, чтобы осознать пути, с помощью которых метафора фокусирует сознание на определенных сторонах действительности и порождает разделяемые многими представления. Например, Дж. Лакофф, лингвист из Беркли, начиная с 1980-х пытался показать, что метафоры структурируют человеческий опыт посредством густой сети базовых аналогий, которые связывают весьма далекие формы социальной жизни с образами, заимствованными из других, зачастую гораздо более осязаемых областей жизни. Следуя его логике, мы обнаруживаем, что немного найдется такого, чего нельзя определить через метафору: «время – деньги», «жизнь – путешествие», «видеть значит понимать», «бизнес (брак) – игра с нулевой суммой» и т. д. Споры относительно универсальности системы Лакоффа продолжают бурлить (метафора!).

Обратимся теперь к представлениям о метафоре, сформулированным в различных трудах Фрейденберг, особенно в работе «Образ и понятие». Я намереваюсь сопоставить ее взгляд на метафору с идеями в античности, проследив одновременно соотношение ее идей

с современным когнитивным подходом. Всё еще поражающие воображение аспекты в трудах Фрейденберг в этой области заключаются в ее попытках, во-первых, исследовать троп в диахроническом измерении и даже обнаружить время и место «до» метафоры; и, во-вторых, в ее решимости соединить познавательные и риторические функции, точнее – рассмотреть риторическую функцию метафоры, в особенности в архаической греческой литературе, как продолжение более ранней когнитивной функции. Ее работа в этом отношении, как я надеюсь показать, все еще остается уникальной и заслуживает изучения наравне с современными теориями.

Фрейденберг обращается к метафоре в целом ряде работ. Опубликованная посмертно статья «Происхождение греческой лирики» представляет собой наиболее сжатое изложение ее основных идей. Она обращается к фразе из гомеровского стиха, сообщающего нам, что надменная гибрис женихов Пенелопы достигает «железного неба» (τῶν ὕβρις τε βίη τε σιδήρεον οὐρανὸν ἵκει. Od. 15.329). Фрейденберг утверждает, что это не метафорическое выражение, поскольку греками гомеровского времени небо мыслилось действительно сделанным из железа. В ее поддержку говорят комментаторы, предполагающие, что представление о «железных небесах» могло породить знакомство древних с метеоритами. Однако принятие концепции «образа» по Фрейденберг означает, что мы должны согласиться: некогда все предикации предполагали наличие представления: небо является железным. Понятно, что, будучи опутанными паутиной языка, мы только гипотетически можем представить себе существование такого золотого века.

Для нас это может послужить полезным мыслительным экспериментом; в некотором смысле, это обратная сторона Локковского поиска языка без образности и тропов речи, век мифологических представлений, а не науки, но, по крайней мере, прозрачный в своих представлениях без надувательства метафор. В любом случае попытка русского филолога использовать теории первобытного мышления в своем отношении к развитию метафоры вдохновляет и восхищает. Эти идеи заслуживают внимания со стороны исследователей исторической (и доисторической) поэтики в противовес синхронному и риторическому анализу.

В другой статье содержатся интересные наблюдения о «тавтологических сравнениях» в «Илиаде», где то, что сравнивается, и то, с чем оно сравнивается, на наш взгляд, идентичны, а различается лишь их масштаб³. Фрейденберг цитирует пассаж, в котором река практически поглотила Ахилла (Il. 21.257-64), что сравнивается с небольшим оросительным ручьем, который чуть не потопил садовника, очищающего его русло. Иными словами, бушующая

вода сравнивается с бушующей водой. Здесь отсутствует «зазор» между образом и реальностью, и это может быть ключом к более раннему мышлению: происходит не перенос с рода на род и с вида на вид, а отождествление двух явлений. Если мы видим в этом свидетельство мифотворческого мышления, мы можем представить себе древних людей, воспринимающих эти явления вообще не как два отдельных. Этот феномен Фрейденберг соотносит с другим, чрезвычайно продуктивным направлением ее работы – понятием «двойника».

Если наиболее архаичные образы предполагают двоичность, а за каждым образом архаической словесности предполагается присутствие своего рода «тени», то что же является эквивалентом двойничества на уровне мотива и сюжета? Один из ответов Фрейденберг на этот вопрос на материале гомеровского эпоса – друг: Гомер разделяет двучленную пару Ахилл/Патрокл на отдельных персонажей. Это, кстати, хорошая иллюстрация на уровне сюжета того же механизма, который работает на уровне тропа. Иными словами, если угодно: двойник это образец тропа не потому, что поэт сознательно рассуждает в подобных терминах, но потому, что изначально ни метафора, ни сравнение, ни сюжетные двойники не были «тропами» вовсе: в них «верили». Размах отсылок Фрейденберг в этом случае характерным образом распространяется на средневековую литературу и современные народные верования: мотив близнецов, *Doppelgänger* и т. д., о чем она писала в статье «Из догомеровской семантики: 1. 'Друг' – 'Другой' – 'Дружина'», в которой исследовала сложные отношения близнечного мифа, мифа о братьях, неразлучных друзьях, соратниках и ритуальных субститутах царя⁴.

К сожалению, у меня нет времени на исследование всех прочих поразительных связей.

Вместо этого позвольте мне обратиться к наиболее пространному исследованию метафоры у Фрейденберг в работе «Образ и понятие», книге, которую она писала в конце жизни. Для Фрейденберг «природа метафоры служит принципиальным образцом всего античного искусства». Благодаря ее идеям о «двучленном» строении некоторые ученые видят в Фрейденберг предтечу структурализма. В связи с этим чрезвычайно важно тщательно определить, как реализуется, по мнению Фрейденберг, двучленный характер, присущий метафоре.

В описании Фрейденберг можно выделить несколько линий, не все из них сочетаются друг с другом. Во-первых, нужно допустить, что в до-метафорический период доминируют «конкретные» образы. Это не до-логическая фаза. Впечатление, что Фрейденберг, напротив, полагает, что гипотетические собеседники той эпохи не

нуждались в выражении своих мыслей посредством утверждений (предикации) – по крайней мере, это один из способов понять тот акцент, который она делает на неразлагаемой индивидуальности каждого образа. Другими словами – моими, не Фрейденберг – это означает, что нет нужды, например, в понятии «тяжесть», если мы обращаем внимание на каждый камень в отдельности, но не думаем о качестве, которое объединяет все камни. Этот золотой век вместе с тем «мифологичен», что соответствует представлениям о древнем анимизме, которые Фрейденберг могла почерпнуть из работ XIX в.: например, что каждый камень или дерево отличается от других, поскольку у них имеется свой собственный *genius, etc.* Что-то в этом роде она имеет в виду, говоря, что Гибрис «была земледельческим божеством» (отсылка к «Персам» Эсхила, 821–22), и потому на конкретном «образе» реальности основаны стихи поэта: «расцветшая Гибрис родила плодом колос пагубы, поэтому пришлось пожинать всеплавчевную жатву» (пер. О. Фрейденберг); это не столько поэтический образ, порожденный воображением, сколько разработка исходного семантического содержания. Разумеется, не каждая метафора может восходить к персонифицированной божественной сущности.

Переход от этой фазы развития метафоры к следующей одновременно наиболее интригующий и наиболее трудный для точного определения. Надо принять, что «преодоление конкретной образности» – эволюционный процесс, начало которого можно увидеть в Греции и который не завершился вплоть до Римской эпохи. Развитие этого процесса можно увидеть у Гомера: у поэта еще не сформировалось «понятийного» представления о силах природы, таких как вода или огонь, вместо этого мы встречаем Посейдонов и Гефестов. Особенно впечатляет один из ее примеров «образа» из повседневной жизни, который приобретает более абстрактное значение для обозначения общего понятия. Когда Софокл говорит, что его персонаж «ходит кругами», это означает в данном контексте не ходьбу в буквальном смысле, а то, что он «затемняет дело», избегая ответа.

Из этих примеров следует, что Фрейденберг в действительности говорит о семантическом расширении посредством того, что сейчас мы бы назвали «обесцвечиванием» первоначального «конкретного» образа. Мы можем согласиться с ней, что превращение образа в понятие – распространенный феномен в развитии лексики в любом языке. Был ли исходный образ «мифологическим» – это другой вопрос.

Давайте сравним эти идеи с некоторыми современными представлениями. Споры, разворачивающиеся вокруг того, как «мертвые» метафоры функционируют или не функционируют

в конкретном лексиконе, кажется, свидетельствуют в пользу теории Дж. Лакоффа и его школы. Для этих исследователей метафоры задают структуру мышления, даже если они не осознаны данным говорящим. Это именно то свойство языка, которое поэзия стремится сделать более осознанным и живым.

В поразительной работе «Смерть – мать Красоты», написанной под влиянием и с предисловием Дж. Лакоффа, Марк Тернер попытался определить 10 «базовых моделей для метафорических переносов, обозначающих родство»⁵, которые можно обнаружить в поэзии последних столетий. Ряд «понятий», подразумевающихся в высказывании «X – сын/дочь Y-ка», включает такие отношения, как причина и следствие, сходство, совпадение в пространстве/времени и наследование – или семантически насыщенную смесь этих отношений.

В более пространной своей работе я использовал комбинацию подходов Фрейденберг и М. Тернера для исследования нескольких десятков образов «дочери» в поэзии Пиндара. Приведу лишь один пример: ссылаясь на исцеляющую силу эпиникиев, Пиндар утверждает, что: «Песни, мудрые дочери Муз, заворожили их» (Νεμ. 4.3: αἱ δὲ σοφαὶ Μοῦσάν θύγατρὲς ἀοιδαὶ θέλξαν νῦν). По Фрейденберг, в воображении автора «образ» (мифическая генеалогия божественных существ) рождает «понятие» (ассоциация поэзии и Муз изображается как частный случай человеческой родословной). Таким образом, вызывается к жизни новая богатая мифология, которая заставляет нас вспомнить эпическую песнь и ее отношение к Музам и поэтам. В более значительном и обширном исследовании, нежели мое, Б. Маслов анализирует генеалогические метафоры у Пиндара в космогонических терминах, также опираясь на методологию Фрейденберг и ее подходы к мифу и метафоре. Его сопоставительный анализ генеалогических метафор у Гесиода, Пиндара и Платона чрезвычайно убедителен⁶.

Фрейденберг дала нам гораздо больше, чем исследование метафоры как риторического приема. Она извлекла на свет Божий ее функцию как инструмента познания; в своем самом глубоком исследовании метафоры она пробилась к самой основе языка. Она обнаружила именно сосуществование «конкретных» свойств – мы можем называть их «живыми» образами – бок о бок с «мертвыми» метафорами. Вероятно, по ее словам, в архаическом греческом языке (помимо поэтического) пропорционально было больше первого, «живых» образов. Давайте признаем, что, как и в случае с «железным небом», мы стоим перед невозможностью знания того, что каждый отдельный носитель греческого языка в действительности думал или ощущал. Если любой современный американец

или русский выдает совершенно невнятные суждения относительно своего восприятия метафоричности, почему мы предполагаем, что с древними греками дело должно было обстоять иначе?

В заключении хочу еще раз сказать, что Фрейденберг вывела исследование метафоры на новый уровень, перенесла его далеко за пределы мертвой риторической типологии. Но она сделала гораздо больше. Она провела многообещающие параллели, связав метафору с загадкой, экфрасисом и иллюзией подражания, что является до сих пор плодотворным предметом для дальнейших исследований. Жаль, что Фрейденберг не разработала эти темы полнее, поскольку, до некоторой степени, ее исследования в этой области предвосхитили подход Цветана Тодорова к проблеме «жанров дискурса», вдохновленное идеями Бахтина, а также находки фольклористов, изучающих вопросы жанра, таких как Дан Бен-Амос и Ричард Бауман⁷. В широком контексте признание Ольгой Фрейденберг глубин времени, на которых покоится греческая литература, – например, ее утверждение, что ее образность является результатом тысячелетнего до-литературного развития, – свидетельствует о том, что мысль Фрейденберг значительно опередила большинство ее современников не только в России, но и в Европе. Лишь немногие филологи-классики, по крайней мере в течение еще одного поколения, восприняли всерьез мысль о важности коллективного «фольклорного» материала для каждой стадии развития греческой литературы. Ее работа о лирике демонстрирует провидческую дистанцированность от романтической школы, которая пыталась раскрыть эмоционально-нагруженную авторскую биографию за каждым стихотворением. В небольшой работе о происхождении лирики наблюдения Фрейденберг над слиянием фигуры поэта и божества и над культовыми связями певцов с божествами далеко обгоняли ее время. В эту сторону до Грегори Надя и его книги «Лучший среди ахейцев» никто и не смотрел⁸. Возвращаясь к метафоре и оглядываясь назад, мы можем сказать, что величайшим достижением Фрейденберг было ее очень серьезное отношение к метафоре. По мнению Фрейденберг, греки создали иносказание, фигуральную речь, а это, в свою очередь, привело к ускорению культурных процессов, потому что такая речь «открывала собой путь в будущее, в новое мышление, в многоплановость, в связь неожиданных явлений и их взаимный переход, в свободное и универсальное обобщение единичного, не связанное никакими условными зависимостями, в том числе ни протяженностью, ни понятийной дискурсивностью»⁹. Неужели в самом деле можно утверждать, что Фрейденберг была неправа?

Благодарю вас за внимание.

- ¹ Публикуемый перевод доклада, выполненный В.Г. Мостовой и Н.В. Брагинской, представляет собою экстракт большой работы, из которой заимствованы некоторые ссылки на научную литературу: *Martin R.P.* Against Ornament: O.M. Freidenberg's Concept of Metaphor in Ancient and Modern Contexts. Chapter 11 // *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics (Verbal Arts)* / I. Kliger, B. Maslov (eds.). New York: Fordham University Press, 2015 (Series "Verbal Art: Studies in Poetics"). P. 274–313.
- ² *Ricoeur P.* The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies in the Creation of Meaning in Language / R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello (transl.). Toronto: University of Toronto Press, 1977. P. 46.
- ³ *Фрейденберг О.М.* Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады) // Труды юбилейной науч. сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946. С. 101–113.
- ⁴ *Freidenberg O.M.* Pre-Homeric Semantics / N. Perlina (ed.) // *Soviet Studies in Literature. Special Issue on Olga Freidenberg.* 1991. Vol. 27 (3). P. 38–49 (= Из догоровской семантики: 1. 'Друг' – 'Другой' – 'Дружина' // Академия наук СССР академику Н.Я. Марру. М.; Л., 1935. № XLV. С. 381–392).
- ⁵ *Turner M.* Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- ⁶ *Maslov B.* From (Theogonic) Mythos to (Poetic) Logos: Reading Pindar's Genealogical Metaphors after Freidenberg // *Journal of Ancient Near Eastern Religions.* 2012. Vol. 12. P. 49–77.
- ⁷ *Todorov T.* Genres in Discourse / C. Porter (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1990; *Ben-Amos D.* Analytical Categories and Ethnic Genres // *Genre.* 1969. Vol. 2. P. 275–301; *Bauman R.* Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. (Связи метафоры и экфрасиса посвящена неоконченная работа О.М. Фрейденберг «Происхождение литературного описания», которая должна была быть опубликована в этом номере, но «не поместилась». – *Прим. перев.*)
- ⁸ *Nagy G.* The Best of the Achaeans Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry Revised. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- ⁹ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 261.

Перевод с английского Н.В. Брагинской, В.Г. Мостовой

В.В. Емельянов

Символика осла в клинописных текстах
(«Въезд в Иерусалим на осле»
глазами ассириолога)

В статье рассматриваются клинописные источники гипотезы Фрейденберг об Иисусе как молодом осле, оплодотворителе Иерусалима и спасителе его жителей. Установлено, что молодой осел в шумеро-аккадской литературе связывается с богом плодородия Думузи (семит. Таммуз); осел рассматривался как образ мужской силы и мог использоваться в качестве священной жертвы для установления мирного договора; молодыми ослами называли обожествленных царей Шумера. Поскольку авторы Евангелий говорили на семитских языках, то следует признать значительным тот факт, что в аккадских текстах, происходящих из городов Сирии и Палестины, просматривается омонимия или сходство слов, обозначавших юношу, жениха, месяц священного брака и молодого осла; словари семитских языков также отражают семантический переход «ехать верхом > совокупляться».

Ключевые слова: Библия, въезд в Иерусалим на осле, О.М. Фрейденберг, ассириология, священный брак, омонимия.

«Этот осел имеет такое же отношение к историческому Богу Израиля, как Таммуз ко Христу».
(Н.В. Брагинская, лекция на Полит.ру. 11.11.2015)

Статья Ольги Михайловны Фрейденберг «Въезд в Иерусалим на осле»¹ необыкновенно глубока по содержанию. Однако оценить ее содержание может только востоковед. Ольге Михайловне удалось реконструировать ритуал, пользуясь весьма косвенными источниками литературного характера. Ее результаты получены усилием мощной поэтической интуиции. Но еще важнее то, чего она не могла тогда знать, а именно игра словами

и смыслами, которая и послужила основой данного ритуала. Для этого нужно было читать клинописные календарные тексты, которые не были опубликованы в ее эпоху.

В пророческих главах Библии, где говорится о езде на осле, упоминается не просто осел, а молодой осел. В древнееврейском языке это разные слова (ḥamōr, 'ayir). Поэтому некорректно предлагать игру слов на основе ḥamōr, что неоднократно делалось комментаторами. Авторы и герои Евангелий думали не по-гречески, а по-арамейски и по-древнееврейски. Поэтому ассоциации, возникавшие в их сознании, могли быть связаны только со словами семитских языков.

Согласно семитскому этимологическому словарю, др.-евр. 'ayir «молодой осел» распространено во всех афразийских языках, и где-то так называется молодой осел, а где-то – молодой верблюд.

Afras. *'ay/wr- 'donkey':

[1] Sem. *'ayr- '(young) donkey' (above);

[2] Egyp. (OK) '3 'Esel' (EG I 164);

[4] Chad.:

(?) W.: Pero áurà 'donkey' (Fraj. Pero 21) < *(H)awr-, otherwise < *ḥawr-, related to *hVwar- 'young camel', No. 106;

[6] Omot.:

N.: Basketo yera, yirá 'donkey' (Bnd. Om. 240);

S.: Dim eyi/ere 'donkey' (ibid)²

Если мы будем рассматривать контекст Библии, то увидим несколько упоминаний молодого осла в текстах Ветхого завета. Пожалуй, самое известное из них – Захария 9:9–10: «Ликуй от радости, дочь Сиона, торжествуй, дочь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной. Тогда истреблю колесницы у Ефрема и коней в Иерусалиме, и сокрушен будет бранный лук; и Он возвестит мир народам, и владычество Его будет от моря до моря и от реки до концов земли».

В Книге Судей 10:3–4: «После него восстал Иаир из Галаада и был судьей Израиля двадцать два года. У него было тридцать сыновей, ездивших на тридцати молодых ослах, и тридцать городов было у них; их до сего дня называют селениями Иаира, что в земле Галаадской».

Судей 12:13–14: «После него был судьей Израиля Авдон, сын Гиллела, Пирафонянин. У него было сорок сыновей и тридцать внуков, ездивших на семидесяти молодых ослах; он судил Израиля восемь лет».

В Книге Бытия 49:10–12 говорится: «Не отойдет скипетр от Иуды и законодатель от чресл его, доколе не придет Примиритель, и Ему покорность народов. Он привязывает к виноградной лозе осленка своего и к лозе лучшего винограда сына ослицы, моет в вине одежду свою и в крови гроздов одеяние свое; блестящи очи [его] от вина, и белы зубы [его] от молока».

Наконец, в Матф. 21 мы встречаем тот самый фрагмент, который разбирает О.М. Фрейденберг в своей статье:

1 И когда приблизились к Иерусалиму и пришли в Виффагию к горе Елеонской, тогда Иисус послал двух учеников,

2 сказав им: пойдите в селение, которое прямо перед вами; и тотчас найдете ослицу привязанную и молодого осла с нею; отвязав, приведите ко Мне;

3 и если кто скажет вам что-нибудь, отвечайте, что они надобны Господу; и тотчас пошлет их.

4 Все же сие было, да сбудется реченное через пророка, который говорит:

5 Скажите дочери Сионовой: се, Царь твой грядет к тебе кроткий, сидя на ослице и молодом осле сыне подъяремной.

6 Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус:

7 привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их.

8 Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с дерев и постилали по дороге;

9 народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних!

10 И когда вошел Он в Иерусалим, весь город пришел в движение и говорил: кто Сей?

11 Народ же говорил: Сей есть Иисус, Пророк из Назарета Галилейского³.

Итак, образуется семантическое поле библейских фрагментов о молодом осле. Мы видим, что:

а) на молодых ослах ездили сыновья судей;

б) молодой осел упоминается в контексте брака дочери Сиона и Спасителя;

в) в контексте мира, наступающего после въезда кроткого Спасителя на молодом осле; Спаситель как миротворец;

г) кровавые грозди винограда появляются после привязывания молодого осла как символ жертвы Примирителя.

Таким образом, «едущий на молодом осле» – это Сын Судьи, Жених, Спаситель, Миротворец и Пророк. Таковы его ипостаси.

Известны античные комментарии, которые сводят это все к дионисийскому культу⁴. Известно также и еврейское средневековое понимание этого сюжета. Маараль из Праги, опираясь на этимологию и связь между словами хамор (осел) и хомер (материя), видит задачу иудейского Машиаха в господстве над материальным миром и в возвышении истинной веры над материализмом. Однако сам Маараль уточняет, что стих должен также исполниться и в буквальном смысле. А это значит, что Машиах появится верхом на осле («Нецах Исраэль», 40)⁵.

В 1923 г. О.М. Фрейденберг пишет статью «Въезд в Иерусалим на осле», которую продолжает дорабатывать семь лет и заканчивает только в 1930 г. В статье она делает весьма оригинальные и необычные выводы из анализа евангельского и античного материала. Фрейденберг пишет:

Итак, сперва осел есть спаситель, дальше сидящий на осле есть спаситель; еще дальше самый акт сидения на осле является спасением. Но мы видели, что с самого начала сидящий на осле был однозначен ослу, а осел – человеку или божеству; сидение на осле с самого начала было спасением, лишь в конкретном смысле. Конечно, если Христос, спаситель, сядет на мула, спасителя, то от этого произойдет спасение. Но как впоследствии, когда культ отмер, это «спасение» понимать? Двояко: либо как избавление от опасности, удачное бегство вовремя, либо как конкретное «обращение», то есть превращение, переход из одного состояния в другое. Этот переход из одного состояния в другое искони присущ природе осли: он оттого и спаситель, что из смерти переводит в жизнь⁶.

На протяжении всей статьи О.М. Фрейденберг дает несколько аспектов этой ситуации. Она рассматривает Иисуса как входящего в город на молодом осле, как Солнце, как Оплодотворителя, как Спасителя. Какая между всем этим связь?

Работа «Въезд в Иерусалим на осле» написана в 1923 г., когда вышла статья Николая Яковлевича Марра, которая называлась «Иштар». В ней Марр очень подробно рассматривает сюжеты, связанные с девой Иштар и со священным браком. Несомненно, что это был отголосок марровских интересов, и в этой статье было уже некоторое приоткрытие к тому грандиозному проекту «Иштар–Изольда», который был закончен и опубликован в 1932 г.⁷ Когда мы читаем примечания к статье Фрейденберг, то видим упоминание весьма сервезного ассириологического источника. Это корпус

шумерских и аккадских царских надписей, изданных Ф. Тюрю-Данженом. Вот все эти случаи:

65 Еще в сумерийскую эпоху, в XXV веке до нашей эры, царь Гудеа спасает страну от засухи и себя от невзгод, когда жертвует колесницу, запряженную ослами, в честь бога плодородия, зноя и войны Нингирсу (Vord.Bibl.I; *Thureau-Dangin F. Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften*, с. 83sq).

75 *Thureau-Dangin F. Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften*, с. 95; Cook A.B. *Animal Worship*, с. 102. Об ослино-львином божестве и мифах о нем см. там же, с. 119.

81 В культе плодородия сын богини-матери был всегда и ее возлюбленным, как Таммуз для Иштари, Адонис для Афродиты и т. д. Греческое *πῶλος* — ‘молодой осел’ соответствует в поэтической речи юноше. Он находился в таком же соотношении к ослице, как Иисус к Марии. Евангельская блудница Мария — остаток былой культовой роли Марии-Матери.

82 Осел как образ царя рельефен у вавилонян: царь видит во сне львов и осла, и мать-богиня разъясняет ему сон, говоря, что «осел — это ты». *Thureau-Dangin F. Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften*. с. 95. Мидас, фригийское ослообразное божество, тоже являлся царем. У царя Давида мул служил эмблемой его царской власти, при церемониале воцарения Соломона он так же символически переходил от отца к сыну, как и престол (III Цар. 4, 33; 38; 44). Недаром осел предрекает Тиберию царство⁸.

Я посмотрел страницы, на которые ссылается автор статьи. Там действительно слева помещена транслитерация текста, а справа — немецкий перевод истории царя Гудеа, спасающего страну от засухи и жертвующего колесницу, запряженную ослами. Более того, сам Гудеа называется в этом тексте молодым ослом (*dur9*).

Столь специальная книга, цитируемая в примечании, говорит о желании автора статьи познакомиться с памятниками древнего Востока по первоисточникам. В самом деле, можно обнаружить два свидетельства интереса О.М. Фрейденберг к клинописи и ассириологии. 3 декабря 1924 г. она пишет Б.Л. Пастернаку: «Кончаю санскрит и древнееврейский, переходя уже к чтению; санскрит кошмарно труден, что-то невероятное, почти цирковое. С рождества начну ассирийский... Живу “по ту сторону”. От скверной стороны жизни спасаюсь и возрождаюсь в этой. Выхожу освеженной и радостная, все принимающая легко и емко. Чего и Вам желаю. Разживусь деньгой, приеду к Вам, заговорю с Вами по-вавилонски»⁹. Т. е. после написания первого варианта статьи

об осле Фрейденберг начала учить аккадский язык. Вторая половина 1920-х годов – это время, когда аккадский язык преподавали в Петроградском университете П.К. Коковцов и В.К. Шилейко и когда появляются первые ассириологические публикации египтолога В.В. Струве. Трудно пока сказать, у кого именно Фрейденберг могла учить аккадский язык. Шилейко не упоминает о занятиях с ней в своих письмах. Вполне возможно, что она посещала лекции академика П.К. Коковцова. Однако интерес к культуре Вавилона возник у нее даже раньше этого времени. В «Воспоминаниях» О.М. Фрейденберг пишет: «Я свободно росла на Моверсах и панвавилонистах, с научного детства приучая себя к идеям, вольным домыслам и изобретательству, но не догадываясь, что это запрещенный плод. Яблоко было восхитительно! Оно пробуждало влечение – если не к любви – то к платоновскому высшему “воспроизведению” в идее и творчестве интеллекта, помноженного на все жизнеощущение»¹⁰. Следовательно, можно предположить раннее знакомство Фрейденберг с трудами панвавилонистов – Ф. Делича, М. Ястрова и Г. Винклера.

Теперь от текста статьи Фрейденберг можно перейти к самому древневосточному материалу. И начать проще всего с иконографии. Археологам хорошо известно, что в Сирии, на территории поселений Халава, Селенкахийе и Телль-Абд, обнаружено множество терракотовых статуэток в виде осла, погоняемого наездником, напоминающим изображения божеств погоды типа Хадада. Эти статуэтки найдены в раскопах XXIV–XVIII вв. до н. э. На территории Халавы, в частности, обнаружено 26 статуэток, в Селенкахийе – 32. Хорошо видны черты осла, всадник изображен в плаще и войлочной шапке. Довольно часто статуэтки обнаруживаются без головы всадника, но с его ногами на осле. Распространенность таких статуэток заставляет думать об их культовом предназначении, а именно – о поддержании с их помощью культа сиро-палестинского бога, связанного с силой осла. Параллелью к обнаруженным скульптурам являются ослиные погребения. Именно в Халаве найдены две семейные могилы, в которых, помимо мужа и жены, также похоронен осел. Еще одним местом погребения осла стала земля у крепостной стены Халавы. Возле этого погребения лежали сосуды с носиками, принесенные в жертву¹¹.

Перейдем теперь к текстам. Шумеры оставили несколько пословиц об ослах, в которых осел выглядит как похотливый лентяй¹².

Мой осел не предназначен для быстрого хода. Он предназначен для того, чтобы реветь.

Разве я осел, чтобы жениться на трехлетке?

Осел, бросив свою поклажу, сказал: «Теперь я могу забыть бремя прошлых лет!»

А вот аналог пословицы «бить из пушки по воробьям»:

Осла использовали для перевозки одного сикля серебра [очень маленькая валюта по весу и по стоимости. – В. Е.].

Есть очень необычная пословица. Я приведу ее в подлиннике, поскольку она не вполне понятна:

anše bar udu^{ba2}-ka gizkim nu-mu-e-da-tuku

Предлог bar...-а значит «вместо». Тогда буквально получаем такой текст: «Осел вместо барана знамения ты иметь не будешь». Что это значит? Возможно, вот что: «если ты будешь гадать по ослиной печени вместо бараньей – никакого знамения не получишь». Ослиная печень не скажет тебе о будущем. И действительно, на ослиной печени никогда не гадали. Гадали на печени ягненка или козленка. Значит, если я правильно понял пословицу, осел тут гораздо менее сакрален, чем баран.

Среди пословиц об ослах есть очень интересная и неожиданная:

Моя мужская сила покинула мои чресла, как сбежавший осел.

Мужская сила, молодечество, то, что передается по-шумерски как pam-giguš, покинула чресла человека как сбежавший осел. Параллелью этой пословице выступает фрагмент плача Инанны по Думузи (Uruammairgabi X). Инанна говорит:

14'. Из-за того, что брат мой, как дикий бык, лежит, я, девушка, заснуть не могу!

15'. Из-за того, что Думузи, как дикий бык, лежит, я, девушка, заснуть не могу!

16'. Тело священное, тело бронзовое я, девушка, неужто не поверну?

17'. Осла его сбежавшего я, девушка, неужто не (верну?)»¹³.

Супруг Инанны мертв, и она говорит, что должна вернуть его сбежавшего осла, т. е. его мужскую оплодотворяющую силу.

В финале шумерской сказки «Инанна и Гудам» незадачливый юноша, предводитель ватаги по имени Гудам (Бык), которому не удалось проникнуть в храм Инанны, наказывается тем, что город

Урук сажает его на осла (anše) и отправляет в его город Забалам. А престолом, на который он претендовал, становится для него седло осла. Т. е. здесь виден мотив унижения незадачливого бунтаря¹⁴.

Теперь перейдем к сюжетам с молодыми ослами. И открываются они, конечно, с эпохи Гудеа. Правитель Лагаша пристает к берегу города, где живет толковательница снов Нанше. И она растолковывает ему сон следующим образом:

- 151 Молодой осел (dur₉), что от своего господина справа
 152 Землю скребет копытом, –
 153 Это ты! Как жеребец, для Энинну
 154 Землю ты будешь копытом скрести!
 155 Совет тебе дам – совету внемли:
 156 Когда Гирсу – главного храма округи лагашской – нога твоя достигнет,
 157 Если в сокровищнице своей печать ты сломаешь, дерево оттуда достанешь,
 158 Царю своему колесницу добротню сделаешь,
 159 Если впряжешь в нее молодого осла,
 160 Колесницу ту серебром–лазуридом украсишь,
 161 Стрелы из колчана, подобно буре, выведешь,
 162 Если о булаве – силе героя – ты позаботишься,
 163 Если для бога любимый штандарт изготовишь,
 164 Если имя свое напишешь,
 165 Если с его любимой арфой «Дракон Страны» –
 166 Громогласной, именитой его советчицей –
 167 К витязю, любящему подарки,
 168 Царю твоему, владыке Нингирсу,
 169 В сверкающий храм Анзу–Энинну ты вступишь, –
 170 То твою малую просьбу, как большую, он примет!¹⁵

Здесь мы видим терминологическое отождествление Гудеа с молодым ослом. Не менее интересно само имя Гудеа. Его аккадский эквивалент – это nabī'um: «тот, кого назвали, позвали, призывали». В других семитских языках это термин для пророка. Полностью имя Гудеа звучит как sipa ^dNin-gir₂-su gu₃-de₂-a – «пастырь, призванный (богом) Нингирсу» (В VI 17). Особый статус Гудеа – бог Лагаша, букв. «энси, бог города своего» (В I 15:ensi₂-ke₄ dingir-igi-na-ke₄), сын (dumu) бога Нингишзиды (В XXIV 7) и ama-dingir (матери-богини) Гатумдуг (В XXIII 19). Богиня-толковательница Нанше называется в надписях Гудеа его сестрой. Т. е. Гудеа – это абсолютный бог по обоим родителям, и кроме того, он пророк бога Нингирсу. И его же толковательница сна называет «молодым

ослом», советуя впрячь в колесницу бога Нингирсу настоящего молодого осла.

Царь III династии Ура Шульги в своем гимне тоже называет себя молодым ослом: «Молодой осел Шаккана, назначенный для бега, – я есть!» (ShulgiA 18)¹⁶. А мы знаем, что Шульги – царь-бог и хвастается тем, что он за день перебегает расстояние из Ура в Ниппур.

Еще один интересный контекст с молодым ослом – это «Плач Лисин по утонувшему сыну». В этом шумерском тексте мать плачет по своему сыну, называет его «милым осленком» и требует, чтобы он воскрес:

Подобно давшей обет безбрачия, я буду плакать и плакать!
 Подобно той, что не имеет любовника, все буду есть одна!
 Подобно той, что не имеет подруги, все буду есть одна!
 Порог моего дома – моя сестра,
 Засов моего дома – мой брат!
 Моего милого осленка приняла Бездна!
 Я возопила «живи!» моему избранному осленку,
 Я издала стон «живи!» для моего избранного осленка!
 Я нашла молитву для его головы,
 Я нашла благословение для его щеки!¹⁷

Таким образом, нам становится ясна семантика молодого осла в шумерских текстах:

- а) он назначен для быстрого бега;
- б) впряжен в боевую колесницу Нингирсу;
- в) проявляет нетерпение при строительстве храма, чтобы спасти город Лагаш от засухи;
- г) погибает в Бездне и оплакивается матерью с восклицанием «живи!».

Теперь обратимся к шумеро-аккадскому и аккадскому материалу. Здесь мы видим очень интересный семантический переход: *dub₃ nir* 'to ejaculate' = Akk. *rakābu* (Sem. RKB : Arb. *rakaba*, Bibl. Hebr. *rakab*) 'to ride, to copulate', т. е. «ехать верхом = совокупляться». В большинстве семитских языков «ехать верхом» и «совокупляться» – это два звена единой семантической цепи, связывающие священный брак и молодого осла.

Загадку метафор статьи Фрейденберг окончательно разрешает даже не столько сам этот переход, сколько игра слов в семитских языках клинописи, в том числе и в периферийном аккадском языке, распространенном в Сирии и Палестине.

ayaru D ‘young man’ (āru II ‘warrior’ <w’r ‘to go against, to conflict’)
(CAD A 1, 230)¹⁸

ayaru, ḥayaru, ḥāru ‘donkey foal’ (CAD H, 118–120)

Месяц Ayāru в вавилонском календаре (апрель-май)

Месяц Hiari в Мари, Угарите, Эмаре и Алалахе

Месяц Iyaru / Jarati в Нузи.

В вавилонском календаре месяц Ayāru – это апрель-май, на который приходится священный брак. И точно такой же месяц, только с видоизмененным названием (Hiari, Iyaru), есть в тех городах, в которых и жили западные семиты Сирии и Палестины, повлиявшие на идеологию Иерусалима и на израильские религиозные представления.

Если мы посмотрим на силлабарные эквиваленты первого ayaru, то это māru, mūtu, zikaru, qarrādu, eflu – «сын, муж, мужчина, герой, молодец» (CAD A1, 230). Далее мы снова смотрим второй том семитского этимологического словаря А.Ю. Милитарева и Л.Е. Когана и находим чрезвычайно любопытное дополнение к статье о молодом осле. Здесь сказано, что существовало выражение ḥayaram qatālum «убить осла», что означает «заключить мирный договор»¹⁹. И осел в этом контексте выступает как миротворец, примиряющий какие-то враждебные начала. В качестве примера можно привести аккадское письмо из Мари, в котором упомянут «молодой осел мирного договора» (ayaru ša salīmi):

Господину моему скажи: так говорит Ибал-Ил, раб твой. Таблетка Ибал-Адада из Аслакки до меня дошла, и я пошел в Аслакку «убить осла» между Хану и Идамарац (два враждующие города. – В. Е.). Они принесли щенка и ветвь с листьями, но я повиновался владыке моему и не дал принести щенка и ветвь с листьями. Я отдал в жертву молодого осла. Мир между Хану и Идамарац установил я. В Хурри (т. е. в Палестине. – В. Е.), во всей области Идамарац Хану победили как победитель, который не имеет врага²⁰.

Для содержания евангельского фрагмента, который анализирует Фрейденберг, это очень важный контекст: убиенный молодой осел, который выступает символом примирения.

В 1993 г. вышел фундаментальный труд Марка Коэна «Культурные календари древнего Ближнего Востока», и в нем были подробно рассмотрены месяцы Ayaru, Jarati и Iyaru. В ходе своего исследования Коэн предположил, что названия этих месяцев по всем западно-семитским городам происходят от «ослиного праздника» (Donkey Festival). С его точки зрения, в этих местах проводился

какой-то ритуал с участием осла. Действительно, есть поздневавилонский текст, в котором содержатся предписания для обряда священного брака. Брачуются бог Набу, сын Мардука, и богиня Ташмету, и вход Набу к Ташмету воспевается как «свет луны», «сияние», «торжественный вход в ворота города». С четвертого по седьмой день Набу и Ташмету проводят в спальне, а месяц, в котором происходит брак, называется Айару.

Для месяца Айару, месяца Нингирсу, энси Энлиля, доблестного, когда волю направляют и открытая земля возделывается.

[На] второй день, для гипара, во время восхода Шамаша-воина, Набу одевается как жених в одежды, подобающие главному из богов. Как луна, он сияет из Эзиды ночью. Как восходящая луна он освещает темноту.

Прямо в Эхуршабу он входит, светя лучезарно, и предстает перед богиней; для брака все готово. Внутри Эхуршабы дневной свет создает он. Они лежат ночи напролет на супружеском ложе в сладком сне;

4–7 день Айару Набу и Ташмету проводят в спальне²¹.

Коэн также обращает внимание на очень интересный эпиграфический факт: в одном тексте из Алеппо *aiše* «осел» и *hiyaḡu* выступают в качестве эквивалентов, а это значит, что месяц Хийару/Айару точно связан с шумерским словом для осла²².

В 2000 г. Д. Флеминг в своей работе «Время в городе Эмаре» проанализировал все случаи встречаемости слова *hiyaḡu* в календарях Угарита, Нузи, Эмара, и пришел к выводу, что праздник Хийару мог справляться не только весной, но также и зимой, и в шестом месяце календаря. Однако он непременно был связан с каким-то браком²³.

Обратимся теперь к одной филологической загадке. В двух поздних текстах встречается сравнение *ki a-a-gi*, которое имеет большое значение в контексте царского ритуала: «При восходе Ашшур-банапала, подобном (восходу) Шамаша, ... придворные *ki-i a-a-gi* радуются ему» (Baueg Asb. 1 229:5); «При входе твоём, о Шамаш, пусть двери, ворота, целлы, постаменты тебе радуются, пусть *ki-i a-a-gi* они радуются!» (VAB 4 258 ii 17; Nbn)²⁴.

Чикагский словарь аккадского языка никак это не переводит, предполагая ритуальное значение. Китайский шумеролог У Юйхун в своей статье 2007 г. переводит «как новобрачная, невеста», но никакого филологического основания для такого перевода нет²⁵. В статье 2013 г. Генри Стадхоудерс (Henry Stadhouders) обращает внимание, что в некоторых силлабариях *ayaḡu* может означать также

«юный ухажер» (синонимом здесь выступает māgu «дорогой» в любовном контексте), и отсюда существует отсылка к глаголу ḥiāru «выбирать брачного партнера» и к существительному ḥā'ir (синоним mītu) «муж»²⁶. И точно так же ayagu, как мы видели раньше, синонимично mītu и может переводиться как «муж». Таким образом, Стадхоудерс делает вывод, что ki a-a-gi имеет отношение к священному браку: «the god visiting his abode in the manner of a valiant lover in order to consummate the sacred marriage with his spouse could have formed the background that inspired the inscription to apply the simile in a scene of hailing welcome»²⁷. Объяснив свою версию вполне удовлетворительно, Стадхоудерс тем не менее колеблется при самом переводе сравнения, и выбирает нейтральный перевод «как в месяц Айару», имея в виду радости весны и священного брака²⁸. Однако его комментарий позволяет нам понять все сравнение ki a-a-gi «как жениху», «как избраннику». Придворные должны радоваться царю, а храм должен радоваться Солнцу как жениху. И у такой версии есть подтверждение – позднеавилонский текст, где явно идет речь о брачных отношениях:

26 ardāt āli limurāninnima

27 kīma ayari lirīšāni

Пусть девушки города меня увидят,
Пусть как жениху мне обрадуются!²⁹

Таким образом, в аккадском языке, как и в западносемитских клинописных диалектах аккадского, просматривается следующая игра похожими словами: ayagu (юноша) – (ḥ)ayagu (молодой осел) – ḥā'ir (жених). Следует также учесть семантический переход для глагола gākābu («ездить верхом» = «совокупляться»). Царь, входящий в ворота храма, уподоблен восходящему Солнцу, и ему должны радоваться как жениху. Но одновременно и как молодому ослу.

Почти все выводы О.М. Фрейденберг блестяще подтвердились на клинописном материале. За одним исключением: Нинурта не был ослом, и нигде в клинописной традиции не удалось обнаружить культ ослоподобного божества³⁰. Однако, как было показано выше, обоженных цари Двуречья действительно уподоблялись молодым ослам. Единственное значение, которое добавилось к статье Фрейденберг, – «осел мира», о котором она не знала. Это жертвенный молодой осел, который убивается в знак примирения между враждующими сторонами. Таким образом, Иисус в сцене въезда в Иерусалим уподобляется Солнцу, жениху, молодому ослу и жертвенному ослу, смерть которого служит гарантией мира

и благополучия граждан. И за этой вереницей метафор стоит игра похожими словами семитских языков, которая не могла быть распознана на основании греческого текста.

Примечания

- ¹ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 625–655.
- ² *Militarev A., Kogan L.* Semitic Etymological Dictionary. Munster: Ugarit-Verlag, 2005. Vol. II: Animal Names. P. 70.
- ³ Евангелие от Матфея 21: 1-11 // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. В русском переводе с иллюстрациями и приложением. М.: Российское Библейское Общество, 2003. С. 710.
- ⁴ «Пророк Моисей [...] был древнее всех писателей, и через него [...] изречено такое пророчество: “Не оскудеет властитель от Иуды и вождь от чресл его, доколе не придет Тот, Которому отложено, и Он будет чаением народов; Он привяжет к виноградной лозе осленка своего и омоет одежду свою в крови грозди”. Демоны, услышавши эти пророческие слова, сказали, что Дионис родился сыном Зевса (ἰὸντοῦΔιός), и передали, что он был изобретателем винограда, и осла помещают в таинствах его, и учили, что он был растерзан и взошел на небо», – пишет Иустин (Just. Apol. I.54; ср. Just. Dial. 69; Eus. HE. VIII. 2:4) (Православная энциклопедия «Азбука веры». URL: http://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Filosof/apologia/ (дата обращения 21.03.2018)).
- ⁵ *Толдот Йешурун.* URL: http://toldot.ru/tora/articles/articles_9981.html (дата обращения 21.03.2018).
- ⁶ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 655.
- ⁷ Идеологическая подоплека проекта и марровские идеи по поводу Иштар разобраны отдельно в статье: *Емельянов В.В.* В.В. Струве как историк месопотамской религии. Ч. 1 // История религиоведения. 2016. № 3. С. 141–149.
- ⁸ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 661–662.
- ⁹ Электронная библиотека ModernLib.Ru. URL: http://modernlib.ru/books/boris_pasternak/perepiska_borisa_pasternaka/read_7/ (дата обращения 21.03.2018).
- ¹⁰ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 759.
- ¹¹ *Magen U.* Der Wettergott als Eselreiter? Gedanke zur Volksfrömmigkeit am mittleren Euphrat (Gebiet des Assad Stausees) am Ende des 3. und zu Beginn des 2. Jts. v. Chr. // Beiträge zur Vorderasiatischen Archäologie, Winfried Orthmann gewidmet / J.-W. Meyer, M. Novák, A. Pruß (eds.). Frankfurt a/M., 2001. S. 246–253.
- ¹² Здесь и далее все пословицы приводятся по электронной базе данных The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/> (дата обращения 21.03.2018).
- ¹³ *Civil M.* The 10th Tablet of Uruammairrabi // Aula Orientalis. 1983. Vol. 1. P. 48.
- ¹⁴ *Емельянов В.В.* Шумерская сказка о Гудаме: истории и мифы // Восток, Европа, Америка в древности. М., 2012. Вып. 2. С. 20–28.

- ¹⁵ *Edzard D.O.* Gudea and His Dynasty. Toronto et al.: University of Toronto Press, 1997. P. 73.
- ¹⁶ *Klein J.* Three Šulgi Hymns. Ramat Gan, Bar-Ilan University, 1981. P. 188.
- ¹⁷ *Kramer S.N.* The Weeping Goddess: Sumerian Prototypes of the Mater Dolorosa // *The Biblical Archaeologist*. 1983. Vol. 46 (2). P. 78.
- ¹⁸ CAD – The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago. 26 vol. 1956–2011. На с. 229–230 есть следующие омонимы: аjaru А «розетка» (по-видимому, от хурритского hiari «золото»), аjaru В (неизв.), аjaru С «II месяц календаря», аjaru D «молодой человек», аjaru E (неизв.).
- ¹⁹ *Militarev A., Kogan L.* Op. cit. P. 70.
- ²⁰ *Pritchard J.B.* Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament. Princeton: Princeton University Press, 1969. P. 482.
- ²¹ *Cohen M.* The Cultic Calendars of the Ancient Near East. Bethesda: CDL Press, 1993. P. 310–311.
- ²² Ibid. P. 374.
- ²³ *Fleming D.E.* Time at Emar. The Cultic Calendar and the Rituals from the Diviner's Archive. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, 2000. P. 171.
- ²⁴ CAD A1, 230, аjaru B.
- ²⁵ *Yuhong Wu.* Etymology of Akkadian Month of Ayyaru and Sumerian ITI.GUD. S1.SA2 // *Journal of Ancient Civilizations*. 2007. Vol. 22. P. 69–73.
- ²⁶ *Stadhouders H.* A Time to Rejoice: The Egalkura Rituals and the Mirth of Iyyar // *Time and History in the Ancient Near East. Proceedings of the 56th Rencontre Assyriologique Internationale at Barcelona 26–30 July 2010*. Winona Lake // Eisenbrauns, 2013. P. 312, fn. 23–24.
- ²⁷ Ibid. P. 312.
- ²⁸ Ibid. P. 322–323.
- ²⁹ *Weihert E. von.* Spätbabylonische Texte aus Uruk. Mainz am Rhein: Mann, 1993. Bd. 4. № 129, col. IV.
- ³⁰ Однако, как справедливо пишет О.М. Фрейденберг, у вавилонского демона Ламашту действительно были черты ослицы (зубы и уши осла) (*Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 648).

Сальвационная и хтоническая функция слова в древнескандинавской культуре

Цель статьи состоит в том, чтобы выделить семантические и стилистические приемы, с помощью которых речевой акт исполняет роль спасения или проклятия («сальвационная» и «хтоническая» функция О.М. Фрейденберг). На примере «Саги об Эгиле» показывается, что использование слова в его «хтонической функции» связано с представлениями о рунической магии и магической действенности особым образом организованной скальдической формы. Хотя руническая магия может быть использована и в «функции спасения», «Выкуп головы» Эгиля достигает эффективности благодаря употреблению других средств: перформативных формул, сверхформализованного размера рунхент, впервые примененного Эгилем в этой поэме, необычной для хвалебной песни семантики (направленности поэтического акта не на адресата, но на самого создателя поэмы).

Ключевые слова: поэзия скальдов, хвалебная песнь, руны, сальвационная функция, перформативная формула.

Сформулированные О.М. Фрейденберг представления о сальвационной и хтонической функциях слова, когда «акт ‘говoreния’ представляется не абстрактным, а конкретным ‘вещанием’ жизни или смерти»¹, находят подтверждение в средневековой культуре. Сальвационная функция слова известна, прежде всего, благодаря мудрой Шахерезаде, спасшей жизнь сочинением увлекательных историй, которые положили начало сборнику «1001 ночи» (IX–X вв.). Каждое утро она прерывает их на самом интересном месте, и жестокий царь Шахрияр откладывает казнь в надежде услышать ночью окончание сказки. Сальвационная функция словесного акта обеспечена здесь увлекательностью рассказа и заинтересованностью аудитории.

В древнегерманской культуре функция развлечения никак не связана ни с сальвационной, ни тем более с хтонической ролью речевого акта. До сих пор остается неясным, какими средствами достигалось спасение или становилось эффективным проклятие. Цель предлагаемой статьи состоит в том, чтобы выделить те семантические и стилистические приемы, благодаря которым «из функции слова-добра возникает хвала, слава, благословение, благо <...> из функции слова-зла – проклятие, брань»².

Единственный средневековый текст, повествующий о том, как скандинавский поэт использует слово ради спасения и проклятия, – это «Сага об Эгиле», в которой рассказывается о событиях, относящихся к X в. (наиболее ранний фрагмент рукописи θ, XIII в.; полная рукопись AM 132 fol., Reykjavík, XIV в.). Герой саги, один из самых прославленных исландских скальдов, с младенчества владеет искусством использовать слово себе во благо: Эгиль сочиняет свою первую вису в трехлетнем возрасте, когда его отец Скаллаgrim не позволяет ему поехать в гости к деду по матери. Эгиль не слушается отца, вскакивает на неоседланного коня и, не зная дороги, в одиночку пускается в опасное путешествие через болота вслед за сородичами, а приехав на хутор деда, произносит свою первую вису³: *Kominn emk enn til arna / Yngvars, þess's beð lyngva, / hann vask fúss at finna, / fráþvengjar gefr drengjum; // mun eigi þú, þægir, / þrévetran mér betra, / ljósundinna landa / linns, óðar smíð finna* (BI, 602) – «Я все-таки пришел сейчас к очагам Ингвара, который дает мужам ложе сверкающего ремня щуки (= золото; ремень щуки = змей, ложе змея = золото), я стремился его найти; ты не сможешь – толкатель светло-переплетенных земель змея (= щедрый человек, земли змея = золото, толкатель золота = щедрый человек) – найти лучшего трехлетнего кузнеца поэзии, чем я».

Стихи Эгиля строятся на антитезе: юный скальд заявляет, что смог найти (*finna*) дом деда, однако тому не удастся найти (*finna*) лучшего скальда («кузнеца поэзии» – *óðar smíðr*), чем внук. Словесный повтор подчеркивает содержащееся в виси противопоставление: трехлетний Эгиль утверждает свое превосходство над старым Ингваром. Семантика висы определяется отнюдь не прославлением адресата (Ингвара), но возвеличиванием собственного поэтического дара. Сочиненные Эгилем стихи дают для этого все основания, они весьма искусны и во всем следуют канонам скальдического стиха в расстановке рифм и аллитераций, использовании кеннигов и синтаксического орнамента (переплетения предложений).

Однако синтаксис и фразеология висы Эгиля менее сложны, чем может показаться на первый взгляд⁴. Порядок слов в ней

близок к естественному, сложные переплетения предложений отсутствуют, каждая полустрофа состоит из простых предложений (используется всего одно вставное предложение, занимающее целиком одну строку: *hann vask fúss at finna* – «я стремился его найти»). Кеннинги, встречающиеся в висе, также вполне однотипны и строятся на обозначении золота: *lyngva fránþvengjar bed* «ложе сверкающего ремня щуки» (= золото, ремень щуки = змей, ложе змея = золото) и *ljósundinna linns landa* «светло-переплетенные земли змея» (земли змея = золото). Оба кеннига включают по одному определению («сверкающий» и *ljósundinn* – «светло-переплетенный») и относятся к деду Эгиля Ингвару (первый кеннинг называет его «дающим золото», а второй – «толкателем золота»), к которому адресована вся виса.

Кенниги в висе Эгиля представляют собой традиционные обозначения мужа и едва ли исполняют роль прославления адресата за щедрость. Тем не менее сочинение стихов требует ответного дара от их реципиента, тем более что о его щедрости дважды упоминалось в висе: за стихи Эгиль получает от деда в награду три морских раковины и утиное яйцо и избегает наказания за непослушание. Юный скальд, таким образом, вступает на поэтическое поприще со стихами, функция которых близка к сальвационной. Очевидно, функция спасения в висе Эгиля обеспечивается не столько ее содержанием, которое вполне тривиально и сводится к констатации факта (скальд нашел дом деда), сколько ее искусной поэтической формой. Аудитория, в которой юный скальд исполняет свои стихи, должна была оценить и поэтическое мастерство – предмет гордости их создателя, и его возраст, о котором он не забывает упомянуть в своей висе.

В саге рассказывается, как поэтическое мастерство еще дважды помогает Эгилю спасти жизнь: на пиру у Барда (гл. XLIV) и в плену у Эйрика Кровавая Секира в Йорке (гл. LIX–LXI). В обоих случаях угроза жизни Эгиля исходит от его заклятого врага Гуннхильд, жены конунга Эйрика Кровавая Секира. На пиру Гуннхильд, желая расправиться со скальдом, подмешивает ему в брагу яд. Устроитель пира Бард осеяет отравленный напиток знаменем и велит служанке поднести рог Эгилю, однако тот отказывается пить, втыкает себе в ладонь нож, вырезает на роге руны, окрашивает их своей кровью и говорит вису. После того, как Эгиль произносит свои стихи, рог с отравленным питьем разлетается на куски, напиток проливается на солому, а сам скальд оказывается вне опасности.

Функция спасения, которой наделены сочиненные скальдом стихи, едва ли скрыта в их семантике. Содержание стихов Эгиля определяется его действиями как резчика рун: «Режем руны на

роге, окрашиваем речение кровью, эти слова я выбираю для корней дерева ушей яростных зверей (уши яростного зверя = рог, корни дерева рога = древесный обод рога, на котором вырезаются руны); выпьем, как захотим, напиток веселых служанок; узнаем, как с нами обойдется пиво, осененное Бардом». Исполняя стихи, скальд режет руны, окрашивает кровью свое речение (spjöll – «речение, слова, заклинание»), выбирает слова для рунической надписи, утверждает свое право выпить брагу или от нее отказаться, выражает сомнения в том, что она принесет ему пользу, т. е. открыто объявляет, что ему известно о яде. Сочинение висы Эгиля совпадает не только с моментом речи, к которому приурочено ее исполнение, но и с тем временем, когда вырезается руническая надпись. Вырезание рун на роге знаменует такую степень материализации речевого акта, что его оказывается возможно подвергнуть окрашиванию кровью. Идентичность речевого акта деянию позволяет скальду «отменить» эффективность того знамения, которым осенил отравленную брагу отравитель, и помогает спасти жизнь⁵.

Сальвационная функция рунических надписей, вырезанных Эгилем, упоминается и в других главах саги. Владея умением резать руны ради спасения, скальд помогает выздороветь больной девушке: он соскабливает неправильно вырезанные руны с китового уса, лежавшего у нее в постели, бросает его в огонь, вырезает новые руны и исполняет скальдическую вису («Рун не должен резать тот, кто в них не смыслит»⁶, гл. LXXII).

Применение рун в магических целях, очевидно, основывается на представлении о том, что каждая руна обладает в соответствии со своим именем той или иной магической силой. Известно, что руны представляют собой одновременно как фонетические знаки, так и идеограммы, или магические знаки. Основная функция рунического письма не связана с актом коммуникации, но состоит в оказании магического действия. Руническое письмо сакрализовано: в нем заключена колдовская власть резчика рун. Можно предположить, что сальвационной функцией стихи Эгиля наделяет представление о действенности не только искусной поэтической формы, но и рунической магии.

Руническая магия и скальдическая форма, вероятно, определяют действенность стихов Эгиля не только в сальвационной функции, но и в функции, названной О.М. Фрейденберг «хтонической»: «Другая функция слова, хтоническая, заключает в себе зло. Из названий имени в его хтоническом аспекте возникают проклятия или брань. Проклинают или бранят живых, подвергая их тем самым умиранию; умерших инвокируют и славят, оживляя этим»⁷. Поэтическое проклятие помогает герою «Саги об Эгиле» справиться

со своим могущественным врагом конунгом Эйриком Кровавая Секира, сыном норвежского короля Харальда Прекрасноволосого. Желая отомстить конунгу за нанесенный ущерб, Эгиль сочиняет скальдическую хулу, в которой призывает на своего обидчика гнев богов и требует изгнать его из страны: Svá skyldi goð gjalda, / gram reki þönd af löndum, / reið sé rogn ok Óðinn, / rön míns féar hönum; // folkmýgi lát flœja, / Freyr ok Njörðr, af jörðum, / leiðisk lofða stríði, / landóss, þanns vé grandar (В I 46–47, 19) – «Так должны боги отплатить конунгу за захват моей собственности, пусть боги изгонят конунга из его земель, пусть разгневаются Один и боги; Фрейр и Ньёрд пусть заставят притеснителя народа бежать из его земель, пусть ас страны возненавидит противника людей, который оскверняет капища».

В висе Эгиля утверждается, что конунгу грозит возмездие богов, так как тот захватил чужую собственность, вынеся неправильное решение в вопросе о тяжбе за наследство. Скальд считает, что на его стороне закон и божественная справедливость, и называет своего врага «притеснителем народа», «противником людей» и «осквернителем капищ». Обвинения столь страшны, что наказание за них представляется справедливым возмездием: скальд обращается к богам, Одину, Фрейру и Ньёрду с требованием откликнуться на его поэтический призыв и изгнать Эйрика из страны, лишив его социального статуса.

Исполнив стихи, проклинающие Эйрика, Эгиль узнает, что объявлен вне закона и всякий человек в Норвегии имеет право убить его, а потому сочиняет про конунга еще одну хулительную вису: Lögbrigðir hefr lagða, / landalfrs, fyr mér sjölfum, / blekkir brœðra sökva / brúðfang, vega langa; // Gunnhildi ák gjalda, / greypt's hennar skap, þenna, / ungr gatök ok læ launat, / landrekstr, bili grandat (В I 47, 20) – «Нарушитель закона вынудил меня странствовать далеко, дух страны, его невеста обманывает мужа, который убил своих братьев; злобная нравом Гуннхильд должна заплатить за то, что я изгнан из страны, в молодости я быстро побеждал сомнение и мстил за предательство».

Эгиль обращается в своих стихах к духу страны (landalfr), возможно, к богу Тору, и призывает его покарать Эйрика, которого называет «нарушителем закона» (lögbrigðir) за то, что тот вынудил его странствовать далеко (lagt fyr mér langa vega), иначе говоря, обрек его на изгнание. Эгиль винит в своих бедах не только конунга Эйрика, но и его жену (= невесту, brúðfang) Гуннхильд, которую называет «злой нравом» (greypt's hennar skap), считая, что она «обманывает» (blekkir) своего мужа (brœðra sökva –

«убийцу братьев»). Эгиль утверждает, что Гуннхильд тоже повинна в его изгнании.

Желая отомстить Гуннхильд и Эйрику, Эгиль убивает их сына Рёгнвальда и многих дружинников, а потом берет орешниковую жердь, взбирается с ней на скалистый мыс, обращенный к материку, насаживает на нее лошадиный череп и произносит заклятье: «Я воздвигаю здесь эту хулительную жердь и посылаю эту хулу Эйрику конунгу и его жене Гуннхильд, – он повернул лошадиный череп к материку, – посылаю я эту хулу духам-покровителям, населяющим эту страну, чтобы они все блуждали без дороги и не нашли покоя, пока не изгонят конунга Эйрика и Гуннхильд из страны». Затем он всаживает жердь в расщелину скалы, поворачивает лошадиный череп в сторону материка и вырезает рунами на жерди все сказанное им заклятье.

Устанавливая руническую жердь, Эгиль, очевидно, преследует ту же цель, что и сочиняя скальдические стихи, – навлечь на конунга и его жену гнев высших сил (богов и духов-покровителей страны) и отплатить за нанесенную ему обиду. Упомянув о связи инвокаций с богоявлением, вновь уместно процитировать О.М. Фрейденберг: «акты называний тем самым создают прибытие тотема, его живое присутствие... Назвать бога – это вызвать его»⁸. Называя богов и духов, Эгиль стремится вызвать их. Если в первой висе он обращается к коллективным сверхъестественным силам *bönd, goð* и *rogn*, богам Одину, Фрейру и Ньёрду, а также к существу, обозначаемому словом *landáss* («ас страны»), то во второй висе скальд призывает существо, называемое «духом страны» (*landalf*), а в заклинании – «духов-покровителей страны» (*landvættir*). Всех их Эгиль просит изгнать Эйрика и Гуннхильд из своих владений.

Несмотря на то, что висы Эгиля произнесены по различным поводам (сожжение корабля и объявление вне закона), их главная функция идентична – вызывание гнева сверхъестественных сил для изгнания врагов из страны. Трудно понять, каких сверхъестественных существ обозначают упоминаемые в висах слова *landáss* и *landalf*, нередко объясняемые толкователями как кеннинги богов Тора, Одина, Улля. Не исключено, что они относятся к предводителям духов-покровителей страны (*landvættir*), обращение к которым содержится в заклинательной формуле Эгиля.

Висы Эгиля близки по семантике и технике стихосложения: в них используются одни и те же рифмы (*skyldi* : *gjalda*, *Gunnhildi* : *gjalda*; *landöss* : *grandar*, *landrekstr* : *grandat*; *bönd* : *höndum*, *rogn* : *hönum*) и аллитерации (в обеих применяются идентичные созвучия «g» и «l»; начальные строки второй строфы подхватывают аллитерацию конечных строк первой строфы). Вторая строфа по форме

и смыслу кажется продолжением первой, а прозаический текст саги, разделяющий их, состоит в основном из объяснений, необходимых для понимания второй строфы. Этот комментирующий текст восполняет безусловную и, видимо, намеренную «коммуникативную недостаточность» сказанных Эгилем вис, чья основная функция явно не сводится к передаче информации. Непосредственному восприятию смысла вис создает дополнительные преграды и техника скальдического стиха: прежде всего необыкновенно сложный синтаксис (с переносами, разрывающими тесно связанные друг с другом слова границами строки), лексика (кеннинги) и, наконец, звуковой рисунок обеих вис, несоотносимый с их смысловым членением. Однако поняв смысл, утаиваемый скальдической формой, естественно, непередаваемой в переводе, можно заметить, что содержание вис тождественно тому, о чем говорится в заклинательной формуле, произносимой Эгилем во время воздвижения хулительной жерди.

Совпадают и языковые, и формальные принципы организации текста вис и заклинания. Синтаксис заклинания подчинен установке на магическую действенность: придаточное цели с оптативом приобретает модальное значение – пожелание, приказание («чтобы они блуждали, чтобы не нашли покоя, пока не изгонят»). Тождественное значение в первой висе Эгиля выполняют конструкции с модальными глаголами: *skyldi gjalda*, *lát floeja* («должны отплатить», «да изгонят»). В формуле заклинания, как и в висах Эгиля, применяются тождественные звуковые повторы: аллитерация (*villar : vega; hendi : hitti*) и рифма (полная – *hitti : sitt* и консонанс – *allar : villar*). Следует заметить, что в отличие от скальдических вис, известных своей виртуозной версификационной техникой, канонизировавшей эти звуковые приемы, аллитерация в тексте заклинания, оставаясь факультативной, не получает структурной функции. То же относится и к корневым созвучиям, использованным в заклинании, – они напоминают скальдическую рифму (хендинг) лишь своей звуковой структурой, так как в тексте заклинания отсутствует минимальный признак стиха – членение на соотносимые отрезки (строки). Тем не менее наличие элементов поэтической формы в тексте заклинания приближает его к тем протостиховым структурам, из которых развилось древнегерманское и, в частности, скальдическое стихосложение⁹.

Искусная формальная организация заклинания Эгиля уподобляет его скальдическим висам. В связи с этим было высказано предположение, что не формула заклятья, а текст скальдических вис был вырезан Эгилем на жерди с лошадиным черепом¹⁰. Особую действенность надписи должны были придать магические

числовые соотношения между рунами, которыми могли быть записаны висы: в каждом из четырех четверостиший, из которых состояла предполагаемая надпись, было по 72 руны, т. е. три раза общее количество рун футарка – старшего рунического алфавита. Эффективность стихов Эгиля обеспечивалась числовой магией – его надпись составляла определенное (магическое) число рун (24 руны футарка аккумулировали все магические силы, свойственные каждой руне).

Руническая надпись заклинания и скальдические стихи Эгиля произвели желаемое действие: вскоре после публичного исполнения Эгилем поэтической хулы, как сообщает сага, обстоятельства сложились так, что Эйрик и Гуннхильд вместе с детьми оказались вынужденными покинуть Норвегию (гл. LIX). Эффективность речевого акта в его хтонической функции, обеспеченной представлениями о рунической магии и действенности искусно организованной поэтической (скальдической) формы, не вызывает сомнений.

Покинув Норвегию, Эйрик Кровавая Секира стал править Нортумбрией. Эгиль же отправился в Англию, к королю Ательстану, у которого служил раньше. У берегов Нортумбрии корабль Эгиля разбился, и скальд оказался во владениях своего заклятого врага. Эгиль принял смелое решение и направился прямо в Йорк, столицу Нортумбрии к своему другу Аринбьёрну, который был приближенным Эйрика и воспитателем его сына. Аринбьёрн пытался помирить Эгиля с конунгом, но ему удалось лишь выпросить отсрочку до утра, приведя довод, который убедил Эйрика: «убийство ночью – это низкое убийство» (гл. LIX–LXI).

Мысль искупить вину, сочинив панегирик в честь конунга, тоже принадлежит Аринбьёрну, который обращается к Эйрику и Гуннхильд с просьбой не убивать Эгиля: «Если Эгиль оскорбил конунга, пусть он искупит это хвалебной песней, которая останется навсегда». Если конунгу Аринбьёрн напоминает, что при помощи поэзии ему будет обеспечена вечная слава, то самому Эгилю он рассказывает о своем родиче Браги, первом скальде, имя которого сохранила традиция: «Я советую тебе не спать ночь и сочинить хвалебную песнь конунгу Эйрику <...> Так же поступил Браги, мой родич, когда вызвал гнев шведского конунга Бьёрна. Он тогда сочинил ему в одну ночь хвалебную песнь в двадцать вис, и за это ему была дарована жизнь». Упоминание о Браги как о создателе стихов, сочиненных ради спасения жизни, возможно, говорит о том, что существовала традиция сочинения сальвационных скальдических панегириков. Однако до Эгиля ни сами стихи, ни упоминания о них не сохранились¹¹.

Как и не дошедшая до нас песнь Браги, поэма, сочиненная Эгилем, состоит из 20 строф. Она датируется серединой X в. (очевидно, до 954 г., когда умер Эйрик Кровавая Секира) и названа в одной из рукописей «Выкупом головы» (Höfuðlausn)¹². Эгиль сочиняет ее, следуя совету друга и вопреки своему желанию. Создатель саги воздерживается от комментариев по поводу содержания песни Эгиля, упоминая только о реакции конунга на ее исполнение: пока Эгиль говорил свою песнь, Эйрик сидел, выпрямившись, и пристально смотрел на него. Когда песнь кончилась, конунг сказал: «Песнь исполнена превосходно. Я решил теперь, Аринбьёрн, как поступить с Эгилем. Ты так горячо защищал его, что хотел даже стать мне врагом. Так пусть будет по-твоему, пусть Эгиль уйдет от меня целый и невредимый».

Неизвестно, что имел в виду Эйрик, говоря о хорошем исполнении песни, но умалчивая о ее содержании. Возможно, от него не укрылась стереотипность похвал скальда, обошедшегося без упоминания о моральных качествах или личных добродетелях конунга¹³. Хотя речь идет о поступках Эйрика, должествующих симптоматически свидетельствовать о его доблестях, ни одного конкретного события из жизни адресата не называется. В песни Эгиля перечисляется стандартный набор традиционных эталонных доблестных поступков¹⁴, таких как *baud ulfum hræ Eiríkr of sæ* (стев) – «предлагал волкам трупы Эйрик на море», или «большинство мужей слышали, в каких битвах бился конунг, а Видрир (Один) видел, где лежали павшие», или «Ломает огонь плеча (= золото) податель золота». Очевидно, эти поступки сами по себе должны были свидетельствовать о храбрости и щедрости прославляемого. Возможно, сам факт сочинения песни, именуемой хвалебной, делал ее адресата обладателем славы.

Начальные строфы «Выкупа головы» отличаются от традиционных вступлений к хвалебным песням¹⁵. Скальд не ограничивается просьбой предоставить ему слово, но дает оценку собственной поэзии, с самого начала называя ее «хвалой» (*mærd̄r*): *Vestr fórk of ver, / en ek Viðris ber / munstrandar mar, / svá's mitt of far; // drók eik á flot / við ísa brot, / hlóðk mærd̄ar hlut / míns knarrar skut* (BI 268, 1) – «Я приплыл на запад по морю, но с собою принес море берега радости Видрира (= песнь, Видрир = Один, берег радости Одина = грудь), так обстоят мои дела; я вел корабль по течению среди льдов; я погрузил груз хвалы на корму корабля духа (= грудь)».

Эгиль намеренно создает впечатление у аудитории, что прибыл к конунгу с заранее сочиненным панегириком (чему противоречат его собственные слова, сказанные Аринбьёрну, когда он с неохотой дает согласие на сочинение хвалы конунгу: «я, по правде говоря,

совсем не собирался сочинять хвалебную песнь конунгу Эйрику»). Более того, с первых же слов своей поэмы скальд говорит не о конунге, которому должна быть посвящена его хвалебная песнь, но заявляет о себе и описывает собственное морское путешествие, сделанное якобы навстречу прославляемому им конунгу и по его приглашению. Напомним, что предложение в начале второй строфы «Конунг пригласил меня» (Vidumk hilmir löð) противоречит прозаическому контексту саги, описывающему вражду скальда с конунгом и отнюдь не приглашение, но кораблекрушение. Введение темы морского плавания скальда во вступление к панегирику оттесняет формализованный в поэзии скальдов зачин (Hljóðs bíðjum hann – «я прошу его внимать мне») с принадлежащего ему места в первом хельминге строфы в конец второй – начало третьей строфы. Смещение акцента с адресата на исполнителя можно было бы истолковать в терминах опояза как остранение и снятие автоматизированности и формализованности традиционного скальдического зачина. Остранение происходит в результате отступления от основной темы песни (прославления правителя) и введения рассказа скальда о себе, позволяющего направить сальвационную функцию речевого акта на самого сочинителя. Можно предположить, что одно из средств, благодаря которым достигается действенность поэмы Эгиля, состоит в необычной для скальдической поэзии направленности на самого скальда.

Следует предположить, что от хвалебной песни, в которой слово употребляется в его сальвационной функции, и от скальдической хулы, использующей слово в его хтонической функции, неотделимо представление о магической действенности поэтической формы. Если искусно организованная, формализованная хула Эгиля была неразрывно связана с рунической магией, то его «Выкуп головы» в первый раз в скальдической практике вводит в употребление сверхформализованный размер, в котором сочетается максимальное число формальных элементов внутри одной строки. В этом размере, называемом рунхентом, впервые в скальдической поэзии применяются не только аллитерация и внутренняя рифма, но и конечная рифма. Схема рифмовки здесь охватывает всю четырехстрочную строфу: в нечетных строках употребляется мужская рифма, в четных – женская. В рунхенте версификационное мастерство скальда направлено на наименее «семиологичную» область – обогащение строки звуковыми повторами. Чем более насыщенной созвучиями оказывалась строка, тем более действенным, очевидно, полагался размер.

Несмотря на предполагаемое отсутствие традиции, рунхент Эгиля характеризуется жесткой строфической формой со строго

чередующимися смежными женскими и мужскими рифмами. Обычно это объясняют тем, что незадолго до создания «Выкупа головы» Эгиль несколько лет жил в Англии при дворе короля Этельстана, в честь которого сложил драпу (*Ádalsteinsdrápa*, 926 г.), и слышал англосаксонские поэмы с конечными рифмами¹⁶. Однако автохтонность рунхента подтверждается внутренними причинами. Основным направлением совершенствования скальдических размеров было положение и характер внутренних рифм. Как считали сами скальды, хендинги – это главное, что придает стиху «красоту». Неудивительно поэтому, что в размере с более короткими строками им пришлось прибегнуть к хендингам, переходящим из одной краткой строки в другую и стоящим перед стиховой паузой, т. е. к конечной рифме, которая была с их точки зрения тоже разновидностью хендинга (*runhending*, откуда и название размера)¹⁷. Сальвационная функция поэмы Эгиля, вероятно, обусловлена как необычной для хвалебной песни семантикой (направленностью на самого исполнителя), так и новаторской формой (употреблением сверхформализованного размера, впервые основанного на конечной рифме).

Сальвационные стихи Эгиля содержат не только констативные утверждения («я приплыл на запад по морю» – *Vestr fórk of ver*, ср. «я пришел» – *Kominn emk* в детской висе Эгиля), но и перформативные, которые не описывают действие, но равносильны осуществлению действия: «я приношу мёд Одина к столу англоv» – *berk Óðins mjöd / á Engla bjöd* (т. е. «я исполняю хвалебную песнь»). Акт исполнения песни заключает в себе действие, т. е. прославление конунга: «я, конечно, прославляю его, я прошу его внимать мне, так как я сложил песнь» – *víst mærik þann; / hljóðs biðjum hann, / því at hróðr of fann*. В стихах Эгиля присутствует характерная для перформативов семантика: они автореферентны, т. е. называют совершающееся речевое действие («Из своего прикрытия смеха (= груди) я приношу хвалу перед правителем» – *ór hlátra ham / hróðr þark fug gram*, т. е. «я исполняю хвалебную песнь»); автономннтивны, т. е. называют самого скальда в прямых речевых актах («я приношу хвалу», «я приношу мёд Одина»); эквипотенциальны, т. е. время совершения речевого акта (момент речи) совпадает в них со временем действия. Формулы Эгиля сближаются с перформативами и структурно: в них употребляются глаголы в 1 лице ед. ч. настоящего времени действительного залога («я приношу мёд поэзии», «я прославляю», «я прошу внимать»).

Перформативные стихи Эгиля создают необычную коммуникативную ситуацию и имеют строго определенную функциональную направленность. Они наделены целевым заданием, ориенти-

рованы на одного адресата, исполняющего властные функции, и служат манипулированию его ментальным состоянием и поведением. Коммуникативная цель Эгиля состоит в том, чтобы оказать воздействие на конунга, сначала заставив его произвести смысловую интрепретацию песни как хвалебной, а затем и определенное действие, т. е. даровать спасение скальду.

Выступая как словесные действия, стихи Эгиля неверифицируемы, т. е. не могут быть оценены с точки зрения истинности или ложности (вопрос, многократно обсуждавшийся исследователями, отмечавшими противоречие утверждений, высказанных в стихах и в прозаическом тексте саги). Успешность, удачность языковых действий скальда изначально задана самим коммуникативно-прагматическим пространством, в рамках которого должна быть обеспечена реализации перформатива. Сальвационная действенность «Выкупа головы» Эгиля достигается благодаря использованию перформативных формул, особым образом структурированной формы – сверхформализованного размера рунхент, возможно изобретенного скальдом для этой поэмы, необычной семантики (направленности поэтического акта не на адресата, но на самого создателя поэмы).

Примечания

- ¹ Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора (XI лекция) // Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. / Фрейденберг О.М. М., 1998. С. 77.
- ² Там же. С. 78.
- ³ Здесь и далее примеры скальдической поэзии цит. по: Den norsk-islandske skjaldedigtning / Udg. ved Finnur Jónsson. [1–2 bd.] A. Tekst efter handskrifterne. I–II. bd. [3–4 bd.] B. Rettet tekst. I–II bd. København og Kristiania. Gyldendal, Nordisk forlag, 1912.
- ⁴ Высказывалось мнение, что первая строфа Эгиля сложена не им, но более зрелым скальдом, см. в статье: *Helgadóttir-Yershova Y.S.* Egill-Skallagrímsson. Youth and Age in the Medieval Norse / Sh. Lewis-Simpson (ed.). Leiden; Boston: Brill, 2008. P. 294.
- ⁵ Обычай осенять кубок знаменем упоминается в «Саге о Хаконе Добром» (гл. 17), в которой рассказывается, как на языческом жертвенном пиру конунг-христианин осеняет кубок крестным знаменем, что истолковывается его приближенным как знак молота Тора (*Стурлусон С.* Круг Земной / изд. подгот. А.Я. Гуревич, Ю.К. Кузьменко, О.А. Смирницкая, М.И. Стеблин-Каменский. М.: Лит. памятники. 1980. С. 76).
- ⁶ Здесь и далее перевод С.С. Масловой-Лашанской цит. по: Сага об Эгиле // Исландские саги. М., 1956.

⁷ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 79.

⁸ Там же. С. 78.

⁹ *Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. В 2 т. М., 1994. С. 135–173.

¹⁰ *Olsen M.* *Norrøne studier.* Oslo, 1938. S. 12–21.

¹¹ После поэмы Эгиля «выкупы головы» сочинили, по крайней мере, два скальда: Оттар Черный, создавший панегирик в честь Олава Харальдссона, из которого до нас дошло 20 строф, и Торарин Лофтунга, от поэмы которого, сложенной в честь конунга Кнута Могучего, сохранился лишь стеф *Knútr vergr grund sem gætir / Gríklands himinríki* – «Кнут защищает землю, как Покровитель Греции – небесное царство!» В «Круге Земном» рассказывается, что Торарин изначально сочинил о Кнуте не драпу (парадную скальдическую песнь с припевом), но более краткую поэму (флорк, или несколько вис, или краткую драпу), однако конунг разгневался и велел сочинить к следующему дню полную драпу, пригрозив лишить скальда жизни. За свой «Выкуп головы» Торарин получил в награду жизнь и 50 марок серебром.

¹² Исследователи обращали внимание на обыгрывание слова «голова» в «Care об Эгиле» (см.: *Looze L. de.* The Concept of the Self in Egil's Saga // Egil, the Viking Poet: New Approaches to Egil's Saga / Helgason J.K., Russell P., Torfi H.T. (eds.). Toronto Old Norse-Icelandic Series. Toronto: Toronto University Press, 2015. P. 70–71; *Clunies Ross M.* Self-Description in Egil's Poetry // Там же. P. 79–80).

¹³ *Гуревич Е.А., Матюшина И.Г.* Поэзия скальдов. М., 2000. С. 405.

¹⁴ Там же. С. 405.

¹⁵ Там же. С. 412.

¹⁶ «Рунхент “Выкупа головы” Эгиля имитирует размер “Елены” и поэм “Экстерской книги”. Звучание стиха, ритм, число слогов в строке – все в них похоже, и этот размер спасает Эгилу жизнь» (*Vigfússon G.* On the word runhenda or rímhenda and the Introduction of Rime into Iceland // Transactions of the Philological Society. 1865. P. 200–217).

¹⁷ *Стеблин-Каменский М.И.* Поэзия скальдов: дис. ... докт. филол. наук. Л., 1947. С. 125.

О.М. Фрейденберг как исследователь греческой трагедии

Концепция О.М. Фрейденберг, изложенная ею в седьмой главе книги «Образ и понятие», предвосхищает идеи структурального литературоведения относительно греческой трагедии, в отечественном антиковедении впервые изложенные М.Л. Гаспаровым («Сюжетосложение древнегреческой трагедии». М., 1979). Хотя в работе Фрейденберг не могла присутствовать принятая позже терминология, в ее выводах предвосхищены также и идеи интертекстуальной поэтики.

Ключевые слова: трагедия, жанр, мотив, структура, смысл, сюжет.

Первое издание книги «Миф и литература древности» вышло, когда поколение автора этой статьи только поступало в аспирантуру; тем не менее, несмотря на немедленное включение этой книги в список программной литературы по специальности, высказывались мнения и относительно сложности этой книги, особенно по части трагедии, которая и сама по себе явление непростое. Поэтому, как утверждалось, будет сложно осилить идеи автора, где так много крайностей. Другое мнение состояло в том, что эта книга скорее предназначена для специалистов по общей филологии или даже по теории литературы, но не для специалистов по литературе античности. Еще одно – что она обращена к читателю такого же исключительно высокого мышления и интеллекта, как и у самой Ольги Михайловны Фрейденберг, и опять-таки выпускнику классического отделения овладеть этим материалом будет сложно. Использовалась даже такая терминология: то, что вышло из-под пера Фрейденберг, носит как бы эсotericский характер, в то время как мы привыкли к другому, а именно к экcotericкому способу изложения, учитывающему различные уровни пишущего и читающего. Чем чаще высказывалась такого рода аргументация, тем больше, естественно, возникало желание прочесть то, что, оказывается, было предназначено «не нам».

Между тем при прочтении самой книги становилось ясно, что никаких особых единомышленников у Фрейденберг как раз и не было, ведь в предисловии прямо сказано: «От научной мысли я изолирована. Ученики и друзья отвернулись, аудитория отнята. Прохожий!»¹. Вот к кому она, оказывается, обращалась, и если просила этого прохожего помолиться за науку², то вряд ли это должен сделать тот, кто мало что поймет. Скорее наоборот, она обращалась к непредвзятому читателю, к тому, кто постарается понять, даже если это потребует усилий.

Действительно, для того, чтобы ответить на вопрос, а так ли на самом деле в изложении Фрейденберг все сложно и малопонятно, достаточно раскрыть хотя бы книгу «Образ и понятие». Седьмая глава ее целиком посвящена проблемам наиболее сложного сегмента греческой литературы³. Попытаемся понять подход исследователя в осмыслении феномена древнегреческой трагедии, для чего стоит рассмотреть и метод изложения анализируемого материала. Т. е. не только то, что исследуется, но и то, как это исследуется.

Правда, вопросы трагедии так или иначе затрагиваются и в других работах Фрейденберг: и в главе о драме в «Поэтике сюжета и жанра», и в лекциях по теории античного фольклора, и в первых главах «Образ и понятия», т. е. там, где она говорит о происхождении наррации, о древней комедии, о миме, о философии и т. д. Однако наиболее полно взгляды автора представлены именно в седьмой главе, разделы которой посвящены таким ключевым проблемам трагедии, как проблема ее экзодов, или, иначе, финалов, проблема женских хоров, соотношение мелики и ямбики, проблема генезиса трагедии и ее эстетические проблемы. Хотя фундаментальных проблем трагедий, т. е. интерпретации, соотношения понятийной и до-понятийной структур, метафорической образности, Фрейденберг касается практически везде, во всех разделах, в наиболее концентрированном виде эти проблемы представлены в главе, которая парадоксальным образом называется «Некоторый анализ». Однако это уточнение: «некоторый», а не «полный», «всесторонний», «многоуровневый» и т. д. – не должно ввести в заблуждение того, кто прочтет эту главу, где с наибольшей полнотой реализован исследовательский метод автора: возвращаться к тому, о чем уже было сказано ранее, давая при этом некую перспективу на будущее, к чему мысль исследователя еще вернется, о том, что представляется понятным и очевидным, говорить коротко и ясно, о новом – более подробно и обстоятельно. И хотя то, что выглядело очевидным для Фрейденберг, не всегда выглядит таковым и сейчас, ее положения сформулированы таким образом, что их стоит привести целиком. Например, о

сходстве фокуса трагедии с паллиатой она всегда говорит подробно и не раз к этому вопросу возвращается. Как и к параллелям между гомеровским эпосом и комедией.

В «Одиссее» находятся элементы, которые вполне обнаружатся и в средней комедии: поддельный персонаж, призрачные города и обитатели, самозванцы, обманщики... видения, представляющие собой визионарные «картины». Даже в беседе с Афиной Одиссей выдает себя за другое лицо. Так понятийная мысль объясняет ту мифологическую «мнимость», которая сопутствует всякому «подлинному» герою. В сравнении мнимое «подобляется» подлинному, в метафоре подлинное «переносится» на мнимое; но мистификации наивнее и прямее оборачивают одно и то же явление то миром, то истиной⁴.

Таким образом, ложным речам и обманным сценам эпоса дается не традиционная интерпретация, объясняющая обманы сюжетной необходимостью (герой обманывается, потому что вынужден обманывать), а та, которая, выходя за пределы этой простой, но неполной истины, предлагает более широкое толкование, исходящее из динамики литературного развития.

Фрейденберг указывает не только на то, что источники обманчивых речей у Гомера на самом деле гораздо глубже привычных схем, но и на то, что они актуализируются позже в совершенно иных жанровых формах. Например, обращается внимание на то, что большое смысловое место в поэме занимают «правдивые рассказы» о странах, событиях, людях и о себе самом Одиссея или его врагов: «В этих “правдивых рассказах” все мнимо, в них нет ни слова истины. Одиссей выдает себя за несуществующее лицо, а себя самого укрывает за этой ложью»⁵. Здесь у Фрейденберг еще нет, разумеется, слова «интертекст», но если исследователь, говоря о каком-то конкретном тексте, им одним только не ограничивается, имея в виду и другие, на смысловом уровне связанные с ним тексты, то ясно, что мыслит он именно в категориях интертекстуальной поэтики. Автор пишет

Рассказ-мираж, имитирующий действительность, часто встречается и в гомеровских гимнах: Афродита выдумывает о себе целую историю, мнимую с начала до конца, и прикидывается не тем, кем она является; Деметра передета другим лицом и говорит о себе неправду; Дионис выдает себя не за себя; маленький Гермес мистифицирует богов и плетет о себе хитрую ложь. «Правдивые рассказы» повествуют боги и герои именно о себе самих, в виде

«я-рассказа», бытовистического по своей форме. В архаичном гимне к Деметре рассказ о похищении Персефоны строится на мираже: на сказочном лугу дева хочет сорвать цветок – «чудо», но едва дотрагивается до призрачной приманки, как цветок исчезает, земля разверзается и Аид уносит деву под землю.

После чего следует важное уточнение: «понятийная мысль осмысляла все эти наррации-миражи уже как комические, как пародийные рассказы»⁶.

Тем самым ясно, в чем суть точки пересечения эпических сюжетов и с гимнами, и с паллиатой, и почему параллели «Правдивой истории» Лукиана могут находиться не только в литературе поздней античности. Говоря об исследовательском методе Фрейденберг, нельзя не обратить внимание на то, что о чем бы ни шла речь, автор не мыслит категориями одного только ЭТОГО жанрового явления, всегда рассматривая его в максимально широком контексте литературных фактов. Причем не замыкаясь в рамках одной-единственной жанровой традиции, а обращаясь к произведениям и других жанров. Для подхода Фрейденберг важен не только конкретный текст автора, посвятившего себя трагедии, или эпосу, или комедии, или роману; ее занимает античная литература как таковая, вся. Вот почему она не может не коснуться такой, казалось бы, скучной и хрестоматийной вещи, как периодизация, и вот как она пишет об этом:

Понятие «античной литературы» объединяет три крупных литературных эпохи, три стадии единого литературного процесса, из которых каждая имеет свою собственную специфику и отличается от двух смежных. Это эпоха греческой, эллинистической и римской литературы. Ни одна из них не монолитна. Греческая литература начинается с образования античного общества; эллинистическая зарождается там, где кончается греческая литература; параллельно эллинистической возникает римская литература, которая ее опережает⁷.

Тем самым вопреки распространенному мнению римская литература является не вариантом эллинистической, она существует параллельно с ней. Это не сложно, но это и не упрощение, так как каждый из периодов объяснен в зависимости от другого. Хотя стремление к крайностям нигде не выпирает так, как в периодизации, здесь, как видим, никаких крайностей нет, как нет их и в таком, например, наблюдении: «Прошло время, когда Дионис считался создателем трагедии; но другая крайность – считать, что этот бог

не имел к генезису трагедии никакого отношения»⁸. В такого рода высказываниях суть подхода Фрейденберг как к сложившейся традиции, так и к крайностям в понимании этой традиции.

Или тема жанровых сходств, которая для Фрейденберг чрезвычайно важна, к ней она постоянно возвращается и в связи с трагедией, однако когда говорит о чем-то очевидном, пусть и требующем разъяснения, то говорит об этом достаточно кратко. Например, анализируя свойства трагедии, обусловленные структурой и композицией, она объясняет это так: «...Части трагедии имеют свое определенное расположение, следуя друг за другом в узаконенном традицией порядке – это и есть их композиция»⁹. В отличие от композиции «структура определяет собой строение трагедии, независимое от порядка, в котором расположены отдельные части, если бы она служила только скелетом трагедии, роль ее не была в такой степени решающей; но она является строением материала, определяющим его свойства»¹⁰.

Т. е. фактически структура понимается так же, как у М.Л. Гаспарова в его знаменитой статье о трагедии¹¹, но только у него вся статья посвящена одной теме, а у Фрейденберг это разлитое в виде и обсуждения широкого круга проблем, и самых различных наблюдений. Суммируя ее замечание о структуре с теми, что имеют место в главе о различиях между меликой и ямбикой, со сказанным о хорическом типе текста, о специфичности роли вестника в сравнении с рассказами хора, нельзя не прийти к выводу, что они с Гаспаровым хотя и идут разными путями, приходят к сходным выводам: о том, что текст трагедии – не монолит, что там сочетаются, не совмещаются, а именно сосуществуют тексты разной жанровой ориентации, и что это необходимо учитывать при анализе тех или иных контекстов трагедии. Невозможно воспринять трагедию в ее функциональности, полностью, именно так, как она звучала на афинской сцене, мы можем лишь предполагать, каким было движение персонажей¹², авторские ремарки отсутствуют и т. д., но это еще не означает, что мы не можем над этой функциональностью подумать, – вот в чем сходятся оба исследователя. Гаспаров полагает, что лирический текст трагедии, кроме метрических, обладает и смысловыми отличиями от собственно драматического¹³. О том же самом пишет и Фрейденберг: «Мы сейчас не замечаем, что ямбы трагедий несут в себе известные смыслы. Нам кажется, что это голая метрика... По отношению к ямбическому языку мелический язык представляет более древнюю версию»¹⁴.

Для Фрейденберг драматический текст трагедии – это ямба, лирический – это мелика, Гаспаров говорит о различии в содержательной стороне драматического и лирического элементов

трагедии, терминология у ученых действительно не совпадает, но говорят они об одном и том же! «В мелике, – пишет О.М. Фрейденберг, – можно найти все, что есть в ямбах: и диалог, и стихомифию, и монолог. Но в ней нет одного – рассказа вестника. В ямбических частях имеется то, что присуще и мелике. Кроме одного – там нет плача»¹⁵. Гаспаров описывает это в других терминах, он говорит не о плаче, а о переживании¹⁶, но по сути они имеют в виду одно и то же, поскольку в трагедии, как правило, переживается не радостное событие, а печальное, а если печальное принимается за радостное, то только по ошибке, которая непременно разъяснится, что приведет к еще большему переживанию события. Правда, Гаспаров был знаком со всей научной литературой по вопросу, которая для Фрейденберг была недоступна, но и она, так же, как и он, обращает внимание не только на специфическую роль хора, но и на особенности содержания его текста: «...О чем бы он ни пел, это произошло раз и навсегда, и то прошлое, в которое оно произошло, распространяется и на настоящее. Другими словами, оно нереально, в нем нет ни настоящего, ни прошедшего, но и то, и другое. Таково и пространство, в котором эти события происходят, оно присутствует и где-то далеко, и где-то вблизи, и везде, и нигде»¹⁷.

Но как быть с персонажами этого хорического текста? Ведь там есть действующие лица, они участники мифических событий, они имеют имена, как с ними быть? «Они были, есть и будут, но нигде в реальной жизни их нет», – пишет О.М. Фрейденберг. Из чего следует, что эти мифические рассказы невозможно анализировать точно так же, как и наращения вестника, это тексты не просто разного содержания, они разной природы, они по-разному устроены, ведь в рассказах вестника «время и пространство содержат четкие грани, сами события протекают в конкретной местности, с конкретными лицами, в конкретной обстановке, в определенный момент времени, вполне закончившийся». Казалось бы, различия очевидны, тем не менее, к этому добавлено еще одно окончательное ставящее точку суждение: «Между рассказами хора и рассказами вестника нет ничего общего»¹⁸. Но ведь и Гаспаров, по существу, пишет о том же самом, говоря о различии между эпическим и хорическим текстами трагедии, тоже утверждая, что это различие является произвольным результатом двух различных характеров мысли, создавших два типа восприятия действительности¹⁹. И поскольку в случае с хором это восприятие особого рода, то какой бы художественный прием мы ни рассматривали, сравнение ли, эпитет ли, синтаксис, функция его в хорическом тексте трагедии окажется иной в сравнении с нехорическим текстом, т. е. эпическим, лирическим или драматическим²⁰. Фрейденберг, как и Гаспаров, полемизирует

с тем подходом, когда при анализе текста трагедии имя персонажа или его речи и действия во внимание принимаются, в то время как тип текста, собственно, и определяющий «характер восприятия действительности», не учитывается, во всяком случае так, как это должно учитываться. Между тем именно этот характер многое меняет, и кардинальный вопрос при анализе, например, художественных приемов заключается не только в том, в монологе они или в диалоге, но и в том, какого типа этот монолог (или диалог): эпического, где узнается или излагается та или иная информация, лирического, где присутствует то или иное эмоциональное переживание события, или собственно драматического, где сталкиваются позиции персонажей и осуществляется принятие ими решения. И хотя Фрейденберг об этом говорит не столь «спрессованно», как Гаспаров, который излагает свои выводы в рамках одной статьи, тем не менее круг проблем, рассматриваемых ею в главе «некоторый анализ», не менее масштабен. По сути, здесь представлено понимание греческих трагедий не только по отдельности, но и в совокупности, при том, что сами трагедии рассматриваются в ином порядке в сравнении с предложенным Гаспаровым, который рассматривает их в зависимости от структуры.

Порядок этот у Фрейденберг таков: 1) «Семеро против Фив» Эсхила, 2) «Антигона» Софокла, 3) «Финикиянки» Еврипида, 4) «Геракл» Еврипида, 5) «Аякс» Софокла, 6) «Филоклет» Софокла, 7) «Елена» Еврипида, 8) «Вакханки» Еврипида, 9) «Алкеста» Еврипида, 10) «Орест» Еврипида, 11) «Медея» Еврипида, 12) «Трахинянки» Софокла, 13) «Гекуба» Еврипида, 14) «Ифигения в Тавриде» Еврипида, 15) «Ифигения в Авлиде» Еврипида, 16) «Эдип в Колоне» Софокла, 17) «Прометей» Эсхила, 18) «Персы» Эсхила.

Это не полный список греческих трагедий, и в подобной выборке, на первый взгляд, нет очевидного смысла. В самой композиции, в последовательности трагедий, в котором они рассматриваются, как будто бы нет, на первый взгляд, никакого определенного плана, и надо сказать, при исследовании трагедии так, как правило, не делают. Можно рассмотреть детально, с точки зрения жанровой структуры, идейного смысла или других особенностей какую-то одну конкретную трагедию, какого-то одного драматурга. Можно сначала рассмотреть все трагедии какого-то одного драматурга, как это делал Ярхо в отношении Эсхила²¹ или Ф.Ф. Зелинский в отношении Софокла²². Можно рассмотреть ряд трагедий, объединенных общим сюжетом, как тот же Анненский²³. Можно рассматривать трагедии тематически близкие, например троянского цикла или фиванского цикла. Наконец, можно рассмотреть ряд наиболее ярких трагедий каждого из драматургов, в том числе и на один

сюжет, чтобы показать инновации каждого следующего автора. Но для чего одну за другой вне хронологического, тематического или жанрового предпочтения рассматривать трагедии трех авторов? Зачем? Какой в этом смысл? Может быть, это и есть та самая сложность, та непонятность, о которой предупреждали скептики? Для чего идти не от хронологии, т. е. Эсхила к Софоклу и от Софокла к Еврипиду, а иначе: от Еврипида вернуться к Софоклу, а после него, наоборот, к Эсхилу? Как это понять? Почему за «Гекубой» вдруг идет «Ифигения», а за «Филоктетом» – «Елена», за «Алkestой» – «Орест», а за «Орестом» – «Медея»? Ни гендерного, ни сюжетного, ни мифологического, ни психологического, никакого смысла в такой композиции, на первый взгляд, кажется, нет.

Однако из этого еще не следует, что в этой композиции нет никакой закономерности. Того, чего не видно при первом приближении, можно попробовать увидеть при втором или третьем. Надо только попытаться, не убаюкивая себя словами о сумбуре, в котором нам не дано разобраться.

И внимательно отнестись к словам О.М. Фрейденберг, к тому, что она говорит как в этой главе, так и в других местах. Например, об одном важном аспекте трагедии, заключающемся в ее визионности, мнимости, т. е. в сходстве с паллиатой, не с Плавтом или Теренцием, конечно, а с типом комедийного действия как такового. Это один из главных затрагиваемых ею вопросов соотношения трагического и комического действий. Например, Аякс принял животных за людей, перебил скот, потому что «Афина набросила ему на глаза призрак. И вот он принял одно за другое. Это произошло, как в паллиате, где герои только и делают, что впадают в зрительные обманы. Иллюзион дает себя знать в сюжетах и паллиаты, и трагедии. Но полного сходства нет, потому, что как Одиссей воскликнул: “все мы лишь призраки, пустые тени” – так мог бы воскликнуть обманутый герой паллиаты»²⁴.

Но говорит это Одиссей, не Одиссей-обманщик, а Одиссей – об обмане, и благодаря подобным параллелям смысл трагедии акцентируется, проясняется. Однако о паллиате читателю все же необходимо что-то знать, следовательно, это рассчитано на тех, кто знаком с античной литературой. Или положение, что трагедию и паллиату сближает мотив смеха и глумления, только в паллиате глумление над стариком вызывает смех зрителей, а в трагедии этот смех остается внутри сюжета²⁵. Т. е. Фрейденберг, акцентируя сходства, определяет и различия, что на самом деле облегчает, а не усложняет усвоение ее идей.

Еще более важный аспект: сходство мотивов, актуализированных в трагедии, которые выделяются Фрейденберг по ходу анализа.

Речь идет о таких мотивах, как мотив смерти, мотив жертвоприношения, мотив плача, мотив мольбы, мотив мятежа, мотив эроса, мотив полиса, об утопических мотивах, о мотиве смеха, мотиве доспехов, мотиве зрения. Но главное – это то, в каком контексте рассматриваются все эти мотивы, т. е. когда именно о них говорит автор исследования? Фрейденберг не рассматривает их ни по отдельности, ни вместе, но лишь в связи с проблематикой той или иной трагедии. Собственно, в этом и ключ к предложенной ею последовательности, к избранной композиции исследования: почему они располагаются в таком порядке, а не в каком-то ином. Проще всего сказать, что это хаос, особенно, если мы не понимаем сходств. Но они есть, прежде всего – сходства сюжетного мотива. Например, мотив безумия. Он, как известно, с чем согласны и другие исследователи, – центральный в трагедии Софокла «Аякс». Однако тот же самый мотив ярко выражен и в «Геракле» Еврипида. Вот почему эти трагедии рассматриваются одна после другой. Или сюжет «Семерых против Фив» Эсхила, который продолжается в «Антигоне» Софокла, а затем повторяется и в «Финикиянках» Еврипида. Логично рассматривать эти произведения одно вслед за другим, а не в связи с хронологией. В «Финикиянках» вводится еще и новый мотив, мотив жертвоприношения, это позволяет О.М. Фрейденберг перейти к рассмотрению мотива фармака в следующих трагедиях. Ею, таким образом, рассматриваются как бы не отдельные трагедии, а греческая трагедия как таковая, как единое целое. А в ней, что особо акцентируется автором, слишком строгий, экономный объем, строжайший отбор художественных средств, тем самым в способах создания образов автор ограничен, так как, в отличие от эпоса, средств этих гораздо меньше. В эпосе есть авторский текст, в трагедии его нет. В эпосе неизбежны постоянные повторы, в трагедии они невозможны. Правда, и в эпосе и в трагедии есть общее – это речи персонажей. Но в отличие от других исследователей Фрейденберг не считает, что главным средством создания образа героя в трагедии является речевая характеристика. Да, о поэтике эпических жестов можно говорить определенно²⁶, так как автором дано их описание, относительно трагедии об этом по большей части можно лишь догадываться²⁷. Мы не знаем жестов, не знаем костюмов, не знаем музыки, не знаем, даже отдаленно, внешности персонажей, откуда мы понимаем, каким видел автор своего героя? «Только через речь» – говорят одни. «Не только» – говорит О.М. Фрейденберг. И невербальное поведение, пусть его немного – и оно тоже – в копилку образа. Например, изображения на щитах – это ведь не просто оружейная символика, это в какой-то мере и характеристика персонажа с этим щитом, даже тогда, когда

никакого изображения не существует, как, например, у единственного положительного героя из семерых – Амфиарая. Даже тем более, если его нет, это «молчащая деталь», полагает Фрейденберг, которая выразительнее самого изображения²⁸.

Вообще молчанию она уделяет больше внимания, чем любой из исследователей греческой трагедии. Но это потому, что большее внимание уделяется самой речи, когда реплики персонажей анализируется не в произвольном порядке, как это часто бывает, когда список рассматриваемых контекстов прилагается исключительно в виде иллюстрации исследовательского тезиса, а тогда, когда этим проясняется мысль исследователя, движущаяся от начала трагедии к ее финалу. Всегда при этом предлагая собственный перевод, не перевод-подстрочник, или буквальный перевод, или художественный поэтический перевод, а интерпретационный авторский перевод, акцентирующий то или иное наблюдение исследования. Например: «...Болезнь-безумие Ореста – это метафора смерти. Электра так и говорит о брате: “Я без сна сижу при несчастном мертвце, ведь он мертвец, поскольку находится у края жизни”. И Менелай при виде Ореста: “О боги, что я вижу? Кого я зрю из покойников?” И Орест соглашается: “Ты сказал правильно: ведь я в несчастьях не живу, хоть и вижу свет”»²⁹. Без таких переводов авторская мысль выглядела, может быть, и правильной, но недостаточно убедительной. Но как быть со случаями, когда никакого текста уже нет, т. е. нет речевого текста у персонажа? Можно это проигнорировать, а можно объяснить: наступившее молчание персонажа трагедии семантически насыщено, это знак, надо только его верно интерпретировать. Например, когда Деянира в «Трахиниках» Софокла замолкает, то это потому, как пишет О.М. Фрейденберг, что «ее уже нет»³⁰. Т. е. физически она еще жива, но ее молчание наилучшим образом характеризует дальнейшую невозможность жизни для этой героини Софокла. Которая и осуществится в этой трагедии вскоре.

У мотива молчания, таким образом, тоже есть своя логика в расположении трагедий, и согласно этой логике названные трагедии можно анализировать лишь в данной последовательности, а не в какой-либо иной. Логика «некоторого анализа» ведет не презумпция, не произвольное распределение материала, а взгляд исследователя, который видит проблему именно так, а не иначе. Таким образом, не *О.М. Фрейденберг пишет сложно, а она пишет о том, что сложно*, а это совершенно не одно и то же. Как раз в вопросе трагедии наиболее сложные вопросы объяснены ею таким образом, что не понять их затруднительно.

Какой бы вопрос ни рассматривался: роль пространства, изменение функции сравнений, соотношение греческой трагедии с культовой драмой востока, изменение роли богов, функции хора, – на все есть свой ответ, который сначала имеет характер парадоксального суждения (что общего у трагедии и паллиаты, что общего у двух трагедий), потом наполнение этого суждения интерпретационной логикой приводят читателя к выводу, что дело обстоит именно таким образом. Кажущаяся сложность изложения связана с тем, что Фрейденберг никогда не говорит об одном только произведении античной литературы, не привлекая при этом еще и другой. Т. е. сама исследовательница, как ею было сказано, может быть, и находится в изоляции, но в предмете ее исследования какая-бы то ни было изоляция, или, точнее, изолированность, отсутствует. О чем бы ни говорилось, будь то Феокрит, или Лукиан, или Гомер, всегда заметно стремление расширить угол зрения, рассмотреть не один текст, а увидеть его связи с другими текстами, и сначала кажется, что то, о чем она говорит, довольно необычно, но потом невозможно не прийти к выводу, что только так и можно все объяснить, поскольку ее мысли продиктованы не одним или двумя текстами, но динамикой развития литературного процесса как такового. Так же точно, как говоря об одной проблеме, она ею одной не ограничивается. Например, в главе «Происхождение наррации», задается вопрос: «Почему именно в Греции расцвет драмы? Потому что Греция еще не умеет повествовать. В Риме уже не могла родиться первым рождением драма. Но в лице Сенеки она родилась вторым рождением, как греческая трагедия, переведенная с образа на понятие»³¹. И сначала кажется, что это слишком просто: «Греция еще не умеет повествовать», но потом понимаешь: да ведь так оно и есть – Греция еще не умеет повествовать! Речь идет, понятно, не об эпическом повествовании. И это, с одной стороны, очень просто, но за этой простотой – истина, добытая не только учеными студиями. Писать о сложном – большое искусство, подвластное лишь тому, кто постиг в своем предмете все, что хотел. Можно что-то описать в греческой трагедии, исходя из позиций определенной дисциплины, но понять ее по-настоящему можно, лишь обратившись к мирозданию. Как об этом замечательно сказала Н.В. Брагинская: «Взгляды Фрейденберг складывались не как система воззрений профессионала, специалиста, а как мировоззрение думающего и образованного человека. Иными словами, они имели целостный характер и обращены были не на ограниченный за долгие века предмет определенной дисциплины, а на все мироздание»³².

-
- ¹ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 225.
- ² «Помолись над этой работой за науку» (Там же).
- ³ Там же. С. 332–622.
- ⁴ Там же. С. 277–278.
- ⁵ Там же. С. 272.
- ⁶ Там же. С. 278.
- ⁷ Там же. С. 225.
- ⁸ Там же. С. 389.
- ⁹ Там же. С. 372.
- ¹⁰ Там же. С. 373.
- ¹¹ *Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 126–166. О значении этой статьи для классической филологии свидетельствует тот факт, что ей одной (случай довольно редкий!) была посвящена конференция «Гаспаровские чтения», проходившая 19–20 апреля 2012 г. в РГГУ. См.: *Мостовая В.Г.* Отчет о Гапаровских чтениях – 2012 // НЛЮ. 2013. № 120 (2). С. 435–439.
- ¹² Правда, это можно реконструировать, как это делает канадский ученый Дональд Матронард, восстанавливающий (главным образом, на материале Еврипида) логику сценического движения на основе анализа сценического текста (*Mastronarde D.J.* Contact and Discontinuity. Some conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1979. Vol. 21).
- ¹³ *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 130.
- ¹⁴ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 471.
- ¹⁵ Там же. С. 458.
- ¹⁶ *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 145.
- ¹⁷ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 458.
- ¹⁸ Там же. С. 458.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Это подтверждается, например, различиями в художественной роли сентенций в различных элементах жанровой структуры трагедий Софокла (*Теперик Т.Ф.* Функция сентенции в трагедиях Софокла: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 233–234.
- ²¹ *Ярхо В.Н.* Эсхил. М., 1958. Впоследствии это исследование было продолжено анализом текстов и других драматургов, но это было сделано позднее, началось изучение трагедии именно с Эсхила.
- ²² *Зелинский Ф.Ф.* Софокл. Драмы. В 3 т. М., 1914.
- ²³ *Анненский И.Ф.* Миф об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида // Журнал Министерства народного просвещения. 1900. № 2. С. 1–69.
- ²⁴ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 394.
- ²⁵ Там же. С. 394.

- ²⁶ См.: *Тенерик Т.Ф.* Семантика жеста в «Одиссее» Гомера // Международная научная конференция «Балканские чтения». М., 2013. С. 28–35.
- ²⁷ *Winnington-Ingram R.P.* Sophocles. An interpretation. New York: Cambridge University Press, 1980. P. 14.
- ²⁸ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 375.
- ²⁹ Там же. С. 421.
- ³⁰ Там же. С. 428.
- ³¹ Там же. С. 468–469.
- ³² *Брагинская Н.В.* Послесловие ко второму изданию // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 748.

И.А. Протопопова

«Двойники» и противоположности:
от архаики к диалектике
(О.М. Фрейденберг и Платон)

В статье сопоставляются представления О.М. Фрейденберг об архаическом мышлении с его «двуединством» и концепция противоположностей и «отражений» у Платона. Фрейденберг считает, что «объединение» противоположностей на драматическом уровне диалогов (например, двойственный образ Сократа) является у Платона бессознательным реликтом архаики. В статье рассматриваются взгляды Платона в контексте его споров как с софистами, так и с элеатами, и показано, что идея взаимодействия и сосуществования противоположностей, будучи внешне похожей на архаические представления о двойниках-противоположностях, базируется на рефлексии мышления и речи и на концепции «иноного», представляя собой совершенно новую для греков область – диалектику.

Ключевые слова: Фрейденберг, Платон, философия, драматическая форма, противоположности, архаическое мышление, диалектика.

Замысел этой статьи появился, когда я готовила доклад о драматическом подходе в платоноведении в сопоставлении с интерпретацией О.М. Фрейденберг платоновского «Пира». Многие столетия исследователи Платона стремились вычлнить из его диалогов прежде всего некое философское содержание, при этом литературная форма и все, что с ней связано, отбрасывалось как «украшательство», нужное лишь для «оживления» текста, но вполне избыточное для понимания философского смысла. Однако со второй половины XX в. ситуация меняется – распространяется так называемый *драматический подход*, девизом которого является целостность: диалоги нужно рассматривать как целое, не отрывая логические аргументы от литературных аспектов, принимать во внимание все составляющие диалог структурные элементы, специ-

фику языка, игру слов, драматические обстоятельства, характеры, сюжетику, способы наррации, мифы, поэтические и прочие цитаты, отсылки, аллюзии, начальные и конечные строки диалога, иронию и юмор¹.

Такой подход в исследованиях Платона во многом изменил взгляд на его персонажей, в частности, в свете такого рассмотрения «школьный» образ Сократа – морального ригориста и рационалиста – изменился до образа философского провокатора, оборотня-гибриста, который одновременно и мудрец, и шут, и мистагог, ведущий к философскому созерцанию «прекрасного самого по себе», и безжалостный ироник, разрушающий все представления человека о себе самом². Это очень близко тому, что пишет о Сократе Фрейденберг:

Вся тема целиком, тема «истины-призрака» (алэтэ-эйдолон), воплощена Платоном в фигуре Сократа; в лице Сократа то, что говорит Диотима (персонаж, олицетворяющий «истину»), и то, что говорит ее противоположность, Алкивиад (олицетворение «призрачности»), отождествляется. Сократ есть и гибрид, и небесная мудрость, созидание. Все, что Сократ излагает в этом диалоге со слов Диотимы, облечено в мистериальную форму: Диотима якобы посвящает Сократа как миста в сокровенный смысл мистерий и «ведет» его по ступеням, от простого телесного ощущения к высшему созерцанию – к эпопее. Если у Алкивиада, носителя мнимой красоты, мировое раздвоение дается посредством образа общенародного глиняного силена, то Диотима, носительница истинной красоты, пользуется для этой же мысли метафорой мистериального «восхождения ввысь»³.

Фрейденберг, подходя к Платону прежде всего как к писателю, анализирует, как он выстраивает образы, как соотносятся персонажи, какую роль играют в тексте метафоры и т. д., – все это позволяет ей увидеть важнейшую для Платона философскую тему единства противоположностей не просто в виде отвлеченного положения, но «разыгранную» в качестве драмы; однако она считает такое драматическое «двуголосие» не сознательным приемом автора, а отголоском «былого единства мима комического и мима серьезного. Эти две стороны одной и той же образности соответствуют в “Пире” комедии и трагедии»⁴.

Тема противоположностей и является для меня здесь основной: я рассматриваю, как ее трактует Фрейденберг в отношении к античной культуре и мышлению⁵, и как она присутствует у Платона, в особенности, какой акцент приобретает, если читать его тексты прежде всего сквозь призму драматического подхода.

«Мифологическое мышление»,
«двойники» и «Пир»

В первой приведенной выше цитате Фрейденберг упоминает «мировое раздвоение»: это краткая формула ее основополагающего тезиса относительно всей античной культуры и словесности в частности, базирующегося на представлениях Фрейденберг о «мифологическом мышлении». Сложившееся у нее во многом под воздействием компаративистики Узенера и поэтики Поттебни, в «Образе и понятии» это представление получает такой конспективный вид:

В прежнем мифологическом мышлении «свойство» предмета мыслилось живым существом, двойником этого предмета (говоря словами Поттебни, признак мыслился вместе с субстанцией). Мифологически мир представлялся раздвоенным на тождественных двойников, из которых один обладал «свойством», а другой не обладал. Эти образы служили выражением самых основных, но и самых суммарных представлений человека о смене жизни и смерти. «Свойство» соответствовало подлинности, известной сущности, лежавшей в основе предмета, то есть жизни; напротив, двойник без «свойства» был только внешним «подобием» подлинного и означал мнимость, то есть смерть. <...> Суммарность и тождественность заставляли делить мир на два противопоставленных явления, между собой общих, – жизнь и смерть, тепло и холод, свет и мрак и т. д. Они персонифицировались в двух «подобных» одно другому существах. Одно из них (положительное начало) представляло собой «свойство», а другое существо (отрицательное начало) – лишь его конкретное «подобие», внешний вид без «свойства»⁶.

Такое разделение, по мнению Фрейденберг, постепенно подвергается понятийной переработке:

Как только «я» отделилось от «не-я», предметы потеряли прежнее, якобы субстанционально присущее им «свойство», и двойники оказались разобщены. Понятие обратило свойства предмета в умозрительную категорию. Отвлекая черты предмета от самого предмета и сопоставляя эти черты, оно внесло наряду с отождествлением и уподоблением новую категорию отличительности. Двойники – вещи, стихии и существа получили отдельное отвлеченное качество и раздельное бытие, распавшись и между собой, и внутри себя. Так, уже в древнейшем эпосе, в гомеровском, бывшие герои-двойники сделались различными существами⁷.

Несмотря на постепенное понятийное переосмысление прежних «двойников», по Фрейденберг, основанием античной культуры долгое время служит «представление о двуединости мира, структурно восходившее к образу агона между положительным началом и его “тенью”»; это порождает в мусических искусствах «двучленные конструкции, основанные на полярности и “противоположности” обоих членов. Положительному плану неизменно противопоставлялся “обратный” план, который сопутствовал первому в виде его неизменного антипода. В языке, в речах, в ритмике, в мусических жанрах, в отдельных произведениях и в их частях цельность достигалась средствами внутреннего противопоставления двух членов с итоговым третьим (или усеченно, без третьего)». «Наиболее крупный “противительный” план сказывался в гибризме (от ὑβρίς), который сопровождал все “подлинное” и служил его “изнанкой”»⁸.

На основе этих представлений Фрейденберг дает такой анализ платоновского «Пира», который выглядит современной реализацией драматического подхода. Она рассматривает соотнесенность двух Эротов (небесного и гибриста) и двух образов Сократа («мистагога» и тоже гибриста); противоположность Диотимы и Алкивиада в структурно близких частях диалога; трагическое и комическое, выраженное как присутствием трагика Агафона и комедиографа Аристофана, так и рассуждением Сократа в финале о единстве трагического и комического, а также сопоставлением «серьезно-трагического» (здесь мистериального) и комического пластов диалога, включая жанровые сценки (интермедии, пьяный комос) и специфику метафоры (фигурка глиняного силена, с которой сравнивается Сократ). В конце диалога, подчеркивает Фрейденберг, «остались втроем только те три лица, в чьем трехчлене воплощена мысль о единстве трагического и комического: это Агафон – трагик, Аристофан – комик и объединяющий эти две противоположности Сократ – философ. Вот эти три лица и говорят о том, что «тот, кто творец трагедии, должен быть творцом и комедии»⁹.

Отметим еще раз, что такой анализ «Пира» вполне актуален для современного платоноведения и по части тонкости и проницательности дает фору многим новейшим исследованиям. Однако повторим и то, что кратко было упомянуто выше: Фрейденберг считает такое устройство платоновского текста отголоском «мифологического мышления» с его главной предпосылкой двуединства мира, в то время как сознательно Платон, по Фрейденберг, является чуть ли не главным виновником разрыва «вещей» и «идей»: «у Платона идеи вещей обособлены от вещей и живут самостоятельно, вне вещей, вне бытия»¹⁰.

Попытаюсь обосновать свое несогласие с Фрейденом в этом вопросе и показать, что драматическая форма намеренно была избрана Платоном для выражения философских идей, весьма далеких от «абстракций» и связанных едва ли не с «единством противоположностей».

«Экскурс в философию»: отвлечение понятий

Фрейденом говорится, что главной чертой архаического античного мышления является слитное существование противоположностей в виде конкретных персонажей-«двойников», при этом «положительному» двойнику приписывается свойство «сущности», а «отрицательному» – «кажущести», причем одно является образом другого, подражанием ему. Затем, с развитием отвлеченного мышления, единство таких двойников распадается, и противоположности оказываются абстрактными: теперь истина абсолютного бытия противопоставлена кажущемуся миру изменчивых явлений:

Явления начинают делиться на реально существующие и на внешне «уподобленные» реальным, на призрачно существующие явления. В античном понимании все «кажущееся» есть не голый мираж, а внешний аспект реально существующего, разновидность той же (говоря нашими, современными терминами) реальности. Но это еще не все. То, что «кажется», служит точной копией «подлинного» и его слепком, основанным на полном «сходстве» с действительностью. Ранняя античная мысль в силу господства конкретных понятий относила всякую призрачность к миру протяженности. Вот такой слепок-подобие, вот такой призрак действительности и представлял собой античный «образ» (εἰκών, εἰδῶλον, imago)¹¹.

Насколько я понимаю ход мысли Фрейденом, отвлечение понятий заключается в том, что единство противоположных двойников разрывается: теперь то, что было двойником «отрицательным», но не менее реальным, чем «положительный» («внешний аспект реально существующего»), приобретает в философии характеристику «гибнущего», «изменяющегося» и потому неподлинного – в отличие от мира «сущности», который начинает пониматься как действительная реальность. Фрейденом говорится, что древние греки разделяли методы познания на ὁρατόν и νοητόν: «Один, конкретный, соответствовавший “образу”,

они называли τὸ αἰσθητὸν или ὁρατὸν (то, что познается органами чувств, главным образом зрением), другой, отвлеченный, соответствовавший понятию τὸ νοητὸν (умозрительно познаваемое)¹². Подчеркну, что это отнюдь не общепринятое у всех «древних греков» разделение на методы познания, а вполне философское новшество, причем это одновременно разделение и способов познания, и их объектов, разных сфер сущего: чувственного мира и умопостигаемого. Подобное противопоставление есть у Гераклита (Heracl. 16 1-3) и Парменида (Parm. 8 8), а в более развернутом виде, именно как противоположность ὁρατὸν / νοητὸν, у Платона (Plat. Rp. 509d-511).

В главе «Экскурс в философию»¹³ Фрейденберг приводит в пример Парменида и Платона как философов, взгляды которых на противоположности вырастают из архаической идеи двойственности. По ее мнению, они близки друг другу, только у Парменида «истина» и «докса» еще вполне конкретны, а у Платона «идеи» – «это вещи, взятые умозрительно, без реальной конкретности. Они указывают на специфический, античный этап образования общих (абстрактных) понятий». Фрейденберг считает именно Платона тем философом, который резко разделил «чувственное» и «умопостигаемое», придав первому статус «неподлинного», а второму – «истинно существующего»:

«Идеи» Платона, появившись в послеклассической Греции, показывают, как абстракция начиналась с отрыва понятий от тех предметов, которые они определяли. Теперь подлинность означает то, что в реальности не существует; к IV веку реальное окончательно отождествляется со злом, имея за собой отрицательные традиции не только в гносеологии, но и в онтологии, и в этике¹⁴.

Здесь Фрейденберг демонстрирует совершенно классическое, «школьное» представление о платоновском умозрении как полностью оторванным от всего конкретного и телесного. Платон с этой точки зрения предстает родоначальником своего рода гностицизма, в соответствии с которым все «чувственное» есть зло. Действительно, если читать его диалоги выборочно, присваивая тем или иным пассажам из речей разных персонажей значение догматических авторских высказываний, мы вполне можем составить подобный «пазл». В таком контексте драматико-диалогическая форма философского содержания Платона и образ Сократа как «медиатора» противоположностей могут действительно выглядеть как подспудный реликт архаического сознания.

Однако я полагаю, что резкое противопоставление умопостигаемого мира «сущего» и чувственного мира «подобий» с приданием

статуса реального и подлинного только одному – «заслуга» вовсе не Платона. Чувственный мир отрицают в качестве неподлинного Парменид и элеаты, а умопостигаемый как несуществующий – Протагор и софисты. И элеаты, и софисты делают выбор в пользу одного из «миров», полностью дезавуируя другой – тут и пролегает описываемый Фрейденберг разрыв противоположностей и отвлечение понятий от предмета.

Платон же, на мой взгляд, как раз видит тупики, к которым приводит стратегия выбора «одного из двух» (неважно, в какую сторону), и пытается объединить разорванные противоположности, но не просто внешне, а на основании того, как они сосуществуют в реальном мышлении.

Платон, Парменид и софисты: противоположности и двойники

В диалоге «Софист» Чужеземец, пытаясь дать определение софиста, относит его последовательно к охотникам, торговцам, борцам, а затем делает вывод, что тот оказался обладателем некоего не истинного, но мнимого знания обо всем (*δοξαστικὴν ἄρα τινὰ περὶ πάντων ἐπιστήμην σοφιστῆς ἡμῖν ἀλλ' οὐκ ἀλήθειαν ἔχων ἀναπέφανται*; Sph. 233c10-11). Софист сравнивается с живописцем, который с помощью изображений создает подражания и одноименные с существующими вещи (*μιμήματα καὶ ὁμώνυμα τῶν ὄντων ἀπεργαζόμενος τῇ γραφικῇ τέχνῃ*; 234b6-7), – он с помощью речи подражает мудрецам и создает о себе мнение как о мудрейшем (234c). В итоге собеседники называют софиста обманщиком (колдуном – *γῶγς*) и подражателем (*γῶγτα μὲν δὴ καὶ μιμητὴν ἄρα θετέον αὐτόν τινα*; 235a8) из рода чудищедев (*τῶν θαυματοποιῶν*; 235b5).

Таким образом, Платон показывает возможность существования не-истины, лжи, которая выглядит абсолютно как истина: это сразу напоминает архаических «двойников», которые, будучи тождественными по виду, противоположны по «сущности», точнее, по наличию или отсутствию ее; софист – подражатель, шарлатан, колдун, чудотворец – внешне неотличим от мудреца-философа. Это затравка для постановки вопроса в более общей форме: как в принципе возможна ложь и – еще более широко – небытие? И тут Чужеземец переходит от критики софистов к критике Парменида, которого при этом, будучи гостем из Элеи, называет «отцом» (241d5).

Критику софистов мы находим и в других диалогах Платона («Протагор», «Горгий», «Евтидем», «Тезетет»), и главное в ней –

показать, что истина не является пустым звуком и ее невозможно считать просто выражением отдельных субъективных чувственных восприятий. Что касается Парменида, здесь критика осуществляется с противоположного конца: если софисты утверждают, что нет объективной умопостигаемой истины, то Парменид возвещает, что чувственный мир лишь видимость, подлинно существует только неизменное самодостаточное бытие, а небытия и вовсе нет – ведь помыслить его невозможно (Parm. 8).

Тем самым и софисты, и абсолютный, казалось бы, их «идейный» противник Парменид совершают одно и то же: полностью разрывают связку противоположностей, ниспровергая одну из них и отказываясь считать ее «сущей»; в этом они, являясь внешне противоположностями, внутренне оказываются «двойниками». Платон же выступает и против софистов, и против элеатов из-за такого резкого разделения противоположностей и наделения только одной из них статусом сущего – это ведет к мыслительным тупикам, что и показано в «Софисте». Свою задачу Чужеземец видит в том, чтобы «испытать логос отца» Парменида и усиленно прорываться к тому, что «не-сущее в каком-то отношении есть, а сущего, наоборот, некоторым образом нет» (τό τε μή ὄν ὡς ἔστι κατά τι καὶ τὸ ὄν αὖ πάλιν ὡς οὐκ ἔστι πῃ; Sph. 241d6-7), или, как сказано в другом месте, «чтобы все неподвижное двигалось» (249d).

В середине диалога Чужеземец, приходя к выводу, что исследовать бытие и небытие порознь невозможно, упоминает «юношей и недоучившихся стариков» (τοῖς τε νέοις καὶ τῶν γερόντων τοῖς ὀψιμαθέσι): им прямо-таки приготовлен пир благодаря тому подручному утверждению, что многому невозможно быть единым, а единому многим (Sph. 251b5-8). Под недоучившимися старцами, которые ревностно занимаются такими вещами, по мнению большинства комментаторов и исследователей, подразумевается Антисфен: он считал, что об одном можно говорить только одно, из чего следовало, что невозможно ни противоречить, ни лгать (Arist. Met. 1024b33). В «Евтидеме» софист Евтидем утверждает, что лгать невозможно (Plat. Euth. 283c-284c), а его товарищ Дионисодор говорит, что поскольку для каждой вещи существуют свои слова, то противоречие невозможно (Euth. 285e-287a); в Дионисодоре исследователи тоже видят аллюзию на Антисфена¹⁵.

Фрейденберг упоминает об Антисфене, характеризуя софистику как «этап сложения единичных формально-логических понятий, еще не дошедших до степени общих понятий (недаром Антисфен не признавал общих понятий!)». На мой взгляд, отрицание общих понятий, противоречий и лжи Антисфеном, поднагоревшим в спорах учеником Протагора, а затем Сократа, говорит, прежде всего,

о его эвристической выучке и любви к парадоксам, что можно заметить в описании его бесед с Ксенофонтом (Xen. Symp. 4). Впрочем, и сама Фрейденберг считает, что «в софистике ясно видно начало сужденчества, которое развивает на первых порах голую логику, механику построения формально-логических процессов, лишенных сути»¹⁶.

В приведенных выше примерах софизмов ключевым является как раз отрыв суждений от самой ситуации беседы и производимых собеседниками мыслительных и словесных действий. Именно в этом уличает софистов Сократ: в «Евтидеме» он спрашивает Дионисодора, как тот может требовать у собеседников опровержения, если никто, по его собственному утверждению, не может лгать? (Euth. 286e). И дальше загоняет софистов в угол, указывая на «перформативное противоречие»: если утверждать, что ложь и ошибка невозможны, то спор и опровержение также совершенно невозможны (Euth. 287e-288a).

По этому же принципу Чужеземец в «Софисте» уличает тех, кто вовсе не признает причастности «одного» «другому» (тот же Антисфен): ведь сама речь их обличает, поскольку они вынуждены пользоваться «общими словами» и сочетаниями слов; они имеют домашнего врага, подающего голос изнутри, как удивительный чревовещатель Еврикл, говорит Чужеземец (Sph. 252c2-9). Здесь, как видим, упрек Платона тоже состоит в том, что формальные суждения полностью оторваны от реального процесса мышления и речи: ими можно ловко жонглировать, но к «сути дела» они отношения не имеют.

И наконец, следуя тому же методу «наблюдения за логосом», Чужеземец в «Софисте» приходит к важнейшим выводам. Можно сколько угодно рассуждать о бытии-небытии, покое и движении и прочих противоположностях, пытаясь придать одним статус истины, а другие ниспровергнуть (ср. знаменитый фрагмент «гигантомахии» в «Софисте», где как раз воспроизводится битва софистов с элеатами; Sph. 246-248), но все это останется лишь словами, абстрактными утверждениями. Совершенной иной уровень поиска начинается, когда мы замечаем, что противоположности в своем единстве уже с самого начала определяют и наше мышление, и нашу речь о них же, и поэтому, выдвигая относительно них какое-то суждение, мы должны внимательно следить за тем, как его содержание согласуется с процессом нашего мышления и высказывания, или, следуя другой формуле Сократа, как сочетаются *логос* и *эргон*, слово и дело (ср. Plat. Lach. 188c-e).

Таким образом, Платон, в отличие от традиционно приписываемого ему предельного абстрагирования, напротив, возвращает

философский поиск от голого и отвлеченного теоретизирования к реальной практике мышления-речи: с одной стороны, он разводит «понятие» и «акт мысли», с другой – тем самым выявляет «ноэтическое» (τὸ νοητόν) не как плоскость понятий, а как объем «мысль-понятие».

И тут мы возвращаемся к нашей главной теме. В описании четырех сфер сущего в «Государстве» (так называемая «Линия», Rр. 509-511) в высшую сферу, τὸ νοητόν, входят две: сфера рассудка, «дианоэтическая» (от διάνοια), и ума (νοῦς), собственно ноэтическая. Сфера рассудка связана с «понятиями» (аксиомы, чертежи), а ума – с чистыми актами мышления. Эти сферы противоположны друг другу, поскольку одна, рассудочная, пользуется образами, пусть даже они выражены математическими понятиями и чертежами, а вторая, умопостигаемая, не связана ни с какой образностью, даже понятийной; рассудочная направлена на завершение рассуждения путем доказательства, а умопостигаемая не завершается, но восходит к беспредпосылочному началу (510b-d).

Тем не менее, эти противоположности подобны друг другу как двойники: дианоэтическая сфера «подражает» ноэтической, и жонглирование понятиями можно принять за настоящее мышление, именно поэтому софист может выдать себя за философа. Но за счет чего существует подражание, образ, ложь и тем самым – парадоксально – небытие? – задает в «Софисте» вопрос Чужеземец. В ходе рассуждений оказывается, что образ – «это уподобленное истине такое же иное» (εἶδωλον ἂν φαίμεν εἶναι πλὴν γε τὸ πρὸς τἀληθινὸν ἄφωμοιωμένον ἕτερον τοιοῦτον; Sph. 240a7-8), а затем вводится диалектически взаимодействующая пятерница пяти великих родов: пара противоположностей («движение–покой», «тождественное–иное»), причастных «бытию»; при этом «иное» пронизывает собой всё, проходя сквозь все роды.

Вот это «иное» и создает невозможность абсолютного тождества, которое, каждый с противоположных позиций, утверждают Парменид и Антисфен. Ничто в мысли не может быть выражено прямо, «само по себе», как «одно» – только через образ, через «иное»; которое, с одной стороны, иное, а с другой – в качестве отражения подобно отражаемому. Ноэсис, будучи безвидным (Rр. 510b), выражается в речи, в понятиях, в образах. Он управляет всеми этими образами, но выразиться вне их не может, поэтому не только «тень» зависит от «предмета», но в определенном смысле и предмет от тени: разделить их невозможно. Именно в силу их всегдашнего необходимого сосуществования и такого же необходимо-несовпадения речь и мнения и могут быть ложными, из-за этого и возможны подражание и обман (Sph. 264d).

В третьей части «Софиста» Чужеземец разделяет произведения бога и человека так, что каждая сфера поделена надвое: и в божественном творчестве, и в человеческом всё состоит из «самого» и сопутствующего образа (αὐτό τε καὶ τὸ παρακολουθοῦν εἶδωλον ἐκάστω; Sph. 266c6, d2-4). Здесь противоположности «божественное / человеческое» строятся как структурные подобия, и внутри каждой сферы «само» является противоположностью образу, притом эти антиподы всегда оказываются подобиями как предмет и тень. В «Государстве» точно так же *противопоставляются* τὸ ὁρατὸν и τὸ νοητὸν, умопостигаемое и видимое; но одновременно они же и *уподобляются* и по структурному сходству, и потому, что ὁρατὸν есть теневое отражение νοητὸν, т. е. видимое всегда стремится подражать умопостигаемому (ὄν καὶ ὄντα νοητὸν μιμοῖτ' ἄν ἢ τῆς ὄψεως δύναμις; Rp. 532a2-3). То же самое мы видим и в мифе о пещере, – пространство вне пещеры структурно повторяет то, что находится внутри пещеры, т. е. пещера и подлинный мир, с одной стороны, абсолютные противоположности, с другой – описаны как двойники, тень и ее предмет (Rp. 514-516).

В «Тимее» образ двойников-противоположностей выражен противопоставлением отца (эйдос образца, неизменное, вечное, неразрушимое) и ребенка (подражание образцу в чувственном, изменяющееся, рожденное, смертное) (ἐν μὲν ὡς παραδείγματος εἶδος ὑποτεθέν, νοητὸν καὶ ἀεὶ κατὰ ταῦτά ὄν, μίμημα δὲ παραδείγματος δεύτερον, γένεσιν ἔχον καὶ ὁρατὸν; Tim. 48e5-49a1; 50d2-5). Это модификация все тех же ὁρατὸν / νοητὸν, которые противоположны, но при этом чувственное непостижимым образом является отпечатком, отражением невидимого и вневещественного умопостигаемого, подражанием ему. Итак, подчеркнем самое важное: противоположности являются полными антиподами, но при этом обладают сходством как двойники. Антиподы они постольку, поскольку одно в качестве «предмета» управляет другим в качестве «тени», при этом именно как тень и предмет они оказываются подобиями, а само «управление» выглядит как неразрывная связь противоположностей.

Таким образом, у Платона мы находим то, что Фрейденберг описывает как главные характеристики архаического сознания. Я полагаю, что Платон приходит к этому в спорах с односторонним отрицанием противоположностей софистами и элеатами, в стремлении показать, что реальное мышление, в отличие от формально-логических суждений, подразумевает парадоксальное взаимодействие противоположностей. Приходя к диалектике, он удивительным образом возвращается к переосмысленной архаике – конечно, если принять то описание, которое дает ей Фрейденберг.

Философия как драма: слово как дело

Теперь, на основе сказанного выше, вернемся к вопросу, почему именно драматический подход позволяет открывать в Платоне то философское содержание, которое часто упускается в «плоскостной» картине, нарисованной с догматической точки зрения.

Я пыталась показать, что сама содержательная основа его философии связана с идеей сопоставления разных уровней сущего, являющихся одновременно и противоположностями, и отражениями друг друга. Те уровни, которые он описывает в «Линии», разыгрываются в тексте «Государства» несколько раз по-разному: миф о пещере оказывается метафорой логического описания «Линии», а целостная разноплановая структура диалога реализует и уровень «образов» (многочисленные мифы, поэтические цитаты и аллюзии и т. д.), и уровень «вещей» и «мнений» (описания устройств государств и типов души), и уровень рассудка (описания наук и логическая аргументация), и, наконец, уровень ума, который уже не репрезентируется чем-то конкретным, но в полном соответствии с «Линией», оставаясь за кадром, тем не менее управляет всей этой целостной структурой: ведь если читатель различит в тексте диалога «подобное» в «неподобном» и наоборот, он сумеет осуществить свою диалектическую способность и поднимется с уровня «отражения отражения» до уровня осознания собственных актов мышления. А это гораздо ближе к философии, чем любование словесными картинками, которыми софисты очаровывают неопытных юношей (Sph. 234b-e).

Философские предпосылки, которые различают деятельность мышления и высказывание понятий и одновременно показывают их как соотношение «иного», лучше всего выражаются именно действием, реализацией, а не описанием в форме трактата. Фрейдберг говорит, что архаичное мышление разыгрывается в драме и в самой семантике вещей. У Платона философия «разыгрывается» в диалоге, в философской драме. Драматическая форма позволяет ему разнообразными способами провоцировать читателя, поскольку здесь гораздо больше возможностей для выстраивания неявных противоположностей и, наоборот, сопоставлений; отсутствие необходимости в авторском слове, взаимодействие персонажей, игра словами и структурами текста дают возможность поставить перед читателем такие вопросы, которые не одолеет форма трактата. Например, знаменитая инвектива против поэтов в третьей книге «Государства», где Сократ обвиняет авторов драмы в том, что они скрываются, говорят не от первого лица и подражают, и пересказывает начало «Илиады» в косвенной речи

(Rp. 393c-d): что это, как не насмешка над читателем, который, увлекшись содержанием, забывает о форме того, что читает, – а это ведь чистейшая драма, чистой воды мимесис! Так Платон предъявляет читателю «перформативное противоречие» – излюбленный метод Сократа по отношению к собеседникам, нацеленный на то, чтобы сопоставить высказываемое с актом высказывания, слово с делом.

Такие «провокации», подчеркнем, удаются именно благодаря драматической форме, в которой автор скрыт: его сокрытость тоже является, на мой взгляд, принципиальной позицией, напрямую связанной с идеей «незримого ума» и «парадигмального образца», – они невидимы и не могут быть предъявлены в чем-то ограниченно-конкретном, но проявляются во множестве соотносящихся с ними образных и понятийных систем. Здесь, думается, весьма уместны рассуждения М.М. Бахтина о вневходимости автора: «Автор произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его. Он находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме»¹⁷.

Если читатель не отмахивается от таких загадок, которые предъявляют ему противоречие содержания и формы, не пропускает противоречия в тексте, он, полагаю, начинает осуществлять программу воспитания философа, описанную в шестой-седьмой книгах «Государства». В седьмой книге говорится, что рассмотрение противоречий – главный метод побуждения мысли, а отсутствие противоречий не ведет к мышлению (Rp. 524d-e). И Сократ не только провоцирует словесные противоречия, но и сам выглядит двойственным и противоречивым: так, во второй-третьей книгах «Государства», описывая воспитание философских свойств стражей, он выглядит ортодоксом, цензором и моральным диктатором, ратующим за умеренность и благопристойность, а в шестой-седьмой книгах, рассказывая о воспитании философов, он воспекает неистовый философский эрос и стремление к познанию истины без всяких ограничений.

По поводу того, что в «Пире» Сократ, как и Эрот, не только раздваивается на противоположности, но и объединяет их, мы уже приводили цитаты из Фрейденберг. Теперь, после того, как мы показали, что провокаторство и оборотничество Сократа и самого Платона обусловлено определенными философскими предпосылками, самое время процитировать еще одно место из О.М. Фрейденберг, где она сравнивает Сократа с балаганным шутком:

Это прохождение через звенья мыслей Сократ облакает в наводящие вопросы. Мне уже приходилось указывать на народный типаж этого странствующего представителя не писанной философии; балаганная его реплика непосредственно объединяет в нем все его фольклорные черты. Сократ излагает философию в вопросно-ответной форме, предвосхищая диалоги Платона, но и продолжая драматическую, балаганную линию словесных агонев, загадок-разгадок и всяких разновидностей грифа. Сократ еще близок к фокуснику; его вопросы вполне напоминают загадку, потому что он заранее знает свой умысел и тщательно маскирует его, заставляя разгадчика идти за собой, плутать и обманываться. В конце концов разгадчик неизменно оказывается в дураках, признавая то, что отрицал, и принимая то, чего не хотел. В этом отношении Сократ делает с собеседником то самое, что делает в паллиате раб со своим хозяином¹⁸.

Очень похоже описывает поведение Сократа Алкивиад, когда рассказывает о том, как тот дурачил глупых мальчиков, прикидываясь влюбленным, и говорит, что Сократу верить нельзя – что бы он ни говорил, все всегда наоборот (*ὅτι τοῦναντίον ἐστὶ πᾶν ἢ ὃ ἔλεγε*; Smp. 214d1-2). Я полагаю, что оборотничество и провокаторство Сократа – не просто реликты архаических жанров, а намеренное создание Платоном образа, в какой-то степени соответствующего уровню ума («нуса») – он всегда скрыт, никогда не дан прямо, дается в разных обличьях, но всегда всё внутренне определяет. Таким образом, платоновский Сократ – балагур и плут, философский провокатор – перекидывает мост от архаики к диалектике.

Примечания

- ¹ *Пресс Дж.* Постановка вопроса в платоноведении // Платоновский сборник. В 2 т. М.; СПб.: РГУ–РХГА, 2013. Т. 1. С. 8–47.
- ² *Gagarin M.* «Socrates' Hybris and Alcibiades' Failure» // Phoenix. 1977. № 31. P. 22–37; *Протопопова И.А.* Ὑβρις как инверсия «объекта» и «метода» в «Пире» Платона // Σχολῆ. Философское антиковедение и классическая традиция. 2015. Т. 10. Вып. 2. С. 373–379.
- ³ *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 297.
- ⁴ Там же. С. 298.

- ⁵ О двойниках и противоположностях в концепциях Фрейденберг см.: *Braginskaja N.* Binômes, opposition, répétition, contraste. Les racines mythologiques des catégories esthétiques d'Ol'ga Frejdenberg // *Revue des études slaves.* Paris, 2016. LXXXVII/1. P. 35–51.
- ⁶ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 235.
- ⁷ Там же. С. 235.
- ⁸ Там же. С. 262–263.
- ⁹ Там же. С. 299.
- ¹⁰ Там же. С. 336.
- ¹¹ Там же. С. 237.
- ¹² Там же. С. 233.
- ¹³ Там же. С. 331–338.
- ¹⁴ Там же. С. 336.
- ¹⁵ Есть исследователи, которые видят в «Евтидеме» намек не только на Антисфена, но и на киников, которые традиционно к нему возводятся: *Rappe S.* 'Father of the dogs? Sunic elements in Plato's Euthydemus' // *Classical Philology.* 2000. Vol. 95. № 3. P. 282–303.
- ¹⁶ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 338.
- ¹⁷ *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Эстетика словесного творчества* / Бахтин М.М. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 382–383.
- ¹⁸ *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. С. 340.

Н.В. Брагинская

О связи основных идей О.М. Фрейденберг

Автор рассматривает как связную теоретическую систему основные идеи О.М. Фрейденберг, которые она впервые сформулировала в первой половине 1920-х гг. и развивала в течение последующих 30 лет преимущественно на античном материале. Несмотря на свою репутацию последовательницы Марра, Фрейденберг шла своим собственным путем. Еще до знакомства с Марром она создала дисциплину, которая не совпадала ни с одной из существовавших; Фрейденберг именовала ее «семантологией». Ее неопубликованные книги предвосхитили тенденции в когнитивных исследованиях, теории культуры и собственно антиковедении сегодняшнего дня.

Ключевые слова: О.М. Фрейденберг, семантология, образ и понятие, теория сюжета, теория жанра, форма как оостеневшее содержание, генетический метод.

Ольга Михайловна Фрейденберг – трудный, темный автор.

Ольга Михайловна Фрейденберг открывает читателю глаза, разрозненные факты срастаются в цельную картину.

Ольга Михайловна Фрейденберг ни в чем не специалист, на ее выводы нельзя опираться.

Ольга Михайловна Фрейденберг – специалист многогранный и разносторонний, ее труды используют профессионалы десятка специальностей.

Ольга Михайловна Фрейденберг – для одних соблазн, для других безумие.

Ольга Михайловна Фрейденберг, если судить по докладам конференции конца 2015 г., предвосхитила изучение античного романа в контексте Восточного Средиземноморья и осмысленность сопос-

тавления романа с раннехристианской и иудео-эллинстической литературой;

до папирусных находок, «по содержанию» она передатиговала роман первыми веками до н. э.;

предсказала открытия в области хеттологии и ассириологии; дала модель для объяснения до сих пор спорных явлений в скандинавистике;

статья о сакральной пародии и глава о «вульгарном реализме» предвосхищает то, что стало известно как открытие Бахтина – «карнавальная культура», только без обязательной социальной подоплеки (борьбы низов с верхами);

она подсказала концептуальную основу для разработки компьютерной модели сюжета сказки, введенное ею понятие «антизначного двучлена» в структуре античных жанров помогает понимать платоновские диалоги и связывает их поэтику с их смыслом. А заодно предобразует бинарную оппозицию;

она предвосхитила за десятилетия структурализм и постмодернизм, когнитивные исследования Дж. Лакоффа и мифологическую логику К. Леви-Стросса.

Можно продолжить и далее перечислять конкретные вещи, с которых она будто сняла пелену.

Дисциплинарная принадлежность

Некогда ее работы оказали на меня сильнейшее воздействие, и мне казалось, что из ее работ я получала объяснения решительно для всего. Затем примерно семь лет я переводила и комментировала Аристотеля, отложив на время публикацию работ Фрейдберга. Сей ум ни в чем не сходный с умом Фрейдберга обладал лишь сопоставимым по силе воздействием. И если прежде я полагала, что «и об этом, и о том, и еще и об этом есть у Фрейдберга», то теперь «душечка» во мне на все смотрела глазами Стагирита. Оказалось, что он тоже уже обо всем сказал и все для меня разъяснил. Когда после «облучения Аристотелем» я воротилась к публикации работ Фрейдберга, то обнаружила, что ничего не понимаю. Это был замечательный урок, давший мне возможность понять тех моих коллег, кто воспитан на дискурсивном и при этом конвенциональном изложении, взвешивании по очереди всех вопросов, которые теоретически можно задать, кто не приемлет ни суггестии, ни образности, ни проскакивания разом не то что ступенек, а целых лестничных пролетов, которые отличают и способ мысли, и способ изложения Фрейдберга. Мне потребовалось некоторое

время, чтобы вернуть себе форму, необходимую для понимания ее сочинений. Проблем для читателя Фрейденберг и впрямь немало: для одних этот автор трудный, потому что свой материал, знакомый немногим, он предполагает общеизвестным и ограничивается намеком; для других непривычна концентрация мысли на единицу текста вместо размеренного изложения материала и аргументов в защиту какого-то одного тезиса; третьим непонятна терминологическая система, частично индивидуальная, частично устаревшая, а частично марристская, что для четвертых стигматизирует ее сразу и без обсуждения как парию: «Тут не о чем говорить!»¹. Для философа высокий уровень аподиктичности приемлем, но для чего тогда такие горы литературного и этнографического материала?

Она была профессором классической филологии, писала о Гомере, Гесиоде, Аристофане, трагедии, Платоне, греческом романе и апокрифах, об архаической лирике, о Сафо и паллиате. По материалу все это и есть классическая филология. Однако Фрейденберг не вмещалась в рамки «классического» классика. В поисках названия для своей дисциплины, она примеривала слово «семантология», признаваясь, что такой дисциплины не существует: «Мне не приходило в голову, что я литературовед. Область, которой я занималась одна и в Институте Марра, была семантология, но такой специальности не могло существовать»². Эту свою дисциплину она описывает в «Семантике сюжета и жанра» (1927–1928) – так назывался первый вариант единственной прижизненной книги «Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы» (Л., 1936). Рукопись «Семантики» сохранилась с номерами примечаний, но без самих примечаний. Они были рукописными из-за ссылок на иностранную литературу, в одном экземпляре, и были использованы для рукописи «Поэтики».

Что произошло в стране между 1927 и 1936 гг. можно увидеть, хотя бы сравнив уважительную признательность идейным предшественникам с назойливым указанием на «буржуазный идеализм» А.Н. Веселовского, З. Фрейда, Л. Леви-Брюля, кембриджских ритуалистов и т. д. По словам Фрейденберг, эту критику, как и ссылки на Марра, ей вписывал редактор Гослита (Л.В. Цырлин). Хотя читателю нет дела до этого, историку науки – есть³.

В 1928 г. Фрейденберг смела объявить собственную дисциплину и собственный метод. Но в 1936 г. ни собственных методов, ни собственных дисциплин уже быть не могло. И о семантологии она более заговаривать не решалась. Даже «семантика» исчезла из названия ее обновленной книги. Поэтика разрешалась как часть литературоведения, и переработанная книга получила соответствующее название. Другое дело, что поэтика была семантологии не чужой.

Фрейденберг пыталась встроить свою дисциплину в марровскую «яфетидологию». Семантология плохо встраивалась в «яфетидологию». Ни марровской стадиальности, ни его пресловутых архетипов Фрейденберг не признавала. Она не была лингвистом, а Марр не был самостоятелен в суждениях о мифологии. Скорее он следовал авторитетам А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, Л. Леви-Брюля, с которыми Фрейденберг готова была поспорить именно потому, что была самостоятельна⁴. Не получилось стать «яфетидологом» и социально: после смерти Марра Фрейденберг была навсегда отлучена от марровских изданий, после гибели И.Г. Франк-Каменецкого не имела в их среде коллег и единомышленников. Ей удалось лишь одна попытка «протащить» семантологию под видом «яфетидологии» – в «Тристане и Исольде», единственном коллективном труде многоименного сектора Яфетического института («группа мифов и литературных сюжетов», «сектор семантики мифа и фольклора», «сектор палеонтологической семантики» и др.)⁵. Никакая мимикрия и никакие компромиссы не помогли скрыть несовпадения с «яфетидологией», а претензия на собственное «учение» и метод сделались не просто неуместными, но и опасными.

Преимущественным материалом для Фрейденберг был материал античной литературы, но она легко привлекала к сравнительному рассмотрению не только тексты, но и изображения, вещи, действия и действия из культур Древнего Востока, Индии, средневековой Европы. Первобытная культура, этнографическая архаика также все время была под рукой. Фрейденберг было важно смысловое содержание культуры, и потому, занимаясь жанрами и сюжетами, она создавала особую философию или теорию культуры. Однако назвать ее «философом» что-то мешает, во всяком случае, это был особенный философ, не дискурсивный, который «мыслит материалом» и в материале. Тем не менее, каждый ее конкретный исследовательский шаг по сути чреват выходом к философской проблематике.

Если философ использует литературу, искусство, данные религиозных культов, верований и обычаев для построения своей философии, как материал для презентации идей, то Фрейденберг – для выяснения того, как в античности возникли такие категории, как сюжет, жанр, композиция, мотив, комическое, а также те или иные конкретные сюжеты, жанры, мотивы и композиции.

Можно было бы отнести Фрейденберг к теоретикам литературы. Как самостоятельная дисциплина теория литературы, как известно, заявила о себе в трудах формалистов, чтобы к концу XX в. раствориться в теории культуры, например, у Ю.М. Лотмана и у представителей семиотической школы. Конечно, сам

процесс сложения теории имеет возвратно-поступательный характер, и литература давала материал для тех философских обобщений, которые затем служили пониманию литературы, религии и обряда. У Фрейденберг возникает такая теория литературы, которая оборачивается теорией рождения понятий из метафор, смыслообразования, теорией культуры в целом. Она была теоретиком, и ее взгляды представляли собой систему. Это не философская система в полном смысле слова, не Гегель, который каким-то образом прошел мимо ее внимания. Фрейденберг – теоретик культуры, ее «семантология» предвосхитила и когнитивные исследования, и семиотику, недаром именно этим направлением русской науки в 1970-е годы были востребованы ее труды.

Была ли она при этом филологом-классиком в узком смысле слова? Конечно. Акрибия в простом и честном значении удостоверения своих аргументов источниками была ей ничуть не чужда. При проверке тысяч ссылок на источники и литературу в диссертации к греческому роману я столкнулась менее чем с десятком ошибок, которые нельзя было поправить, догадавшись, какая цифра или буква пропущена или искажена в рукописи. И может быть, кто-то догадается, где вкралась описка и в этих случаях.

Но в книгах, написанных в блокаду или в годы, когда Фрейденберг была лишена возможности пользоваться библиотекой, она не снабжает ссылками свои мысли, отправляя их потомкам. Во втором и третьем издании «Образа и понятия» помещены ссылки на источники. Я их добавила, потому что отсутствие ссылок на источники критики приравнивали к отсутствию обоснованности выводов.

Увертюра: Текла, греческий роман

У Фрейденберг, как у всякого крупного ученого и теоретика, взгляды подвергались некоторым изменениям и интересы смещались из одной области в другую. Конечно, для глубокого понимания ее теорий желательно знать работы ее в большом масштабе, чтобы не абсолютизировать отдельные выражения.

Однако особенность ее ума, охватывающего целое, дар синтеза и интуиция позволили в самых первых работах – в диссертации о греческом романе⁶, защищенной 14 ноября 1924 г., статьях «Идея пародии» (опубликована в трех машинописных экземплярах фestsкрипта ее учителю⁷) и «Структура литературного сюжета», 1925 г. (не была опубликована до 1988 г.⁸), – предсказать многое из того, что было развито ею десятилетия спустя.

Оперу предваряет увертюра:

В едином плане природы духовное бытие рождается и живет точно так же. Подлинный процесс становления протекает до рождения; спецификация появляется в результате перехода в противоположное состояние, из лаборатории небытия, наделяющего явление всеми его будущими свойствами, в формообразующее и отграничивающее бытие. Всегда есть момент, когда явление вдруг полностью предсказывает само себя, временно обнаруживая все свои качества сразу; потом этот расцвет быстро угашается, начинаясь, как опера после увертюры, с самого начала⁹.

Мифологическую стадию развития человечества она и считала такой увертюрой: в мифологии в «эмбриональном виде» содержались гносеологические потенции грядущих философий.

В качестве студенческой научной темы С.А. Жебелев предложил сравнить греческие и славянские переводы раннего апокрифа – «Деяний Павла и Теклы» – и составить текстологический и реальный комментарий.

Все это Фрейденберг сделала, читала рукописи и сравнивала греческий и славянский варианты. Была даже командирована академиком Шахматовым в Москву читать хранящиеся там рукописи. Обстоятельства помешали поездке и выполнению ученического задания до конца¹⁰. Но не помешали перешагнуть это задание, увидеть, как и положено при открытии, во сне, сюжетную схему греческого романа за спиной апокрифических «Деяний».

В изучении самого романа Фрейденберг оказалась впереди западной науки на многие десятилетия¹¹.

Восточная родина романа, сравнительное изучение античного романа, раннехристианских текстов и иудео-эллинстических сочинений – дело последних двух десятилетий в западной науке¹². Однако за редчайшим исключением речь идет о литературном влиянии греческой литературы как предшествующей христианской и более влиятельной, чем иудео-эллинстическая. Современник Фрейденберг К. Кереньи несколько позже, но, разумеется, независимо, увидел в романе «восточные» и религиозные корни. Востоком Кереньи считал, прежде всего, Египет, восточной религией – исидизм. Речь шла о непосредственном историческом контексте романистов¹³. Фрейденберг, признавая значимость и Египта, и исидизма, считала то и другое самым поверхностным, исторически поздним слоем оформления древнего сюжета. Вопреки ревностному продолжателю Кереньи Р. Меркельбаху¹⁴, она не считала, что в романах сознательно зашифрованы мистерии и культы,

современные авторам и его тогдашним читателям, и не сводила к ним роман. Никто не копал миф как картошку и не пересаживал в роман выкопанные мотивы. Древняя литература покоилась на океане устной традиции, и можно проследить темы и мотивы греческого эллинистического романа вплоть до ближневосточных мифов плодородия и царства, которые возникли на тысячелетия раньше. Эту древность открыла Фрейденберг семантика имен в романах:

Имена героев раскрыли мне, что я держу в руках одни и те же сюжетные содержания: одни – как мифы глубокой архаики, другие – как поздний литературный жанр. И самое значительное в том, что литературный жанр не догадывается, что вся его фактура состоит из него же самого, лишь архаичной, долитературной формы.

Впрочем, я, может быть, и сегодня, на склоне научных лет, неумело объясняю теоретическую соль проблемы. Дело не в том, что мотивы и композиция романа совпадали с мифом. А в том, что эти мотивы и композиции мифа находились за кулисами; что роман пользовался для имен своих героев видоизмененными именами героев мифа, и только; что роману была неизвестна сюжетная, композиционная позитурa того или иного мифического носителя имени; что, следовательно, речь идет о бессознательном и не личном акте, а о каком-то общем явлении исторического порядка¹⁵.

История любви и верности прекрасной девы, готовой все претерпеть ради соединения с возлюбленным, предстает в апокрифе как история первомученицы Теклы, чья преданность вероучительно ведет к отказу от жениха и к серии испытаний и даже казней и чудесных спасений¹⁶. Из мифологической палеонтологии мотивов апокрифа укажем всего на один, зато очень выразительный. Текла, чтобы проникнуть в тюрьму к Павлу, отдает тюремщику сначала браслет, потом зеркальце и т. д. Но так и Инанна, спускаясь в преисподнюю, отдает одежду и украшения ее стражам¹⁷. Что же, автор Деяний был знаком с шумерскими или аккадскими табличками? Мог ли их читать? Оптика историка этого не допускает¹⁸.

В диссертации «Происхождение греческого романа» 1924 г. («Проблема греческого романа» – переработка 1929 г.) Фрейденберг выходит в анализе апокрифа и романов на уровень мирового мотивного тезауруса, каким бы ни было его происхождение, но не привязанного ни к языковой общности, ни к территориально-временному культурному единству, подсудному тому или иному специалисту.

Обнаружив родство эллинистического любовного романа и энкратических «Деяний Павла и Теклы», Фрейденберг двинулась дальше вглубь уже не истории, а доистории, к так называемой «палеонтологии» сюжета. Она выделила два цикла мифологических образов, условно назвав один «Гераклиада», он связан с борьбой и победой над смертью, другой – «Адониада», он связан со смертью и воскресением. Первому отвечает цикл солярных и зооморфных образов, второму – культ богов плодородия, сюжет первого – борьба и победа зверя/героя/бога над чудовищем, тьмой, водной бездной, сюжет второго – «биография» умирающего и воскресающего растения/бога/героя.

Эти циклы можно связывать с разными типами общества – охотников и собирателей, огородников и земледельцев. Поскольку в известных нам древних культурах они существуют параллельно, естественно видеть в них два кода оформления базовых метафор. Позднее Фрейденберг поневоле вписывала свои представления в марровскую «стадиальность», которую сама она считала «плоской, философски бедной и мещанской»¹⁹. Разумеется, это была эпоха торжествующего эволюционизма, который тем более процветал, что он необычайно хорош для школы и образования, чудесно упорядочивает «материал», который надо преподать незрелому уму, выстраивая его по шкале развития, по которой идет из класса в класс само подрастающее поколение.

Сюжет «Адониады» передает вечный водоворот увядания и цветения как исчезновения и прибытия героя и/или героини, как перипетии их судеб, путешествия на небо и в преисподнюю, как дары смерти и утраты жизни и рождение потомков. Сюжетный цикл «Гераклиады» лежит в основе страданий, временных исчезновений, «мученичества» и «смертей» в тех эпизодах романов, христианских житий и апокрифических Деяний, где герои безбольно выходят из огня, спасаются из пучины моря, от пасти зверя.

Фрейденберг говорит не о поверхностном «влиянии» литературных приемов или мотивов языческой литературы на христианскую или *vice versa*, такие поиски влияний и заимствований она называла «формалистическими» или «формальными». Она увидела в эллинистическом мире Восточного Средиземноморья социокультурный контекст возникновения эллинистического романа о любви, испытаниях, разлуках, временном плене, рабстве и даже временной смерти героев, а схему его сюжета усмотрела в исторически удаленных культах и сказаниях об умирающих и воскресающих богах. Будучи новым явлением для греческой литературы, роман окутывал тканью псевдоисторической «современности» мифологический образец тысячелетней древности.

Фрейденберг интересует глубинное единство идейно, религиозно и культурно разнородных явлений. У Минуция Феликса она заимствует для описания «сообщения» греческого романа выражение «весна тела». Она описала, как этот образ разворачивается в Евангелиях и в то же время в эротической интерпретации в греческом романе, в метафорах буквального телесного оживания²⁰. Противостояние любовному преследованию и насилию, сосредоточенность на чистоте и целомудрии – также общие мотивы романов и христианской литературы, но конечные цели этих испытаний различны: обретение возлюбленного и брак в одном случае, девство и безбрачие – в другом.

Как могут создаваться жития святых с фабулой греческого романа? Как это вообще возможно при такой разности ценностных систем? А также, как возможна литургия дураков, высмеивание мистерий и прочие вещи, о которых я еще буду говорить в связи с «Идеей пародии»? Древняя мифологема объёмней того, что получило со временем этическую и качественную определенность, ибо в ней содержится потенция и аскетического, и эротического варианта. Для мифа аскеза и распущенность – как пост и разговение – две фазы мерами вспыхивающего и мерами угасающего космоса²¹.

Возможно, если пойти за последними достижениями сравнительной мифологии Микаэля Вицеля или отечественного ученого Ю.Е. Березкина, у этого тезауруса мотивов найдется генетически единый источник. Для Фрейденберг не было качественной разницы между объяснениями сходств и подобий полигенетическим самозарождением или единым пра-фактом: «фактор мыслится в первом случае возобновляющимся, спорадическим; во втором – он дан единожды»²². Фрейденберг смотрела на вещи общо, полагая, что доказать происхождение всех мифов от Адама и Евы не удастся, а усмотреть общие законы мифотворчества можно. Именно поэтому она была впечатлена идеями номогенеза, высказанными в начале 1920-х гг. биологом Л.С. Бергом²³.

Вместо линейной эволюции и генетического родства сходных организмов Берг предлагал полигенетизм и конвергенцию генетически разнородного. За этой концепцией, которую я излагаю крайне упрощенно, стояло представление о некотором наборе, «алфавите» элементарных форм живого. Современная биология интегрировала в теорию макроэволюции, обогащенную микробиологией и генетикой, идеи номогенеза, некогда гонимые в Советской России как идеалистические. Фрейденберг нашла в теории Марра некий аналог этих общих воззрений в идее языкового полигенеза, характерной для его раннего периода, до учения о четырех элементах. У Марра полигенетизм был направлен против индоевропе-

истики, причем Марр воевал с «буржуазной индоевропеистикой» так, словно индоевропеисты считали все языки происшедшими из одного праиндоевропейского и отождествляли его с языком человечества. Подобно Францу Боасу в этнографии, Марр настаивал на полигенетизме и отсутствии столбовой дороги развития человечества. У Марра были и экстранаучные мотивы: индоевропеистика проходила мимо кавказских и других малоизученных языков, неописанных и бесписьменных, спесиво игнорируемых, как считал Марр, европейскими учеными, наследниками «высокой культуры». Эти старые споры не имеют сегодня большого значения. Марр в своей теории выступал поборником угнетенных (читай, бесписьменных) и пренебрегаемых языков (читай, народов) и борцом за равноправие и так обрел, говоря словами Л.Я. Гинзбург, «участок тождества» с пролетарской идеологией. А Фрейденберг нашла в полигенетизме свой «участок тождества» с собственной идеей единого плана мира, общего для живой и неживой природы и для человеческой культуры. Ведь моделью культурной динамики служили ей химические процессы, номогенез Берга и теория катастроф Кювье, что показывает упомянутая выше «Система литературного сюжета». Генезис сюжета (и жанра) рассматривался Фрейденберг как частный случай всякого генезиса. Мотивы идут у нее в одном ряду с атомами, клетками, тонами, а сюжет в ряду – тело, организм, гамма.

Пародия – двойник – псевдонебытие

Фрейденберг полагала, что существует некий набор базовых биполярных образов голода – еды, смерти – рождения, жертвы – воскресения, антизначных двучленов, чьи конкретные воплощения и взаимоотношения тоже в метафорах борьбы, пожирания, поединка, соединения, любви, братства, замены одного другим, смены одного другим на небе и в преисподней, отношений царя и раба или царя и шута, проклятия, благословения, принесения в жертву, воплощаемые в словесных актах, действиях и ритуалах, сосудах, одеждах, масках и постройках, в персонажах и мотивах, и все это создает семантику бесчисленных, разнообразных и разнофактурных явлений человеческой культуры.

К бинарным оппозициям как структуре мифологической смысловой системы Фрейденберг пришла от идеи пародии, идеи двойника. Ей и была посвящена «Идея пародии», которой завершился период ученичества у С.А. Жебелева.

В этой работе Фрейденберг бегло перечисляет то, что получило впоследствии имя «карнавальной культуры», а затем пере-

ходит к присутствию серьезного и священного в его собственном виде в комедии как гимнов, теогоний, мистерий, в гиларотрагедии и архаических жанрах сатировой драмы и флиака – в виде богов. Архаическая пародия, не литературная, а обрядовая, с «подпочвой психики безличной» – это не результат упадка религиозного сознания или – вопреки Бахтину – народного протеста против культуры высших классов. Близость античной комедии и трагедии объясняется не литературным влиянием трагедии на младший жанр (хотя влияние имеет место), а общим происхождением. Мифологическое смеховое, «комическое до комедии» не осмеивает высокое и сакральное, а укрепляет его при помощи благодетельной стихии обмана и смеха. Фрейденберг назовет ребяческим объяснение двух планов в трагедиях Шекспира и у классических испанских драматургов их гениальным знанием жизни, пусть для современного зрителя и читателя это выглядит именно так. Два плана, присутствие серьезной и канканной пары, сопровождение серьезной драмы смеховым довеском или интермедией или антрактом можно обнаружить в традиционных индусском или японском театре, а если присмотреться, то – в мировом.

Идеи Фрейденберг подразумевают не средневековую Европу, как карнавал Бахтина, а более широкое явление, в котором эстетическое связано с архаической семантической системой. После Леви-Строса с его обоснованием двоичных оппозиций как системы координат для мифологического мышления, легче понять, как от замещения, удвоения и введения второго ракурса в том, что принято называть «пародией», можно перейти к системе архаической мысли.

И хотя в «Идее пародии» Фрейденберг понимает функцию осмеяния еще во многом по аналогии с апотропеем (пожеланием «ни пуха, ни пера») или временной подменой царя рабом или шутком, то позднее «двойник» выступит у Фрейденберг в более общем контексте.

Если в священной пародии для Фрейденберг манифестирует себя архаичная бескачественность, единство сакрального и срамного, с которым так трудно примириться как благочестивому, так и рациональному уму, то появление комедийного, комедии на месте мифологического комизма Фрейденберг связывает с появлением категории качества, тем самым оценки, этических понятий. Комическое возникает задолго до комедии из особых гносеологических предпосылок: действительность воспринимается как подобие истинносущего. Если в литературе Греции реалистичность создается как сниженное, комическое, то в ее философии реальность мыслится отрицательной величиной в противоположность положительному абстрактному субстанциональному началу.

Здесь Фрейденберг видит начало платонизма и самого философского деления на бытие и небытие. Такой путь мифологическая образность, имеющая универсальный характер, проходит в тех культурах, где возникает философия.

Особому качеству античного «реализма» посвящена глава «Вульгарный реализм» в «Поэтике сюжета и жанра». «Реальное» подается как нечто, лишенное красоты и величия, смешное, обезображенное чрезмерной характерностью, гротескное. Гротеск и есть первая форма реализма. Благородные реалистические характеры не создаются греческой классикой; есть только высокое, героическое и трагическое – и низкое, комическое и безобразное; только хвала и обличение. И античные жанры первоначально имеют два варианта: лирика бывает и гимническая, и инвективно-смеховая, обличительно-издевательская, похабно-ямбическая, есть трагедия и смехотрагедия (гиларотрагедия), героический эпос и «Маргит» или «Батрахомиомахия». И только со временем высокое упрочивается за религиозно-мифологическим, что не отменяет понимания человеческого сердца Приама в эпосе или Федры у Еврипида. Особенность комико-реалистического жанра заключается в выборе только одной филиации метафор, а именно той, которая передает образ плодородия. Метафоры плодородия более всего приближаются к быту. Еда, производительный акт, физическое уродство живут как метафоры в фольклоре и как реальные факты в жизни. «Быт» появляется как побочный продукт сатиры и осмеяния, а предметом непосредственного интереса или даже фоном он становится в литературе значительно более поздней, чем античная. Мне кажется, эта мысль Фрейденберг нова до сих пор...

Если Бахтин стремился показать возникавший при карнавальном переворачивании момент освобождения через смех, т. е. социальную функцию смеха, то для Фрейденберг социальная критика использует готовый каркас мифологической семантики смешного. За спиной у социальной критики магическое воздействие осмеяния, как у лирики скальдов или у инвектив Архилоха – «убийственных стихов».

В 1940-х гг. в осажденном Ленинграде Фрейденберг напишет работу о «комическом до комедии», в которой разовьет эту мысль о том, что архаическое «смеховое» или «комическое» имеет мифологическую семантику, связанную с плодородием. Трагедия, как свидетельствует (к недоумению ученых) Аристотель, возникает из смехового фольклорного жанра. Еще одно его же порождение, более позднее, но типологически более архаичное – сатирикон, позволяет увидеть аналог дотрагической трагедии. У Аристофана уже в нашем смысле сатирическое, политическое и комедийное

содержание наполняет древнюю архаическую форму, оставленную смеховыми обрядами плодородия с их апотропейной инвективой. В мифе низкое и грязное – физические категории. В комедии мы видим временную победу зла – дутого героя, низкого заместителя высокого. В бескачественном мифе этому отвечает этически не оцениваемая фаза активности разрушительной или негативной силы. Драка и брань привычны в комедии как роль низкого героя; для высокого героя – бой и обличение, – их место в трагедии, но если убрать оценку, категорию качества, драка будет тождественна битве, брань – обличению. Потенциал бескачественной семантики реализуется в соответствии с качеством жанра.

Античный комический план представлял собой познавательную категорию. Двуетный мир постоянно и во всем имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую... Солнце сопровождалось тенью, небо – землей, «суть» – призраком, и «целое» достигалось только присутствием этих двух различных начал. Говоря античными терминами, этот второй план – гибристический. Мы его называем на нашем языке пародийным. И это было бы правильно, если б наше слово «пародия» не отдавало абстракцией и не уводило к преднамеренности и литературщине. Античная же пародия имела совершенно иную природу. Она представляла собой гибристический аспект серьезного, во всех деталях «выворачивавший наизнанку» подлинность и неизменно сопровождавший как часть двучлена все настоящее. То, что было священо, имело свое сопровождение в своей же «тени» и «изнанке». Весь этот крупный мировоззрительный план, обратный и противительный, можно обозначить как план нарушительный и мнимый, в котором все формы совпадают с внешними формами подлинности, но не имеют ее истинной сути²⁴.

В своей последней работе «Образ и понятие»²⁵, гносеологическом трактате по теории метафоры, который предвосхитил изучение метафоры как когнитивного механизма, она писала о «противительном плане», смеховом и неистинном, охватывающем и пронизывающем осмысление мира. Так что речь уже не шла об апотропеях, как в ранней работе.

Мифологические представления породили еще в глубокой древности особые мифы и действия, в которых изображались сияние солнца и его временное помрачение. <...> Анаративные образы, представленные в виде малоподвижных «персон», то есть вещей, масок и олицетворявших вещи людей, не имели ни сюжета,

ни действия; их сущность заключалась только в виде «появлений» или «уходов» световых инкарнаций <...> Инкарнации света имели свою «изнанку», свои «подобия» в виде «тени» – призраков, мрака, тумана, туч и т. д.

Мифологические зрительные представления, связанные с семантикой сияния и помрачения, заняли огромное конструктивное место в последующих, уже понятийных переработках обряда и мифа; они легли образной основой в эпосе и балагане²⁶.

Снова речь идет о древнейшей двоичной системе классификации и о том, что мир дан древнему человеку в оппозициях света – тьмы и жизни – смерти, которые представляют собою двучлен плюса и минуса, а их отношение получает интерпретации борьбы и победы или поражения, а также подмены и призрака. Первое дает серьезное, второе – скорее смеховое.

Как считала Фрейденберг, положительная и отрицательная потенция воплощена в мифологических образах космоса – созидания и космоса – разрушения, чьи формы очень разнообразны. Их самое древнее воплощение – звери, они же стихии. Каждый зверь представлялся двояким – в рождении и в гибели, в свечении и в помрачении. Мы хорошо знаем его позднейшие формы, когда он уже распадался на «чистое» животное, пассивное (страдающее), героя и на «нечистое» или «нечестивое», активное (нападающее) животное, гибриста. Двоичная система создает полюса, между которыми движется сюжет.

«Тотем/нетотем» – выражение метаязыка Фрейденберг для самого общего уровня описания этого антизначного двучлена как порождающей модели всего семантического разнообразия. Систематически и в таком смысле оно используется начиная с «Поэтики сюжета и жанра» и далее в «Лекциях по введению в теорию античного фольклора».

Это выражение является серьезным препятствием на пути понимания теории Фрейденберг. Тотемизм известен как явление, характерное для ранней стадии развития человеческого сообщества, но отнюдь не универсальное. Фрейденберг же берет термин, предназначенный для описания частного явления, чтобы назвать им явление более общее. Так и последователи М.М. Бахтина говорят о «карнавале» в тех местах и эпохах, где не слышали о европейском карнавале, не говоря уже о том, как оперируют понятием «мениппея», вовсе не имея в наличии античного образа.

Выбор «тотема» для выражения идеи двуединой и антизначной картины мира, некоего плюса и минуса, в позднейшем структурализме – бинарных оппозиций обоснован тем, что тотемист

тождествен своему тотему, будучи в то же время от него отличен, это отвечает отношениям субъекта и объекта в первобытном сознании. Тотем относится к некоему множеству, племени, это отвечает неразличению в определенном смысле единого и многого, тотем образно передает мир как зверя и зверя как человека/субъекта или человека как зверя. Умерший становится тотемным животным, здесь заключена еще одна важная общая черта примитивной религии: божественность покойного, его возрождение как родоначальника (= тотем). Конечно, Фрейденберг важны далеко не все детали реальных тотемических социальных систем, тотемизм как ранняя религия репрезентативен для мифологического сознания, и потому, видимо, был избран такой термин. Хотя в наблюдаемых тотемических обществах тотем бывает не только у группы, но и у индивидуума, хотя тотемное животное чаще запрещено употреблять в пищу и не поедается коллективно, известны и такие явления, как совместное вкушение тотемического животного или растения, а иногда и последующая жертва ему во искупление первого деяния. Для конструкции Фрейденберг разрывание и поедание тотема важнее. Вкушающий (жрец) тождествен жертве, съедая тотем, племя ему «причащается», а он в племени «оживает».

Фрейденберг не ограничивает область оперирования оппозициями словесными повествованиями. Основная поляризация первобытной образности сказывается в ритме так же, как в семантике вещи, слова и действия. В вещном мире – это полярность симметрии и обратной симметрии; в действии – поступок превращается в примитивную пляску двух полухорий; в словесной области – ритмическая речь предвосхищает прозу и поэзию (прозаический период, амейное пение, повтор, параллелизм, строфика и антитеза).

Так, искусство, еще не будучи собой, живет в форме первобытной культуры в целом. Выделению искусства мешает именно его всеобщий характер, а выделению фантастики – отсутствие реализма.

Античные жанры обладают определенными мандатами, трагик не занимался осмеянием, на него получал мандат жанр, выросший на месте «изнаночного», смехового гибристического обряда. Так, Фрейденберг связывает происхождение жанров и когнитивные процессы, литературу и развитие абстрактного мышления.

Как мы читаем Блока через его эпигонов, так мы читаем Фрейденберг сквозь Бахтина, формалистов, Юнга, Леви-Стросса и через Гегеля, которого она не знала до того, как познакомилась с его марксистской трактовкой у А.М. Деборина. Она создавала свой смысловой космос или категориальный аппарат без их влияния, не изучая в институте ни бинарных оппозиций, ни карнавальной культуры, ни Юнгових архетипов, ни тыняновской литературной эволюции.

Генетический метод: скачок, взрыв, катастрофа

Генетический метод Фрейденберг предполагает не часто встречающуюся редукцию, скажем, мифа к обряду или литературного произведения – к паре метафор, а движение в глубину явления – до соотношения породившего это явление фактора и порожденного им факта. Если, идя вспять, Фрейденберг добирается до семантики богов плодородия, их священного брака, смерти и расставания, а затем воскресения как фактора, породившего мифы и сопровождавшие обряды священные сказания, то чем отличаются конкретные романы, кто именно их написал и кто на кого из писателей повлиял – эти вполне законные вопросы она оставит истории литературы, а не вопросу о происхождении античного романа как жанра. Эволюционный метод призван заниматься развитием уже сложившейся литературы, а для генетического метода все романы – варианты одного явления, ибо имеют общий генезис.

Опыт изучения генезиса романа и Деяний Фрейденберг распространяет на древнегреческую словесность в целом: литература рождается из нелитературы или долитературы. Трагедия не наследует иной литературной драме, элегия или гимн – иным поэтическим жанрам. «Генетический метод» имеет дело с качественным скачком. В «Системе литературного сюжета» она формулирует, во многом самостоятельно, представление о скачкообразной, катастрофической эволюции. Фрейденберг считала сюжет в литературе вплоть до XVIII в. «скелетом», оставленным выветрившейся архаической семантикой. Древний сюжет, или сюжетная схема, есть сжатый конспект мифологического представления. «Представление» здесь – чисто ментальная категория, смысл, который может быть вскрыт из анализа поведения и коммуникации, если они наблюдаемы, а также через анализ бытовых и ритуальных вещей, построек, нарративов, ритуалов. Соответственно миф, по Фрейденберг, существует в словесной, действенной и вещной формах равноправно, а его абсолютное существование равно представлению.

Сюжетная схема, облеченная образами и тем самым интерпретированная, распространенная и конкретизированная в ряде отождествленных с явлениями жизни подобию («метафор»), – это уже реальный рассказ, повествование, словесный сюжет как органическое явление. История сюжета есть история убывания «представления», переходящего из самостоятельного, свободного положения в подчиненное. В эпоху Возрождения у Боккаччо сюжет теряет креативную способность, а личное авторское начало эту способность приобретает. Агония древнего «сюжета» состоит в том, что авторы

пользуются им как материалом, как импульсом. Эпоха «готового сюжета», по Фрейденберг, начинается примерно в IV в. до н. э. и заканчивается в XVIII в. Это эпоха, когда «с сюжета» писали так, как реалисты пишут «с натуры». Хотя уже у испанских драматургов и у Шекспира роль готового сюжета ничтожна рядом с огромной ролью автора. Вскрытие мифологической сюжетной схемы в этой литературе даст, как писала Фрейденберг, «не эмбрион, а египетскую гробницу»²⁷. Уже из этого высказывания можно понять, что генетическая основа сюжета и жанра не для того извлекается из Кальдерона или Шекспира, чтобы объяснить нам этих писателей, но для изучения литературы как явления.

Исследованию «происхождения», составляющему суть генетического метода, посвящены две большие работы 1920–1930-х гг. «Поэтика сюжета и жанра» и «Композиция “Трудов и дней” Гесиода» (1933–1939), из которой опубликованы только незначительные части²⁸.

«Жизненный смысл “простого обихода”, – писала Фрейденберг, – этот исторический смысловой шифр к природе и жизни, выработанный первым человеческим обществом, в измененных социальных условиях потерял то свое значение, для которого был произвольно создан, и тогда не исчез совсем, но оказался культурной ценностью, результатом “производства идей”, духовным инвентарем, пошедшим в пользование новой идеологии и новой культуры»²⁹.

В этих работах она вскрывала мировоззрительные истоки уже не только сюжета, но жанра и композиции: мифологическое содержание, теряя актуальность, откладывается как форма. Я опушу обсуждение «Поэтики сюжета и жанра», поскольку книга входит в программы университетских курсов и относительно известна. Остановлюсь на работе о Гесиоде. Монография посвящена загадке композиции «Трудов и дней», воспринимаемой как изначально хаотическая в силу психологических особенностей автора или испорченная, отредактированная с добавлениями и изъятиями в ходе переписывания. Но вопрос, который занимает Фрейденберг, как всегда много шире проблемы конкретного памятника. Это ранние литературные композиции как таковые. Прежде чем стать частью личного художественного замысла, композиция (еще не будучи «композицией») представляла собой смысловую систему, которая могла отливаться в различные формы – религию, этику, философию, науку, поэзию. Композиционная структура календарей и домостроев типа Гесиодовских «Трудов» строилась на образно-мифологических космогониях и эсхатологиях. Эсхатологию Фрейденберг понимала так же, как и ее учителя: земледельческий,

календарный фольклор толкует образы поля, сада, дома в космическом и космогоническом плане. Пестрый состав поэтических агрономий, календарей и домостроев держался или скреплялся семантическим единством мифологем, лежавших в основе этих жанров. Произведение строилось на фольклорном материале, равнодушном к формально-логической причинно-следственной структуре, и потому композиции покоились на семантическом тождестве всех составляющих. Для современного человека это конгломерат, пестрота и разносоставность без логики и порядка. Фрейденберг утверждает, что паратаксис – цепочка семантически тождественных элементов, носящих форму внешних различий, – это и есть принцип архаической композиции. Он скрыт от нас, потому что внешние различия не позволяют нам видеть единство мифологической семантики. «До возникновения понятийного, централизующего мышления, с его категориями подчиненности и управления, мысль не знала иного единства, иной цельности, чем цельность семантическая»³⁰.

Миф о пяти поколениях, которым знаменит Гесиод, Фрейденберг понимает как эсхатологический комплекс, как двойную, образную и понятийную, систему, где образность – космогоническая, а понятийная часть – этическая. Этика слита с космогонией, и «эсхатологией» она называет мифологическую концепцию жизни и смерти сил природы, которая переходит в концепцию моральных качеств. Из тождества губительного разрушения и порчи нравов вырастает идея потопа и пожара за испорченность и преступления. Фрейденберг показывает исходную «физичность» образов, через которые описываются Дика и Гибрис. Этические понятия *in statu nascendi* предстают как вода, волны, ливень, вихрь или светоч, светило, но также и земля-преисподняя, и пламень: «Дика и Гибрис представляют собой образ стихий, внешней природы, периодически умирающей и возрождающейся. Это не понятия, а именно образы: никаких представлений о “стихиях”, “природе”, “смерти”, “возрождении” еще нет, а есть только вот эти Дики и Гибрисы (и другие им подобные). Они не люди, не боги, не стихии, исходно они животные, растения, а потом человекоподобные существа. Претерпевают они только два состояния: они исчезают и появляются. Все, что связано с видимым миром, выражается в этой антиподной, но взаимообратимой паре. Они не наделены никакими качественными признаками: одна может стать другой, и разница между ними вызывается не их особенностями, а статичными состояниями, в которых они находятся попеременно»³¹. Изменение образа, выработка признаков явления происходит, когда, как считает Фрейденберг, рождается категория «качества», – оценка, а отвлеченное значение

понятия «создается из конкретного значения образа как его противоречие»³². В эпосе она прослеживает связь дидактики и нравов учения со всем календарно-космическим циклом, связь идеи плодородия и праведности. Но в Греции есть и такой жанр, который дает этический и космогонический/эсхатологический комплекс в единстве, но не прибегает непременно к причинно-следственной «каре за...». Это трагедия, где терпит крушение Гибрис. Землетрясение сопровождает не только низвержение в пропасть Прометея, которого можно считать покаранным, но и Эдип в Колоне исчезает с края обрыва при громе, молнии, буре, землетрясении. Трагедия – не нравов учение, и поэтика трагического конфликта вся держится на том, что не дает разрешения столкновению образного и понятийного мышления.

С космогонией привычно связываются представления о чем-то величественном, а эсхатология вызывает воспоминание об Откровении Иоанна. Фрейденберг утверждает, что миф рассказывает о рождении, гибели и новом рождении мира, который предстает как гибнущий герой или даже как зверь, приносимый в жертву. Зверья видят (встречают, ловят) – это является-рождается мир; животное убивают – это его эсхатология; съедают – и это означает, что все, получившие долю, стали им и участвуют в его возрождении. Как показывает сибирский медвежий праздник, если медведь не съеден, он не придет снова. Космогония-эсхатология не однократна и не итеративна, она не единична и не множественна. Каждый акт жертвоприношения равен всем другим и космогонически-эсхатологическому циклу, и каждый рассказ о рождении, подвигах и благой для людей гибели героя оборачивает своей «фактурой» космогонически-эсхатологический сценарий. Такой сценарий лежит глубоко в основе многих явлений, включая даже басню. На переломе от подвига к неизбежной гибели строится эпос. Гибрис, «превознесение» трагического героя восходит сюда же.

Кажется, басня-то тут причем? В ней несомненно присутствуют социальная критика и социальный протест, на которые преимущественно обращает внимание школьная теория литературы, а Фрейденберг, вероятно, именно поэтому внимания не обращает нисколько. Для нее социальная критика – это самый верхний слой в построении жанра, не краска даже, а лакировка поверхности ради вкусов и интересов авторов и читателей конкретного произведения. Не слишком ее занимает и функционирование басни: зачем ее сочиняют – чтобы скрыть смысл или чтобы донести? И зачем так скрывать и в такой странной форме донести? Если интересоваться этими вопросами, творчеством баснописца или разбирать конкретную басню, анализ Фрейденберг ничего не даст.

Но Фрейденберг читает не произведение, а его жанр, причем не в наличной исторической форме, а в его генезисе. Все аналогии хромают, но все-таки: так читают метр как таковой или музыкальный лад. Они значат, хотя и не в том смысле, что стихотворение или песня. По Фрейденберг, сатирическая моралистическая басня привита к подвою, который ничего этого – ни сатиры, ни морали – не ведал. Фрейденберг стремительно пролетает сквозь все исторические слои к глубоководным мифическим. От этой скорости кружится голова, и кажется, что вместить сценарий эпоса и трагедии в скромный маленький жанр басни невозможно. Конечно, звериный персонаж имеет огромную древность, мы видим в наскальных рисунках, что зверь замечен прежде человека как его иное, как образ мира, живущего, гибнущего, убивающего. Басню – историю о торжестве кривды над правдой, победе грубой силы и о беспомощности соловья, ягненка и пр. – трудно соотносить с космической победой Гибрис над Дике, ведь мы знаем басню с детства. Точно так мы привыкли к зайчикам и мишкам наших городских детей, которые не видели даже живой мыши. Маленькие дети окружены целыми искусственными зверинцами и знают имена животных так рано и так подробно, словно готовятся жить в тотемистическом или хотя бы охотничьем обществе. Почему? Никто не задумывался, ни одна мама не идет в магазин игрушек, руководствуясь мыслью о том, что онтогенез повторяет филогенез, или о том, что в детскую субкультуру отправляется и там застревает глубочайшая архаика.

Я увидела в одном из музеев США современные куклы индейского племени, кажется, хопи. Это игрушечные боги или, правильной сказать, духи. Девочки играют в них, такой у них катехизис.

Идея откладывания древнего мифологического образа в формах и композициях важна и для изобразительного искусства. Вещи еще более консервативны, нежели словесные произведения, и лапы на ножках стульев, балдахины, покровы, орнаменты, сосуды в виде женщин – все это не только порождено когда-то мифологическими смыслами, но эти смыслы постоянно возрождаются и переосмысляются в истории искусства и без того, чтобы художник сознательно, книжно, «учёно», обращался к мифологии и первобытности. Богородица сидит на троне, и на ручках этого трона львы. Очень маленькие. А большие – это те, что фланкируют трон Астарты.

Важнейшие категории, в которых описываются и произведения искусства, – контраст, противопоставление, двойничество, прозрачность, симметрия наконец, со всеми вариантами ее нарушения также уходят своими корнями в древнее мировоззрение, в котором мир представлялся в виде лица и изнанки.

Сафо. Миф позади литературы,
превращение мифа в образ,
образ как понятие

В монографии о Сафо Фрейденберг показывает мифологический генезис самой фигуры поэта, мифологичность его биографии, его роль служителя Аполлона и Муз, однако роль уже не собственно культовую. И в этом «однако» и «не собственно» вся пуанта. Если это и «маска», то автор не выбирал ее по своему вкусу из ассортимента литературных амплуа, скорее автор «прорастал» сквозь образ, полученный в наследство от мифологической и культовой, долитературной, традиции. Обобщенное или псевдоиндивидуальное «я» автора архаической лирики имеет, по Фрейденберг, мифологическое и религиозное происхождение. Казалось бы, при таком подходе она должна быть предельно далека от социологизаторских тенденций, которые покорили в последний период западную классическую филологию. Новое направление, а именно исследование греческой литературы *in performance* как части еще во многом устной культуры, в которой «публикация» представляет собой обращение к конкретной живой аудитории (Фрейденберг характеризует эту сторону древней поэзии как ее «мусичность»), естественно заинтересовалось самой этой аудиторией и соответственно социальными условиями функционирования поэзии, лирикой как социальным институтом. Этот подход порвал с модернизацией книжно-кабинетного образца, архаическая лирика больше представляется томиком стихов, которые читают наедине с собой. Тем не менее само древнегреческое общество, по крайней мере, в одном отношении, рассматривается все-таки модернизаторски. Современный ученый, естественно, понимает социум как человеческую общность. А как же еще? Но «социум» древнего человека включает богов! Они вступают со смертными в браки и вообще вмешиваются во все их дела, как полисные – войны, союзы, основания колоний, так и частные – браки, купля-продажа, здоровье и лечение. То, что воспринимается ныне на фоне монотеистического, христианского образца как чрезвычайный «прагматизм» греческой религии, доходящий до жульничества и цинизма, есть состояние коммуникации с особыми членами сообщества, очень сильными и не очень добрыми, правильнее сказать – до-этическими.

Фрейденберг жила в эпоху, когда инстанции – тоже очень сильные и не очень добрые – настойчиво вменяли исследователю в обязанность обнаружить, идеологию какого социального слоя «выражал» тот или иной художник. И она сторонилась подобных

объяснительных моделей, иронизируя: «почему “оживленная” торговля VII–VI веков до н. э. должна была рождать поэзию?» Ипостась божества или ипостась сатира – вот какого рода «социальные роли» видит Фрейденберг у древних поэтов, а в их биографических легендах обнаруживает варианты мифов об учреждении героических культов: «Сильная типизация говорит о том, что субъект еще не выделен в особую познавательную категорию. Для грека Анакреонт – поющий пьяный старик, нечто вроде Силена, верней, тот же мусический и опьяненный вином и любовью бог, но в форме лирического певца Анакреонта. Архилох, Гиппонакт, Тиртей, Терпандр наделены такими же чересчур типизированными, обобщенными чертами либо злобных ипостасей, то хромых, то изгнанных из отечества, то просто рабов или проданных в рабство, либо обладающих особой силой песенной чары или способностью давать усладу». «Реальный», с нашей точки зрения, поэт, т. е. историческое лицо, воспринимался своими современниками и самим собой как боговдохновенный мусопол. Он был ближе, так сказать, к «шаману», чем к европейскому поэту, пусть и использующему образность божественного существа и служителя Муз, но условно и с огромной дистанции. И в то же время, как считает Фрейденберг, в архаике «лирический певец никем не мыслится богом в прямом смысле, но он произвольно продолжает функции божества, лишь преломленные через понятия, обобщенно, каузально, качественно»³³.

Когда Фрейденберг формулировала задачи своей собственной дисциплины «семантологии», она считала ее наукой о смысле образа, а образность признавала особенностью мифологического сознания. В «Семантике сюжета и жанра» она писала:

Семантология – наука о смысловом значении образа и его дериватов, каковы язык, миф, сюжет и т. д. Поэтому, когда название работы обещает говорить о семантике сюжета, это значит, что в центре ее внимания будет находиться образ, что сюжет будет рассматриваться как одна из форм образа и что общей их природой будет структура мысли, которая даст им равное смысловое значение и вызовет равные оформления. Это первая задача работы. Вторая – чисто теоретическая: зайти за частный случай иконообразования и проникнуть в механику процесса, с одной стороны, дающего общность состава, а с другой – варьирующего его формы. Эта вторая задача, следовательно, ставит проблему взаимоотношения между тождеством и различием, стоит за кулисами первой и смотрит на нее как на опытный материал для своих теоретических целей³⁴.

Семантология, таким образом, занимается словесными формами лишь ради смыслового содержания, проходя мимо их литературности и выделяя форму, сюжет из литературного обличья их материала.

Как мы уже знаем, под формой Фрейденберг понимает «стабилизировавшееся осмысление». Идея застывшего значения не позволяла видеть в форме ни самодовлеющее явление, ни, напротив, слитность целого с содержанием. При анализе значения, которое «отлило по себе форму» и исчезло, оставив только эту форму, работа с семантикой не может не оказаться работой в области поэтики, где ставится теоретический вопрос о бытии и генезисе литературной формы: «Для общей же поэтики знание семантических законов совершенно необходимо, потому что без их помощи нельзя понять огромной роли готовых форм ни в области литературных жанров, ни в истории стиля, ни в творчестве, ни в жизни самих форм»³⁵. Семантология, которая соседствует не только с филологией, но и с изучением религии, этнологией, лингвистикой, фольклористикой и мифологией, стремится к созданию в будущем «подлинно-исторической поэтики». Грядущая подлинная историческая поэтика должна не только включить в себя, но и превзойти как историческую поэтику, стоящую на литературной истории, так и формальную поэтику, концентрирующуюся на форме. В семантологии Фрейденберг можно видеть также предшествование «символической истории» Мишеля Пастуро.

Конечно, нельзя не видеть, что от помещения Фрейденберг в число авторов, входящих в программу вузовского, а то и школьного образования, могут быть не только наилучшие последствия. Но какой выдающийся ум не подвержен профанации, когда его идеи «вошли в обиход» и из маргинального он становится «классическим»? Интерпретацию используют как исторический материал, установку – как доказанный вывод, точку зрения исследователя не отличают от рассматриваемых им фактов. Мысли, заостренные полемикой с неназванными и часто ушедшими в небытие оппонентами, выраженные в терминах собственной чеканки, оправданные в широком контексте теоретической мысли, функционируют так, словно это спокойное размеренное позитивное знание.

В свое время Вячеслав Иванов в книге «Дионис и прадионисийство» писал:

Так называемая «низшая» критика и герменевтика – наиболее точная часть филологии, делающая ее образцом научной строгости в ряду исторических дисциплина <...>. Неуклонное соблюдение норм, выработанных наукою <...> составляет прямую обязанность

филолога. «Высшая» герменевтика последовательно утрачивает нечто из этой положительной достоверности результатов по мере того, как она восходит по ступеням обобщения от эмендации и интерпретации текста к объяснению и оценке всего произведения, далее – всего автора, потом всего подставляемого им направления и литературного рода, наконец – к характеристике духа эпохи и даже к философскому истолкованию той или другой стороны античного сознания и творчества в целом. <...> в герменевтике высшей интуитивный элемент, начиная мало-помалу преобладать над позитивным, далеко не всегда бывает в силах неоспоримо оправдать свои притязания, и форма выводов неизбежно приобретает характер в большей или меньшей степени гипотетический. Здесь *Geisteswissenschaft* с первых шагов перестает соперничать с науками, которые поистине заслужили право именоваться «точными», хотя и эти науки – *toute proportion gardée* – знают в своем круге собственную высшую область синтетически осмысливающего познания, также, по самой природе вещей, преимущественно гипотетическую³⁶.

Значительная часть написанного Фрейденберг относится к *Geisteswissenschaft*. Однако она постоянно переходит к анализу на низших уровнях герменевтики и демонстрирует, что может дать теория историческому знанию.

Мне удалось показать лишь некоторые из внутренних связей богатейшего интеллектуального наследия О.М. Фрейденберг. Хотя она уже никогда не займет в истории науки того места, которое принадлежало бы ей, будь ее работы прочитаны в 1920–1950-е гг., тем не менее они все еще не отошли в историю науки и сохраняют провокативную мощь – способность рождать в читателе новую мысль.

Примечания

¹ См. о роли Н.Я. Марра в научной судьбе О.М. Фрейденберг: *Брагинская Н.В.* «У меня не жизнь, а биография» // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2017. № 4. С. 11–38 (*Arbor mundi*. Вып. 23).

² Научный самоотчет за 15 лет. Выступление на заседании кафедры классической филологии ЛГУ, 1947 г. Л. 1 об. // Архив О.М. Фрейденберг в Москве.

³ См.: *Фрейденберг О.М.* Пробег жизни. Тетрадь 9. Л. [56–57] // Hoover Institution Archives. Pasternak Family Papers. Box 156. Folder 1.

⁴ Задолго до расставания с Яфетическим институтом, которое приходится на рубеж 1931 г., в самом начале «обретения» своего круга в кругу Марра Фрейден-

- берг писала И.Г. Франк-Каменецкому, что Марру нужна «покорная и восторженная стихия сектантства и фанатизма» (письмо 1925 г. цит. по: *Фрейденберг О.М. Пробег жизни. Тетрадь 6. Л. [56–57]* // Hoover Institution Archives. Pasternak Family Papers. Box 155. Folder 7).
- ⁵ См.: Тристан и Исолда: от героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии: коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора / под ред. Н.Я. Марра. Л.: Изд-во АН СССР, 1932 (Труды Института языка и мышления; 2).
- ⁶ «Происхождение греческого романа» или «Греческий роман как деяния и страсти» – эти названия чередуются или дополняют друг друга.
- ⁷ *Фрейденберг О.М. Идея пародии: (набросок к работе)* // Сборник статей в честь С.А. Жебелева. Л., 1926. С. 378–396; переиздание: Вече: альманах русской философии и культуры. СПб., 2006. [Вып.] 17. С. 251–261; перевод: *The Origin of Parody* / Н. Baran (ed. and transl.) // *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. White Plains: International Arts and Sciences Press, 1976. P. 269–283. Рукописный вариант из архива был издан Ю.М. Лотманом: *Происхождение пародии* / публ. Ю.М. Лотмана // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973 [Вып.] 6. С. 490–497.
- ⁸ *Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета* / подгот. текста Н.В. Брагинской // *Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино*. М.: Наука, 1988. С. 216–236.
- ⁹ *Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора: лекции* // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / сост., подг. текста, коммент. и посл. Н.В. Брагинской; отв. ред. Е.М. Мелетинский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 220.
- ¹⁰ Из письма О.В. Орбели от 7 июня 1920 г.: «Лавры мои запечатаны (спорят о ризницах совдес с об-вом по охране др[евних] памятн[иков]), а греческие рукописи Синод[альной] библи[отеки] лежат в зашитых рогожах на полу Истори[ческого] музея».
- ¹¹ О том, как маргинальность может быть предпосылкой опережения в науке см. на примере Фрейденберг: *Braginskaia N.V. From the Marginals to the Center: Olga Freidenberg's Works on the Greek Novel* // *Ancient Narrative*. 2002. Vol. 2. P. 64–86; *Olga Freidenberg: A Creative Mind incarcerated* // *Women Classical Scholars: Unsealing the Fountain: from the Renaissance to Jacqueline Romilly* / R. Wyles, E. Hall (eds.). New York: Oxford University Press, 2016. P. 286–312.
- ¹² См. из недавнего: *The Romance between Greece and the East* / T. Whitmarsh, S. Thomson (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- ¹³ *Kerényi K. Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*. Tübingen, 1927 (Repr.: Darmstadt, 1964).
- ¹⁴ *Merkelbach R. Roman und Mysterium in der Antike*. Berlin; München: Beck, 1962.
- ¹⁵ См.: *Фрейденберг О.М. Пробег жизни. Тетрадь 5. Л. [10]* // Hoover Institution Archives. Pasternak Family Papers. Box 155. Folder 6.
- ¹⁶ В западной научной традиции пионером сравнения романов с апокрифическими Деяниями считается Роза Сёдер: *Söder R. Die apokryphen Apostelgeschichten und die Romanhafte Literatur der Antike*. Stuttgart: Kohlhammer, 1932 (Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft; 3. Ht.).

- ¹⁷ Через 60 лет после защиты диссертации Фрейденберг британец Г. Эндерсон напечатал работу, в которой со смелостью, которой ему не простили, заговорил о древневосточных корнях греческого романа и в частности сопоставил сцены из аккадского эпоса со сценой из «Дафниса и Хлои», см.: *Anderson G. Ancient Fiction: the Novel in the Graeco-Roman World. London: Croom Helm, 1984. P. 5–15.* Правда, самой важной сцены – сцены эротического посвящения он не заметил; см. об этом: *Брагинская Н.В., Накипов Р.Р.* Дафнис и Энкиду // *Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIX: Материалы чтений, посвящ. памяти проф. И.М. Тронского, 22–24 июня 2015 г. / отв. ред. Н.Н. Казанский. СПб.: Наука, 2015. С. 100–113.*
- ¹⁸ Впрочем, Элиан рассказывает историю царя Гильгамоса (*De nat. anim. 12.21*), очевидно Гильгамеша, хотя рассказанное о нем имеет очень слабые связи с известным нам из эпоса (см.: *Емельянов В.В.* Гильгамеш: Биография легенды. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 217–221); Комбабос из «О сирийской богине» того же Лукиана получился из Хумбабы, быка, которого Иштар посылает против Гильгамеша за отказ стать ее мужем. Имя врага героя переносится на героя, который отказывает в любви царице Стратонике. Сюжеты Лукиана, как и более поздних, вплоть до XII в. средневековых писателей слабо пересекается с эпосом о Гильгамеше но их наличие говорит о существовании устной традиции, все еще оперировавшей материалом древнего эпоса (см.: Там же. С. 221–227, 230–245).
- ¹⁹ *Фрейденберг О.М.* Воспоминания о Н.Я. Марре / предисл. И.М. Дьяконова; публ. и примеч. Н.В. Брагинской // *Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации.* М.: Наука, 1988. С. 201.
- ²⁰ «Посмотри также на то, как вся природа, к нашему утешению, внушает мысль о будущем, воскресении. Солнце заходит и вновь появляется; звезды скрываются и опять возвращаются; цветы увядают и расцветают; деревья после зимы снова распускаются; семена не возродятся, если прежде не сгниют; так и тело на время, как деревья за зиму, скрывает жизненную силу под обманчивым видом мертвенности. К чему это нетерпеливое желание, чтобы оно ожило, когда еще зима в полной силе? Нам также нужно дожидаться весны нашего тела» (*Min. Fel. Octav. 34*, пер. П. Преображенского).
- ²¹ В 1930 г. Фрейденберг опубликовала экстракт из диссертации с вызывающим названием: *Евангелие – один из видов греческого романа* // *Атеист. 1930. № 59. С. 129–147.*
- ²² *Фрейденберг О.М.* Семантика сюжета и жанра // *Архив О.М. Фрейденберг в Москве.* Л. 28.
- ²³ *Берг Л.С.* Номогенез, или Эволюция на основе закономерностей. Петроград, 1922 (*Труды географического института; т. 1*).
- ²⁴ *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // *Фрейденберг О.М. Миф и литература древности.* С. 345.
- ²⁵ Написана в 1945–1954, опубликована по-русски с купюрами в 1978, полностью – в 1998 и 2008 гг., переведена на англ. яз.: 1997: *Freidenberg O.M. Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature / ed. and annot. K.M. Moss, N.V. Braginskaia; transl. from the Russian K.M. Moss; foreword by V.V. Ivanov. Amsterdam: Harwood*

Academic Publishers, 1997 (Sign/Text/Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics; vol. 2).

- ²⁶ *Фрейденберг О.М.* Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 286.
- ²⁷ *Фрейденберг О.М.* Система литературного сюжета // Монтаж... С. 236.
- ²⁸ Публиковались отдельные главы или экскурсы к монографии: *Фрейденберг О.М.* Утопия / публ., предисл. и примеч. Н.В. Брагинской // *Вопр. философии.* 1990. № 5. С. 148–167; *Она же.* «Эйрена» Аристофана / публ. и введен. Н.В. Брагинской // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.* М.: Наука, 1988. С. 221–236; *Она же.* Басня / публ. Н.В. Брагинская при участии Ю.В. Крайко, введен. Н.В. Брагинской [Торжество Кривды, или Эсхатологический зверь в басенной шкуре. С. 117–125] // *Синий диван.* 2007. № 10–11. С. 126–156.
- ²⁹ *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 10.
- ³⁰ *Фрейденберг О.М.* Композиция «Трудов и дней» Гезиода // *Архив О.М. Фрейденберг в Москве.* Л. 10.
- ³¹ *Фрейденберг О.М.* Что такое эсхатология? / публ. Ю.М. Лотмана // *Труды по знаковым системам.* Тарту, 1973. № 6. С. 513.
- ³² Там же. С. 514.
- ³³ *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческой лирики / предисл. Е. Мелетинского, Н. Брагинской // *Вопр. литературы.* 1973. № 11. С. 109.
- ³⁴ *Фрейденберг О.М.* Семантика сюжета и жанра // *Архив О.М. Фрейденберг в Москве.* Л. 1.
- ³⁵ *Фрейденберг О.М.* Семантика сюжета и жанра // *Архив О.М. Фрейденберг в Москве.* Л. 3.
- ³⁶ *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1924. С. 255.

Зрелище начал и концов:
трагедия в теоретической оптике
О.М. Фрейденберг

Основной предмет статьи – теоретические основания анализа аттической трагедии в книге О.М. Фрейденберг «Образ и понятие». В первом разделе продуктивность используемого Фрейденберг несинхронного метода подтверждается сопоставлением с современными ей и актуальными по сей день исследовательскими подходами. Главные выводы посвященных трагической сюжетике глав «Образ и понятия» подкрепляются дополнительными примерами во второй части статьи. В заключительном разделе аналитический инструментарий, разработанный Фрейденберг для описания трагического зрелища как одного из основных формантов европейской словесности, соотносится с категориями показа и рассказа, использованными Г. Лукачем при анализе натуралистического и соцреалистического романа, и применяется к произведениям Жюль Верна и Валентина Катаева, в которых укорененная в трагической эпопее визуальность получает противоположные идеологические оценки.

Ключевые слова: трагедия, драма, театр, зрелищность, несинхронность, историческая поэтика, Георг Лукач, Жюль Верн, Валентин Катаев.

ΔΙ. Ἐγὼ δ' ἔχαίρον τῇ σιωπῇ, καὶ με τοῦτ' ἔτερπεν
οὐχ ἧττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες.
ΕΥ. Ἠλίθιος γὰρ ἦσθα, σάφ' ἴσθι.

ΔΙ. Κάμαυτῶ δοκῶ.

Д и о н и с. А мне это молчание нравилось. Даже больше
удовольствия доставляло, чем эти нынешние болтуны.

Е в р и п и д. Ведь ты простачком был, так и знай.

Д и о н и с. Да пожалуй, что и так.

(Аристофан, «Лягушки», ст. 916–918)

Труды и идеи О.М. Фрейденберг после их возвращения в научный оборот русскоязычной гуманитарной науки в 1970-е гг. оказались разнесены по разным, едва соприкасающимся и относительно узко очерченным интеллектуальным сферам. В этом отношении рецепция Фрейденберг складывалась совсем не так, как интерпретация и критика наследия Михаила Бахтина, Виктора Шкловского, Юрия Тынянова или Романа Якобсона. В калейдоскопе современного восприятия образ Фрейденберг дробится: непонятый ученый-маргинал, искавший в советской изоляции большого синтеза в духе Эрнста Кассирера¹; теоретик, чьи идеи укладываются в магистральную для отечественной филологии традицию изучения словесных форм, пограничных между фольклором и литературой²; кузина и корреспондент Бориса Пастернака³; сотрудница Н.Я. Марра, позже отмежевавшаяся от марризма; исследовательница античного романа, одна из первых сравнившая его с ранней христианской литературой⁴; семиотик *avant la lettre*⁵; автор до сих пор неопубликованных, но ключевых для понимания истории советской филологии «Записок»⁶.

Все эти ракурсы оправданы, и выявляемые ими грани наследия Фрейденберг, несомненно, заслуживают изучения. Однако оценка значимости идей ученого в целом и включение их в современный диалог о теории и истории культуры и литературы вряд ли возможны без критического осмысления той части ее наследия, которую сама она в последние годы жизни считала центральной. Речь идет о предложенной Фрейденберг интерпретации античной драмы, прежде всего – аттической трагедии. Именно анализу древнегреческой драмы посвящена самая объемная и оставшаяся непроцитанной филологами-классиками часть ее последнего труда «Образ и понятие», в которой вынесенная в название концепция парадигматического сдвига – от образного (мифологического) к понятийному (обобщающему) мышлению – подвергается не только наиболее детальной эмпирической проверке, совершенно независимой от влияния идей Марра, но и основательному и весьма продуктивно-му переосмыслению.

Анализ аттической трагедии в «Образе и понятии» – своего рода книга в книге, занимающая около 300 страниц и тесно связанная с другими главами (прежде всего главами о наррации, миме и комедии); она представляет собой систематический разбор большей части дошедших до нас текстов трех афинских трагиков⁷. Цель настоящей статьи – осветить те аспекты аргументации Фрейденберг, которые, как мне представляется, требуют наиболее сосредоточенного внимания как исследователей аттической трагедии, стремящихся деконструировать закрепившийся за этим жанром

псевдометафизический конструкт «человеческого, явленного на фоне божественного»⁸, так и теоретиков, ищущих новые подходы к широкому сопоставительному изучению мировой литературы⁹.

От гегелевской эстетики к стереоскопической поэтике

Ведущая концепция «Образ и понятия» как будто укладывается в гегелевский нарратив, согласно которому Дух находит все более адекватные формы самообъективации в религии, поэзии и, наконец, философии. Мышление мифологическими образами лежит в основе первоначальных представлений о мире; на его основе возникает метафорика – новый, конститутивный для литературы тип образности, уже отчасти подчиненный обобщающему (понятийному) принципу; в полной же мере этот принцип реализуется в философии. Хотя ни Гегель в «Лекциях по эстетике», ни Фрейденберг в «Образ и понятия» не настаивают на стадийности, т. е. на строгой последовательности фаз трансформации культурных и литературных форм, более принципиален (или пристрастен) в этом отношении первый: согласно Гегелю, пусть поэзия не отменена философией, но она должна уступить ей первую роль в процессе самопознания Духа. Окруженная интеллектуальными правнуками немецкого философа, проповедовавшими строгий стадиялизм, Фрейденберг, напротив, ставит под сомнение тезис о линейной эволюции общественного сознания. Ее внимание привлекают, прежде всего, эффекты напластования разновременных – несовременных друг другу – форм мышления.

Своеобразие древнегреческой литературы – включающей в себя и философию Платона, немислимую без комического («мимического») по происхождению образа Сократа (380–382) – обусловлено тем, что в ней сосуществуют мифология и понятийное мышление, «образ» и «понятие», архаика (то, что мы отторгаем как несвоевременное) и модерность (то, что мы опознаем как современное)¹⁰. Как показывает Фрейденберг, в разных жанрах эти два начала вступают в разные отношения, однако их взаимодействие оказывается условием существования литературы как таковой, и именно в Древней Греции оно оказывается наполнено наибольшей исторической энергией, поскольку в эту эпоху миф и образ всецело сохраняли свою формообразующую функцию, а понятийное мышление только начинало входить в свои права. Восторжествовал же понятийный принцип, согласно Фрейденберг, лишь в философии Аристотеля (710).

В чем же заключается историческая уникальность тех условий, в которых творил древнегреческий поэт? Одной из главных предпосылок концепции Фрейденберг является тезис о том, что фольклорный образ всегда конкретен; он применяется к единичному, дискретному явлению. В этом состоит его отличие от понятия, которое схватывает явления в их общности и объединяет их по тем или иным признакам. Миф населяет мир индивидуальными знаками, которые накапливаются культурой наподобие слов языка. Однако художественным мифологический образ становится только после того, как он прошел горнило понятийности, став обобщением. Пользуясь гегелевским языком, Фрейденберг говорит о том, что образ в искусстве должен стать «чувственным выражением отвлеченности», однако – добавляет она уже от себя – в древнегреческой литературе он мог стать «выражением только такого отвлеченного, которое еще включало в себя чувственное», поскольку понятия вырастали на почве мифологической образности¹¹. Это последнее обстоятельство «ограничивало и приземляло» образ, «укорачивая его смысловой объем»; оно же «придавало ему особую пластическую силу», «не превзойденную в других исторических условиях» (709, ср. 749).

В отличие от живших в позднейшие эпохи писателей, которые вкладывали обобщенные смыслы в вымышленные или ad hoc заимствованные из традиции образы, древнегреческие поэты должны были раскрывать ресурсы выразительности – широкой применимости – в тех конкретных образах, которые уже закрепились в мифе. Например, как пишет Фрейденберг, те моральные проблемы, которые Софокл ставил в «Филоктете», «были для его мысли одеты плотью Филоктетовой истории, но не истории Аякса или Эдипа – в то время как Шекспир мог избрать для своих обобщений любой сюжет» (710). Иными словами, образ Филоктета в восприятии современников Софокла был устроен принципиально иначе, чем образ Гамлета в глазах современников Шекспира. На сцене афиняне видели единичного в своей конкретности, хорошо знакомого им героя, чьи страдания были «безусловны» (а не условны): их никак нельзя было свести к иллюстрации общей идеи того, как люди ведут себя в подобной ситуации (предательство друзей, физические страдания). Действия и страсти всех сценических Филоктетов реальны, поскольку реален Филоктет мифологический, в то время как Гамлет Шекспира ближе к Раскольникову Достоевского в том отношении, что он обязан своим существованием прежде всего авторскому вымыслу, заставившему эти образы служить выражением той или иной идеи. У Гамлета и Раскольникова могли быть иные имена, но не у Филоктета или Эдипа.

Другое дело, что тот кредит, который дает ему миф, Софокл пускает в рост, создавая смысловые конструкции, которые оказываются более живучими, чем мифологическое сознание давно исчезнувшего народа. Однако витальность литературы вовсе не связана с тем, что она отказывается от мифа в пользу понятий, которые, как полагает Фрейденберг, еще более укоренены в своем историческом моменте. Смыслы, которые порождает античная литература, читатели иных эпох продолжают применять к себе по двум причинам – с одной стороны, из-за ее опоры на образную конкретность, а с другой – благодаря установке на преодоление этой конкретности, заявке на обобщение, которое еще не могло быть реализовано как художественная форма. Вновь прибегая к гегелевским категориям, Фрейденберг рассуждает, что хотя античный поэт «еще не может дать идеи в виде формы, то есть выражения значимости, обобщенной до идеи», «понятие, которое иносказуется античным художественным образом, придает поэтическому смыслу многозначность, воспринимаемую нами в категориях наших идей» (727). Так, в «Аяксе» Софокла «античное толкование “чести”», которое кажется нам сейчас «мелочным и формальным», «поднимается до уровня безусловного именно благодаря поэтическому иносказанию: оно обобщает страдание Аякса, возвышая его над узостью этических представлений V века и давая более глубокое, чем в этике, и более интегральное понимание поруганных благородных чувств, в то же время действуя на зрителя большей конкретизацией данного одного случая» (745). В то самое время, когда ее немецкие современники Бруно Снелль и Вильгельм Нестле писали о духе европейского рационализма и благотворном процессе «этизации» (Ethisierung) в древнегреческой культуре¹², Фрейденберг, отталкиваясь от той же гегелевской телеологии, утверждала, что у греческих трагиков «поэтический образ побеждал косное религиозно-этическое понятие» (753).

Для претворения образа в зачаточное понятие – и, таким образом, в функционирующую трансисторически «идею» – литература пользуется метафорой. Более того, метафорический перенос, согласно Фрейденберг, оказывается необходимой операцией при движении от мифа к понятию: перенося образ на новый предмет, мы объединяем два явления по некоторому общему признаку, т. е. делаем первый шаг к обобщению. В мифе, напротив, образы не могут свободно перемещаться с одного феномена на другой, меняя означаемое. При этом миф глубоко тавтологичен, он на разный манер – т. е. используя разные образы – твердит об одном и том же, главным смысле: рождение и умирание, сотворение и разрушение миров.

Иными словами, парадигматическим мифом для Фрейденаберг является теогония (космогония), включающая в себя несколько циклов умерщвления и регенерации. Образы, которые накапливаются в словаре той или иной культуры, служат выражению неизменной космогонической / эсхатологической «семантики». Семантические нюансы, которые и становятся материалом для дальнейших смыслообразований (страсти Филоктета отличаются от страстей Геракла или Эдипа), вторичны по отношению к этой базовой, подвергающейся бесконечной итерации мысли. Схожий принцип «гомеоморфизма» – вероятно, под прямым влиянием Фрейденаберг¹³ – положил в основу своей трактовки мифологического сознания Ю.М. Лотман:

Мифологическое сознание характеризуется замкнуто-циклическим отношением ко времени. Годичный цикл подобен суточному, человеческая жизнь – растительной, закон рождения – умирания – возрождения господствует над всем. Универсальным законом такого мира является подобие всего всему, основное организующее структурное отношение – отношение гомеоморфизма. Осень-вечер-старость; зачатие-посев зерна в землю-всякое вхождение в темное и закрытое пространство-погребение покойника-поедание. Следовательно, «мертвец~семя-зерно» (знак «~» читается «подобно»), а смерть столь же необходима для воскресения, как посев для всходов; аналогическим мышлением объясняется представление о том, что пытка, разъятие тела на части и разбрасывание их по земле – или разрывание и поедание – есть то же самое, что посев, и поэтому способствует воскрешению и возрождению¹⁴.

Расчленение, поедание, принесение в жертву служат итерирующими, гомеоморфными образами как в «Теогонии» Гесиода, так и в мифах о потомках Тантала, – пожалуй, самом важном для трагической сюжетике героическом семействе. У Гесиода старшие боги (Уран, Кронос), стремясь удержать верховную власть, помещают своих потомков «в темном и закрытом помещении» (утробе, желудке); заглатывая беременную Афиной Метиду, Зевс повторяет тот же прием. Та же образность доминирует в мифах о Данае: чтобы предотвратить рождение Персея, отец заключают ее под стражу (Зевс входит к ней в виде золотого дождя), а затем вместе с сыном помещает в ларь и погружает в море. Насильственные действия по отношению к представителям младшего поколения в роде Тантала облачаются в образы физического поглощения: расчленение и дегустация сына (со стороны Тантала), расчленение племянников

и кормление ими их отца Фиеста (со стороны Атрея) и умерщвление собственной дочери вместо жертвенного животного (со стороны Агамемнона) также представляют собой вариации на одну и ту же тему.

Функциональная трактовка такого рода мифов как элементов идеологии тех или иных греческих полисов не должна скрывать от внимания исследователей общую канву, которую, очевидно, следует интерпретировать в рамках общей теории мифа. Предложенная О.М. Фрейденберг концепция итерирующих образов, кажется, в данном случае, вполне убедительной и находит подтверждение в позднейших антропологических исследованиях.

Так, к принципу аналогии в концептуализации окружающего (природного и социального) мира обращается в своих работах М. Сильверстин. Опираясь на классическую статью С. Тамбия о параллелизме брачных и пищевых запретов в Тайланде (под запретом то, что слишком близко, и то, что слишком удалено от субъекта), Сильверстин формулирует принцип иконичности в организации человеческого опыта¹⁵. «Культурные концентры», составляющие специфичную для той или иной культуры смысловую матрицу, манифестируются в структурной схожести различных явлений, часто не опознаваемой носителями. Этот принцип сохраняет свое значение в наиболее элитарных секторах современной англо-американской культуры; так, жанр «tasting notes» – рекламных по назначению текстов, описывающих вкус дорогих вин и сортов сыра, – насыщен теми же категориями унаследованного, природного качества и «характера», которые можно найти в описаниях породистых собак и лошадей и которые формируют самосознание социального класса, претендующего на аристократизм¹⁶.

В обществах, в которых нет устоявшихся практик таксономизации действительности (таких как восходящее к Аристотелю «научное» мышление), принцип аналогии, по всей видимости, имеет определяющее значение. В своих работах О.М. Фрейденберг выдвигает теорию того, как осмысляется – и претворяется в текст – мир в условиях, так сказать, максимальной иконичности. Другое дело, что в разных культурах работа аналогии может быть сосредоточена на разных смыслах; всепоглощающее внимание к началам и концам, понятым как цикл рождения–созревания–увядания–смерти, к примеру, вряд ли характерно для неземледельческих народов.

Принцип итерации-гомеоморфизма заставляет Фрейденберг (как и Ю.М. Лотмана в приведенной выше цитате) поставить вопрос о темпоральности мифологического сознания. Размышляя об архаическом искусстве, в котором гетерогенные образы,

сосуществовая, обладают одной и той же семантикой, Фрейденберг видела в этом результат не просто напластования разновременных элементов, а отсутствия доминирующего центра (отсутствия «актуальности» как категории сознания). Иными словами, архаическим искусство делает то, что оно не помещено в историческое время, отцентрованное относительно настоящего момента. Это качество Фрейденберг обозначила терминами «конгломератность» или «системность», под которыми она понимала «анти-каузальное построение, в которое входили образы из различных исторических эпох, нагроможденные (“нанизанные”) друг на друга или расположенные в ряд без логической последовательности и без централизирующего объединения» (441).

Появление литературы, главным приемом которой стала метафора, разрушает эту архаическую конгломератность. Метафора – «образ по форме, однако понятие по содержанию» – есть не что иное, как образ, употребленный с целью передачи какого-то значения. Понятийность приходит в язык через «иносказательность»; метафора ставит образы, извечно существовавшие как спонтанные рефлексы космогонической / эсхатологической семантики, на службу смыслам, которые – в силу самой своей интенциональности – современны акту осмысления либо коммуникации.

Понятийность оказывается условием возникновения исторического времени. Организуя мир вокруг настоящего, она выступает как принцип модерности, противопоставленной архаике, в которой нет места субъекту, по-своему использующему язык для познания мира (переносящего означаютые на новые означаемые). История немислима без индивидуумов, меняющих окружающий мир при помощи речи и иных инструментов символического взаимодействия. Одним из таких инструментов становится унаследованная конгломератная система мифологических образов. Литература возникает в тот момент, когда эта система входит в поле зарождающейся понятийности и попадает в руки индивидуализированных пользователей языка, осознающих себя историческими деятелями, – авторов. На первом этапе, однако, отдельные образы не могут быть извлечены из этой системы и поставлены на службу – при помощи сравнения-метафоры – целеполагающему сознанию, вследствие чего накопленные и сохраненные в культурной памяти образы сохраняются *en masse*, бок о бок с попытками иносказать их, придав им новый, нужный в настоящий момент смысл:

До иносказания образ не знает качественного изменения. Верхний поверхностный слой семантики («стадиальность»), обусловленный социальными изменениями в первобытном обществе,

слегка меняет свой вид, но не влияет на природу мифологического образа. Поэтому «герой» уживается в сюжете с «богом», «животное» с «растением» и т. д. – хотя все эти различия одного и того же персонажа представляют собой не больше чем разницу образных мифологических дубликатов.

Конгломератна и античная драма. Она вмещает в себя все «статии» мифологического образа, осложненного еще и тем, что последнее понятие иносказует его в полном составе (441–442).

Литература – застрельщица понятийности – несет в себе накопленный материал архаики, но подчиняет его индивидуальной интенции, иносказуя все его пласты *in toto*, «в полном составе». В аттической трагедии это двойное качество явлено в ее сюжетном построении: первичный фабульный материал, который, как правило, заимствуется из мифологии, подвергается авторской переработке, в результате чего ему придается современный смысл, во многих случаях ускользающий от нас, но иногда поддающийся разгадке. Так, «Эдип-царь» Софокла подчиняет унаследованный миф о фиванском царе консервативной идеологии, сложившейся в контексте Пелопоннесской войны. Эдип полагается на себя, противясь авторитету панэллинских религиозных институций; его гибель становится предупреждением современным Афинам. Извлечь этот политический смысл – конечно, не единственный и не основной – из текста Софокла нам позволяют другие тексты, относящиеся к той эпохе (комедии Аристофана, «История» Фукидида)¹⁷. Таким образом, архаические образы в семантике мифа об Эдипе, проанализированные в известной статье С. Аверинцева (обладание матерью как обладание властью, физическая слепота и тайноведение¹⁸), одновременно сохраняются в тексте Софокла и «в полном составе» иносказуются. Образ Эдипа, продолжая нести старую мифологическую семантику, становится метафорой афинянина-скептика.

О литературе Фрейденаберг размышляет в категориях несинхронности, схожих с теми, которые использовали вышедшие из ОПОЯЗа Шкловский, Тынянов и Эйхенбаум, а затем – и отчасти вследствие влияния «Поэтики сюжета и жанра» – Бахтин. Литература, по Шкловскому, имеет дело с социальными пережитками – обычай «становится основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже не обычен»¹⁹; динамичная литературная форма обязательно включает в себя архаический материал. По мысли Тынянова, историческое время представляет собой систему элементов, которые принадлежат разным стратам, и любая современность – есть результат синхронизации, конструкт, в котором одни культурные

формы, обладающие качеством актуальности, доминируют над другими²⁰ – доминируют, а значит, в каких-то случаях деформируют, а в каких-то и вовсе скрывают из вида: поэтому взгляд ученого нередко выявляет в прошлом то, что могло быть незаметно его населникам.

Литература – «синхронизирующая практика»²¹, которая придает качество актуальности художественным (вымышленным) мирам, как правило, представляющим собой модели прошлого человеческих обществ, но в любом случае не совпадающим полностью с настоящим автора и читателя. Эти модели иных миров представляют собой не альтернативную («виртуальную») действительность, цель которой отвлечь читателя от окружающих его («реальных») обстоятельств; они обязательно соотносятся с опытом читателя, становятся частью его жизни в обществе. Бахтин полагал, что литература попадает в «большое время» благодаря тому, что она интегрирует многовековой опыт прошлого²²; к этому можно добавить, что претензия на долговечность обусловлена способностью литературных текстов порождать современность, объединяя поколения, имеющие разный исходный исторический опыт.

Существуют, конечно, и другие синхронизирующие практики, такие как историография (особенно близко примыкающая к литературе в жанре исторического романа, а согласно Х. Уайту, всегда зависимая от сложившихся в литературной традиции сюжетных схем), ритуальное действо (как правило, помещающее участников в мифический *illud tempus*) или посещение музея. Особенность литературы состоит в том, что создаваемая ею современность отмечена особым качеством обобщения исторического опыта, который затем интегрируется в опыт читателя. Афинянин как литературный персонаж – скажем, у Аристофана – представляет собой не отдельного человека, жившего в прошлом, а людей определенной исторической формации. Схожим образом Софокл использует мифологический образ Эдипа для того, чтобы охарактеризовать афинян как таковых.

Как полагала Фрейденберг, архаическая конгломератная мысль не знает обобщения, так как последняя представляет собой понятийную операцию. С другой стороны, то обобщение, которое дает литературный, иносказующий образ, несводимо к строго научным дефинициям («комар и муха относятся к классу насекомых, поскольку у них шесть конечностей»). Литературное иносказание образа – целенаправленное переосмысление, придающее ему качество с(в)о(е)временности – не исчерпывает его семантических возможностей, которые, как мы знаем, раскрываются в позднейшей рецепции. «Эдип-царь» Софокла соотносим с историческим опытом

людей, которые и не слышали о Пелопоннесской войне. Литература использует ресурсы конгломератной, диффузной семантики образов, не полностью подчиненных понятийности, для построения обобщенных (типизированных) представлений о носителях исторического опыта и их социальном мире. Именно эти сохраняющие свою семантическую неопределенность архаические страты, в сочетании с установкой на понятийное, обобщающее и поэтому требующее актуализации (соотнесения с настоящим) прочтение, обеспечивают литературному тексту его герменевтический протеизм²³.

Главную характеристику литературы можно усмотреть в особом качестве плотности: заключенный в тексте конгломератный материал спрессован и, как следствие, непрозрачен. Это качество позволяет отчасти прояснить эффект, обозначенный А.Н. Веселовским восходящим к Э.А. По термином «суггестивность», под которым он понимал способность произведения искусства в разные эпохи «подсказывать» читателям разные смыслы²⁴. В меняющемся историческом контексте те или иные заключенные в литературном тексте элементы могут быть осмыслены как актуальные, придавая качество современности всему тексту, который, в свою очередь, начинает оказывать воздействие на («деформировать», пользуясь термином Тынянова) культурное сознание эпохи. При этом формальные элементы, обретающие суггестивную силу, относятся, как правило, именно к унаследованной, сконцентрированной образной семантике, а не к уровню иносказания, делавшего текст современным в момент его создания²⁵. Этим объясняется расхожая истина о вреде тенденциозности в искусстве: «большое время» отторгает смыслы, полностью детерминированные автором²⁶.

Разработка стереоскопического метода анализа литературных текстов может стать одной из задач новой исторической поэтики, главное отличие которой от преобладавшей в XX в. парадигмы исторической поэтики состоит в отказе от стадиялизма²⁷. Согласно своей этимологии, стереоскопия – это особый тип видения, при котором объект обретает плотность. Речь идет не о семантической насыщенности текста, отчасти заданной автором, отчасти свободно привносимой в него читателем, а о разнородности и неравномерной эхогенности смысловых отложений, эмпирически выявляемых при помощи компаративного анализа; не об отвлеченно постулируемой безграничности в интерпретации того или иного произведения, а о трансторической преемственности человеческого опыта, обеспечиваемой в значительной мере самой литературой.

В отличие от бытового хронологического времени, состоящего из цепочки моментов настоящего, искусство переживается как

длящееся присутствие, ситуативным аналогом которого является общение между людьми – в том смысле, в котором об общении пишет Бахтин в «Авторе и герое в эстетической деятельности». Возможность и успешность последнего зависит не только от современности и своевременности, но и от взаимной непрозрачности собеседников, их непредсказуемости друг для друга, в частности от допущения, что в результате общения оба они могут измениться. То интеллектуальное сопровождение, которое обеспечивает литературе филологический комментарий, не может, да и не стремится лишить литературные тексты плотности, а следовательно, способности удивлять; оно лишь помогает текстам установить или сохранить контакт с живущими людьми, который со временем утрачивается.

Формы активного присутствия другого в социальном взаимодействии регламентированы речевыми жанрами и описанными Ирвингом Гофманом фреймами; схожую функцию имеют литературные жанры, отличающиеся хронотопическими характеристиками²⁸. «Большое время» доступно человеческому переживанию лишь постольку, поскольку оно явлено в тех или иных исторически сложившихся символических формах. Кладбищенская элегия заставляет нас переживать время не так, как пиндарическая ода. Роман воспитания организует время человеческой жизни иначе, чем романтическая новелла. Изучение форм мировой словесности позволяет нам описать многообразие тех условий, в которых человек может освоить, сделать своевременным исторически и культурно удаленный опыт.

В числе этих форм и мифологические представления, рефлексы образного мышления, а также переходные, пред-понятийные явления, которые выявляет Фрейденберг в античной драме. В свете несинхронности всех видов культурной продукции изучение архаического субстрата в литературе оказывается уже не праздным поиском гипотетической первобытности, а методологическим императивом. Без учета всех формальных ресурсов древнегреческой литературы, и прежде всего тех, которые относятся к фольклорной, доавторской словесности, мы вынуждены будем ограничиться лишь самым поверхностным пониманием как смысла (и эффектов восприятия) тех или иных произведений в контексте их возникновения, так и обстоятельств их вхождения в большое время, т. е. их рецепцию в иные исторические эпохи. Ниже этот тезис будет уточнен на примере оптического (зрелищного) элемента литературы, в котором Фрейденберг усматривает дословесную первооснову словесных искусств. Хотя этот архаичный компонент более нагляден в древней драме, он – как

я постараюсь показать в заключительном разделе статьи – сохраняет немалое значение и в эпохи, которые далеко отстоят от материала, рассматриваемого в «Образе и понятии».

Реконструкция трагической эпоптики

Основной тип истолкования, который использует Фрейденберг, как будто соединяет противоположные принципы; его можно назвать структурно-генетическим: своеобразие тех или иных формальных элементов и приемов аттической драмы объясняется их происхождением из «прото-драмы», системно организованном, но исторически не засвидетельствованном конструкте некоего мифологического действия. Выводы, которые мы находим в «Образе и понятии», можно поэтому интерпретировать двояко, как относящиеся либо к реально существовавшей, но совершенно гипотетической форме древнего народного театра, либо к глубинной структуре драматического (и, шире, литературного) текста, проявляющейся по-разному в разных исторически сложившихся жанрах. Характер мифологического действия, которое, согласно Фрейденберг, образует костяк античной драмы, выводится из совокупности свидетельств, поставляемых историей древней и новой европейской литературы и театра, однако определить, объясняются ли те аналогии, на которые опирается Фрейденберг, исторической преемственностью или общими типологическими факторами, в основе которых лежат, быть может, возникшие в результате эволюции человечества когнитивные универсалии, не представляется возможным. Фрейденберг и не ставит перед собой такой задачи; главный вывод, к которому она подводит своих читателей, состоит в том, что уникальные исторические обстоятельства, в которых возникла аттическая трагедия, а именно кризис мифологического и возникновение понятийного мышления, позволяют прояснить, что такое литература вообще, каким образом в ней сосуществуют образы и понятия, и почему их сосуществование придает ей долговечность, нехарактерную для иных форм человеческой деятельности.

Общая картина эволюции греческой драмы, которую восстанавливает Фрейденберг, лишь отчасти следует контурам, известным из пособий по истории древнегреческой литературы: постепенное обогащение действия за счет ослабления хорового компонента ведет нас от Эсхила к Софоклу, а затем к Еврипиду, причем последний подается – в духе «Лягушек» Аристофана – как опасный экспериментатор, создатель нежизнеспособных жанровых гибридов, после которого древнегреческой трагедии остается только

прекратить существование. Как будто в согласии с аристотелевским принципом золотой середины, именно Софокл – не слишком архаичный, но и не слишком современный – выступает как классический эталон, на который в позднейшие эпохи, начиная с самого Аристотеля в «Поэтике», опирается традиция европейской литературной драмы.

Главная черта той гипотетической драматической формы, которую Фрейденберг реконструирует на основании отрывочных сведений о древнем народном театре и типологических соображений о распространенности балаганных представлений в европейском культурном ареале, состоит в абсолютной, завораживающей зрелищности того, что демонстрирует «показыватель», единственный, еще бессловесный человеческий участник этой древнейшей формы представления. Как пишет Фрейденберг, «до-трагедия представляла собой действие смотрения на некую показываемую панораму»²⁹. В этом смысле «балаган предварял не только комедию, но и трагедию. Зрительный фокус еще не знал ни этики, ни занимательности» (491). Показыватель – уже в понятийной форме божества, связано излагающего сюжет начинающейся драмы, – в трагедии принимает форму пролога, обычного в трагедиях Еврипида³⁰. Эта хронологическая неувязка (поздние тексты в каких-то отношениях оказываются более верными свидетелями древних форм) получает объяснение в категориях несинхронной поэтики, которую разрабатывает Фрейденберг³¹. Именно Еврипид, как мы увидим, оказывается в «Образе и понятии» самым ярким примером возрождения архаики в новейших формах искусства.

В структуре аттической трагедии этот зрелищный принцип дважды повторен – сначала в хоре, который участвует в смотре, дублируя зрителя, а затем в солистах – очевидце-герое, а позже вестнике, который «уже не “показывал”, а “рассказывал”: ему внимали» (635). Таким образом, хотя трагедия может производить «ложное впечатление нескольких слоев или разнородности», на самом деле она представляет собой «один-единственный элемент, трижды перевозникший». Особенностью античности является то, что «этот тройной процесс виден в трагедии во всей своей “кухне”, в неснятом виде» (634). Существенно, что хор в этой реконструкции вторичен; он – как впоследствии и герои – может частично принимать на себя функцию первоначального показывателя панорамы, либо же играть роль смотрящего.

До-понятийная драма не могла быть вызвана к жизни нуждами религиозного культа, поскольку последний, как и религия в целом, есть эпифеномен понятийного сознания. В первооснове мифологического действия лежит не *Sitz-im-Leben*, а оптический прием: показ

зрелища. Как отмечает Фрейденберг, Аристотель в «Поэтике» (1450b17-19) «все еще вынужден полемизировать с эстетикой внешнего, зрительного образа, уводящего к “показу” чудесного» (637), настаивая на том, что зрелищный компонент трагедии («описис») не должен доминировать над сюжетом.

Если под «лицезрением панорамы» Фрейденберг понимает «до-этическое, до-религиозное, до-культовое “смотрение”» (496), то объектом такого смотрения могут быть лишь рефлексы исконной космогонической / эсхатологической семантики смерти и рождения. Дальнейшая же эволюция драматических жанров может быть истолкована как следствие расщепления этой семантики.

Так, трагедия есть вид драмы, в центре которой – зрелище смерти³². Помимо непосредственного лицезрения смерти, которым часто заканчиваются трагедии, на сцене происходит мимезис «мертвого как живого» (664): герои, умершие (подземные) существа, показывают себя как мниможивые в несчастье, страданиях и смерти³³. Если трагедия была сосредоточена на смерти, то вторая линия дорелигиозных обрядов, «сохранившая большую близость к земледельческим представлениям», стала разрабатывать регенеративные образы смерти как рождения (664). Это будущая комедия и та раблезианская струя в европейской литературе, о которой размышлял Бахтин³⁴.

Следы положительной трактовки смерти как рождения Фрейденберг находила и в трагедии – прежде всего в концовках (эксодах), где жизнеутверждающая, утопическая образность, вступая в противоречие с развязкой сюжетного действия, описывает полис. Как в эксодах, так зачастую и в других частях драмы выразителем этой образности оказывается хор. Хотя хор у Фрейденберг не рассматривается как *fons et origo* древнегреческой драмы, он тесно связан с архаическим, конгломератным принципом организации текста, и в этом отношении противопоставлен понятийно построенному сюжету, который разыгрывают на сцене герои-солисты. Сосуществование в античной драме поющего хора и беседующих героев оказывается самым ярким формальным свидетельством особого типа несинхронности, характерного, согласно Фрейденберг, для древнегреческой литературы, при котором разнородные элементы оказываются просто соположены³⁵: «умственная жизнь Греции <...> в переходах от образного к понятийному мышлению <...> или обращала “вчера” в “сегодня”, переводя то, что мы считаем рудиментом, в актуальность, или спокойно давала доживать вчерашнему» (614). Второй, синтагматический тип сохранения прошлого в настоящем объясняется кумулятивным принципом «системности»³⁶.

В то время как «актуальное» начало было передано солистам, «хор – чисто по-античному – продолжал тут же, рядом, сохраняться во всей своей отжившей архаике» (623).

Именно эта сопологающая несинхронность и реализуется в рудиментарном сохранении «утопической тематики» в хоровых партиях, при том, что сюжет разрабатывает (и хор комментирует) «противоположную тему – страстей-смерти» (575). Но почему именно хор торжествует в конце драмы? (Мот Бродского – «в настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор» – звучит как парадокс именно потому, что гибель хора в аттических трагедиях немислима.) Связь торжествующей, победной семантики с хором, согласно Фрейденберг, обусловлена судьбой субъектно-объектного единства в античной драме. Хор, с одной стороны, воплощает в себе это единство – он «и тема, и зритель, и актер, и автор» (594). С другой стороны, поскольку героический сюжет оказывается сферой действия субъекта, хор начинает трактоваться как носитель специально объектного начала:

Время становления греческой трагедии было тем временем, когда в познании субъект рос за счет оттеснения объекта. Превеличивая его значение и сгибаясь перед ним, субъект непроизвольно отодвигался от того «незыблемого», что относил за счет архаики. И поэтому древнее хоровое начало все больше и больше архаизировалось и наделялось функциями объективного (575).

Сюжет (гибель героя) и форма (сочетание речитативной партии и выживающего в конце текста хора), таким образом, понимается Фрейденберг во взаимосвязи, как результат распада субъектно-объектного единства, а точнее – рефлекс самоуничтожения выделяющегося из этого единства субъекта³⁷.

Архаизация хоровых частей трагедии, написанных на искусственном синкретизированном языке³⁸, обусловлена метаисторическими обстоятельствами прощания субъекта с не-субъектом, который может пониматься как коллектив, старина, всевластный рок³⁹. С хором «не связано ничто новое; он не влияет на ход сюжета. В хоре трагедии – социальная и историческая архаика. Если установка трагедии против новшеств, то особенно отстаивает старину хор» (618). Хор оказывается своего рода музеем старых форм мышления и выражения, продолжающим свое призрачное существование в соседстве с сюжетом, который мотивируется этически, как противостояние характеров (этосов) героев.

Социополитическое «иносказание» хористов как консерваторов также основано на особой темпоральности хоровой лирики.

Хор повествует не о только что произошедшем (подобно неизменно речитативному нарративу вестника), а о том, что «произошло раз и навсегда, и то прошлое, в котором оно произошло, распространяется и на настоящее». Время хора, лишенное историчности, «нереально: в нем нет ни настоящего, ни прошедшего, но то и другое, не “длясь”, стоит на месте в своем одномерном пространстве» (578).

В первом разделе статьи речь уже шла о том, что непричастность историческому сознанию коррелирует с конгломератностью «мифологически-образного» мышления, которое в мелике (т. е. в греческой архаической лирике, а также в песенных частях трагедии) «лишено обобщений, а потому прилагает одну и ту же конкретность к самым разнообразным фактам и заменяет многозначимость повторением одного и того же» (581). На основании анализа синтаксиса хоровых песен Фрейденберг делает важный вывод, касающийся уже темпоральности образа: «Образ топчется на месте, не зная ни движения, ни поступательности, потому что находится в комплексе одинаковостей. Собственно, топчется одномерное время, заключенное в допонятийном образе. Оно создает “картину”, но не движение сюжета» (583). Таким образом, мы возвращаемся к оппозиции показа и рассказа, которая накладывается на противопоставление старины и новизны. В тексте показ может быть реализован как кумуляция образов, поставленных в отношения аппозиции, как это происходит в хорах, в которых «сюжета нет, так как нет времени и причинности: нечему развиваться» (586). По этим признакам Фрейденберг противопоставляет «стоячий рассказ» хора и являющуюся продуктом понятийного мышления «наррацию»; последняя «смотрит вперед, открывая путь в занимательность неизвестного, – стоячий рассказ замкнут и предельен» (602); в нем «время одно – настоящее; и пространство одно, несмотря на присутствие и гор, и лесов, и песчаного берега» (609).

Стилистическую основу мелического «стоячего рассказа» составляют эпитеты и аппозиции (585, ср. 598), которые «создают “картину”, то есть неподвижный, еще анти-повествовательный способ изложения, соответствующий в языке тому, что в обряде является зрительным показом; стоячий метод изображения заменяет будущую наррацию» (585). В эпитете «нет времени» и нет динамики. Таким образом, на основании разного рода данных (язык, метрика, повествование, стиль, образность) Фрейденберг выстраивает объемную концепцию взаимодействия архаики и модерности в античной драме, в центре которой противопоставление показа и рассказа⁴⁰.

Фрейденберг начинает центральную главу «Образа и понятия», названную «Трагедия. Некоторый анализ», не с «Гикетид» Эсхила, самой хоровой из трагедий Эсхила, которая долгое время по этой причине считалась древнейшей, а с «Семерых против Фив». Весь сюжет «Семерых против Фив» построен на цепочке показов-экфразисов вестника, посвященных щитам героев, увиденных им за сценой, как бы в другом, невидимом мире смерти (478). Иными словами, в этой драме «показ» полностью замещает «рассказ». Этот прием, повторенный семь раз по числу героев, свидетельствует о том, как (понятийные) смыслы зарождаются внутри (мифологических) образов. Смыслы в данном случае состоят в характеристике конкретного героя – в этом отличие этих экфразисов от описания щита Ахилла в «Илиаде», ведь «Ахилла несколько не характеризует его щит; он указывает на великое мастерство Гефеста, создателя щита, но этот щит мог бы носить любой герой» (474).

Вестник «Семерых» необычен не только из-за того, что берет на себя ключевую экфрастическую функцию. Последняя весть, которую он приносит, амбивалентна: смерть Этеокла и Полиника знаменует спасение города:

τοιαῦτα χαίρειν καὶ δακρύεσθαι πάρα,
 πόλιν μὲν εὖ πράσσοσαν, οἱ δ' ἐπιστάται
 δισσῶ στρατηγῶ διέλαχον σφυρηλάτῳ
 Σκύθῃ σιδήρῳ κτημάτων παμπησίαν
 (Дела такие – повод для радости и плача:
 благополучный исход для города
 и то, что двое полководцев-начальников разделили
 все свое хозяйство
 при помощи скифского, молотом выкованного железа)
 (ст. 814–817).

В концовке «Семерых» гибель субъекта (двоицы братьев) и возрождение объектного начала (полиса, который репрезентируется хором) слиты в одном событии. Более характерной для финалов все же является однозначно трагическая функция вестника, который «приходит издалека и рассказывает, как произошла смерть героя». Вестник «воспроизводит в словах то, что видел он сам», представляя как бы нарративный аналог показа. За рассказом, однако, часто следует демонстрация тел погибших при помощи специального устройства, тележки-энкиклемы. В этом сценическом приеме Фрейденберг усматривает аналог показа в простейших формах народного театра («показы панорам мертвецов» [484]).

Самое завораживающее зрелище – это зрелище перехода из мира живых в мир мертвых. Так, вестник в «Ипполите» Еврипида вводит описание гибели Ипполита, прославленной смерти в греческой трагедии, утверждением, что оптические возможности человека едва ли достаточны для ее восприятия: εἰσὸρῶσι δὲ / κρείσσον θέαμα δερυμάτων ἐφαίνετο (наблюдавшим явилось зрелище, которое было сильнее их очей). Гибель Ипполита у Еврипида – как в речи Терамена в «Федре» Расина – выражена эсхатологическим образом рожденного стихией чудовища.

Наряду с «Семеро против Фив» Эсхила, для прояснения базовой для аттической трагедии структуры лицезрения Фрейденберг обращается к «Филоклету» Софокла. Суть «образно-мифологического обоснования» начала этой трагедии – сцены, в которой Неоптолем наблюдает закрытые двери, за которыми скрывается герой, – состоит «в чисто зрительной экспозиции предмета, в той эпидейктичности, которая “рассказ” заменяла “показом”» (504). Драма – «это древняя до-нарративная форма “смотрения” и “слушания”», и Софоклов «Филоклет» сохраняет «древнюю структуру экспозиций, в которых главное действующее лицо еще не получало психологической характеристики, но чисто зрительно “показывалось”». Действительно, в «Лягушках» Аристофана Еврипид утверждает, что Эсхил, опираясь на Фриниха, предпочитает показывать главного героя бессловесным, особенно в зачине трагедии (ст. 909–918): пение хора сопровождается видом сидящего («какого-нибудь Ахилла или Ниобеи»), чья немота заставляет зрителей напряженно ожидать того, как субъект вербализует свое страдание (ἴν’ ὁ θεατῆς προσδοκῶν καθῆτο, ὀλόθ’ ἢ Νιόβῃ τι φθέγγεται – ст. 919–920).

Переход от образа к понятию оказывается частью более общего движения от зрительного к нарративному началу. В аттической трагедии они могут оказаться разведены таким образом, что зрителю, воспитанному на повествовательной литературе, происходящее может показаться нелогичным. Так, непонятно, почему, когда Неоптолем «открывает перед хором “зрелище” спящего Филоклета», хор не может сам увидеть то, что видит Неоптолем. Согласно Фрейденберг, функционально Неоптолем выступает как эпипт, который должен «увидеть своими глазами» то, что он затем покажет другим «словесно или действенно»: «в визионарной литературе такой “показыватель” является пророком, а у Плавта – прологистом, в мистериях – жрецом, в балагане – фокусником, кукольным, раешником» (506). Иными словами, Неоптолем – необходимым посредником между героем, к лицезрению которого мы еще не готовы, и хором, который репрезентирует нас как зрителей-слушателей.

Согласно Фрейденберг, став предметом литературы, «мим» – элементарная форма прото-драмы – «уже не мог удовлетворить зрителя своим примитивным “показом”, своей “однократностью” и полным отсутствием обобщения» (382). Трансформация примитивного действия-показа совпадает с зарождением повествовательных жанров, а вернее – «переходом драматических жанров в повествовательные» (383)⁴¹. Каким же образом сценическое изображение смерти героя превратилось в сюжет о его гибели?

Объясняя структуру исполнения драмы как результат «тройного процесса» перерождения момента «смотрения» (прямой мимезис смерти, хор, речи очевидцев), Фрейденберг выводит трагический сюжет, т. е. понятийно построенное повествование, из акта показа перехода из мира живых в мир мертвых⁴². Как пишет Фрейденберг, «почти каждая трагедия есть драма тел, не получающих погребения, но в результате сложных деяний в конце концов похороненных. Понятийное мышление только так и могло осмыслить сценические мифы, в которых образно изображалась смерть героя в момент перехода из жизни в преисподнюю» (495).

Трагедия занимает зрителя видом гибели, растянутой на время действия: это есть страдания-страсти (πάθη), передающиеся зрителю в форме аффектов и являющиеся, согласно Аристотелю, конститутивным элементом трагедии (Poet. 1456a). Наиболее старатную форму страдания имеют в «Прометее прикованном». Весьма убедительно наблюдение Фрейденберг о роли Ио в этом произведении, слабо мотивированной сюжетом. Героиня является носителем неэтизированной семантики, чистого зрелища страдания (545–547); только это и роднит ее с Прометеем. В этой эсхиловской по духу трагедии оптический элемент действительно берет верх над повествовательным.

Герой трагедии интересен тем, что он либо уже мертв, либо вот-вот погибнет (и сценическое действие подводит его к неизбежному концу). Понимание трагического у Фрейденберг, таким образом, перекликается с размышлениями о литературе Вальтера Беньямина, который писал, что читатель романа

...ищет людей, из судеб которых он может вычитать «смысл жизни». Он должен поэтому тем или иным образом заранее быть уверенным, что ему дана возможность сопережить вместе с персонажем его смерть. В крайнем случае, сопережить смерть в переносном смысле слова – конец романа. Однако лучше, если в собственном смысле. Как эти люди дают ему понять, что смерть уже ожидает их, и смерть совершенно определенной и в совершенно определенном месте? Вот тот вопрос, который питает

прожорливый интерес читателя к романному событию. <...> То, что влечет читателя к роману, – это надежда согреть свою пронизанную холодом жизнь, согреть смертью, о которой он читает⁴³.

Чтение о – или в ожидании – смерти героя представляет собой нарративный аналог зрелища смерти, которое, по Фрейденберг, служит самым твердым подтверждением того, что смотрящий жив (667). В отличие от комедии, допускавшей фантастические сюжеты с участием мертвецов в преисподней, трагики, «понятийно рационализируя мифы», «выводили на сцену *morituri*, то есть тех, кому предстояло умереть. Герои трагедии – это лица, приносящие сами себя в жертву или идущие в смерть, так или иначе обязанные умереть» (521).

Один из путей разворачивания панорамы в сюжет Фрейденберг находит в двоении, заложенном уже в первоначальном зрелище: герой (зверь, стихия) «представлялся двойким – в рождении и гибели, в свечении и помрачении». (Представление об исходной амбивалентности архаического действия, как мы помним, связано со спецификой мифологического сознания, которое мыслит образами «космоса-созидания» и «космоса-разрушения» [440].) На этой основе возникает разделение на «чистое», пассивное (страдающее, назначенное к смерти-как-[пере]рождению) животное и «нечистое», активное (нападающее, назначенное к смерти-как-убийству) животное. Первые перипетии, таким образом, имели «не этический, а зрительный характер» – это были превращения чистого животного в нечистое и наоборот. Достаточно вспомнить циклический миф об Атридах, в котором герои, погибая и возрождаясь, меняют статус: Агамемнон-убийца становится беспомощной жертвой, воскрешенной в чуде спасенном младенце Оресте, который возвращается домой, чтобы убить мать; даже Ифигения превращена Артемидой в жрицу, приносящую в жертву чужестранцев. Таким образом, сюжет трагедии может быть основан не только на «драме незахороненных тел», но и на обращении – через омрачение и помутнение – героя-назначенного-к-смерти-как-рождению в героя-убийцу и – через очищение и просветление – наоборот.

Метафорика чистого героя может быть победной, созидательной (как в случае Агамемнона и Геракла), так как он реализует образ рождения и новой жизни, и перипетия акцентирует внимание именно на том, что созидание есть разрушение. Например, в пределах парода «Агамемнона» Эсхила победитель Трои оказывается убийцей своей дочери, чтобы тут же – вторая перемена статуса – погибнуть от руки Клитемнестры, а Геракл – носитель витального и цивилизационного начала (*culture hero*), который в комедии

выступает в амплуа прожорливого бонвивана – в трагедии оказывается безумцем, убивающим своих родных. В своей деструктивной, нечистой фазе герой функционально совпадает с объектным началом, торжествующим над субъектом; так, Клитемнестра у Эсхила перекладывает ответственность за убийство мужа на злой рок.

Современные читатели аттической трагедии трактуют образы чистоты и нечистоты как выражения тех или иных нравственных или религиозных представлений. Фрейденберг рассматривает их как образы-источники этих представлений, сохраняемые в текстах по принципу сопологающей несинхронности. Сюжет трагедии построен «на идеях религиозно-нравственного очищения», но «сопровождается сценической образностью, в которой бытует очищение доэтическое, физическое, как омовение, окропление, вкушение» (645)⁴⁴. Дорелигиозная образность может быть подчинена нравственным понятиям, как это происходит у Софокла, а может заявлять о своих исконных правах – как у Эсхила и Еврипида. При этом у Еврипида «роль традиции усиливается, приближаясь к стилизации»: у него «можно найти такую верность архаике, какую не найдешь у Эсхила и особенно у Софокла, наиболее свежего из всех трагиков» (603).

В «Образе и понятии» Фрейденберг не раз возвращается к мысли о парадоксальной с хронологической точки зрения архаичности Еврипида⁴⁵. Например, сюжет охватывающего героя бешенства-помрачения у Еврипида «представлен во всей своей архаике»: в «Геракле» на сцене действует воплощенная Лютость (Лютта), в то время как в «Аяксе» Софокла герой болен «люттообразным недугом» (λυσσώδη νόσον 452) (498). Здесь понятийная трансформация мифологического образа особенно наглядна.

Трагическое зрелище смерти не обязательно принимает форму выкатываемых на энкиклеме мертвых тел. Среди образных эквивалентов смерти Фрейденберг перечисляет, с одной стороны, болезнь (Филоклет), ослепление (Эдип), обуянность (Геракл, Аякс), «дикий нрав» (Медея [528]) и «дурной этос» (Менелай в «Ифигении Авлидской» [537]), а с другой – обман и мороку (Пенфей), а также призрачность (неподлинность), иллюзию и мираж. Иллюзионных образов больше всего сохранилось у Эсхила, «потому что он еще очень архаичен» (тьнь Дария в «Персах», тень Клитемнестры в «Эвменидах»), и у Еврипида, «который любил возрождать глубокую древность» (521).

Так, в «Елене» оба главных героя мерцают на границе жизни и смерти (511): Менелай, почитаемый мертвым и сам находящийся во власти миража сотканной из эфира Елены, является для того, чтобы вырвать из образной смерти настоящую Елену, скрытую

в Египте. В сценах опознавания-анагнорисиса, имеющих столь важное значение в трагическом сюжете, Фрейденберг видит рефлекс зрительных эффектов «чистого смотрения»: герои «видят жизнь или смерть, подлинность или ее подобие» (513). В этом смысле анагнорисис в «Елене» оказывается парадигматическим: глядя на образ жены, Менелай должен прежде всего понять, настоящая она или нет, т. е. живой перед ним человек или призрак.

Театральная судьба Елены служит ярким примером несинхронного мышления об истории литературы, которое лежит в основе «Образа и понятия». Как пишет Фрейденберг, Елена-призрак «возрождается только Еврипидом, который не боится никаких архаических мифов» и «решается ввести в трагедию популярную в народном театре фигуру» (663)⁴⁶. Последнее утверждение опирается на свидетельства о роли Елены в «европейском кукольном театре» и «позднейшем народном театре» (662). Хотя мы знаем о существовании кукольного театра в древней Аттике⁴⁷, никаких достоверных сведений о роли Елены в древнегреческом «народном театре» мы не находим. Само качество этой героини как «живой картины», как дива красоты, на которое взирают окружающие, приводит Фрейденберг к мысли о ней как об «исконной иллюзионной фигуре» и «персонаже балагана» (662). Поэтому иллюзионизм Елены у Еврипида, предвосхищая будущее, также актуализирует прошлое, которое понимается как потенциал, своего рода устойчивая «внутренняя форма» этой героини.

Итак, занимательность сюжета у Еврипида, как и в «средней», и в римской комедии (паллиате), строится на диалектике настоящего и мнимого (514), однако представляющиеся нам «комическими» элементы у Еврипида – это не признаки жанровой гибридации, а проявления архаичных структур двоения образов («в поздней трагедии, у Еврипида, эти внешние черты мима вновь оживают, иногда принимая характер уже не трагедии, а комедии» [642]). Выводя на первый план «иллюзионные элементы» (514), Еврипид в то же время сводит к минимуму другой древний формант трагедии: эсхатологические образы разрушения и разгула стихий. В «Елене» они сохраняются в образе кораблекрушения, который займет столь важное место в эллинистическом романе; но это лишь «обмельчавший суррогат былого эсхатологического образа»⁴⁸.

Другой памятник новаторской архаизации Еврипида – «Вакханки». Как и у Елены, у Диониса в трагедии две природы – подлинная и мнимая. При этом Пенфей, имя которого – «страдающий», высмеивается и умерщвляется Дионисом подобно тому, как сам он был высмеян и отвергнут фиванцами; Пенфей оказывается назначенным к смерти двойником бога. Мороча Пенфея,

Дионис смеха ради проделывает «чудеса» как «типичный балаганый фокусник» (517). В этом отношении Дионис у Еврипида сохраняет глубоко архаичные, докультовые черты. Однако если «балаганное, как и всякое иное, игрище (например, цирк) носит до-идейный и до-художественный характер», Еврипид «вносит понятийную мотивировку в обманы Диониса, изображая их в виде “кары за” надругательства Пенфея» (518).

Зрелище, которое сулит и в последней сцене преподносит зрителям заявленная в названии тема этой трагедии, представляет собой не *plus ultra* трагической эпоптики: оргии вакханок заключают в себе крайние формы витальности (регенерации природы) и крайние формы разрушения и расчленения живого. Зрители и читатели Еврипида приобщаются к этим запрещенным таинствам косвенно, в понятийной (нарративной) переработке вестника (519). Вестник принадлежит миру понятий, в то время как Пенфей верен активно-пассивной сущности героя еще мифологического действия: на него смотрят, но и он смотрит, он узнает смерть и сам умирает. Поэтому в отличие от Пенфея вестник не наказан за то, что подсмотрел таинства. Зритель античной трагедии оказывается в схожем положении: он не погибнет на сцене, но тот «страх и жалость», которые он переживает, глядя на страсти героев, основан на косвенной вовлеченности в действие, допущении того, что сам он претерпит подобное, на трагическом восприятии себя как назначенного к смерти.

В структуре восприятия трагического сюжета заложен своего рода перенос смысла (метафора), понятийная операция по обобщению своего и чужого (мнимого) опыта. Драматическое действие, в отличие от балаганного или циркового представления, нельзя только посмотреть со стороны, его нужно прожить. С другой стороны, литература – в отличие от нравственной философии – не дает четких и однозначных инструкций, как именно должен осуществляться этот понятийный перенос, какие именно выводы нужно сделать для себя из страданий других. Тезис о литературе как о переходном явлении между мифологией и рационализмом, выдвинутый Фрейденберг под влиянием Гегеля, в конечном итоге ведет нас к осознанию того, что тот промежуток, в котором обретается литература, имеет собственную, продолжающуюся историю – историю меняющихся конфигураций образного (визуального) и понятийного (нарративного) принципов. Книга Фрейденберг дает нам разом и ключевую главу этой истории, и эмпирически проверенную на античном материале теоретическую концепцию, которая оказывается применима к литературным формам, не наследующим напрямую аттической трагедии.

От Наутилуса до Магнитогорска: новые панорамы жизни и смерти

Диалектика показа и рассказа, однократного откровения и пронизанного причинно-следственными связями изложения, занимала в середине XX в. не одну Ольгу Фрейденберг. В своем эссе «Рассказ или описание», впервые опубликованном в журнале «Литературный критик» в 1936 г.⁴⁹, Георг Лукач противопоставил два типа реалистического письма. Историческая траектория, которую прослеживает Лукач, ведет от насыщенного социальным смыслом нарратива Бальзака и Толстого к натуралистическому, описывающему стилю Флобера и Золя, которые лишь показывают явления, не ставя их во взаимосвязь друг с другом или с внутренним миром героев. Тезисы Лукача призваны легитимировать Толстого и Горького как образцы для социалистического реализма, и поэтому имеют отчасти прескриптивный характер. Проницательность его анализа, тем не менее, подтверждается как важностью проблематики показа и рассказа для одного из важнейших советских романов той эпохи – «Время, вперед!» Валентина Катаева, – так и тем, что его категории помогают понять сложную историю взаимоотношений между повествовательной литературой и новыми визуальными искусствами (прежде всего, кинематографом) в XX в.⁵⁰ Однако едва ли не более продуктивной для рассмотрения визуальности в литературе нового времени оказывается теория зрительного образа, предложенная О.М. Фрейденберг.

Если Лукач усматривал в описывающем стиле симптом индуцированного капитализмом отчуждения субъекта от окружающего его мира объектов, Фрейденберг предлагает увидеть в зрелищности того же Золя один из принципов, лежащих в основе литературы и потому неискоренимых. Едва ли не самую влиятельную постановку вопроса о сосуществовании визуальных и нарративных эффектов можно найти в работах специалиста по кино Тома Ганнинга, согласно которому кинематограф начинался как показ занимательных эпизодов, «аттракционов» («the cinema of attractions»), и лишь позже приобрел нарративные качества. До 1906 г. кино представляло собой «прежде всего не способ рассказывания историй, а способ показа зрителям последовательности видов, поражающих воображение из-за их силы создания иллюзии <...> или из-за их экзотизма»; одной из особенностей раннего кинематографа было то, что герои смотрели прямо в камеру, устанавливая визуальный контакт со зрителем⁵¹. Само понятие «аттракцион» заимствовано Ганнингом из статьи Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923), в которой кино мыслится

как наложение отдельных эффектов воздействия на зрителя, а не как основанная на психологизме повествовательная форма. Близость авангарда зарождающейся массовой популярной культуре и, в частности, народным увеселениям, с точки зрения Ганнинга, объясняет интерес к кинематографу таких авторов, как Эйзенштейн и Маринетти. Внимание Фрейденберг к народному театру и неповествовательным формам вроде цирка как к первооснове аттической трагедии не просто составляет параллель теоретическим исканиям Эйзенштейна; «Поэтика сюжета и жанра» Фрейденберг оказала на режиссера существенное влияние⁵².

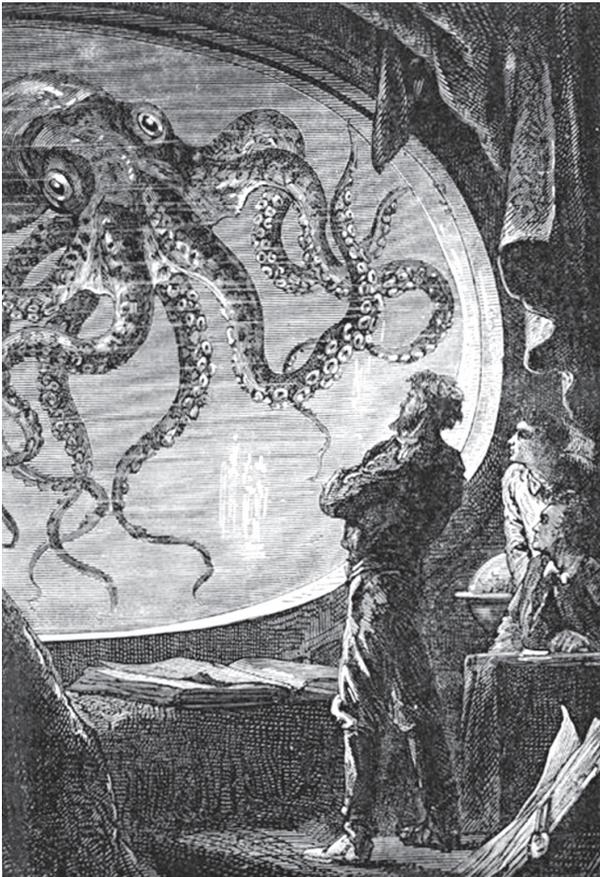
Однако повествовательное кино, конечно, никогда не отказывалось от завораживающих видов. Более того, во многих визуальных формах «доэтическое» и «дорациональное» начало остается доминирующим: на многое зритель смотрит не ради смысла (или прояснения понятий) и не ради улучшения своего нрава или рефлексии о нем⁵³. Массовая культура, которая у Фрейденберг дает о себе знать лишь упоминаниями о цирке, в последние десятилетия заполонила городское и частное пространство наиболее архаичными типами образности – связанными с разрушением и смертью в случае явления, получившего название «излишнего насилия в СМИ» («*gratuitous media violence*»), и с утверждением витального принципа (образы обнаженных, приближенных к исполнению репродуктивной функции человеческих тел, а также поглощения еды и физического очищения – в рекламе продуктов питания и гигиены).

Образы не подчиняются понятийному мышлению, и даже в наиболее рациональные эпохи литература не чуждается приемов визуализации. Например, научно-популярные романы Жюль Верна распадаются на познавательные описания, доводящие до сведения читателей те или иные факты окружающего мира, и построенный по лекалам расхожих авантюрных сюжетов рассказ о познающих этот мир героях. В романе «Двадцать тысяч лье под водой» описания подводного мира вводятся при помощи «балаганного» приема: находящиеся на «Наутилусе» герои наблюдают его в часы, когда капитан («показыватель») сочтет нужным раздвинуть железные створки окна салона. Первый такой фокус производит на рассказчика впечатление открытия и визуального пиршества:

La mer était distinctement visible dans un rayon d'un mille autour du Nautilus. Quel spectacle! Quelle plume le pourrait décrire! Qui saurait peindre les effets de la lumière à travers ces nappes transparentes, et la douceur de ses dégradations successives jusqu'aux

couches inférieures et supérieures de l'océan! – Морские глубины были великолепно освещены в радиусе одной мили от «Наутилуса». Дивное зрелище! Какое перо достойно его описать! Какая кисть способна изобразить всю нежность красочной гаммы, игру световых лучей в прозрачных морских водах, начиная от самых глубинных слоев до поверхности океана!⁵⁴

Благодаря капитану Немо персонажи романа – и его читатели – безвозбранно видят то, что природа скрыла от человеческого глаза. Одним из таких «аттракционов» оказывается колоссальный кальмар, «чудовищный монстр, достойный фигурировать в тератологических легендах»⁵⁵ и изображенный на рисунке Альфонса де Новиля в издании романа 1871 г. (Илл. 1)⁵⁶.



В своей трактовке подводного спектакля Жюль Верн наследует традиционной метафорике научных изысканий как разоблачения Иисиды-природы⁵⁷; с истины нужно сорвать или снять покров (ср. отведенный занавес на илл. 1). Однако на глубинном уровне нарративное обрамление этих образов повторяет структуру, выявленную Фрейденберг. Никем еще не познанная истина открывается как панорама очевидцам, в числе которых обреченный «коралловой могиле», непрестанно описывающий себя как умершего для света и говорящего со своими товарищами на неведомом языке, герой. Капитан Немо обитает в «большом времени»; удалившись в подводный мир, он синхронизировал свое существование с бытием Орфея и великих композиторов прошлого, став их «современником»⁵⁸. Доносятся эти вести из загробного мира до читателей рассказчиком, функционально аналогичным трагическому вестнику, которому суждено выйти из подводной преисподней целым и невредимым.

Вид «сквозь толстые хрустальные стекла» (209) дает представление о тайнах жизни и смерти:

La mer prodiguait incessamment ses plus merveilleux spectacles. Elles les variait à l'infini. Elle changeait son décor et sa mise en scène pour le plaisir de nos yeux, et nous étions appelés non seulement à contempler les œuvres du Créateur au milieu de l'élément liquide, mais encore à pénétrer les plus redoutables mystères de l'océan – Море щедро развешивало перед нами картины, одна другой пленительнее! Оно разнообразило их до бесконечности. Оно меняло без усталости декорации и обстановку сцены, радуя глаз. Оно не только развлекало нас, позволяя наблюдать живые существа в родной им стихии, но и открывало нам свои самые кровавые тайны⁵⁹.

Среди этих тайн – панорамы мертвецов, виды кораблекрушений, как исторических (представлявших загадку для исследователей), так и совсем недавних, позволяющих лицезреть процесс разрушения жизни: «Quelle scène! Nous étions muets, le cœur palpitant, devant ce naufrage pris sur le fait, et, pour ainsi dire, photographié à sa dernière minute!» – «Какое страшное зрелище! Молча, с бьющимся сердцем, стояли мы, не отводя глаз от этой картины кораблекрушения, как бы заснятого в минуту катастрофы!»⁶⁰. Самый яркий образ этой панорамы – мать, последним усилием поднимающая над головой младенца, который продолжает держаться за ее шею, образ новой жизни, застигнутой смертью врасплох. Электрический свет выхватывает эту застывшую картину гибнущей юности во всей его амбивалентности: «Cette femme était jeune. Je pus reconnaître,

vivement éclairés par les feux du Nautilus, ses traits que l'eau n'avait pas encore décomposés» – «Она была молода. При ярком свете прожектора я мог даже различить черты ее лица, еще не тронутого разложением»⁶¹.

Технологии капитана Немо позволяют посетить загробный мир, выйдя на морское дно, однако скафандр навязывает очевидцам немоту. Молча наблюдая жизнь коралловых полипов – творцов новых континентов, но и могильщиков, замуровывающих «наших мертвых в нерушимую гробницу» (208) («les polypes se chargent d'y sceller nos morts pour l'éternité!»)⁶², – рассказчик называет зрелище «неописуемым» (впечатление от него превосходит описание, но его и запрещено коммуницировать) и сожалеет о том, что ему не дано, подобно амфибии, совмещать существование в обоих мирах:

Quel indescriptible spectacle! Ah! que ne pouvions-nous communiquer nos sensations! Pourquoi étions-nous emprisonnés sous ce masque de métal et de verre! Pourquoi les paroles nous étaient-elles interdites de l'un à l'autre! Que ne vivions-nous, du moins, de la vie de ces poissons qui peuplent le liquide élément, ou plutôt encore de celle de ces amphibiens qui, pendant de longues heures, peuvent parcourir, au gré de leur caprice, le double domaine de la terre et des eaux – Какое непередаваемое зрелище! Зачем не могли мы поделиться впечатлениями! Зачем были мы в этих непроницаемых масках из металла и стекла! Зачем наш голос не мог вырваться из их плена! Зачем не можем мы жить в этой водной стихии, как рыбы или, еще лучше, как амфибии, которые живут двойной жизнью, привольно чувствуя себя и на суше и в воде!⁶³

В этот самый момент, когда он упивается зрелищем создания новой жизни, рассказчик осознает, что находится на кладбище, и, потрясенный, не хочет верить своим глазам: «il me vint à la pensée que j'allais assister à une scène étrange <...> Non! Jamais mon esprit ne fut surexcité à ce point ... Je ne voulais pas voir ce que voyaient mes yeux!» – «И вдруг у меня мелькнула мысль, что нам предстоит присутствовать при необычной сцене <...> Никогда я не был так взволнован! Никогда не испытывал такого смятения чувств! Я не хотел верить своим глазам!»⁶⁴ Причастившийся тайны амбивалентности жизни и смерти эпопт восклицает «Je compris tout ..!» («Я понял всё»).

Роман Жюль Верна, в чем-то предвосхищая будущие формы визуальной культуры, переносит архаическое, почти мистериальное зрелище в эру новейших технологий. Противоположный пример критического анализа и последовательного отторжения скопофилии, во многом совпадающий по идеологическим

установкам со статьей Лукача 1936 года, мы находим в романе Валентина Катаева «Время, вперед!» (1930–1931). У Катаева противопоставление двух выделенных Лукачем стилей – описывающего и повествующего – получает сюжетобразующее значение. Командированный в Магнитогорск беллетрист Георгий Васильевич творчески перерождается: отказ от неудовлетворяющей его манеры письма, основанной на внешнем наблюдении, становится возможен только после того, как он присоединяется к бригаде ударников, ставящих с его помощью рекорд по количеству замесов бетона в смену, и изнутри познает смысл происходящего на стройке. Иначе обстоит дело в первой части романа, в которой Георгий Васильевич еще не проникся состязательным духом, который в романе знаменует попытку опередить течение исторического времени, стать современником будущего, а не настоящего. Из окна своей гостиницы Георгий Васильевич наблюдает величественную панораму стройки, однако связь и смысл происходящего ускользают от него: «Мир в моем окне открывается как ребус. Я вижу множество фигур. Люди, лошади, плетенки, провода, машины, пар, буквы, облака, горы, вагоны, вода... Но я не понимаю их взаимной связи. А эта взаимная связь есть»⁶⁵. Поскольку он непричастен историческому времени, наблюдаемые Георгием Васильевичем явления не подчинены принципу актуальности. Выхваченные биноклем образы кумулируются, противясь любому обобщению, а следовательно, и пониманию:

Вокруг него оборачивалась и далеко открывалась замкнутая панорама строительства, полная множества четких, сухих и мелких подробностей <...>

Маленькие человеческие фигурки – чем дальше, тем крошечней, – очень редко разбросанные среди огромного ландшафта, казались вместе со своими малюсенькими теньями совершенно неподвижными, как на моментальной фотографии. <...>

Георгий Васильевич подкрутил бинокль по глазам. Водянистое пространство двинулось на него, сказочно увеличиваясь и во все стороны выбегая из круглого поля зрения.

Общее уступило место частному.

Фигурки людей неподвижно разошлись, увеличиваясь до своего настоящего человеческого роста и цвета, и вышли из неподвижности. <...>

«Кто они, эти люди, каждый в отдельности?» – думал Георгий Васильевич, ведя бинокль и переводя его из плана в план.

Вот, например, за полкилометра, где-то – а где – неизвестно, потому что общее уже разошлось, – идет человек.

Как отчетливо, детально виден он! <...>

Куда он идет – этот маленький босой человек в пропотевшей на спине рубахе? Кто он такой? Что он ищет? Как его зовут? Что он здесь делает на строительстве? Какова его судьба, какова его роль? О чем он думает?

Неизвестно⁶⁶.

Наблюдение панорамы включает шесть описаний людей и сцен строительства, за которыми следуют схожие по интонации вопросы и, вместо ответа, слово «Неизвестно». Хорошо настроенный бинокль позволяет рассмотреть людей в деталях, но утрата общей перспективы лишает это описание всякого смысла. Понять происходящее можно только изнутри, став частью сюжета общей жизни. С другой стороны, именно панорамный вид позволяет Катаеву передать масштаб гигантской стройки как зрелища новой космогонии. Эта мастерски написанная сцена показывает разном неполноценность и незаменимость показа как техники реалистического письма, наследующего натурализму Золя.

Другой наблюдатель-писатель в романе, которому, в отличие от советского беллетриста, так и не удастся осмыслить историческое значение Магнитогорска, – богатый американец мистер Рай Руп, внимание которого более всего привлекают картины окружающего ландшафта:

Отсюда открывается великолепный вид на Уральский хребет. Горная цепь написана над западным горизонтом неровным почерком своих синих пиков.

Мистер Рай Руп восхищен:

– Уральский хребет, в древности *Montes Rhipaei*, – меридиальный хребет, граница между Азией и Европой... Большевики стоят на грани двух миров, двух культур. Не правда ли, это величественно?

Товарищ Серошевский рассеянно кивает головой.

– Да, это очень величественно⁶⁷.

Ни один из героев, вовлеченных в строительство, не замечает красивых видов: все они погружены в наполненный исторической актуальностью сюжет романа. Мистер Рай Руп на стройке эпохи первой пятилетки – путешественник из Жюль Верна, вестник, восхищенный зрелищем, недоступным простым смертным. Он видит мир неизменным со времен античности, застывшим в символических формах, которые оставляют равнодушным главного обитателя магнитных гор, сопровождающего его начальника стройки това-

рища Серошевского (рудиментарного «показывателя»), ибо ему, как и столь же невозмутимому капитану Немо, давно уже открыты тайны жизни и смерти.

Есть в романе и другой любитель зрелищ американского происхождения. Это единственный трагический герой романа, инженер-спец с русифицированным именем Фома Егорович, любимое занятие которого – «читать и рассматривать рекламы» в американских журналах: «Со сладостной медлительностью, страница за страницей, он погружался в роскошный мир идеальных вещей, материй и продуктов»⁶⁸. На вершину блаженства приводит его изображение открытого холодильника, этого балаганного театра мелкобуржуазного счастья:

Стоял небольшой изящный шкаф на фаянсовых ножках. Шкаф был открыт. И в нем, в строгом порядке, на полках была разложена еда.

Розовая ветчина, крепкие и кудрявые овощи, булка, консервы, сало, крем, пикули, яйца, цыпленок, варенье; и все это – идеальной свежести и нежнейших натуральных красок.

И, склоняясь к шкафу, стояла разноцветная женщина. Молодая, розовая, синеглазая, медноволосая, милая веселая Мэгги. Она радостно улыбалась. Ее вишневый ротик был раскрыт, как футляр с маленьким жемчужным ожерельем. Она смотрела на Фому Егоровича, как бы говоря: «Ну, поцелуй свою маленькую женку. Ну же».

А услужливые Лары и Пенаты рассыпали вокруг нее, как букеты, рубчатые формочки для желе, медные кастрюли, утюги, каминные щипцы, мясорубки⁶⁹.

Изображенные в журнале сцены потребления и проникновения, к которым приглашают запахнутый шкаф и приоткрытый футляр рта, оказываются не образами жизни и нового рождения, а миражами нравственного разложения и отчуждения от мира. Рассматривающий нарисованную Мэгги Фома Егорович «забывал о своей немолодой жене, о своих некрасивых детях, о своей, полной лишений и трудов, бродячей, суровой жизни в чужих краях»; он мечтал о том дне, когда он сможет начать потреблять, используя на это заработанные в Советском Союзе деньги. Истинный смертоносный смысл этих рекламных панорам открывается, когда до инженера доходит весть о банкротстве банка, в котором он держал счет. Подобно Аяксу или Гераклу афинских трагиков, он переживает омрачение и начинает уничтожать окружающие его вещи. Первая жертва спарагмоса – журнал:

Он рвал страницу за страницей и бросал на пол. Падали, крутятся, пароходы, пальмы, автомобили, коттеджи, костюмы, часы, ракеты, зонтики, трости, запонки, часы, папиросы, таблетки.

Крутятся, стлалась по полу и навсегда уходила под кровать золотистая шевелюра Мэгги, ее румяные овощи, ее булки, лимоны и ветчина, ее открытый для поцелуя рот, ее простенькое, недорогое, полосатое платье.⁷⁰

В момент исчезновения образ Мэгги обретает человеческие черты, что придает разрыванию журнала подобие убийства, однако демоническая сущность этой фигуры и ее съестного антуража вне всякого сомнения: она заставила героя подменить участие в истинной (трудовой) жизни миражом жизни (т. е. смертью). Как и в случае используемого Раем Рупом латинского названия Урала, иллюзионный характер Мэгги коннотируется аллюзией на античных Лар и Пенатов в первом описании журнальной панорамы. Антикизирующее любование настоящим как прошлым сменяется интенсивным переживанием истории как коллективного процесса созидания настоящего-как-будущего, связывающего людей воедино с невиданной, ослепляющей силой. Сознательность, к которой стремится пролетариат, становится новой понятийностью, заключающей собой все зрительные соблазны. Такое определение коммунистического тайноведения, которым отмечены обреченные смерти, но работающие на благо своих потомков герои романа, делает произведение Катаева весьма пронизательным комментарием к конфликту главных идеологий XX в. В противовес привычной критике тоталитарной идеологии как архаичной и мифической в своем основании (с точки зрения либерально-экономического *ratio*), Катаев диагностирует конфликт культуры визуально-образной (рекламно-иллюзионной, скопофилической, антикварной) и понятийно-сознательной (материалистической, философски обоснованной, современной). Хотя он и не отказывается от ресурсов образного языка, Катаев работает в историко-культурных условиях, в которых мифологическая по своему происхождению образность (как в случае гомеоморфизма еды и обладания призрачной Мэгги) опознается как таковая и становится объектом целенаправленной атаки со стороны новой, проникнутой рациональным мышлением литературы.

В «Образе и понятии» О.М. Фрейденберг поставила перед собой сложную задачу – не просто проследить формы сосуществования образного и понятийного принципов в древнегреческой литературе, но реконструировать то, каким образом статарный показ в принципе может порождать сюжеты (рассказы) того или

иного типа. Успешность этой реконструкции, предпринятой ею сразу на нескольких уровнях (тематика, сюжетика, построение сцены, фигура рассказчика, отношение между героями и зрителем), подтверждается тем, что главные из выводов книги бросают новый свет на литературные произведения и историко-литературные явления, весьма далекие от аттической трагедии. Иными словами, аппарат «Образа и понятия» придает плотность текстам, которые раньше этим качеством не обладали либо обладали в меньшей степени. Так, стереоскопический метод чтения романов Жюль Верна и Валентина Катаева выявил множественные структуры архаического смотрения, которые получают весьма нетривиальные сюжетные функции.

Предмет той исторической поэтики, которой занималась Ольга Фрейденберг, – не только история художественных форм или механизмы взаимодействия искусства и жизни, а глубинные исторические матрицы порождения и восприятия литературных текстов. Связь эпоптики и трагической сюжеттики, по всей видимости, представляет собой одну из таких устойчивых структур. Конкретные генеалогические связи, которые, к примеру, мотивируют появление в текстах Верна мистериальных элементов, а Катаева – мотива трагического помрачения, удастся обнаружить и исследовать лишь в отдельных случаях; более того, насыщенность европейской культуры образами, восходящими к античности, подсказывает нам, что одного такого источника может и не быть. Недостаточно и просто описать эти отдельные элементы, выявив их путем сопоставления с данными той же древнегреческой культуры, так как осмыслены они могут быть лишь в раскрываемой при помощи аналитического инструментария «Образа и понятия» констелляции с другими элементами (такими как совпадение гибели героя и торжества коллектива или трактовка смерти как подобия жизни), некоторые из которых я попытался дополнительно проиллюстрировать во втором разделе статьи. Теоретическая оптика Фрейденберг, мощь которой остается пока недооцененной, ждет своего применения.

Примечания

¹ *Pertina N. Ol'ga Freidenberg's Works and Days.* Bloomington: Slavica, 2002. P. 99–105.

² Напр.: *Бройтман С.Н.* История литературы. В 2 т. Т. 2: Историческая поэтика. М.: Академия, 2008.

³ Их переписка, впервые опубликованная в 1981 г., была переведена на английский (1982), немецкий (1986), французский (1987), итальянский (1987),

- голландский (1988), иврит (1994) и польский (2014) и сыграла немалую роль в возрождении интереса к научному наследию Фрейденберг (*Брагинская Н.В.* «У меня не жизнь, а биография» // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 4 (25). С. 11–38, особенно с. 24–25); полную библиографию см. на сайте: Электронный архив О.М. Фрейденберг. URL: <http://freidenberg.ru/Personalija/Posmertnyepublikacii2000> (дата обращения 26.03.2018).
- ⁴ *Брагинская Н.В.* Мировая безвестность: Ольга Фрейденберг об античном романе. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2009.
- ⁵ *Лотман Ю.М.* О.М. Фрейденберг как исследователь культуры // Труды по знаковым системам VI (= Ученые записки Тарт. гос. ун-та. Вып. 308). 1973. С. 482–486; *Ivanov V.V.* Foreword // Olga Freidenberg. Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature / N. Bragina, K. Moss (eds.). Amsterdam: Harwood, 1997. P. ix–xiv.
- ⁶ Ср. оценку работавшего с «Записками» исследователя: «текст, который, как мне кажется, призван увековечить Ольгу Михайловну Фрейденберг даже не как ученого, но как писателя и мыслителя» (*Дружинин П.А.* Ольга Фрейденберг как мемуарист: наблюдения историка // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 4 (25). С. 128–140, цит. на с. 138). См. также: *Он же.* Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование. М.: НЛО, 2012.
- ⁷ В книге можно найти развернутые прочтения отдельных трагедий на следующих страницах (далее в статье ссылки на «Образ и понятие» даются непосредственно в тексте по изд.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. 3-е изд. Екатеринбург: У-Фактория, 2008): Aesch. Pers. (549–552), Aesch. Sept. (473–483, 485–487), Aesch. Supp. (571–575), [Aesch.], PV (541–549), Soph. Aj. (494–502), Soph. Ant. (483–485), Soph. OC (538–541), Soph. OT (736–738), Soph. Phil. (502–510), Soph. Trach. (493–494, 530–531, 732–735), Eur. Alc. (521–523), Eur. Bacch. (514–521), Eur. Hecuba (532–533), Eur. Helen (510–514), Eur. HF (489–493), Eur. IA (535–538), Eur. IT (533–535), Eur. Med. (527–529), Eur. Or. (523–527), Eur. Phoen. (487–489). Относительно немного внимания О.М. Фрейденберг уделяет трагедиям, посвященным Атридам (об «Орестее» она пишет на с. 754–755).
- ⁸ Ср. «human being contoured against the divine» (*Goldhill S.* Modern critical approaches to tragedy // The Cambridge companion to Greek tragedy. Cambridge: Cambridge UP, 2006. P. 324–347, quot. on p. 330).
- ⁹ Необходимость обращения к туземным – устным либо опирающимся на фольклорную традицию – литературам для осмысления канонических произведений стала очевидной в постколониальной истории литературы (ср.: *Dimock W.Ch.* Through Other Continents: American Literature across Deep Time. Princeton: Princeton UP, 2006). Это поставило перед мировой наукой проблему сопоставительного изучения литературы, мифа и фольклора, давно и интенсивно обсуждавшуюся в России.
- ¹⁰ Ср.: «[Т]еоретически чистое “мифологическое” конструируется исследователем по принципу максимального неподобия научному, критическому, сознанию, по принципу максимального отстояния “от себя”» (*Брагинская Н.В.* О научном наследию О.М. Фрейденберг // Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М.: ГИТИС, 1988. С. 3–12, цит. на с. 10).

- ¹¹ В последней главе книги («Эстетические проблемы») можно найти другие примеры влияния гегелевского языка; ср. «греческий художник видел субъектное только через объектное; для него субъект был возможен лишь в форме объекта» (700); «[в]нешний образ раскрывает идею в виде сжатой ее концентрации и несет на себе главную смысловую тяжесть» (708).
- ¹² См.: *Nestle W.* Vom Mythos zum Logos; die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates. Stuttgart: Kröner, 1940; *Snell B.* Die Entdeckung des Geistes; Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Hamburg: Claaszen & Goverts, 1946.
- ¹³ См.: *Зенкин С.Н.* Сюжет и наррация: Нарратология Ольги Фрейденберг в историко-идейных координатах // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 4 (25). С. 67–77, особенно С. 69–70.
- ¹⁴ *Лотман Ю.М.* Феномен культуры // Избранные статьи. В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 34–46 (цит. на с. 36–37). Ср. у Фрейденберг: «Миф об Атридах, о судьбе двух братьев, представляется нам рассказом о двух людях. На самом деле это архаическая космогония и эсхатология. <...> Первобытный миф имеет лишь одно содержание – космогонию, неразрывно слитую с эсхатологией. Она, эта космогония, всегда оформляется метафорами, которые на всякие лады передают образ умирающих и в смерти оживающих тотемов <...> Первобытные метафоры передают космогонию именно как борьбу и схватку тотемов, как шествие (странствие), как разрывание и пожирание, как рождение и смерть» («Лекции по введению в теорию античного фольклора» (1941–1943) (Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 78–79)).
- ¹⁵ *Tambiah S.J.* Animals are Good to Think and Good to Prohibit // *Ethnology*. 1969. Vol. 8. № 4. P. 423–459; *Silverstein M.* “Cultural” Concepts and the Language-Culture Nexus // *Current Anthropology*. 2004. Vol. 45. № 5. P. 621–652, esp. 634–638.
- ¹⁶ Ср.: *Silverstein M.* Op. cit. P. 640–644.
- ¹⁷ *Knox B.M.W.* Oedipus at Thebes: Sophocles’ Tragic Hero and His Time. New Haven: Yale University Press, 1998. P. 60–77; *Dodds E.R.* On Misunderstanding the ‘Oedipus Rex’ // *Greece and Rome*. 1966. Vol. 13. № 1. P. 37–49, esp. 46–47.
- ¹⁸ *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа о Эдипе // *Античность и современность: к 80-летию Ф.А. Петровского*. М.: Наука, 1972. С. 90–102.
- ¹⁹ *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Петроград: 18-я Гос. тип., 1919. С. 115–150 (цит. на с. 120).
- ²⁰ Ср.: «В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду» (Тынянов Ю. Литературный факт // *Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю.Н. М., 1977. С. 259*). Подробнее о теории истории у опозовцев см.: *Клигер И.* Археология движения или система систем: о несинхронных моделях истории в работах формальной школы // *Русская интеллектуальная революция 1910–1920-х годов*. М.: НЛЮ, 2016. С. 44–57.
- ²¹ Ср.: *Jordheim H.* Introduction: Multiple Times and the Work of Synchronization // *History and Theory*. 2014. Vol. 53. P. 493–518.
- ²² *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // *Собр. соч. В 7 т. / Бахтин М.М. М.: Русские словари, 2002. Т. 6. С. 451–457, особ. с. 455*.

- ²³ Ср.: «Ведь то, что считалось рудиментом, то есть мертвым прошлым, утратившим жизненную функцию, по сути дела, представляет собой именно перспективные элементы, залог будущего поступательного движения мысли, фонд ее обогащения» (731).
- ²⁴ См.: *Маслов Б.П.* К критике понятия суггестивности (наблюдения над «Определением поэзии» А.Н. Веселовского) // *Наследие Александра Веселовского в мировом контексте: исследования и материалы.* М.: Центр гуманитарных исследований, 2016. С. 100–111.
- ²⁵ О форме как о концентрате ср.: понятие придает мифологическому образу «характер обобщения, многозначности и смыслового концентрата» (759); «в искусстве форма концентрирует содержание» (708).
- ²⁶ «Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» (*Бахтин М.М.* Ответ на вопрос... С. 454).
- ²⁷ В числе наиболее ярких представителей исторической поэтики в советском изводе следует упомянуть В.М. Жирмунского, С.С. Аверинцева и Н.С. Бройтмана. Интеллектуальные источники новой исторической поэтики многообразны (В. Беньямин, Э. Блох, Х. Блюменберг, Ф. Джеймисон, Э. Кракауэр наряду с российскими мыслителями). См.: *Maslov B.* The Semantics of *αἰοιδός* and Related Compounds: Towards a Historical Poetics of Solo Performance in Archaic Greece // *Classical Antiquity.* 2009. Vol. 28. № 1. P. 1–38; *Kliger I.* Resurgent Forms in Ivan Goncharov and Alexander Veselovsky: Toward a Historical Poetics of Tragic Realism // *The Russian Review.* 2012. Vol. 71. № 4. P. 655–672; *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics / I. Kliger, B. Maslov (eds.).* New York: Fordham University Press, 2016.
- ²⁸ О понятии большого времени у Бахтина ср.: *Kliger I.* On 'Genre Memory' in Bakhtin // *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics.* P. 227–251.
- ²⁹ Ср.: «Зрячесть, взирание, зрительность порождает зрелище, которое и есть душа до-художественной драмы. Но одна лишь трагедия создает из него идею религиозно-этического "прозрения"» (740). Более подробно о принципе показа в ранних формах театра («театре вещей и изображений») см. в работах Н.В. Брагинской: *Театр изображений: о неклассических зрелищных формах в античности* // *Театральное пространство. Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С. Пушкина.* М.: Советский художник, 1979. С. 35–58; *Демонстрация изображения – архаический тип театрального представления: к постановке проблемы* // *Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод / под ред. А.В. Камчатовой.* СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006. С. 3–10; *Innovation Disguised as Tradition: Commentary and the Genesis of Art Forms* // *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics.* P. 172–208, esp. p. 179–190.
- ³⁰ Прологист у Еврипида, как и в комедии у Менандра и Плавта, – явление «понятийного порядка». Он рассказывает, проясняет связи между событиями, а не визуализирует одно из них. У Эсхила и Софокла, напротив, такие формы «более архаичны, персонажны», они «органически присутствуют в сценах и эпизодах трагедии». В частности, «чем трагедия древнее, тем конструктивнее в ней роль вестника», который также представляет собой рефлекс показывателя (506).
- ³¹ Ср.: «В античности хронология своеобразно ведет себя: не в последовательном порядке, а передавая одни и те же древние представления в обработку последовательно-различных эпох» (719).

- ³² То, что «зрительные образы, наполнившись загробным смыслом, легли фундаментом для будущей трагической структуры», связано, согласно Фрейденберг, именно с религиозной функцией трагедии, так как религия сосредоточена на смерти (С. 664).
- ³³ Ср. с. 539; о самом принципе мимезиса как об основе художественной индивидуализации трагедии см. с. 699.
- ³⁴ «Паллиата вводит по большей части лицемерие “живых” картин, панорам, сияющей красоты, трагедия – картин смерти» (539). О переключке с Бахтиным в этом контексте ср.: *Perlina N.* Op. cit. P. 258–260; *Braginskaja N.* Binômes, opposition, répétition, contraste: Les racines mythologiques des catégories esthétiques d' Olga Freydenberg // *Revue des études slaves.* 2016. Т. 87. P. 35–51, en part. p. 47–50.
- ³⁵ Ср. представление «о композиционном единстве как о сумме разнородных самостоятельных частностей отличает древнюю мысль», которая находит выражение не только в поэзии, но и в архитектуре Древней Греции (609).
- ³⁶ «Как хоры – прошлое трагедии, находящееся внутри ее состава, так сатирическая драма – прошлое драмы, находящееся “при” трагедии» (657). Лирике в драме «принадлежала роль преодоленного прошлого» (647).
- ³⁷ В процессе понятийного преобразования мифического плана в идейный «находит выражение освобождающийся от объектности человек, еще падающий в борьбе с силами вне его, представляющий себе, что необходимость выше человеческой воли, но и в самом “трагическом” отражающий процесс своего познавательного рождения» (748). Поэтому понятие «оставило “послепобедный” элемент за хором – и оставило его, конечно, в эпилогах трагедии, когда агон был позади и герой, ставший воплощением понятийно понятого “субъективного”, лежал повергнут, а торжествовало победу “объективное”, выразителем которого понятие сделало хор» (575).
- ³⁸ *Maslov B.* The dialect basis of choral lyric and the history of poetic languages in Archaic Greece // *Symbolae Osloenses.* 2013. Vol. 87. P. 1–29.
- ³⁹ «Как архаическая категория хор психологически аморфен; он носитель идеи судьбы. Напротив, солисты – вчерашние тотемы, боги, герои, подвергшись понятийной переработке, стали выразителями человеческой психики и человеческой стихии, объектами нового и прогрессивного в мышлении драматургов» (619).
- ⁴⁰ Противопоставление хоровой мелики и речитатива солистов Фрейденберг связывает с двулановостью гомеровского эпоса, в котором относительная «бескачественность» богов («сюжета у них нет – есть одна тематика») сочетается с основанным на характерах «действенным сюжетом» («то, что немцы называют *Handlung*»), творимом героями. Тема реализуется как вариация образов, сюжет как каузальная последовательность мотивированных этосом событий. Мелика и речитатив в драме образуют «двуединую систему, которая впоследствии распадается на поэзию с темой и на прозу с сюжетом» (618).
- ⁴¹ «Такое “перевозникновение” жанров мы можем встретить только в античности, когда только еще нарождается прозаизирующая мысль и начинает “разлагать” ритмическую систему песни, “снимать” показ воочию, “переводить” прямые формы действия (разыгрывание) в косвенные формы рассказа “о” действии» (383). Таким образом, Фрейденберг объясняет как тот историко-литературный факт, что дошедшие до нас «мимы» представляют собой

- не драматические сцены, а повествования о сценках, так и более общее явление, относящееся к области теории литературных родов: вторичность и относительно позднее возникновение повествовательной прозы в античности. Аттическая трагедия в своей речитативной части оперирует нарративными категориями. Эпос – жанр нарративный – хронологически предшествует дошедшей до нас драме, но на деле именно эта последняя оказывается древнее по своим установкам («гомеровская традиция была более передовой, в жизнь смотревшей, не связанной с культом, свежее по мысли, чем традиция дионисийских действий» [615]).
- ⁴² Повествование не есть просто сцепление нескольких сцен (такой – эпизодический – тип построения текста мы встречаем в ранней комедии [460]). Фрейденберг пишет о «точкообразности» отдельных мотивов и действующих лиц древней комедии. Она и в самом деле не знает плавного развития сюжета и плавного хода действия, совсем как у Гесиода в “Трудах и днях” <...> Структура древней комедии не имеет понятийного, каузального построения, несмотря на то что она наполнена каузальным содержанием» (465).
- ⁴³ *Беньямин В.* Рассказчик: Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе / пер. А. Белобратова. СПб.: Symposium, 2004. С. 383–418, цит. на с. 407–408.
- ⁴⁴ «Понятия распределяют образы, но не уничтожают их. Один и тот же образ может обратиться в метафору, или остаться в языке, или лечь основой сюжета» (540).
- ⁴⁵ Так, сравнивая сюжет «Семи» и «Финикиянок» Еврипида, Фрейденберг отмечает, что «поздние формы завершеннее и четче передают обыкновенно характер архаики» (487). То же в сопоставлении «Гикетид» Эсхила и Еврипида: «[Т]о, что Еврипид оставляет в древнем сюжете неприкосновенно, то Эсхил понятийно перерабатывает» (479); «Именно у Еврипида можно найти древнейшие формы сценизма» (483).
- ⁴⁶ Ср.: «Возвращаясь к глубокой старине – всегда новаторы любят архаику, – Еврипид ставит в центр страсти женщины» (629). Партии героинь, как полагает Фрейденберг, носят до-этический характер: героини страдают эмоционально, часто физически, но не морально, как герои (631).
- ⁴⁷ Pl. Resp. 514a1-515a3, Ath. 1.19e. См.: *Wagner U.* De mobili ligno (Hor. sat. II, 7, 82). Qui fuerint apud veteres ludi scaenici puparum // *Anschauung und Anschaulichkeit / P. Neukam.* (hrsg.). München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1995. P. 131–155.
- ⁴⁸ В целом движение в сторону эллинизма есть удаление от «этизма» (514); Фрейденберг характеризуют морализацию как явление «культя» (517).
- ⁴⁹ *Лукач Г.* Рассказ или описание / пер. с немецкой рукописи Н. Волькенау // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44–67.
- ⁵⁰ В категориях нарративного и сценическо-аффективного «импульсов» анализирует историю реалистического романа и Фредрик Джеймисон: *Jameson F.* The Antinomies of Realism. New York: Verso, 2013.
- ⁵¹ “... less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power <...> and exoticism” (*Gunning T.* The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // *Wide Angle* 1986. Vol. 8 (3–4). P. 64. Эссе перепечатано в сборнике: *The Cinema*

of Attractions Reloaded / W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).

⁵² См.: *Иванов В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 68, 92–93, 127–129.

⁵³ Определяющее значение света в кинематографе, в сочетании с затемнением зала, делает визуальный опыт особенно близким реконструируемой Фрейденовской эпопее. Известно, что темнота зала на первых этапах истории кино воспринималась как скандал и угроза нравственности. Единственной другой театральной формой, предполагавшей погружение зрителей во тьму, были приближенные к ритуалу постановки Вагнера в Байройте (см.: *Gunning T.* The Desire and Pursuit of the Hole: Cinema's Obscure Object of Desire // *Erotikon. Essays on Eros, Ancient and Modern* / Shadi Bartsch, Thomas Bartscherer (eds.). Chicago: University of Chicago Press, 2005. P. 261–277, esp. 263). Тот же эффект, обеспечиваемый электрическим светом, у Жюль Верна возникает при панорамном осмотре подводных глубин (см. ниже): «L'obscurité du salon faisait valoir la clarté extérieure» (*Verne J.* *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 164).

⁵⁴ *Verne J.* Op. cit. P. 163; рус. пер. Н.Г. Яковлевой и Е.Ф. Корша дается по изд.: *Верн Ж.* Собр. соч. В 12 т. М.: Госуд. изд. худ. лит., 1956. Т. 4. С. 112.

⁵⁵ *Verne J.* Op. cit. P. 539.

⁵⁶ Источник: *Verne J.* *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris: J. Hetzel, 1871. P. 392 (ill. de 111 dessins par de Neuville, [et Riou]; [gravés par Hildibrand]); электронное издание доступно на сайте: <http://gallica.bnf.fr/>

⁵⁷ *Hadot P.* *La voile d' Isis: essai sur l'histoire de l'idée de nature*. Paris: Gallimard, 2004.

⁵⁸ «Ces musiciens, me répondit le capitaine Nemo, ce sont des contemporains d' Orphée, car les différences chronologique s'effacent dans la mémoire des morts – et je suis morte, monsieur le professeur, aussi bien mort que ceux de vos amis qui reposent à six pieds sous terre!» (*Verne J.* Op. cit. P. 132).

⁵⁹ *Ibid.* P. 211; *Верн Ж.* Указ. соч. С. 146.

⁶⁰ *Verne J.* Op. cit. P. 213; *Верн Ж.* Указ. соч. С. 148.

⁶¹ *Verne J.* Op. cit. P. 213; *Верн Ж.* Указ. соч. С. 147.

⁶² *Verne J.* Op. cit. P. 290; *Верн Ж.* Указ. соч. С. 208.

⁶³ *Verne J.* Op. cit. P. 287; *Верн Ж.* Указ. соч. С. 207.

⁶⁴ *Verne J.* Op. cit. P. 288; *Верн Ж.* Указ. соч. С. 207.

⁶⁵ *Катаев В.П.* Растратчики. Время, вперед! М.: Текст, 2004. С. 204.

⁶⁶ Там же. С. 212–213.

⁶⁷ Там же. С. 202.

⁶⁸ Там же. С. 371.

⁶⁹ Там же. С. 372.

⁷⁰ *Катаев В.П.* Указ. соч. С. 412.

Три письма Ольги Фрейденберг

В настоящей публикации О.М. Фрейденберг предстает в роли ученицы и учителя. Два письма к Ольге Владимировне Орбели (урожд. Никольской), гимназической учительнице, и письмо к ученице – Софье Викторовне Поляковой.

Ольга Владимировна – дочь Владимира Васильевича Никольского (1837–1883), профессора Петербургской духовной академии, преподавателя Александровского лицея, сестра Бориса Владимировича Никольского (1875–1919), поэта, литературного критика, историка римского права, активного деятеля правомонархического движения, расстрелянного в 1919 г. в Петрограде, жена Рубена Абгаровича Орбели и мать Русудан Рубеновны, будущей душеприказчицы Фрейденберг. Окончила Смольный институт в 1895 г., затем с отличием историко-филологическое отделение Бестужевских курсов, преподавала русский язык и литературу в различных учебных заведениях Санкт-Петербурга – Петрограда – Ленинграда, в том числе в гимназии Е.М. Гедда, в которой училась Фрейденберг. Знакомство с О.В. Никольской совпало с одним из первых серьезных потрясений в жизни Фрейденберг: молодая современная учительница «университетского типа» стала преподавать литературу вместо уволенного Ивана Егоровича Антонова, любимого учителя Фрейденберг. Как обычно бывает в таких случаях, Фрейденберг возненавидела новую учительницу и не прощала ей своей разлуки с Антоновым – не слушала, высмеивала и не принимала. В середине выпускного класса эти отношения разрешились скандалом. Начальница гимназии перед всем классом обвинила Фрейденберг в «террористических замыслах против гимназии, благонравия, против учителей и начальства»¹. Публичное унижение и невозможность возражать стали тяжелейшим ударом для Фрейденберг. Она хотела покинуть гимназию, но отец настаивал на окончании, и Фрейденберг не только осталась, но и окончила в ней педагогический класс. Бунтарство ушло и, прислушиваясь к урокам

Никольской, она поняла, что глубоко ошибалась в отношении к ней. Никольская почувствовала этот перелом, и они стали друзьями. Но при этом всегда по отношению к Никольской Фрейденберг сохраняла дистанцию ученицы. Ее письмо 1918 г. – подробный отчет об обучении в Петроградском университете с описанием изучаемых предметов и преподавателей, а письмо 1953 г. – итог научный и жизненный, адресованный своему Учителю.

Письмо к Софии Викторовне Поляковой, впоследствии известному филологу-классику, византинисту и переводчику, написано совсем в другой тональности. Яркое и остроумное, оно кажется адресованным скорее коллеге или подруге, чем ученице, хотя в 1936 г. Полякова еще студентка. Фрейденберг как бы стеснялась применять к себе высоко ею понимаемый статус Учителя и часто подписывалась «Ваша учителька». Позже в воспоминаниях она напишет: «Я рождена быть учеником и не смею быть учителем. Повидимому, есть два типа людей. Мне дано ловить, воспринимать, вбирать, любить; я хочу идти даже вслед за теми, кого вынуждена обучать. Это не значит, что моя душа пассивна. То, что я получала, я долго носила в себе, и оно не мешало мне оставаться самой собой. Но я любила и люблю чужую точку зрения, люблю учиться и слушать другого, люблю человеческий голос и игру человеческого ума. Я была и в университете душу-потрясающей ученицей. <...> Мир не видывал таких учеников, как я, – бесповоротно усердных, преданных учению и учителю, горящих внутренним сгоранием; и всегда учителя понимали меня и отвечали мне полной и глубокой взаимностью. Это были величайшие романы духа, сокровеннейшее взаимопроникновение»².

Фрейденберг не испытала счастья иметь таких учеников, какой была она сама. После ее вынужденного ухода из ЛГУ некоторые, как С.В. Полякова, ее покинули, другие, как Н.В. Морева (Вулих), еще в университете стали ее гонителями. И свое научное наследие и архив она завещала дочери своей гимназической учительницы – Русудан Рубеновне Орбели.

Письма к О.В. Орбели публикуются по рукописи, хранящейся в архиве О.М. Фрейденберг. Письмо к С.В. Поляковой – по автографу из ее фонда в РГАЛИ (Ф. 3275. Оп. 1. Д. 76. Л. 4–7 об.). Фрейденберг упоминает многих преподавателей Петроградского университета, в том числе таких выдающихся ученых, как С.А. Венгеров, И.И. Толстой, С.А. Жебелев, И.М. Гревс, Б.А. Тураев, В.В. Бартольд, И.Ю. Крачковский, И.А. Орбели, И.И. Лапшин, которые не нуждаются в представлении читателю.

Фрейденберг – Орбели,
Петроград – Тамбов, 20 октября – 4 ноября 1918 г.

Дорогая Ольга Владимировна!

Только сегодня села писать Вам не потому, что ждала начала настоящих занятий и «установления картины»: меня тяготил формальный характер писем. Я могла только сообщить Вам те или иные факты, уже совершившиеся, – а мне необходимы были Вы, Ваше присутствие, Ваше живое слово. После Вашего отъезда мои дела приняли печальный оборот, а затем и вовсе трагический. До Вас дошло, должно быть, известие о кончине Бороздина. Умирал он медленно и долго, от гнойного плеврита. Работу, которую я писала с огромным увлечением и подъемом, так я и не сдала; это было тем более больно, что какое-то предчувствие все время говорило мне о мертвом ее рождении и о том, что мнение о ней Бороздина было бы последней его оценкой. Это звучит, б[ыть] м[ожет], неправдоподобно, но в жизни сплошь и рядом убеждаешься, что внутри есть что-то, что знает многое, но бедный человеческий разум не понимает и не объясняет этого знания. Уход Бороздина я ощущала до того внятно, что говорила об этом маме, как о близком ударе. Поэтому впечатление получилось потрясающее. Последнее время я за ним ухаживала, и вплоть до самой смерти (в Мариинской больнице³) он не переставал говорить о будущей нашей работе и о своих планах. И с ним я лишилась и дорогого человека, к которому была привязана, и дорогого учителя, с которым были связаны все мои надежды. Сколько он мне дал за эти несколько месяцев – я вижу не только по итогам работы, но потому, как я оказалась подготовленной к любому курсу литературы: куда ни придешь, всюду чувствуешь твердый фундамент, на котором стоишь. Этот фундамент – научный подход к литературе, историко-литературный метод и знакомство с историей научной мысли и научных методов. Бороздин дал – пусть схематически – путеводитель по науке; и для меня, ученицы-первокурсницы, страшно важно и ценно, что есть рука, ведущая меня⁴. Ибо сами руководители – профессора – хаотичны до невероятия, и без научного гида можно потонуть или сойти с ума.

Одновременно с болезнью Бороздина и предчувствием, очень тягостным, его кончины – во мне происходила мучительная борьба в отношении к Венгеру⁵. Как бы решение мое ни было глупо, но я счастлива, что пишу о нем в прошедшем времени. Так как я не умею колебаться, а потому и принимать решения – всякая борьба и сомнения выливаются в болезненную форму неумения, незнания и всякого другого «не». Уж я завидовала Лене Лившиц⁶, у которой выработана некая техника колебаний. Соображения «головные»

говорили о необходимости не уходить от Венгерова, как от литературного «дел мастера». Душа же категорически отказывалась общаться с ним. Я была убеждена, что Рубен Абгарович⁷ просто запретил бы мне так насилловать душу. Это было не ребячество, не интуитивизм стиля модерн, но голос, шедший из глубины души и говоривший громко. Когда я представляла себе Венгерова и его аудиторию, его дополнительные темы «О садизме Достоевского» и «О любви к скандалу у Достоевского» – эти три года, три!! – стали казаться мне кошмаром, попиранием творческой души Достоевского, просто распинанием его, – и участие в этом должна была принять и я, из соображений «прямого пути к цели». Уйти – значило отказаться от доцентуры; остаться – значило изменить единству жизни своей души. Мне казалось, что лейтмотив жизни должен быть один, пока душа его принимает, в нем находится и ему повинуется. Душа это или не душа – я не знаю; но дело ведь не в словах; главное, смысл жизни, дух, «над» нею стоящее. Цель, для достижения которой нужно было сделать некую вылазку из своего единства, «прорыв фронта», перестала быть моей целью. И я ушла от Венгерова. Но отказ от всех надежд и неблагоприятное поведение моей цели так были мне тяжелы, что уже самое решение и самый день смерти Бороздина не могли ничего прибавить к отчаянию и горю. Университетское безлюдье, неумелое ремесленничество или недобросовестность даровитых людей особенно теперь уразумелись мною, и хотелось сделать резкий жест искренности и уйти из ун[иверсите]та. Не дал мне этого сделать Толстой⁸, не ведая о том, конечно; я с благодарностью думаю теперь о том, как духовная честность спасает даже в ту минуту, когда она как будто никому и не нужна; как всегда и для всякого нужна своя личная дисциплина, «невыпадение» из себя ни на минуту; и как густота духа, дающая эту упругость постоянства, есть в то же время разменная монета для каждого вокруг. Толстой положительно спас меня, в самом буквальном смысле этого слова, тем только, что в критические дни моей жизни он так же писал слова на доске и так же вскрывал их дух, как и до этого по пятницам. И «выпасть» не смела и я, ибо вне меня находилось нечто объективное и живое, рожденное и мною, и бросить которое я не могла. С другой стороны, Толстой начал чтение курса о Гомере, и здесь открылось для меня столько нового и прекрасного, что не учиться и не идти за ним было тоже невозможно. Мне казалось иногда, что уроки и лекции эти, на фоне университетской бездарности и моих горестей, какое-то чудо; я так привязалась к ним, что стала даже опасаться – не отнимет ли от меня Толстого та сила, которая уводит каждого, кого я люблю? Предчувствия и жуть, которые были у меня перед кончиной Бороздина

и много, много раз в жизни и до того, стали нарастать и тяготить сердце тоской. Об этом говорить тяжело и повторять путь по темному коридору не хочется. Толстой заболел гриппозным воспалением легких, «испанской болезнью», какой-то мистической болезнью, которую доктора еще мало знают. Сейчас, слава Богу, кризис как будто миновал, и я надеюсь, что Господь его сохранит. Вот уже более 2-х недель, как его болезнь держит меня в постоянном напряжении; острые дни я переболела мучительно. Помимо того, что он дорог всем ученикам и все единодушно полны к нему любовью, — у меня к этим чувствам присоединяется и боязнь собственной вины, какое-то смутное и плохое соучастие в беде, постигшей его. Сейчас вопрос только в питании и работоспособности сердца, здорового в общем, но очень ослабленного; надежда зыбкая, но все же надежда. Как раз в эти дни, когда эпидемия дошла до высоты и за нею и смертность, власти совершенно закрыли ворота в больной город, ввоз из пригородов запретили, и больные оказались в голодном карантине. Сестра Толстого⁹ была так добра, что позволила мне разделить ее заботы о питании больного. Помог всецело Мотя Лившиц¹⁰, брат Лены, чудный человек, врач типа Гаазе¹¹, скромный и невидный, отдающий жизнь, время, сердце всем, кто в нем нуждается. Можете представить себе, когда он в такое время дал больному сливки, яйца, масло etc.! <...>

Теперь еще хочется поговорить о занятиях. Общий характер их — хаотический. Систем теперь нет никаких, даже нет печатных обзоров¹², и первокурсники-новички, как мяч, отталкиваются халдейским языком к Канту и палеографией к Достоевскому. Так как Толстой создал мне большой крен в сторону классицизма, то я и решила идти за ним неуклонно и, по возможности, изучить его курс основательно. Как бы ни было впереди, сказала я себе, а на распутье такая остановка, как изучение Греции, не мешает дальнейшему пути, а еще, может быть, и поможет ему. Поэтому я стала заниматься и у Жебелева¹³. Так как Греция сливается с Востоком и ранним средневековьем, то мне казалось правильным занятие у Гревса, Тураева, Бартольда и Крачковского. Там, в царстве Иосифа Абгаровича [Орбели], я слушаю общие курсы и некоторые специальные по истории Востока, культуре арабов и взаимоотношениях мусульманского мира с европейским средневековьем. Это одна группа моих интересов. Сюда я присоединила бы и изучение Рима и латинского автора, но тщетно ищем мы хотя бы тени того, что представляет собой Толстой. Другая группа — литература. Здесь я беру все, что есть, за исключением Венгерова. Читает курс и ведет просем[инарий] Адрианов¹⁴; все о нем будет сказано, если я назову тему его работ: «Городской и сельский быт по Евг[ению]

Онегину»... Правда, аудитория аховая. Эти «полки 18 года», состоящие из подростков и недорослей, сильно мешают ученью. Дальше, курс и просеминарий народной словесности. *Le roi est mort, vive le roi*¹⁵: ведет молодой ученый Александров¹⁶. Настоящий «словесник», добродушный и страстный; как представитель нового поколения, избегает шаблона и вводит хорошую новизну методов и взглядов. Но таланта нет; и, как ни старается, а скользит по поверхности, и дать то, что давали старики в двух-трех словах, не может. Читает он и о литер[атурных] течениях Екатерин[инской] эпохи; к моей большой радости, подобно французам, с уважением относится к старым писателям и достойно читит Сумарокова; а то ведь всегда приходится узнавать, что он или Озеров¹⁷ – «авторы ходульных вещей» и проч. Какой-нибудь Сиповский¹⁸ сидит на кафедре и говорит об Озере с точки зрения петербуржца в 1918 году: разумеется, Озеров оказывается старой рухлядью литературы. В семинарии Александров собирается разделить работы на три группы: 1) соби́рание сказок, 2) история научной разработки и 3) выявление мировоззрения народа. Думаю беллетристикой не заниматься, но жду обещанного сказочного материала, над которым он предлагает работать. Что значит это материески – еще не знаю. Есть еще семинарий по журналистике начала XIX века. Ведет его приглашенный из Казани пр[иват]-д[оцент] Ильинский¹⁹, человек спутанной мысли и среднего ума, но, кажется, знающий хорошо свою специальность. После словесных потоков и сумбурной отвлеченности будет приятно работать у практического человека в чисто конкретной области: мы будем описывать журналы начала XIX в. для Библиологической комиссии при Академии Наук²⁰, так что каждая крупица работы пойдет не в печку, а в общую сумму большой работы по журналистике. Я сказала – описывать; но после Рождества мы будем и исследовать определенный журнал небольшого периода времени. Список журналов, еще девственных, дан Комиссией, и работа будет вестись по инструкции, выработанной ею. В библиотеках при Академии, Публичной и в Пушкинском Доме нас ждут самые благоприятные условия работы. Я просила для себя «Вестник Европы» карамзинского периода²¹, так как сантиментализм очень меня интересует и Карамзина хочется узнать поближе. Оказывается, что этот журнал до сих пор не описан и не исследован; поэтому мой выбор санкционирован очень охотно. Прекрасно читает курс древней литературы пр[иват]-д[оцент] Буш²². Толстой и он – вот все, что есть сейчас на факультете. Но Толстой лирик, поэт, одухотворенный и «насыщенный» человек; Буш фактичен, своеобразно сух и узок, но «человек дела». У него все прекрасно: метод, ясный и последовательный,

мысли, отчетливые и упругие, матерьял, исчерпывающий, строгий и стройный; строгость, стройность вообще просятся к нему в эпитеты. Древняя литература в замечательном порядке изучится нами; попутно с изучением фактов идет история научной мысли, так что библиография у него не удушливый газ, предшествующий атаке, а естественный прием, вскрывающий смысл изучаемого. Часто собственную характеристику Буш заменяет цитатой того или иного исследователя данной рукописи; впечатление получается громадное, ибо всякий раз о произведении нам говорит тот, кто нашел его, изучил и обобщил в целое понимание. Много книг приносится в аудиторию; мы просто видим их, держим, смотрим в них, и если мы прочтем в ссылке или услышим о том или ином издании, словаре – нам имена книг не будут звучать отвлеченно, и сейчас же мы вспомним физиономию, размер и – так сказать – систему книг. До начала курса шло прекрасное введение, давшее нам многое по методологии, библиологии и библиографии. Я была благодарна за все то, что услышала о книгохранилищах, собраниях рукописей, исследователях и знатоках древней литературы – за все, о чем обычно не говорят, что стоит по соседству с литературой и что знать нужно и важно. И как рефрен – обучение практическое: куда пойти, за что взяться, что делать сначала, в чем искать путеводителя по работе. Положительно, этот Буш – явление редкостное. Курс западной л[итерату]ры и семинарий об исторической поэтике Веселовского ведет пр[иват]-д[оцент] Сильверсван²³, нечто среднего рода, не он и не она; занимаясь у него, мне кажется минутами, что ун[иверси]тет в большинстве – пустыня, а в благородном меньшинстве с Лапшиным²⁴ и Сильверсваном – бедлам. Однако тема семинария так интересуется меня и так нужна – изучить Веселовского необходимо – что я решила из семинария не уходить. Да и кто лучше? У Петрова²⁵ интересный курс о драме 16–17 веков и семинарий по Шекспиру. Но что это за Петров! Что за Шекспир! Говорят, что Петров очень большой знаток своего предмета; но что может знать в глубоком предмете примитивный человек, лишенный дарования? То, что он знает и дает ученикам, бледно, однобоко и по отношению к предмету примитивно. Его библиография именно удушливый газ: это нечто феноменальное. Дается книг до ста, на разных языках мира, разного достоинства и значения; по 4 часа к ряду идет одно их перечисление, похожее на глумление.

Ольга Владимировна, я чувствую прямо неловкость за размеры своего письма. Хотелось дать Вам отчет в том, что есть сейчас на факультете и в чем нахожусь я сама; хотелось поговорить обо всем своем, и потому письмо наполнено склонением местоимения «я», за что очень и очень извиняюсь. <...>

Крепко Вас целую и не нахожу слов, которые выразили бы всю силу моей благодарности и глубину впечатления от Вашего пребывания у нас и Ваших указаний, бесконечно мне дорогих. Целую Вас крепко, крепко! <...>

Ваша Оля.

Фрейденберг – Поляковой,
15–17 июля 1936 г. Ленинград – Щорск (Украина)

Дорогая Соня!

Кланяется Вам мама. Спасибо за письмо. Все наши дела сейчас в движении, но еще не разрешены. Жизнь фабулистична сама по себе, и без нашего участия; вопрос о сюжетной композиции – это вопрос мирового порядка. А причинность, как Вы уже знаете, набегаает поверх событий в самую последнюю минуту. И если 1 1/2 месяца тому назад я не знала, откуда взялась завязка с моей книгой, то также помимо меня, из каких-то таинственных кулис, выползает и волнуется развязка. Меня вызывают, как свидетеля и лицо почти постороннее. В этом большая правда. Всего меньше пристало вмешиваться в судьбы этой книги – мне. Она зажила собственной жизнью, обзавелась хозяйством и ведет престранное существование. К тому же я смертельно огорчена. К тому же мне душно и пусто. Ах, Вы еще не знаете, что значит жизнь прожить, и до чего это трудно. Ничем нельзя оградить своего сердца от ударов человеческого копыта, – а ведь люди твари невинные, щупальцы, которые бескорыстно ищут Вас, находят, лапают. Впрочем, это рассуждение без выдержки из Спинозы не годится, а я его не помню. Только совладаешь с одной горестью, а уж бежит другая, горшая. Мамаша – жизнь. Словом, перипетия с книгой разыгрывается в тот момент, когда это меня не касается. Но, конечно, настал день, в который гора пришла к Магомету и меня вызвали в издательство. Идет в нескольких инстанциях разбор дела «на предмет заключения»; пришла из Москвы телеграмма. Обвинение нигде не сформулировано, но гласит «за ненаучность», с подзаголовком «за идеалистическую трактовку Гомеровских поэм». Поэтому меня допрашивают и заполняют анкеты по вопросу о моей грамотности. Рубрики: где училась? что кончила? имеет ли высшее образование? et cetera.²⁶ Я из кожи вон лезу, чтоб доказать свою непогрешимость в письме, хотя насчет арифметики много хуже. По утрам упражняюсь в чтении букваря, а вечером повторяю, на случай ревизии. Когда Боря был молод, он любил обрывать листки письма на самом значительном месте, чтоб его досказало сознание адресата.

Я в старости делаю то же, но исключительно, чтоб вывести маму погулять по Казанскому променаду и помочь сестре выкипятить шприц. Боже, сколько волнения! И насколько легче сварить суп из раковых шеек, чем эту проклятую банку с горлом страуса, в котором должна торчать сгорбленная спичка. Дно солят, воду кипятят с тряпкой, натр томят до выпота: это такая сложная кулинария, чтоб ни один парижский повар не согласился бы на такое место.

Продолжу завтра. Надо пойти спать. Всю сегодняшнюю ночь я провела на кровати сидя, заняв позу Будды. Когда у меня огорченье, находит убийственная трезвость мозгов, которая не обволакивается забвеньем.

16 / VII Телефонный экстаз. Соня, Соня, Теофраст перепрыгнул обеими ногами через величайшее заграждение²⁷. Хотите лопаться и сойти с ума? – Якубинский, который и слышать не хотел, что это самая настоящая лингвистика, с остервенением сел читать ненавистную машинку и... О великий народ Речи Посполитой, на котором сидит настоящая еврейская голова... И – и стал гоготать от наслаждения. «Лингвистика! Лингвистика?» – закричал он в энтузиазме. – «А если это и не лингвистика, то чертовски интересно!»²⁸ Помогло то, что у него погас свет и он при свечке не мог заниматься ничем путным. Тут на него налетели рыгающие ростовщики, и он стал жадно упиваться нашей коллекцией гнусностей. Через час он вошел в такой раж, что сам сел и написал предисловие для Горлита²⁹, где принялся доказывать, что это самая настоящая лингвистика, а если оно таковой не кажется, то это не больше, как зрительный обман. А я, тем временем, не отходя от телефона, несколько дней только и делала, что ставила агитационные клизмы то ему, то Пяллю³⁰. В результате – пищеварение восстановилось. Якубинский, уезжая в Крым, отправил машинку Пяллю, а тот, встав от гриппа, завтра отправляет ее в цензуру. Чудеса техники!

Да, а бумага, спросите Вы. Можно ли ставить клизмы, не имея бумаги? Ах, Соня, какой Вы ребенок. Неумолимы только люди; природа поддается воздействию. И потом научитесь понимать, что логика выдумана профессорами, не утвержденными в звании. Большая часть движется антипричинно. Свет и вода – вот две метафоры, лежащие в основе вещей; остальное различие в тождестве. Итак, о свете я уже Вам сказала. Гори у Якубинского свет, и он накануне отъезда писал бы дипломы аспирантам. А вода? О, не будь воды, не получили бы мы никогда бумаги.

Слушайте. Приходит Сашка³¹, я накидываюсь: «Где бумага?» Он отвечает вдохновенно: «Все в порядке». Но надо выждать пока он пропьяется. Я к нему прихожу, он лежит, не отвечает. Жена говорит, не трогайте его, все равно не ответит. А я ему – скажи,

мерзавец, какая типография. Молчит, не отвечает. Федорова? Печатный Двор? Молчит, на жену пальцами показывает. Смотрю, у нее бумажка, Саша, написано, все в порядке, 3 типографии ждут. Жена и говорит, вы его оставьте, все равно не ответит. Он так полежит, около него шайка, он нальет водки, выпьет и молчит. Так пройдет недели две. Потом он встанет, пойдет, влезет в воду и будет так сидеть целый день, а жена ему будет папиросы подавать. Потом вдруг бутылочку выпьет, опохмелиться, вымоется – и сразу все в порядке. Вот тогда ты сейчас же получишь бумагу.

Доводы мне показались убедительными. Я сейчас же, окрыленная, переговорила с Якубинским и Пяллем, что, мол, бумага есть, а затем пошли сводки:

– Курит.

– Не отвечает.

– Курит.

Как вдруг, в одно жаркое утро, брат звонит по телефону взволнованный:

– Влез в воду!..

Волнение передалось и мне. Звоню Пяллю и Якубинскому, что типография торопит. Ночь провела тревожно. А на другой день брат в спокойной и твердой форме называет имя типографии, улицу, заведующего. Пялль знает типографию и подтверждает. Бумага – есть. Понимэрюс? Бумага есть. Я бегу на телеграф и посылаю Теофрасту поздравление с блестящим парашютным прыжком, по адресу вечности.

17 / VII Не удается написать в один присест. Возобновляю работу над Erga³², и это дает мне успокоение и отлет. Длительные несчастья сделали меня оптимисткой. Я с тоской, но не перестаю верить, что добродетель торжествует. Скучно, но необходимо. Да, но я имею массу вещей рассказать Вам лично. Что же до дачи, то я искала честно и добросовестно. Все здешние дачи делятся (в Петергофе, по крайней мере) на два сорта – либо городские удобства без сельского приволья, либо сельское приволье без городских удобств. К первому, городским удобствам, относятся электричество, водопровод и клопы. Ко второму, к сельскому приволью – отсутствие всяких удобств и действие желудка прямо на голову Персефоны и Аида. География киммерийцев, из-за которой столько спорили в ученой литературе, требует еще одной диссертации на ту же тему, с учетом топографии Петергофа и его дач, в их задней половине. Одна дачка мне очень приглянулась, но оказалось, что хозяин сумасшедший и скандалист. Меня бы это не остановило, да подруга резонно заметила, что летом мне необходимо переменить образ жизни.

<...> Ну, до свиданья. Поправляйтесь и объедайте нас, ленинградцев, фруктами. Сердечный привет маме.

Ваша О. Фрейденберг

Утвердят ли в Горлите Теофраста? Боюсь, чтоб тот пока не запил.

Фрейденберг – Орбели,

[Ленинград, не ранее 9 октября 1953 г.]³³

Дорогая Ольга Владимировна!

Так как к телефону Вас нельзя вызвать, прибегаю к знаменитой «письменной форме». Передо мной неотступно возникают Ваши слова о моих научных работах: помните, Вы сказали, что перед операцией Вы спрашивали себя, как же это так случилось, что Вы не читали моих (как выражался Жебелев) «сочинений»?

Вы затронули мое чувствительное место. Если б Вы знали, сколько я об этом думала, как этого желала, сколько готовилась к этому! Но вот в том-то и беда, что готовилась.

В прошлом году я однажды приехала к Вам со «специальной миссией» рассказать Вам о своем научном блуждании, но наша встреча как-то пошла по другому пути; а потом жизнь, как чертово колесо на аттракционах, стала бросать меня в разные стороны, валять наземь, отклонять от центра. Короче – виновата я одна, и страдаю от этого не первый год. Но никогда Вы не были так мне нужны, как теперь.

Научные работы пишут по-разному. У одних это ряд самостоятельных статей или книг, по различным поводам и вопросам. У других – система, в которой проводится твердая, верная себе мысль. Я же работала слепо, и для меня не было ничего трудней, как рассказать о сделанном. Моя научная судьба сложилась бы для меня гораздо счастливей, и сама я была бы гораздо счастливей, если б я умела переводить язык интуиции на язык логической мысли. Не хочу казаться Вертером, но и жеманства не терплю. Мне всегда казалось, что я нахожусь своими работами в русле чего-то значительного, которое обнаружит себя впоследствии, в своем целом, и тогда я лучше пойму звенья своей работы. Скажу Вам на старости, что это чувство меня не обмануло, – может быть, единственное среди всего того, в чем я оказалась обманутой жизнью.

Оглядываясь назад, от звена к звену, я вижу, что шла как бы по комнатам, каждая из которых была темна, но получала освещение, когда открывалась дверь в следующую. Я занималась 35 лет вещами, вся сумма которых (и, главное, поступательность мысли),

сейчас, у конца, настолько ясна, что ее можно выразить двумя словами. А именно: начало лежало в изумленье перед анализом, перед тем, что ни одна вещь на свете не похожа на свой состав, что каменная соль состоит не из каменной соли, а из натрия и еще чего-то, что литература не возникла из фантазии («творчества») каких-то личностей, а была чем-то совсем иным и всеобщим, была мироощущением. Теперь же, в конце, я занимаюсь происхождением искусства, то есть античной литературы, как первой именно художественной литературы.

То, что до сих пор мы с Вами не поговорили по-настоящему, еще не такая беда для меня, потому что я всегда чувствовала недалеко от себя Ваше большое дыхание, дорогая и единственная Ольга Владимировна. Это не слова. Вы прошли через всю мою жизнь, как то самое главное, что организует человека, и потому вовлечение Вас в круг моих научных мыслей казалось мне частностью, чем-то уж не таким важным. Я Вам бесконечно, невыразимо благодарна. Вы стоите передо мной, как самое мне духовно дорогое и ничем в жизни непревзойденное, и я надеюсь, что Вы это чувствуете, вопреки моему косноязычию или молчанью.

Моя надежда – увидеть Вас и обнять от всего сердца. До скорого свидания!

Ваша Оля.

Комментарии

- ¹ *Фрейденберг О.М.* Пробег жизни. Тетрадь 1–2 // Hoover Institution Archives. Pasternak Family papers. Box 155. Folder 4. Л. [46 об.].
- ² Там же. Л. [41 об.]; *Фрейденберг О.М.* Пробег жизни. Тетрадь 3 // Hoover Institution Archives. Folder 5. Л. [12].
- ³ Одна из старейших больниц Санкт-Петербурга, основанная в 1803 г. императрицей Марией Федоровной и получившая впоследствии ее имя.
- ⁴ Бороздин Александр Корнильевич (1863–1918) – литературовед и историк литературы. Изучал русские религиозные течения, магистерская диссертация его была посвящена протопопу Аввакуму. По мнению Фрейденберг, это был первый университетский преподаватель, учивший ее научно работать. «Все остальные профессора представляли собой либо лекторов, либо школьных преподавателей. Бороздин учил в своих семинарах осмысленно, системно. <...> Он дал мне былинку, и я должна была по различным изданиям установить основной текст, датировку, осмысление. Для второй задачи я получила исследования Жданова и Веселовского, и должна была разобраться в их научной методологии. <...> Мой первый доклад очень ему понравился. Но второй – это было событие в моей жизни! Вопреки зависти товарищей, Бороздин дал необыкновенно

- высокую оценку моей первой методологической работе. <...> С тех пор навеки вкус к методологии, и технический путь к ней, и понимание ее великого значения были мне привиты и научно ассимилировались мною. Выйдя из школы Бороздина, я коренным образом отличалась от классиков, воспитанных на эмпиризме» (*Фрейденберг О.М.* Университетские годы / публ. и коммент. Н.В. Брагинской // Человек. 1991. № 3. С. 149–150). В архиве Фрейденберг сохранился первый доклад из этой работы – «Женитьбы Добрыни Никитича» с надписью: «Первый мой студенческий доклад. Прочитан в семинарии по народной словесности проф. Алекс. Корнил. Бороздина весной 1918 года».
- ⁵ В 1918/19 г. С.А. Венгеров читал общий курс «История русской литературы XVIII–XIX вв.» и вел просеминарии «Пушкин и его время» и «Мир Достоевского».
 - ⁶ Лившиц Елена Семеновна (1891–1972) – гимназическая подруга Фрейденберг.
 - ⁷ Орбели Рубен Абгарович (1880–1943) – профессор права, один из основателей и преподаватель Тамбовского университета, основоположник подводной археологии. С 1912 до середины 1920-х гг. вел частную религиозную практику, выступая с лекциями и проповедями в Петрограде и других городах, и создал собственное социально-религиозное учение, пользовавшееся популярностью среди интеллигенции (подробнее см.: *Мельник А.Н.* Предисловие к фрагментам из социально-богословского наследия проф. Р.А. Орбели // Социологические исследования. 1991. № 12. С. 92–94). Фрейденберг вместе с друзьями посещала проповеди Р.А. Орбели, хотя в письмах отзывалась об этом довольно иронично и сочиняла шуточные стихи и рассказы.
 - ⁸ Толстой И.И. – первый преподаватель греческого языка у Фрейденберг, будущий академик. В 1918/19 г. она также посещала его курсы «Гомер и гомеровский вопрос» и «Плутарх: биография Лисандра».
 - ⁹ Толстая Людмила Ивановна (1884–1948).
 - ¹⁰ Лившиц Марк Семенович (1893–1953) – брат гимназической подруги Фрейденберг Е.С. Лившиц. Подробнее о нем см.: Четыре письма Ольги Фрейденберг / публ., вступ. ст. и коммент. Н.Ю. Костенко // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 4. С. 141–151.
 - ¹¹ Гааз Федор Петрович (Фридрих Иосиф) (1870–1853) – московский врач, филантроп, известный как «святой доктор».
 - ¹² Тем не менее в Архиве Фрейденберг сохранился экземпляр такого «Обозрения преподавания наук на историко-филологическом факультете Петроградского университета...» как раз на 1918/1919 учебный год, где рукой Фрейденберг отмечены заинтересовавшие и посещаемые ею курсы.
 - ¹³ С.А. Жебелев – руководитель работы Фрейденберг над апокрифом «Деяния Павла и Феклы» и диссертации «Происхождение греческого романа». В «Обозрении...» на 1918/19 г. у Фрейденберг также отмечены его курсы «Античная республика» и «Жизнь и чудеса св. бессребренников Косьмы и Доминана». О занятиях у Жебелева и других профессоров в этот период см. также: *Фрейденберг О.М.* Университетские годы... С. 149–150.
 - ¹⁴ Адрианов Сергей Александрович (1871–1942) – литературный критик и историк русской литературы. В 1918/19 гг. читал курс «Введение в изучение русской литературы» и вел просеминарий.

- ¹⁵ Король умер, да здравствует король (фр.).
- ¹⁶ Александров Александр Дмитриевич (1889–1951) – историк русской литературы, библиограф, педагог. С 1918 г. стал директором 1-й единой трудовой школы (Петроградской второй гимназии). Подробнее см.: Александр Александрович Дмитриев // Вторая Санкт-Петербургская гимназия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.2spbg.ru/teachers-past/aleksandrov-ad/> (дата обращения: 31.08.2017).
- ¹⁷ Озеров Владислав Александрович (1769–1816) – драматург и поэт, автор популярных в начале XIX в. трагедий.
- ¹⁸ Сиповский Василий Васильевич (1872–1920) – литературовед, историк русской литературы. В 1918/19 гг. читал курс «Русская литература первой половины XIX в.» и вел просеминарий. Лекции Сиповского были знакомы Фрейденберг с 1910-х гг., когда она в качестве вольнослушательницы посещала Бестужевские курсы (см.: *Пастернак Б.* Пожизненная привязанность: переписка О.М. Фрейденберг. М.: Артфлекс, 2000. С. 23).
- ¹⁹ Ильинский Леонид Константинович (1878–1934) – литературовед, библиограф и книговед. Заведовал отделом регистрации и описания периодических изданий в Российской книжной палате (1917–1920), библиографическим отделом Госиздата (1923–1926), был председателем Комиссии по росписи журналов (1917–1926), см. примеч. ниже.
- ²⁰ Такая Комиссия по аналитической росписи русских журналов первой четверти XIX в. была создана при Русском библиологическом обществе в 1917 г. Подробнее см.: Литературно-библиологический сборник / под ред. Л.К. Ильинского; Русское библиологическое общество. Пг.: Воен. тип., 1918. 136 с. (Труды Комис. Рус. библиол. о-ва по описанию журн. XIX в.; вып. 1).
- ²¹ Литературно-политический журнал, издавался в 1802–1830 гг. Н.М. Карамзин был его редактором в 1802–1803 гг.
- ²² Буш Владимир Владимирович (1888–1934) – литературовед, фольклорист, краевед, библиограф, участник Пушкинского семинара Венгерова, сотрудник Книжной палаты, участвовал в создании Ташкентского университета (1920–1922) и в работе Саратовского университета (1924–1931). Фрейденберг очень высоко ценила его как преподавателя и как человека, в ее архиве сохранилась небольшая статья о нем: «Настоящий учитель (памяти В.В. Буша)», 1936 г.
- ²³ Сильверсван Борис Павлович (1883–1934) – литературовед, специалист по западноевропейской и скандинавской литературе. Был арестован по «таганцевскому делу», после освобождения бежал в Финляндию, умер в Хельсинки.
- ²⁴ Фрейденберг посещала просеминарий неокантианца И.И. Лапшина (впоследствии высланного на «философском пароходе») по введению в философию, где еще в июне 1918 г. делала доклад о Канте, в ее архиве также сохранились конспекты его лекций.
- ²⁵ Петров Дмитрий Константинович (1872–1925) – историк литературы, специалист по романским литературе и языкам, основатель русской научной испанистики. Фрейденберг в воспоминаниях пишет, что знала и любила старинную испанскую литературу и именно из интереса к ней решила пойти в университет в 1917 г.

- ²⁶ Речь идет о «Поэтике сюжета и жанра» (Л., 1936), единственной изданной монографии Фрейденберг, годом раньше защищенной в качестве докторской диссертации. Книга вышла в мае и вскоре была конфискована (подробнее см.: *Брагинская Н.В.* «...Имеют свою судьбу» // Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 421–433).
- ²⁷ Имеется в виду научный перевод «Характеров» древнегреческого философа Теофраста, подготовленного в ходе семинара, который Фрейденберг вела со студентами-отличниками: С.В. Поляковой, Б.Л. Галеркиной, Н.В. Моревой, О.А. Гутан и др. «Характеры» вместе со вступительной статьей Фрейденберг были изданы только в 1941 г. в составе сборника кафедры классической филологии ЛГУ: Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. Л., 1941. Вып. 7. С. 129–164.
- ²⁸ Якубинский Лев Петрович (1892–1945) – советский лингвист. В 1933–1936 гг. директор Ленинградского научно-исследовательского института языкознания (ЛНИЯ). Подробнее см.: *Леонтьев А.А.* Лев Петрович Якубинский // Отечественные лингвисты XX века: сб. ст. М., 2003. Ч. 3. С. 151–167; *Брагинская Н.В.* *Siste, viator!*: (предисл. к докладу О.М. Фрейденберг «О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках») // Одиссей: Человек в истории: Представления о власти. 1995. М.: Наука, 1995. С. 244–271.
- ²⁹ Городское управление Главлита.
- ³⁰ Пяль Эдуард Николаевич (1903–1989) – эстонский лингвист, литературовед и политический деятель. В 1935–1938 гг. был ученым секретарем Ленинградского института языкознания.
- ³¹ Старший брат Фрейденберг Александр Михайлович Михайлов (1884–1938), инженер, талантливый изобретатель, нумизмат. Имел, по свидетельству Фрейденберг, «фантастический» характер и обширные связи и знакомства в различных кругах. В 1923 г. он достал бумагу для университетского диплома Фрейденберг. В 1935 г. «организовал» бумагу и типографию для тезисов ее докторской диссертации. «Институт по-хамски отнесся и не помог мне, напротив; типографии не брались печатать, бумаги не было, и пр. и пр. Но Сашка, со свежестью новорожденного подходящий к людям и к жизни, нахрапом и нахальством добился и бумаги, и типографии, и чего хотите; это было чудо, настоящее чудо» (Из семейной переписки Пастернаков. Письма О.М. и А.О. Фрейденберг к родным в Германии / публ. Н. Костенко и Л. Флейшмана; предисл. и коммент. Л. Флейшмана // Новое о Пастернаках: материалы Пастернаковской конф. 2015 г. в Стэнфорде. М.: Азбуковник, 2017. С. 120). Арестован в 1937 г. и расстрелян. Подробнее о А.М. Михайлове см.: *Тюляков С.* Фамилия мастеров высокой марки // Военно-промышленный курьер. 2009. 4 нояб. (№ 43). URL: <http://vpk-news.ru/articles/5991> (дата обращения: 31.08.2017).
- ³² Неизданная монография Фрейденберг «Композиция “Трудов и Дней” Гезиода» (Л., 1933–1938).
- ³³ Письмо впервые опубликовано: *Брагинская Н.В.* Филологический роман: предварение к запискам Ольги Фрейденберг // Человек. 1991. № 3. С. 144.

Abstracts

N. Braginskaya

On the coherency of the Olga Freidenberg's main ideas

The author treats as a consistent theoretical system the corpus of Freidenberg's basic ideas which she has first formulated in the beginning of 1920-s and then developed for another 30 years – mainly on the classical material. Though widely known as Marr's follower Freidenberg in fact went her own way. She created a scientific discipline that differed from any of those of the time. She used to call it 'semanthology'. Her then unpublished books anticipated modern approaches in cognitivism, theory of culture and the classical studies proper.

Keywords: Semantology, image and concept, the theory of plot and genre, form as a petrified content, genetic approach.

V. Emelianov

Symbolism of an ass in cuneiform texts
("The Entry into Jerusalem on an Ass" with the eyes
of Assyriologist)

The article deals with the cuneiform sources of O.M. Freudenberg's hypothesis of Jesus as young donkey, who was the fertilizer and the savior of Jerusalem and its inhabitants. It was found that the young donkey in the Sumerian and Akkadian literature associated with the fertility god Dumuzi (Semitic Tammuz); donkey was seen as a symbol of male power and could be used as a holy sacrifice for the establishment of a peace treaty; deified Sumerian kings also were called "young donkey". As the authors of the Gospels spoke Semitic languages, it is necessary to recognize a significant fact that in the Akkadian texts originating from the cities of Syria and Palestine, homonymy or similar words that marked the young man, the groom, the month of the sacred marriage and the young donkey could be established. Dictionaries also reflect the semantic shift "to ride > to copulate".

Keywords: The Bible, Riding into Jerusalem on a donkey, O.M. Freudenberg, Assyriology, The Sacred Marriage, homonymy.

R. Martin

Against ornament: O.M. Freidenberg's concept of metaphor in Ancient and Modern contexts

Freidenberg's work might still be of relevance, not just in relation to more recent theories of metaphor, but also as a heuristic device in the study of archaic Greek poetry. Almost half of a century earlier than Lakoff and his circle Freidenberg's researches of metaphor anticipated the emergency of the common interest in cognitive function of metaphor. Unlike contemporary cognitivists Freidenberg treated metaphor (as well as any kind of allegory) diachronically. She asserted that metaphoric images originate from their mythic predecessors while their rhetorical function in the archaic literature appears to be projections of the earlier cognitive one. Relics of primitive thought Freidenberg treated as "cultural survivals" of a collective belief.

Keywords: O.M. Freidenberg's theory of metaphor, contemporary cognitive studies, collective belief behind metaphoric image.

B. Maslov

Gazing at the beginnings and the ends: tragedy in the theoretical optics of O.M. Freidenberg

The article elaborates some of the key insights drawn from Olga Freidenberg's analysis of Attic tragedy in *Image and Concept*, focussing on the implications of her notion of primitive spectatorship for research into other forms of literature. Freidenberg's categories are put into dialogue with those of Walter Benjamin and György Lukács and, in the concluding section, employed in a contrastive analysis of Jules Verne's *Vingt mille lieues sous les mers* and Valentin Kataev's *Time, Forward!*, works that display opposite attitudes to the descriptive (and scopophilic) impulse in European realism.

Keywords: tragedy, drama, theater, spectacle, nonsynchronicity, Historical Poetics, György Lukács, Jules Verne, Valentin Kataev.

I. Matyushina

Salvational and chthonic functions of a speech act in Old Norse Culture

The aim of the article is to examine how a speech act is applied in Old Norse literature in order to save the poet's life or to take revenge on an enemy (in Olga Freidenberg's terminology, a "salvational" and

a “chthonic” function of the word). As is shown by the author on the basis of Egils saga Skalla-Grímssonar, the chthonic function of a speech act depends on belief in runic magic and in the magic effectiveness of the skaldic poetic form. Although runic magic is essential to the functioning of salvational texts, Egil’s “Head-ransom” is shown to achieve the effect through the use of other means: performative formulas, highly formalised meter (runhent) and unusual semantics (concentrated on the personality of the author rather than the addressee).

Keywords: Olga Freidenberg, speech act, runic magic, skaldic poetry, Egils saga Skalla-Grímssonar.

I. Protopopova

“Doubles” and opposites: from archaics to dialectics
(O.M. Freidenberg and Plato)

The article juxtaposes the views of O.M. Freidenberg on the archaic thought, with its “duality”, and the concept of opposites and “reflections” in Plato. Freidenberg believes that this unification of opposites is an unconscious relic of the archaics in Plato. I examine Plato’s views in the context of his disputes with the Sophists and Eleats, trying to show that he actually comes to the idea of interacting and coexistent opposites that are also “images” of each other. This idea appears to be similar to archaic ideas about opposing doubles, but it is based on the reflection of thought and speech and on the concept of the “other”, representing a totally new region for the Greeks, the dialectics.

Keywords: Freidenberg, Plato, philosophy, dramatic form, opposites, archaic thinking, the dialectic.

T. Teperik

O.M. Freidenberg as a researcher of Greek Tragedy

The theoretical frame as it is described by O.M. Freidenberg in the seventh Chapter of her book “Image and concept” anticipates the ideas of the structuralism concerning the Greek tragedy. M.L. Gasparov was the first Russian classicist who analyzed the “plot construction of ancient Greek tragedy” (M., 1979) in terms of structural poetics. Although O.M. Freidenberg could not adopt the later terminology? In her conclusions it was forshadowd and the ideas of intertextual poetics were foreseen.

Keywords: tragedy, genre, motif, structure, semantrics, plot.

Сведения об авторах

Брагинская Нина Владимировна – доктор исторических наук, профессор Института восточных культур и античности кафедры классической филологии РГГУ, 1satissuperque@gmail.com

Емельянов Владимир Владимирович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры семитологии и гебраистики СПбГУ, banshur69@gmail.com

Костенко Наталья Юрьевна – научный сотрудник ИВГИ им. Е.М. Мелетинского, РГГУ, n.kostenko71@mail.ru

Мартин Ричард – профессор, кафедра классической филологии, Стэнфордский университет (США), richard.martin@stanford.edu

Маслов Борис Павлович – старший научный сотрудник, профессор кафедры сравнительного литературоведения и лингвистики в НИУ ВШЭ (г. Санкт-Петербург); профессор кафедры Сравнительного литературоведения Чикагского университета (США), maslov@uchicago.edu

Матюшина Инна Геральдовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИВГИ им. Е.М. Мелетинского, РГГУ; почетный профессор университета г. Эксетер (Великобритания), I.Matyushina@exeter.ac.uk

Протопопова Ирина Александровна – кандидат культурологии, доцент, руководитель «Платоновского исследовательского научного центра», главный редактор журнала «Платоновские исследования», РГГУ, plotinus70@gmail.com

Теперик Тамара Федоровна – доктор филологических наук, доцент кафедры классической филологии, филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, teperik@mail.ru

General data about the authors

Braginskaya Nina V. – Dr. in History, professor of the Institute of Oriental and Classical Studies, Department of Classical Philology Russian State University for the Humanities, 1satissuperque@gmail.com

Emelianov Vladimir V. – Dr. in Philosophy, associate professor, professor of the Department of Semitic and Hebrew Studies, St. Petersburg State University, banshur69@gmail.com

Kostenko Natalia Yu. – researcher, E.M. Meletinsky Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, n.kostenko71@mail.ru

Martin Richard – professor, Classics Philology Department, Stanford University (USA), richard.martin@stanford.edu

Maslov Boris P. – research fellow, professor of the Department of Comparative Literary Studies and Linguistics, National Research University Higher School of Economics (St. Petersburg); professor of the Department of Comparative Literary Studies, University of Chicago (USA), maslov@uchicago.edu

Matyushina Inna G. – Dr. in Philology, leading researcher, E.M. Meletinsky Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities; honorary professor, Exeter University (Great Britain), I.Matyushina@exeter.ac.uk

Protopopova Irina A. – Ph.D. in Culturology, associate professor, head of the “Platonic Investigations Scientific Center”, editor-in-chief of journal “Platonic Investigations”, Russian State University for the Humanities, plotinus70@gmail.com

Teperik Tamara F. – Dr. in Philology, associate professor of the Department of Classical Philology, Faculty of Philology, M.V. Lomonosov Moscow State University, teperik@mail.ru

Художник серии *В.В. Сурков*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *М.Е. Заболотникова*

Подписано в печать 22.03.2018.

Формат 60×90^{1/16}.

Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 10,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 118

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggi.ru
www.knigirggi.ru

Журнал «Вестник РГГУ»

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»
выходит 12 раз в год.

Подписка принимается всеми отделениями связи без ограничений.

Подписной индекс в каталоге «Газеты. Журналы»

ОАО Агентства «Роспечать» – 70969

Не забудьте своевременно подписаться на наш журнал!