

8А
П67

ПОЭТИКА
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



8 А 37

Настоящий коллективный труд содержит ряд очерков, характеризующих специфику литературы древней Греции. Здесь освещаются проблемы, которым еще недостаточно внимания уделяет наша филология, и используются методы исследования, представляющие значительный интерес (на материале таких явлений, как риторический подход к материалу, гомеровский эпитет, композиция пиндаровской оды, эллинистическая буколика и т. д.).

Ответственный редактор
С. С. АВЕРИНЦЕВ

ВВЕДЕНИЕ



ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Излишне говорить о том, что в истории мировой литературы нет такой эпохи, творческие установки и принципы которой не заслуживали бы стать предметом литературоведческого анализа. Только через конкретное изучение последовательно сменявшихся друг друга поэтик пролегает путь к решению задачи, в блестящем эскизе поставленной еще А. Н. Веселовским, — к построению универсальной исторической поэтики.

Однако поэтика древнегреческой литературы представляет в теоретическом плане совершенно особый интерес. Изучая ее, мы как бы занимаем исключительно выгодный наблюдательный пункт: перед нами происходит отработка и опробование норм, которым предстояло сохранять значимость для европейской литературной традиции в течение двух тысячелетий. Эллинская классика подготовила и осуществила, а позднеантичный эпилог этой классики расширил и упрочил всемирно-исторический поворот от дорефлективного традиционализма, характеризовавшего словесную культуру и на дописьменной стадии, и в литературах древнего Ближнего Востока, и у архаических истоков самой греческой литературы, к рефлексивному традиционализму, остававшемуся константой литературного развития для средневековья и Возрождения, для барокко и классицизма и окончательно упраздненному лишь победой антитрадиционалистских тенденций индустриальной эпохи. Существо этого поворота в том, что литература осознает себя самое и тем самым впервые полагает себя самое именно как литературу, т. е. реальность особого рода, отличную от реальности быта или культа. К исходу эллинской классики это самоопределение литературы оформилось в рождении поэтики и риторики — литературной теории и литературной критики; отнюдь не случайно подъему философской гносеологии и логики, т. е. обращению мысли на самое себя, отвечает обращение мысли на свое «иноебытие» в слове. Перед лицом запово

открытой возможности такой рефлексии фундаментальные компоненты объективного бытия литературы не могли оставаться прежними.

Это относится прежде всего к категории жанра. Если на стадии дорефлективного традиционализма жанр определялся из внелитературной ситуации, обеспечивавшей его бытовую и культовую уместность, — скажем фольклорное причитание (греческий «трéнос», библейская «кина́») есть то, что нараспев выкликается в ситуации общинного траура, гимн (библейский «псалом») есть то, что с определенными телодвижениями воспевается в ситуации общинного богочитания, и т. д., — то теперь жанр получает характеристику своей сущности из собственных литературных норм, кодифицируемых повтикой или риторикой. Сама номенклатура античных жанров, сложившаяся до этого поворота, а затем энергично переосмысленная под его воздействием, с образцовой наглядностью фиксирует смысловой сдвиг: например, «трагедия», по буквальному смыслу ритуальное «кволощение», отныне прежде всего стихотворное сочинение из драматического рода, правила которого сформулированы Аристотелем и которое в принципе может (как то у римлянина Сенеки) стать драмой для чтения; «эпиграмма», по буквальному смыслу «надпись» на камне или ином предмете, отныне прежде всего лирическая «малая форма» с определенными характеристиками, касающимися объема, метра и топики.

Параллельное изменение претерпевает другая категория — категория авторства. Она впервые выходит из тождества архаическому понятию авторитета («изречения Птахотепа», «псалмы Давида», «гимны Гомера», «басни Эзопа» и т. д.) и соотносится с характерностью литературной манеры; позднеантичные специалисты по риторической теории вроде Дионисия Галикарнасского неустанно сопоставляют «характер», т. е. индивидуальный стиль, одного стилиста с «характером» другого стилиста. Греческое слово *χαρακτήρ* означало, собственно, либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, иначе говоря, некий резко очерченный, неповторимый пластичный облик, который без ошибки распознается среди всех других. Автор потому и автор, что не похож на другого автора, и знаток сумеет отличить его руку.

И все же категория жанра остается куда более существенной, весомой, реальной, нежели категория авторства; жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская

воля не смеет с ней спорить. Ибо литература продолжает быть в своем существовании традиционалистской, более чем на два тысячелетия соединив с чертой традиционализма черту рефлексии. По логике этого синтеза автору для того и дана его индивидуальность, чтобы вечно участвовать в «состязании» со своими предшественниками в рамках жанрового канона. Понятие «состязание» (греч. ζήλωσις, лат. aemulatio) — одна из важнейших универсалий литературной жизни под знаком рефлексивного традиционализма: Аполлоний Родосский «состязается» с Гомером, Вергилий — с Гомером и Аполлоном, представители европейского искусственного эпоса от Стация и автора раннесредневековой поэмы о Вальтарии до «Генрияды» Вальтера и «Россияды» Хераскова — с Вергилием; Сенека (в «Федре») — с Еврипидом, Расин (в «Федре») — с Еврипидом и Сенекой и т. д. Примеры можно с равным успехом брать из литератур эллинизма, Рима, средневековья (вспомним «состязание» латинских ученых поэтов XII в. с Овидием), как и Ренессанса, барокко и классицизма: коренного различия не обнаружится.

Греки задали основное направление сознательных литературных исканий очень, очень надолго. Важно подчеркнуть — именно сознательных. В литературе, как во всем, действительность эпохи и богаче, и противоречивее, нежели сознание эпохи. Но это уже другой вопрос¹. И еще одна оговорка: иногда, особенно в средневековых условиях, «состязание» с классическими образцами могло быть опосредованным целой цепочкой промежуточных звеньев, не переставая от этого быть вполне реальным. Если, например, византийский аскет (вроде Симеона Нового Богослова в XI в.) по аскетическим соображениям и воздерживался от чтения языческих философов, то найденные Платоном и античными последователями Платона определенные приемы передачи мистического содержания все равно доходили до него далеким, но прямым путем — через Псевдо-Дионисия Ареопагита и других представителей греческой патристики IV—V вв. Другой пример: если русский книжник (как Епифаний Премудрый в XIV в.) и не имел перед глазами текстов античных риторов, то он был включен в ситуацию «состязания» со своими предшественниками — отечественными, южнославянскими и византийскими, через поколения которых линия профессионального преемства, не прерываясь, восходит к «витиям» Эллады².

Нужно совсем далеко отойти от эпохи эллиптической классики, чтобы отыскать, наконец, такой поворот в фундаментальных установках литературного творчества, который был бы сопоставим по основательности с тем поворотом. Ибо ни крушение античной цивилизации, ни приход христианства, ни подъем европейского феодализма, ни его кризис, ни духовная революция Ренессанса не смогли изменить столь радикально статуса простейших реальностей литературы, их объема и границ, т. е. «само собой разумеющихся» ответов на «детские» вопросы: «что есть литература?», «что есть жанр?», «что есть авторство?» и т. д. Изживание достигнутой греками стадии рефлексивного традиционализма совершается не раньше, чем Новое время окончательно находит себя, чем выявляются те самые «вечное движение» и «непрерывная неуверенность», которые, по известному замечанию в «Манифесте Коммунистической партии», отличают индустриальную эпоху «от всех других»³.

Здесь не место описывать или хотя бы перечислять веки, факторы и симптомы этого второго поворота, замкнувшего начатый греками цикл. Упомянем только одно — победоносный подъем романа, этого «незаконнорожденного» жанра⁴, как бы «антижанра», самым своим присутствием, как убедительно показано в исследованиях М. М. Бахтина⁵, разрушавшего традиционную систему жанров и, что еще важнее, восходящую к античности концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории. Объем и смысл понятия «жанр» еще раз меняются в корне, о жанре в прежнем значении (а значит, и о поэтике в прежнем значении)⁶ с тех пор говорить просто невозможно. Более того, находит свой конец стоявшая за реальностью аристотелиански понимаемого жанра мировоззренческая установка на «рассудочное» сведение конкретного факта к «универсалиям», которая была плотно отплотилась античной культуры умозрения и сохраняла свою значимость для средневековья, для Ренессанса, да и позднее, но вдруг обернулась бессмыслицей — «риторикой» и «схоластикой» в одиозном смысле этих слов. В этой связи стоит вспомнить вышучивание, которому подвергнута в «Тристраме Шенди» подлинно античная традиция философского «утешения», через Бозэция так властно воздействовавшая на средневековье и Ренессанс. Мысль, что скорбь родителя о смерти сына или дочери можно врачевать, ука-

зывая на общую брэнность всех дел человеческих, на участь терпящих упадок городов и народов (как некогда Сервий Сульпиций утешал Цицерона ⁷), предстает как бессердечное и совершенно абсурдное резонерство ⁸. Отныне словосочетание «общее место» (греч. κοινός τόπος, лат. Locus communis) из важнейшего, освященного двухтысячелетним употреблением термина литературной теории ⁹ становится чуть ли не бранью ¹⁰.

Этот второй поворот нельзя без остатка прикрепить к какому-либо веку или тем более десятилетию. Пожалуй, он предвосхищается на самом исходе Ренессанса («Дон Кихот», трагедии Шекспира, «Опыты» Монтеня) и в тени барочно-классицистической культуры (принципиальная антириторичность Паскаля), но о таких антиципациях трудно говорить с уверенностью. Совершенно особое значение имеют 60-е годы XVIII в.: «Тристрам Шенди» (1759—1767), «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), «Эмиль, или О воспитании» (1762) — мятеж против рассудочно-традиционалистской «правильности» и эмансипация принципа субъективизма; Макферсоновы «Фрагменты древней поэзии, собранные в горах Шотландии» (1760), «Фингал» (1762), «Темора» (1763) (в один год с «Естественным договором!»), также «Замок Отранто» Уолпола — пробуждающийся, еще незрелый, готовый довольствоваться подделкой, но уже сознающий себя вкус к «варварскому», «готическому», принципиально антиклассическому, к «местному колориту», который имплицировал неслышанный плюрализм одновременно воспринимаемых эстетических «миров»; даже всеевропейская мода на «английский» сад и пробуждавшаяся способность любоваться Альпами ¹¹, т. е. впервые в истории сознательная эстетизация неоформленности, хаотичности природы. Для эллина, как и для средневекового человека, все это было бы глубоко непонятно ¹².

Итак, в истории литературной культуры европейского круга выделяются три качественно отличных состояния этой культуры:

- (1) дорефлективно-традиционалистское, преодоленное греками в V—IV вв. до н. э.;
- (2) рефлективно-традиционалистское, оспоренное к концу XVIII в. и упраздненное индустриальной эпохой;
- (3) конец традиционалистской установки как таковой.

Различие между этими состояниями — явление иного порядка, чем различие между сколь угодно контрасти-

рующими эпохами, как то, между античностью и средневековьем или средневековьем и Ренессансом. Перед лицом глубины этого различия те контрасты необходимо выявляют известное родство — родство в рамках «аристотелевского» цикла.

Принцип риторики не может не быть «общим знаменателем», основным фактором гомогенности для эпох столь различных, как античность и средневековье, а с оговорками — Ренессанс, барокко и классицизм. Общими признаками остаются:

статическая концепция жанра как приличия («уместного», τὸ πρέπον) в контексте противопоставления «возвышенного» и «низменного» (коррелият сословного принципа);

неоспоренность идеала передаваемого из поколения в поколение и кодифицируемого в нормативистской теории ремесленного умения (τέχνη);

господство так называемой рассудочности, т. е. ограниченного рационализма, именно в силу соблюдения фиксированных границ не полагающего своей диалектической противоположности — того протеста против «рассудочности», который заявил о себе в сентиментализме, в движении «бури и натиска» и вполне отчетливо выразил себя в романтизме.

По этим трем признакам и распознается основанная греками и принятая их наследниками поэтика «общего места» — поэтика, поставившая себя под знак риторики. Если же мы обратимся к общей историко-культурной перспективе, то в ее контексте этот тип поэтики предстанет как аналог определенной, и притом весьма долговечной, стадии истории науки (и шире — истории рационализма), а именно стадии мышления преимущественно дедуктивного, силлогистического, «схоластического»¹³, мышления по образу формально-логической, геометрической или юридической парадигматики¹⁴. За ним стоит гносеология, принципиально и последовательно полагающая познаваемым не частное, но общее («всякое определение и всякая наука имеют дело с общим» — сказано у Аристотеля¹⁵). Познавательный примат общего перед частным — необходимая предпосылка всякой риторической культуры.

Вот поздний, очень поздний пример, живо дающий почувствовать, о чем идет речь. Еще в XVII—XVIII вв., на самом исходе владычества Аристотеля, ученый церков-

ный вития в Греции, а затем — благодаря русскому переводу греческого компендия по риторике¹⁶ — и в России получал совет трактовать «гордость» и «смирение» как частные виды, выводимые из родовых понятий: греха «вообще» и добродетели «вообще». «Хочет ли ритор уничтожить Гордость, сплесть похвальные слова Смирению, а боится, чтоб у него на языке источники витийственного краснословия не изсохли, — читаем мы в самом начале компендия, — то пусть примется за Род, уничтожит с презрением грех, припишет похвалу добродетели, а после да придет уже до гордости и смирения, кои суть Видами»¹⁷. В этой рекомендации буквально каждое слово (за вычетом, разумеется, самой предлагаемой темы с ее специфически христианской окраской) находит текстуальные соответствия в античных учебниках риторики. Греческий священник Филарет Скуфа был очень поздним и не очень значительным, но поразительно верным выучеником Гермогена, Афтония, Феона и Николая Софиста. Как и они, он не мыслит иного пути для воображения, чем от логического рода к логическому виду и лишь от него — к конкретному случаю как случайной «акциденции» этого вида.

Как не вспомнить перед лицом этих фактов, что именно Аристотель, основатель логики как науки, был автором и «Поэтики», и «Риторики», причем в первом из этих трудов он говорил о большей интеллектуальной ценности поэзии (как парадигматики возможного) сравнительно с историей (как описанием эмпирически действительного)¹⁸, а во втором подходил к риторике как к логике вероятного¹⁹.

Красочным памятником логизирующего подхода предстают перед нами античные руководства к писанию писем. Вообще говоря, всякая риторическая культура есть непременно культура «письмовников». Во Франции, в быту которой особенно устойчивы фрагменты некогда великой риторической традиции, «письмовники» продолжают издавать до сих пор²⁰. И все же мы привыкли скорее к формализации соотношения между корреспондентами: вот так должен обращаться младший к старшему, так — равный к равному, так — старший к младшему. Но греки с поразжающей энергией подвергали формализации само содержание возможных писем. Уже у Деметрия Фалерского (IV—III вв. до н. э.), ученика Феофраста, который в свою очередь был учеником Аристотеля, выделен 21 тип эп-

столярного творчества (письмо «дружеское», «рекомендательное», «порицательное», «бранное», «утешительное», «укоризненное», «увещательное», «угрожающее», «насмешливое», «хвалебное», «советоподательное», «просительное», «вопросительное», «отрицающее», «иносказательное», «винословное», «обвинительное», «защитительное», «поздравительное», «ироническое», «благодарственное»). Кто хочет, может прочитать у Деметрия, чем именно «порицательное» письмо отличается, во-первых, от «бранного», во-вторых, от «укоризненного»²¹. Но на этом дело не остановилось, и позднеантичные продолжатели Деметрия доводили число различаемых ими типов до 41²², до 113. . . Эти цифры говорят сами за себя, и свидетельство их тем важнее, что именно эпистолярная культура всегда воспроизводит как бы в миниатюре общий облик культуры слова.

Задача этой книги — выяснение круга вопросов, так или иначе связанных с тем явлением, которое мы назвали рефлексивным традиционализмом древнегреческой литературы. Этим определено ее не вполне обычное построение.

Хорошо известно, что каждый исторический момент обуславливает специфическую точку зрения на эллиническое наследие и выдвигает свои первоочередные задачи перед изучением этого наследия. Наш читатель привык к такому подходу, при котором в центре внимания оказывается, скажем, проблема трагического катарсиса (намеченная, как известно, в одной-единственной фразе Аристотеля и не находящая отголосков во всем дошедшем составе античных литературно-критических текстов). Нет сомнений, что к этой проблеме еще будут возвращаться вновь и вновь. Расстановка акцентов в этой книге иная. Ответственный за нее рабочий коллектив сосредоточил свои усилия на проблемах, которые представлялись ему — в контексте общей научной ситуации — остро-настоятельно нуждающимися в разработке.

Пусть пример пояснит это утверждение. Едва ли нужно доказывать, что работа над построением общей исторической поэтики в нашей стране надолго определена исследованиями М. М. Бахтина. Тем более важна лакуна, обнаруживающаяся в построениях покойного исследователя. Он рассматривал роман, т. е. ведущий жанр литературы, порвавшей с традиционализмом и вышедшей на новые пути, на фоне эпоса. «Эпос и роман» — заглавие одной из его блестящих и глубоких статей, но одновременно

формула постановки вопроса во всем его научном творчестве в целом. Но какой это эпос — «первичный» или «вторичный», гомеровский или вергилиевский? Судя по всему, первый и только первый. Слова «эпическое прошлое. . . замкнуто в себе и отграничено непроницаемой преградой от последующих времен»²³ решительно неприложимы к «Энеиде», вобравшей в себя все историческое время города Рима до Августа включительно. Утверждение об «абсолютном» равенстве себе эпического героя²⁴ тоже характеризует Ахилла, но не Энея. Итак, в грандиозной исторической панораме друг другу противостоят лишь два полюса — традиционализм, еще не знающий рефлексии, и рефлексия, уже порвавшая с традиционализмом. Утрачено третье звено — долговечное равновесие рефлексии и традиционализма. Это никак не укор общему учителю целых поколений отечественных литературоведов. Ему для его целей, для первого приближения к реальности нужна была четкость дихотомической антитезы. Но мы не можем останавливаться на этом приближении. По мере наших сил подготавливать заполнение лакуны, ставить вопрос о методологии подхода к промежуточной области рефлексивного традиционализма — лучший способ ответить на его плодотворную инициативу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Такие тексты «низовой» средневековой литературы, как популярные жития и поучения — от раннехристианских апокрифов и первых рассказов о подвигах и словах «отцов» египетской Фиваиды хотя бы до францисканских легенд в Италии XIII в., — стоят, разумеется, вне ситуации прямого «соствязания» с классическими образцами. Но отметить это — значит попросту отметить внеположность этих текстов всему, что тогда осознавалось как «язычная словесность». Сами их авторы видели в себе кого угодно — летописцев, свидетелей, сугубо деловых и практических учителей жизни и врачевателей душ — только не литераторов. Другое дело, что мы причисляем все эти сочинения к «художественной литературе», как мы ее понимаем; здесь-то и выявляется сдвиг в плоскости наиболее общих категорий. Но, едва только за житие принимался настоящий церковный литератор, едва только на амвон выходил проповедник с образованием ратора, сейчас же начиналось «соствязание»: у агнографа — с античной биографической традицией, у проповедника — с античными моделями эпидейктического красноречия и нравоучительной диатрибы. То же относится и к «мирской» нисовой литературе, близкой к фольклору. Совсем неприятельские творцы такой литературы действительно не помышляли о «соствязании» с классической древностью, но как раз в той мере, в которой они вообще не помышляли о своей

деятельности как о литературе. Стоило, однако, безвестному автору виаантийского эпоса о Дигенисе Акрите, обработавшему народные героические песни, проникнуться хоть немного литературскими амбициями, и он уже не мог избежать оттошений ζῆλος, например, с поднеантическим любовным романом (особенно в экфрасисах — красоты влюбленных, впевающего сада и т. п.). Средневековая литература могла быть достаточно «варварской», но она решительно не могла выбирать и конституировать себя «варварской», культивировать свое «варварство». Вплоть до предромантической эпохи это оставалось немислимым.

Именно потому, что антикizziрующее «состояние» — подражание как спор и спор как подражание — было растворено в самом воздухе литературы, оно не имело нужды всегда выступать ослзательно; различные степени его неясности отвечают различным степеням убывания сознательности авторского поведения в литературе.

² Ср.: *Аверинцев С.* Славянское слово и традиция эллинизма. — Вопросы литературы, 1976, № 11, с. 152—162, особенно с. 154—155.

³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения, т. 4, с. 427.

⁴ Именно так выражается один французский автор XVIII в.: *Fortmeu J.-H.-S.* Conceilis pour former une bibliotheqne peu nombreuse, mais choisie. Berlin, 1755, p. 40—41. (Указанием на это автор обязан М. В. Рауэмовской.)

⁵ Прежде всего в статье «Эпос и роман. О методологии исследования романа» (*Балтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975, с. 447—484); Приведем несколько характерных замечаний: «Роман . . . плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их» (с. 449). «В присутствия романа, как господствующего жанра, по-новому начинают звучать условные языки строгих канонических жанров . . . роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой становящейся современностью (незавершенным настоящим)» (с. 450—451).

⁶ Ср. замечание того же Бахтина: «Большие органические поэтики прошлого — Аристотеля, Горация, Буало — пролинуты глубоким ощущением целого литературы и гармоничности сочетания в этом целом всех жанров. Они как бы конкретно слышат эту гармонию жанров. В этом — сила, неповторимая целостная полнота и исчерпанность этих поэтик. Все они последовательно игнорируют роман. Научные поэтики XIX века лишены этой целостности: они эклектичны, описательны . . . Они, конечно, уже не игнорируют романа, но они просто прибавляют его . . . к существующим жанрам» (указ. соч., с. 449).

⁷ *Ciceronis epistolae ad familiares*, IV, 5.

⁸ «— Где теперь Троя и Микены, Фивы и Делос, Персеполь и Агригент? — продолжал отец, поднимая почтовый справочник, который он положил было на стол. — Что стало с братцем Тоби, с Ниневией и Вавилоном, с Кизиком и Митиленой? Красивейшие города, над которыми когда-либо восходило солнце, ныне

больше не существуют; остались только их имена, да и те (ибо многие из них неправильно произносятся) мало-помалу приходят в ветхость . . . Самой вселенной, братец Тоби, придет — непременно придет — конец». Следует прямое пародийное цитирование письма Сервия Сульпиция: «По возвращении из Азии, когда я плыл от Эгны к Мегаре (Когда это могло быть? — подумал дядя Тоби) я начал разглядывать окрестные места. Эгина была за мной, Мегара впереди, Пирей направо, Коринф налево. — Каким двугранным города повержены ныне во прах!..» (*Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена* / Пер. А. А. Франковского. М.; Л., 1949, с. 339).

- ⁹ Все античные и византийские прогимназические сборники дают дефиницию и примеры «общего места» в числе важнейших элементов риторического умения, подчеркивая их важность для «умножения» любой хвалы или хулы.
- ¹⁰ Ср. дефиниции в словарях: «Общее место. . . опошленное частым повторением» (*Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка*. 4-е изд. / Под ред. И. А. Бодуэна-де-Куртэна. СПб.; М., 1914, т. 2, стб. 1627); «всем известное, опошленное частым употреблением суждение или выражение, избитая истина; бессодержательное рассуждение» (*Толковый словарь русского языка* / Под ред. В. М. Волина и Д. Н. Ушакова. М., 1938, т. 2, стб. 192).
- ¹¹ Одним из первых предвестий этого сдвига во вкусах была эпико-дидактическая поэма Альбрехта Галлера «Альпы» (1729). Десять лет спустя Томас Грэй, будущий автор «Элегии, написанной на сельском кладбище» (которая благодаря двум переводам Жуковского вошла и в историю русской поэзии), писал в одном письме из альпийского путешествия: «Нет обрыва, нет потока, нет ущелья, которые не были бы полны религии и поэзии».
- ¹² Как известно, идеальный ландшафт античной буколики и эпиграммы всегда обжитой, приветливый к человеку. Чтобы найти в античной традиции хоть какое-то оправдание новому, неизвестному прежним временам экстаическому или меланхолическому восторгу перед чуждостью природы человеку, в XVIII в. начали подвергать довольно энергичному переистолкованию понятие «возвышенное», даввшее возможность сослаться на так называемого Псевдо-Лонгина — неведомого греческого теоретика риторики I в. н. э. (чья популярность в Новое время составляет весьма примечательный контраст безвестности в позднеантичные века). Особая роль принадлежит, конечно, Эдмунду Бёрку, повлиявшему на Лессинга, Гердера, Канта и т. д.
- ¹³ Слово «схоластический» стало одиозным обозначением именно того, что мы только что назвали «ограниченным рационализмом» (рационализм, дедуцирующий свои заключения из заданных традицией посылок), и случилось это в тот исторический момент, когда против ограниченного рационализма выступил рационализм, отринувший ограничения. Более чем понятно, что представители этой традиции предпочли связать не с идеализируемой античностью, но со средневековьем как постылым вчерашним днем, непосредственным предметом отталкивания; и это было тем легче, что своей окончательной кристаллизации принцип дедуцирования частных выводов из авторитарных общих посылок действительно достиг в средневековой схоластике (благодаря

неизвестному античности фактору христианского реляционизма, благодаря особенностям социокультурного механизма средневековой рецепции античного, арабского и своего собственного наследия, вызвавшим крайнюю формализацию понятия «авторитет» и т. п.). Но сам по себе принцип этот был отлично известен античности.

- ¹⁴ См. ниже нашу статью «Риторика как подход к обобщению действительности» (с. 15).
- ¹⁵ *Metaphys.*, XI, 1, 1059b; пер. А. В. Кубицкого (*Аристотель. Сочинения*. М., 1976, т. 1, с. 273).
- ¹⁶ Златослов, или Открытие риторической науки, т. е. Искусство Витийства, сочиненное греческим священником Филаретом Скуфою, Критским уроженцем, Града Кидонии Проповедником . . . Переведена же сия книга на Российский язык покойным Статским Советником Ст. Писаревым. СПб., при Императорской Академии наук, 1779 года. Оригинал был издан в Венеции в 1681 г. Особая роль Крита в истории эллинистических традиций после падения Константинополя (по формуле румынского историка Н. Йорги это «Византия после Византии») отлично известна. К характеристике ситуации греческой учености под турецким игом ср. обильную колоритным материалом книгу грека Александра Елладия, которая вышла в издательстве Российской Академии наук с посвящением Петру I: *Status praesens Ecclesiae Graecae, in quo etiam causae exponuntur, cur Graeci moderni Novi Testamenti editiones in Graeco-Barbara lingua factas acceperant recusent*, ab A. Helladio, A.-R. S., 1714.
- ¹⁷ Златослов. . . , с. 6. ¹⁸ *Arist., Poet.*, IX, 51, a36—b10.
- ¹⁹ *Arist., Rhet.*, 11.
- ²⁰ Ср.: *Chaffurin L. Le Parfait Secretaire*. Paris, 1932; *d'Assailly G. Le guide Marabout de la correspondance*. Verviers, 1967, etc.
- ²¹ *Demetrii et Libanii qui feruntur. Τόποι ἐπιστολικοί*. . . Lipsiae, 1910, p. 4—5.
- ²² Список, приписываемый традицией Либанию, но, по-видимому, ему не принадлежащий.
- ²³ *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*, с. 460.
- ²⁴ Там же, с. 476.

ПОЭТИКА И КУЛЬТУРА



РИТОРИКА КАК ПОДХОД К ОБОБЩЕНИЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

С. С. Аверинцев

Среди риторических разработок Либания (314 — ок. 393), в которых с какой-то окончательной, итоговой сгущенностью отложилась на самом пороге средневековья формальная парадигматика античной литературы как завещание иным временам, — среди разработок этих мы находим в числе другого примерный экфрасис битвы¹. Представляется нелишним привести из этого описания несколько строк, выбранных на пробу:

«. . . У этого рука отторгается, у того же око исторгается; сей простерт, пораженный в пах, оному же некто разверз чрево. . . Некто, умертвив того-то, снимал с павшего доспехи, и некто, приметив его за этим делом, сразив, поверг на труп; а самого этого — еще новый. Один умер, убив многих, а другой — немногих. . .»², — и так далее, и тому подобное.

«Некто, умертвив того-то. . .» Просьба к читателю простить вынужденную неловкость нашего перевода; оригинал куда изящнее, но дело в том, что возможности греческого языка по части местоимений гораздо богаче возможностей современного русского языка; между тем чисто местоименный, эмфатически местоименный характер текста должен был оказаться сохраненным во что бы то ни стало. Ведь какую битву описывает Либаний? Сражаются не ахейцы с троянцами, не греки с персами, не афиняне с лакедемонянами, вообще не «свои» с «чужими», не герои, имеющие какое-то имя и происхождение, какие-то свойства и цели. Сражаются «имяреки», абстрактные, как точки А и Б в геометрии, как икс и игрек в алгебре, как Кай из школьного примера по логике, цитируемого у Толстого в «Смерти Ивана Ильича»: «Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен». Один воин умерщвлен, умертвив многих воинов, — чисто количественный характер этой формулы роднит ее с истинами типа: «целое

больше части». Наиболее часто повторяющееся, переходящее из фразы в фразу слово — «некто», τίς.

«Некто» лишает жизни «того-то», «сей» — «оного». Эти ситуации битвы очень сознательно и последовательно увидены не как однажды бывшие или могшие быть случаи, но как бесконечно воспроизводимые положения; словно в учебнике логики, положения эти очищены от своих «акциденций» (случайных признаков), т. е. по-нашему от всякой конкретности, и сведены к своим необходимым признакам, к универсальным схемам — к «общим местам». В нашем лексиконе «общее место» (греч. κοινός τόπος) — выражение сугубо неместное³.

Но для античного риторического взгляда на вещи κοινός τόπος есть нечто абсолютно необходимым, а потому почтенное. Общее место — инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности, сделать эту пестроту легко обозримой для рассудка. Стоит вспомнить, что Аристотель в «Риторике» неоднократно говорит о чисто интеллектуальном удовлетворении как источнике «приятности» риторического искусства⁴. Вся античная культура воспитывала вкус к общим местам, и названный выше текст Либания интересен лишь как материализовавшийся на наших глазах логический предел этой весьма широкой тенденции.

В экфрасисе Либания поражает этот дух отвлеченного умственного эксперимента, этот уклон к перебору и исчерпанию принципиально представимых возможностей. Дальше идти некуда, разве что в учебнике по логике, или в задачнике по геометрии, или в систематизации юридических казусов. (Заметим на будущее, что логика, геометрия, правоведение — это те области знания, методика которых была разработана еще в античные времена.) Но ведь художественная литература не имеет с рассудочной «сушью» математики или юриспруденции ничего общего; по крайней мере так привыкли думать мы. Ибо в наше время одна из важнейших жизненных функций художественной литературы — компенсировать своим вниманием к единичному, «неповторимому», колоритно-частному разросшуюся абстрагирующую потенцию науки. Тот же несчастный Иван Ильич у Толстого как бы представляет за всех персонажей литературы этого привычного для нас типа, когда наотрез отказывается

применить к себе самому отвлеченный силлогизм о смерти Кая из учебника логики.

«То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо; он был Ваня с мамá, с папá, с Митей и Володей, с игрушками, с кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери? . . .»⁵

755/104
Эта цитата стоит против цитаты из Либания, отмечая какой-то противоположный полюс. «Совершенно особенное от всех других существо», конкретнейший запах кожаного мячика — историко-культурная антитеза риторическому «некто», т. е., призванному обозначать как раз «вообще человек». Пафосом выразившегося в смутных мыслях Ивана Ильича протеста против «вообще человека», против «абстрактно-всеобщего» наша художественная литература живет едва ли не с тех самых пор, как она приняла изменившую ее состав гегемонию жанра романа⁶ (уже неизбежное беспутство Тома Джонса у Фильдинга и тем более неизбежное чудачество Тристрама Шенди у Стерна имели «сверхзадачу» — парализовать применение к этим героям готовых силлогизмов, саботировать старые правила характеристологической классификации⁷). Однако непохоже на то, чтобы протест подобного рода был хоть сколько-нибудь известен литературе античности и средневековья; скорее напротив, и текст Либания — яркое тому доказательство. Совершенно бесполезно отводить это доказательство ссылкой на то, что в наших глазах Либаний, мягко говоря, не гений мировой литературы, что его принято было в прошлом веке и отчасти принято по сей день корить за подражательность⁸, за «скудость мысли»⁹, за «расплывчатость, высокопарность и многословие»¹⁰. Ведь для своих современников¹¹ и для своих византийских nasledников¹² он неизменно был предметом «немалого восхищения», как выражается Евнапий¹³; в нем видели одного из самых видных мастеров культуры слова и, даже критикуя его мастерство (что бывало редко)¹⁴, не сомневались, что мастерство это высокое и добротное. Если же из такого «большого» он стал таким «маленьким», это само по себе ставит проблему, выявляя коренной сдвиг в под-

ходе к литературе и скорее повышая, чем понижая, значимость примера Либания для характеристики состояния литературы до сдвига. Еще бесполезнее утверждать, что риторические экзерсисы Либания не совсем художественная литература в готовом виде, а скорее предварительные заготовки для литературного творчества как такового, эскизы, проба пера. Отправляясь от присущих эпохе Либания представлений о границах художественности вообще и художественной прозы в частности, против этого, пожалуй, можно бы и поспорить¹⁵, но спорить не стоит. Будем рассматривать текст Либания не как готовую литературу, а как литературу *in statu nascendi*, как фиксацию акта литературного воображения; тем лучше. Застигнуть это воображение за работой, в пути для наших целей еще интереснее, нежели созерцать его завершённый продукт. Важно понять самый механизм его движения. Ведь что характерно для античной (как мы увидим, не только античной) литературы в целом, для определенного исторического состояния литературы как таковой, так это не гротескный уровень отвлеченной рассудочности, наблюдаемый нами в описании битвы у Либания, но резко обнаружившаяся через этот гротеск общая тенденция, которая в других случаях может вовсе не бить в глаза и все же оставаться собой. Наверное, каждый любитель античной литературы возмутится, если сказать ему, что норма этой литературы — холодные абстракции антиохийского ритора; и утверждение это — впрямь неправда. Однако то, что было нормой античной литературы, все же «единоприродно» подобным абстракциям, принадлежит в принципе тому же порядку вещей. (Что касается роли эскизов и заготовок как свидетельства о творческой лаборатории мастера, позволим себе аналогию. В живописи Рафаэля, отмеченной преобладанием христианских сакральных сюжетов, нагота встречается не часто, но из рисунков Рафаэля мы узнаем, что каждая фигура, появляющаяся на картине или фреске одетой, первоначально была прорисована нагой, увидена нагой, и это, конечно, детерминирует весь тип рафаэлевского творчества, отделяя его как продукт Высокого Ренессанса от тех типов живописи — средневековой, восточной и т. д., которые никоим образом этого не требовали или даже не допускали. Не так ли эфрасис Либания дает в «обнаженном» виде абстракцию, которая затем могла быть как угодно «одета» воображением античного литератора, продолжая жить под этой «одеж-

дой» своей жизнью, сохраняя свой существенный примат по отношению к конкретизации как вторичному? Это предполагает путь от общего к частному, от универсалии к вещи и лицу, от вневременной мыслимости казуса к реализации этого казуса во времени, т. е. путь, аналогичный пути дедукции, пути силлогизма, этому «царскому пути» рационализма от Аристотеля до Фрэнсиса Бэкона.)

Если тот же Либаний когда-нибудь был совершенно искренним и говорил от полноты сердца, это имело место в его «Монодии на смерть Юлиана»¹⁶, самом раннем отклике на глубоко потрясшее его событие¹⁷. Современный исследователь называет эту речь «в высшей степени личной и глубоко прочувствованной данью покойному»¹⁸, и таково нормальное впечатление читателя. Казалось бы, здесь-то можно ожидать отхода от поэтики пресловутого силлогизма: «Кай — человек, люди смертны, потому. . .». Вот, однако, Либаний, столь искренно скорбя о безвременной смерти своего царственного друга (он обращается к нему именно с дружеской интимностью — *ὡ φίλτατε*), начинает размышлять, почему именно смерть эта особенно, исключительно прискорбна. Указываемый логикой путь для оценки исключительности меры какого-либо качества в каком-либо предмете есть возможно более систематическое сопоставление с мерой этого же качества в других заведомо им наделенных предметах (чем предполагается, что качество «прискорбности» понято, во-первых, с непривычной для нас объективностью и предметностью, во-вторых, чисто квантитативно, т. е. измеримо и соизмеримо¹⁹). В соответствии с этим Либаний выстраивает ряд²⁰ из восьми знаменитых казусов насильственной или хотя бы ранней смерти, взятых из мифологической или исторической древности²¹, и ставится вопрос: по какому именно признаку гибель Юлиана более прискорбна, чем гибель Агамемнона — Кресфонта — Кодра — Аякса — Ахилла — Кира — Камбиса — Александра? Каждый раз Либаний изыскивает по одному признаку: царства Агамемнона и Кресфонта не простирались «от заката до восхода солнца», как Римская империя, и арсенал общественного бедствия в случае Юлиана шире; Кодр погиб, повинувшись оракулу и, значит, компенсируя для терявших его подданных горечь утраты обещанным благом, чего с Юлианом не было; Аякс как «малодушный полководец», Ахилл как любострастник и гневливец, Камбис как безумец, даже Александр как человек, «подававший поводы

обвинять его», превзойдены Юлианом в добродетели; наконец, Кир оставил сыновей, между тем как Юлиан умер бездетным. Идет перебор классических парадигм, через сопоставление (*σύνκρισις*) с которыми конкретный казус гибели Юлиана сам собою разанимается, расслаивается на последовательность пяти отвлеченно увиденных смысловых моментов: «он же, (1) от заката до восхода солнца властвуя, (2) душу же имея исполненную добродетели, притом (3) молодой и (4) еще не отец, (5) от руки какого-то Ахеменида умерщвляется»²². Поэтика синкрисиса, игравшая столь важную роль в античной литературе²³ и столь чуждая современному восприятию, имела своей «сверхзадачей», очевидно, именно этот эффект восхождения от конкретного к абстрактному, к универсалиям. Когда мы говорим «синкрисис», трудно не вспомнить Плутарха, а потому оглянемся на его «Параллельные жизнеописания»: если в пределах каждой биографии герою еще как-то дозволяется быть самим собой, то, как только дело доходит до синкрисиса, оба героя преобразуются в нечто иное — в двуединый инструмент для выяснения некоторой общей ситуации или общего морально-психологического типа²⁴. Например, Сертория и Евмена логика синкрисиса закономерно превращает в пару иллюстраций к моралистическому тезису о возможностях и опасностях, поджидающих деятельного человека на чужбине. Деметрий — это Деметрий, Антоний — это Антоний, но Деметрий плюс Антоний внутри пространства синкрисиса дают в сумме сентенцию: «великие натуры порождают не только добродетели, но и пороки великие». Сентенция эта приложима к неограниченному множеству частных казусов, воспроизводимых в любую эпоху и среди любого народа. Конкретный характер предстает в контексте синкрисиса как комбинация абстрактных свойств, перечисляемых по пунктам. Пелопид и Марцелл «оба были (1) храбры, и (2) неутомимы, и (3) вспыльчивы, и (4) великодушны»²⁵. Те же Деметрий и Антоний «в равной мере (1) сластолюбивы, (2) привержены к вину, (3) во всем настоящие солдаты, (4) щедры, (5) расточительны, (6) наглы»²⁶. Примеры могут быть умножены до бесконечности. Что это такое? Это рубрикация — коренная рационалистическая установка на исчерпание предмета через вычленение и систематизацию его логических аспектов.

Достаточно усмотреть связь между рубрикацией и синкрисисом, увидеть роль синкрисиса как катализатора руб-

рикация, чтобы понять: синкрисис никоим образом не курьез и не причуда того или иного автора, не пустая условность²⁷, да и не просто частный прием, но адекватное выражение некоторого необходимого и универсального для античной литературы подхода к вещам, действовавшего и тогда (может быть, более всего тогда), когда синкрисиса как такового перед нами нет. Скажем, греко-римская биография нормального, неплутарховского типа, начиная с «Эвагора» Исократы и «Агесилая» Ксенофонта вплоть до «Двенадцати цезарей» Светония и дальше, обходилась без синкрисиса, но обходилась именно потому, что вся ее рубрицированная композиция представляла собой как бы синкрисис *implicite*, рассмотрение темы *sub specie* синкрисиса²⁸.

Как разъясняет античная теория²⁹, составителю биографии надо было прежде всего вычленить рубрику «происхождение» (*γένος*) и затем разделить ее на подрубрики «народ» (*ἔθνος*), «отечество» (*πατρίς*), «предки» (*πρόγονοι*) и «родители» (*πατέρες*), чтобы трактовать каждую подрубрику обособленно; далее, в рубрике «деяния» должны быть выделены подрубрики «душа», «тело» и «судьба» (*τύχη*); в первой из них в свою очередь различаются отдельные добродетели или пороки, во второй — отдельные телесные качества, в третьей — наличие или отсутствие благоприятных обстоятельств, каковы власть (*δυναστεία*), богатство и обилие друзей, и т. п. Каждый из этих пунктов несет в себе самом потенцию синкрисиса: «происхождение» для того и разбито на четыре составляющих, чтобы сразу же усмотреть, что такой-то герой превосходит такого-то по признаку «народа» или «отечества», но уступает ему по признаку «предков» или «родителей»; и то же самое можно сказать и о дальнейших рубриках. Если Светоний описывает нрав и поведение своих цезарей по унифицированной схеме, вся предлагаемая им панорама просматривается как синкрисис: любая рубрика любой биографии логикой композиции сопоставлена с соответствующей рубрикой других биографий. Для стиля античной характерологии все это настолько необходимо, что напрашивается вывод: Плутарх снабжал свои биографии особыми синкрисисами не по особой склонности своей к тому, что составляло суть поэтики синкрисиса, т. е. к рассудочной, абстрагирующей рубрикации, но, напротив, по совершенно необычному у греческого или римского литератора его эпохи недостатку такой скло-

ности — недостатку, побудившему его ограничить господство рубрикации специально для того выделенными эпилогами (я отчасти прологами) каждой четы биографий, вместо того чтобы распространить это господство на все свое биографическое творчество в целом, как поступил (по примеру греческих предшественников) тот же Светоний.

Однако здесь не место заниматься вопросом, которому мы посвятили немало усилий в другом месте: что отличало вкус Плутарха от вкуса его античных коллег. Сейчас нас занимает совсем иной вопрос: что отличает вкус античности в целом (более того, и некоторых последующих эпох, для которых сохранял свою центральную значимость принцип риторического рационализма) от нашего вкуса; и здесь отношение к синкрисису, к явлению и к идее синкрисиса может служить одним из первостепенных симптомов. Те же синкрисисы Плутарха ничего не говорят ни уму, ни сердцу современного читателя, даже того квалифицированного читателя, который зовется филологом³⁰. Однако Плутарх, человек не только умный и тонкий, но, как уже было сказано, отнюдь не имевший личной приверженности к риторическому рационализму, мог с явным удовольствием заниматься попарной группировкой своих героев для синкрисиса; группировка эта могла иметь успех у читателя, что доказывается подражанием ей у Аммиана³¹; наконец, еще в эпоху Возрождения один из самых конгениальных Плутарху его читателей и почитателей — Монтень, как известно, усматривал особую прелесть «Параллельных жизнеописаний» именно в синкрисисах³². Все это заставляет задуматься. Здесь проходит какой-то существенный водораздел всей европейской литературной истории.

Но возьмем специально наблюдаемый нами у Либания «местоименный» способ описывать жизнь как проигрывание положений между «сим» и «оним», «этим» и «тем», «пеким» и «неким». На фоне античной литературы в целом здесь нет ровно ничего курьезного и диковинного. Излюбленная риторическая схема описания выбора (в частности, выбора жизненного пути) такова: некто избирает одно, некто — другое, сей любит то-то, а оный — то-то, я же предпочитаю иное. Схему эту часто употребляли, между прочим, чтобы изобразить исключительность человека с духовными интересами, мудреца или поэта, среди «толпы». В качестве раннего примера можно привести

стихотворный фрагмент, принадлежащий знаменитому Критию, софисту и политическому деятелю, одному из «тридцати тираннов». Хотя Критий вошел в историю с репутацией имморалиста, фрагмент носит весьма морализующий характер. Мы даем его в подстрочном переводе:

Виды любви (ἔρωτες) в жизни у нас многообразны:
ведь сей вожделет обладать родовитостью;
оному же не о том попечение, но он желает
слыть обладателем богатств великих в дому своем;
еще другому любо, никакой адровой мысли
отнюдь не высказывая, увлекать ближних худым дерзнове-
нием;
иные же на смертных ищут постыдной выгоды паче
нравственного благородства (τοῦ καλοῦ); таково житейское
зablуждение людей.
Я же ничеґо на сих вещей улучшить не хочу,
но желал бы иметь добрую славу (δόξαν εὐκλείαν)³³.

Так говорил благонравный герой трагедии Крития (воспроизводя, как видит читатель, те самые общие места характерного для эпохи морализма, которые столь часто пускались в ход против Крития и ему подобных, — чего стоит хотя бы упоминание «худого дерзновения», τὸ ἄρα κακῆ!). Впрочем, некоторые источники приписывают этот фрагмент Еврипиду³⁴, что не может вызвать удивления: монолог одинокого резонера, описывающего свое отличие от всех остальных людей, свое нежелание идти их путями — почти необходимая принадлежность чуть ли не всех еврипидовских трагедий. Индивидуалистическая декларация — «что до меня, я иду не тем путем, что сей или оный, этот или тот» — к лицу обоим этим глашатаям софистической эпохи. Надо сейчас же оговориться: сама по себе схема, использованная Критием или Еврипидом, не раз была опробована задолго до подъема индивидуализма³⁵, и формальный ее генезис нетрудно возвести к фольклору (которому очень хорошо известны формулы предпочтения одного предмета другим, специально перечисляемым³⁶). Но лишь в контексте подготовки и осуществления мировоззренческих сдвигов второй половины V — первой половины IV в. до н. э. схема эта получает новый, сугубо цивилизованный характер, удаленный от фольклорной или архаической наивности: во-первых, перебор и описание отклоняемых мыслимых возможностей становятся более систематизированными, логически упорядоченными;

во-вторых, схема в целом, как мы отчасти уже видели на примере приведенного выше монолога, получает преимущественное прикрепление к специфическому мотиву одинокого пути избранника среди лабиринта разбредшихся путей толпы.

Одиночество избранника и безумствующая толпа — это антитеза, которая кажется нам очень привычной, ибо автоматически ассоциируется с умонастроением романтизма. Действительно, само наличие этой темы, невозможной для определенных типов культуры, — важный пункт соприкосновения между античной литературой, какой она стала со времен софистов и Еврипида, и новоевропейской, особенно же романтической, литературой. В другой связи нам приходилось говорить об этом³⁷. Неблагоприятно, однако, не отметить сейчас, насколько по-разному трактуется эта тема в античной литературе и у романтиков. В чем романтики решительно не заинтересованы, так это в классификации путей толпы, в их дифференциации, в логическом переборе различных возможностей неромантического, alias «филистерского» образа жизни. Все чуждое видится им как бы с большой дистанции, а потому сливается в неразличимое, нерасчлененное единство — «мир», «свет», «толпа», «они», иногда (в некоем подобии желчной парабасы) «вы»; никакой «тот» не обособлен от «этого», никакой «онный» не противопоставлен «сему». У Лермонтова мы читаем:

Пускай поэта обвиняет
Насмешливый, безумный свет. . . —

у Эйхендорфа:

Da draussen, stets betrogen,
saust die geschäft'ge Welt

(поэт словно бы слышит, но не может и не хочет как следует расслышать смутный, неразборчивый гул, едва долетевший к нему под «зеленую скинию», *grünes Zelt*). Если Фет говорит:

Спи, утомленный
Заборами дня,
Земной страдалец!
Ты не поймешь,
Зачем я бодрствую
В таинственном храме
Прохладной ночи. . . —

его читатель, конечно, не спросит у него, к какой именно логической разновидности людских типов принадлежит этот «страдалец», воплощение житейской прозы, какого в точности рода его «заботы» (а ведь «виды любви у нас в жизни многообразны», по Критию или Еврипиду. . .). Нет, у него, антипода поэта, есть только одно существенное свойство — не быть поэтом и поэта не понимать; больше о нем сказать нечего. На этом умонастроение романтического и послеромантического артистизма стояло всегда. (Пример поздний и довольно гротескный: в предреволюционном Петрограде завсегдатаи кабаре «Бродячая собака», поэты, актеры, живописцы и музыканты, окрестили всю ту часть человечества, которая занимается какими-либо иными родами деятельности, а равно и предается праздности, «фармацевтами», причем особенно гордились тем, что не делают ни малейшего различия между статусами министра или кухарки, профессора или кавалерийского офицера³⁸.) Многоразличные пути человеческих интересов и страстей, блужданий или хотя бы заблуждений предстают для романтического взгляда как одна-единственная «дорога», по которой движется «толпа»:

Взгляни: перед тобой, играючи, идет
Толпа дорогою привычной. . .

От этого бесконечно далеки поэты классической древности, не устававшие изощряться в каталогизировании тех самых людских поприщ, от которых они отведены своим поэтическим призванием (или своими убеждениями, вкусами и т. д.). Едва ли не самый яркий и во всяком случае самый известный пример предлагает римская литература: это некоторые пассажи Горация, прежде всего первая ода первой книги³⁹. Это стихотворение об уединенном жребии поэта, которого «отделяют от всех» (*se-sepnuunt populo*) творческие досуги; однако из 36 строк оды 26 стихов отданы неторопливому исчислению и картинному описанию⁴⁰ всего того, чем увлекаются прочие люди (спорт и политика, земледелие и торговля, праздность, война и охота), поскольку же четыре стиха идут на посвятельные обращения к Меценату в начале и конце, на похвалу тихим радостям вдохновения остается шесть строк.

Этой неутолимой страсти к перечислениям наследники эллинистской традиции остаются верны и тогда, когда на самом исходе античной эпохи выступают глашатаями хри-

стианского мировоззрения. Особенно характерна интересующая нас схема для творчества Григория Богослова. Вот один из многочисленных примеров:

Пусть другие строят фаланги гоплитов,
Пусть терпят еще больше зла, чем причиняют,
Разя, крича, сражаясь при неверных поворотах
Удачи, ценой крови покупая
Некое бремя богатства или власть тирана.
Еще другие пусть вымеряют доно земли
И неукротимого моря, торгаши злополучные.
Другие же пусть прилежно ткнут
Судебные определения и противоречивые законы, малой
корысти ради.
Мне же ценою всего иного должно стяжать Христа;
Как богатство, я несу нищий крест ⁴¹.

Каталогизирующую энергию, порождавшую пассажи вроде приведенных, мы только что противопоставили отказу романтиков любопытствовать о том многообразии житейских возможностей, на фоне которых поэт выделяет свое собственное бытие. Поспешим, однако, сейчас же подчеркнуть, что коренная установка подобных перечней от софистической эпохи до времен Григория Богослова и далее по меньшей мере столь же непохожа на то, что с XIX в. противостояло романтизму, — на реалистический или натуралистический интерес к «жизни, как она есть», к прозаической «правде» эмпирии.

Конечно, в любви к каталогизированию остро сказывается познавательная, интеллектуалистическая интенция, заложенная в самых основах того, что мы назвали выше риторическим рационализмом; но рационализм рационализму рознь, и познавательная интенция может быть направлена на объекты принципиально различные. Если художники XIX в., века Дарвина, любили уподоблять свой подход естественнонаучному (наряду с бесчисленными авторскими декларациями вспомним употребительный некогда в русской литературе термин «физиологический очерк»), то любознательность, стоящая за античными переборами принимаемых к сведению и отклоняемых возможностей, сродни не столько любознательности естествоиспытателя, сколько любознательности логика. Строгая прозрачность, просматриваемость, рассудочная упорядоченность мыслительной панорамы ценятся здесь гораздо выше, чем богатство выхваченного «из жизни» материала

(по отнюдь не праздной ассоциации вспомним, что ходовая античная аксиология ставила форму выше материи).

Жизнь от века к веку менялась, но состав перечней не менялся, ибо перечни по самой своей сути были ориентированы на неизменное; в них не больше примет времени, чем в таблице логических категорий. Этот любитель «постыдной выгоды» у Критгия или Еврипида, «страшащийся покоя» купец у Горация, «злополучный торговец», вымеряющий просторы земли и моря, у Григория Богослова — явно один и тот же персонаж; и спрашивать, кто он — финикиец или сириец, эллин, римлянин или левантийский «ромей», — было бы не только бесполезно, но и прямо несообразно (так, Фома Фомич у Достоевского, предвосхищая фольклористов-социологизаторов⁴², спрашивал о «камаринском мужике» из потешной песенки, что это за мужик — «господский ли, казенный ли, вольный, обязаный, экономический?» . . .).

Излишне говорить, что приметы времени неизбежно проступают и в риторических перечнях (как, разумеется, и в потешных песенках), но принципиально важно, что проступают они чаще всего помимо воли сочинителя, так сказать, «между строк», и улавливание их есть дело рискованное, как всякое чтение «между строк». Чтобы не ходить далеко за примерами, вспомним корыстных сплетателей «судебных определений и противоречивых законов» из приведенных стихов Григория Богослова; всякий знаток эпохи Григория без труда свяжет их с действительностью поздней Римской империи, — но ведь жалобы на крючкотворов и сикофантов были еще у Аристофана. Приметы времени очень интересны нам, и мы их выискиваем, то патыкаясь на реальность, то вперяясь в пустоту и подпадая иллюзии; но сама структура традиционалистского литературного творчества докапиталистических эпох существенно определяется тем обстоятельством, что автор такого интереса не разделяет и на него не рассчитывает. Чего нет, того нет.

Один из очень выразительных примеров того, как работает риторическая установка, — античные стихи, посвященные предметам искусства. Современный человек, памятуя, что эллины были несравненными творцами и тонкими ценителями в области скульптуры и живописи и что великое множество греческих эпиграмм посвящено изваяниям и картинам, склонен искать в этих эпиграммах драгоценную фиксацию конкретных впечатлений от кон-

кретных шедевров. И вот тут-то ему приходится разочароваться. Это разочарование ощутимо в интонации отечественного специалиста С. П. Кондратьева, составившего целую хрестоматию античных поэтических высказываний о произведениях искусства⁴³, который, процитировав слова Энгельса о важности для греческого восприятия каждого индивидуального объекта, недоуменно спрашивал: «Но почему так скупно описывают поэты „Антологии“ эту индивидуальность?»⁴⁴

В подавляющем большинстве случаев перед нами, собственно, вообще не стихи «о» произведения искусства, а нечто иное — стихи «на» произведения искусства, по поводу их. Вот характерный пример. В так называемом Планудовом дополнении к «Шалатинской антологии» есть эпиграмма неизвестного поэта на статуи Диониса и Геракла, стоявшие рядом и, по-видимому, образующие единую скульптурную группу⁴⁵. Если бы автора сколько-нибудь занимали сами статуи, мы узнали бы из эпиграммы, в каких позах представлены оба божества, каким изображен Дионис — бородатым или безбородым; может быть, услышали бы об эффекте контраста между изнеженным видом Диониса и мужественным обликом Геракла; возможно, даже получили бы хоть смутное представление о композиции группы. Обо всем этом, однако, не сказано ни единого слова. Поэт без остатка поглощен своей умственной игрой — каталогизацией признаков, по которым логически сопоставимы Дионис и Геракл как таковые. Этих признаков он на тесном пространстве шести стихов эпиграммы отыскивает восемь: оба (1) уроженцы Фив, (2) воители, (3) сыны Зевса, (4) их оружие являет аналогию — тирсу отвечает палица, (5) их статуи соседствуют, (6) их одежды и атрибуты также являют аналогию — небриде отвечает львиная шкура, кимвалу — трещотка, (7) Гера была враждебна обоим, (8) оба пришли в мир богов из мира людей, причем не без помощи огня. Это похоже на игру «секретарь», известную российскому образованному обществу во времена Жуковского и состоявшую в том, что надо было найти пункт сходства и пункт различия между двумя возможно менее сопоставимыми объектами, например быком и розой⁴⁶.

Разобранная эпиграмма — отнюдь не единичный случай, напротив, она может представлять за множество ей подобных. Прежде всего можно выделить целый класс совершенно таких же эпиграмм «на стоящие рядом

статуи». Скажем, Дионис и Афина сопрягаются в одном из стихотворений этого класса по следующим трем пунктам: оба (1) воители, (2) дарователи важнейших культурных растений — оливе отвечает виноград, (3) родились из частей Зевсова тела — рождению из бедра отвечает рождение из головы ⁴⁶. Все же этот класс невелик; но к нему в порядке концентрических кругов большей или меньшей близости примыкают другие тематические группы эпиграмм, каждая из которых основана на том же принципе абстрактно-логического сопрягающего рассмотрения несходных понятий через голову всякой конкретности.

Так, в Эпидавре локальный культ потребовал изображения вооруженной Афродиты ⁴⁷, которое и было выполнено в IV в. до н. э. скульптором Поликлетом Младшим. Этой статуе посвящено семь эпиграмм ⁴⁸, ни одна из которых не дает никакого конкретного и наглядного образа. Настоящая тема всех их — нахождение логического перехода между двумя далекими понятиями: «Афродита» и «бранный доспех». Вот несколько вариантов: Афродита присвоила доспехи влюбленного Ареса по праву победительницы в бою — сопряжение понятий по смежности через гомеровский мотив любви Афродиты и Ареса и одновременно через подразумеваемое традиционно-фольклорное приравнивание любви и борьбы, брачного и бранного «поединков» ⁴⁹ (эпиграммы Леонида Тарентского ⁵⁰ и Фипиппа ⁵¹, отчасти Антипатра ⁵²); Маллада (на имени которой перекрещиваются два ассоциативных ряда — мастерства и воинственности, — вызываемые образом доспехов) сама довела до совершенства (*ἀπρηξίβωτο*) облик вооруженной Киприды, забыв о соперничестве с этой богиней, — сопряжение понятий по противоположности через популярный сюжет суда Хариса (дистих Александра Этолийского ⁵³); в Спарте сама Киприда повинуется законам Ликурга, дабы спартанские жены, творя в брачных чертогах дело Киприды, зачинали воинственных сыновей — сопряжение понятий через их выведение из мифологической плоскости и транспозицию в плоскость гражданской этики (эпиграмма ранневизантийского поэта Юлиана Египетского ⁵⁴).

Это стихи разных времен, разных авторов, различные по художественному уровню; тем более показательно тождество коренной установки. Эту установку можно вновь и вновь узнавать в неисчерпаемом множестве вариантов. Так, рассмотренному выше типу эпиграммы на

стоящие рядом статуи несхожих божеств отвечает противоположный тип — эпиграмма на удаленные друг от друга в пространстве статуи божеств схожих. Почему Афродита Праксителя на Книде, а его же Эрос не подле своей матери, а в Феспиях? Антипатр Сидонский отвечает: «таковых божеств изваял Пракситель, каждого в другой земле, чтобы все сущее не было сожжено двойным огнем»⁵⁵. Этот ответ, данный в заключительном дистихе, подготовлен в двух предыдущих дистихах «огненными» метафорами: Афродита Книдская «зажжет и камень», Эрос Феспийский «заронит огонь не то что в камень, а хоть в хладный алмамент». Ни для какой характеристики конкретного облика обеих статуй эти метафоры не оставляют места. Зато ими обоснован изысканный логический ход: именно сходство выступает как мотив разделения в пространстве, т. е. некоторого вида несходства.

Праксителевой Афродите вообще повезло в эпиграмматической поэзии. Посвященные ей 13 эпиграмм⁵⁶, без сомнения, свидетельство восторга, который эта статуя (во многих отношениях, очевидно, предвосхитившая эллинистический вкус) вызывала у ценителей. Но мы были бы просто слепы, если бы не замечали, что само-то реальное содержание эпиграмм стоит лишь в весьма косвенном отношении к каким-либо эмоциям, вызываемым статуей. Что интересует поэтов, так это казус совмещения двух несовместимых логических моментов, где первый момент — априорно предполагаемая недоступность наготы богини для взора смертных⁵⁷, а второй момент — факт представления этой наготы в шедевре Праксителя (причем, как заверяют гиперболы, представления, адекватного своей «натуре», что на следующем уровне гиперболичности выступает как тождество этой «натуре»). Иначе говоря, «Афродита, представленная (=явленная) нагой» стоит по своей логической структуре в том же ряду, что и «Афродита в доспехах». Разумеется, стихи на ту и другую темы отлично можно было писать, никогда в жизни не видав ни той, ни другой статуи. Для поэта достаточно было отправной точки в виде самой идеи несовместимости как таковой; от этой отправной точки расходился целый веер возможных путей. Можно было подчеркивать несовместимость, обыгрывать и заострять ее: Афродита вопрошает, где же это Пракситель подглядел ее нагой⁵⁸, восклицая по этому поводу $\varphi\sigma\upsilon!$ $\varphi\sigma\upsilon!$ ⁵⁹. Можно было поставить вопрос так: невозможность для смертного видеть наготу Афро-

днты — общее правило; случай Праксителя — единственное исключение из этого правила ⁶⁰. Можно было вспомнить о трех смертных, уже бывших такими исключениями, во-первых, о Парисе, во-вторых, о любовниках богини Анхисе и Адонисе, спрашивая, не стоит ли Пракситель в этом ряду четвертым ⁶¹: через невозможность перекинут мостик прецедента ⁶². Можно было вообще увидеть в ситуации, создаваемой наличием статуи, некую аналогичную ситуацию, имевшей место во время суда Париса, приравнивая к положению Париса не только положение Праксителя, но и положение созерцателя его изваяния ⁶³. Можно было, наконец, подумать не о земном, но о божественном, посвященном в тайнство наготы Афродиты, т. е. об Аресе, связав его с Праксителем через медиацию ⁶⁴ неодушевленного предмета — железного резца: железо принадлежит Аресу, или по логике мифологической образности есть Арес ⁶⁵, а потому резец в руках Праксителя передает Праксителю знание Ареса о наготе Афродиты, сам воспроизводя эту наготу в соответствии со своим знанием ⁶⁶. В разнообразии использованных ходов снова выявляется поразительное единообразие установки. Это ходы в одной и той же игре.

Рассмотренные нами классы эпиграмм на произведения искусства стоят в широком контексте эпиграмматической поэзии вообще, представляя собой в совокупности часть целого, и притом такую часть, которая очень адекватно характеризует целое. Но нам сейчас не так легко выработать непредвзятую точку зрения на эпиграмматику. Наш сознательный или бессознательный отбор того, что нам представляется в ней наиболее «ценным», «ярким» и т. д., во-первых, преувеличивает значение описательных моментов, чувственной наглядности, так называемой пластичности ⁶⁷ (которая во многих эпиграммах присутствует или, что чаще, чуть намечается, в немногих — достигает разработки и совершенства, но отнюдь не играет центральной роли в основной массе образчиков жанра); во-вторых, односторонне сосредоточивает внимание на некоторой частной топике (эротико-гедонистической, бытописательской, сатирической, сентенциозной и т. п.), на так называемом настроении эпиграммы, могущем быть характерным для автора, для его эпохи и его круга ⁶⁸ (если только это не иллюзорная характеристика), но очень мало затрагивающем сущность самого жанра как такового.

Но стоит нам отвлечься от всех попыток отбора по критериям современного вкуса и читать Палатинскую антологию и прочие эпиграмматические сборники попросту подряд, как становится затруднительно не заметить, что чаще всего нам встречаются все-таки не «зарисовки» и не фиксации «настроений», о которых мы так привыкли слышать от историков литературы⁶⁹, но скорее более или менее тонкие упражнения для рассудка наподобие только что описанных стихов на произведения искусства, что-то вроде постановки и решения задач различной сложности по занимательной логике. Такой тип эпиграммы, сильно разочаровывающий современного читателя своей сухостью, может быть назван самым тривиальным, но понятие тривиальности предполагает понятие массовости. На общем фоне эпиграмматического творчества даже те специфические (но при этом достаточно многочисленные) эпиграммы, которые в совокупности складываются в стихотворный задачник по математике⁷⁰ и в сборник загадок⁷¹, перестают казаться просто курьезом, стоящим за чертой «художественной литературы», и оказываются скорее логическим пределом для очень мощной и влиятельной тенденции жанра в целом. Что до шедевров эпиграмматической поэзии, связываемых традицией с именами классиков жанра и попадающих в кругозор современных изложений истории греческой литературы, то и на них небесполезно взглянуть по-новому с учетом этой тенденции; в контексте жанровой нормы они выглядят несколько по-иному.

Вот один из многочисленных примеров. Об известном эпиграмматисте III в. до н. э. Посидиппе приходится слышать, что его отличительная черта — «склонность к философским рассуждениям с несомненным уклоном в сторону пессимизма», «уныние», которое порождено «упадком общественной жизни в Греции»⁷². Единственное основание для такой характеристики — десятистишная эпиграмма из IX книги Палатинской антологии⁷³; и вот на ней-то стоит остановиться подробнее. Во-первых, рукописная традиция связывает ее не только с именем Посидиппа, но и с именами Платона Комика и даже Кратета Киника⁷⁴. Из этого вытекает не только вполне тривиальное затруднение к использованию ее для характеристики специально Посидиппа, но, пожалуй, и нечто иное: ее едва ли вообще можно рассматривать как излияние душевных чувств или выражение образа мыслей ее автора, кем бы этот автор ни был. К модусу ее восприятия и бытования внутри живой ан-

тично-византийской эпиграмматической традиции принадлежит некая существенная анонимность⁷⁵. Во-вторых, структура эпigramмы соответствует этой анонимности: ее «лирический герой» не Посидипп, не Платон и не Кратет, но тот самый τῆς, с которым мы встречались в описании битвы у Либания.

Перед нами не личная жалоба, но классифицирующий каталог абстрактно мыслимых сторон жизни, жизненных путей и жизненных ситуаций, где каждой возможности отвечает некое характерное для нее зло. Хотя бы для того, чтобы одно зло было равно другому злу, нужно, чтобы каждое зло было взято совершенно отвлеченно; и тогда возникает огорчительная для души, но довольно забавная для рассудка невозможность выбора наименьшего зла, что-то вроде положения Буриданова осла навыворот — с двух сторон маячат не равновеликие вязанки сена, а, скажем, одинаково болезненные бичи. Классификация жизненных возможностей, предлагаемая Посидиппом, шестичленна, а в каждом члене — дихотомична, чтобы зло и уравнивающее его другое зло снова и снова стояли друг против друга попарно.

Во-первых, жизнь вообще может быть либо (1) публичной, т. е. протекать «на площади», либо (2) приватной, т. е. протекать «в доме», но первой свойственны «склоки и неприятные хлопоты», т. е. отсутствие уюта, а второй — «заботы», т. е. отсутствие выхода из круга бесславных каждодневных дел. Во-вторых, добывание средств к жизни может быть связано либо (1) с земледелием, либо (2) с торговым мореплаванием, но в первом — «вдосталь маяты» (καμάτω ἄλις), а во втором — риск и тревога (τίρβος). В-третьих, предполагается, что человек может поселиться на чужбине, но там он будет по своему имущественному статусу либо (1) состоятельным, либо (2) немущим, но первое навлекает опасности, второе — тяготы. В-четвертых и в-пятых, по своему семейному положению, взятому в двух различных аспектах, он либо (1) женат, либо (2) холост, но в первом случае он лишен беззаботности, во втором — страдает от одиночества; далее, либо (1) имеет детей, либо (2) бездетен, но дети — это беспокойство, отсутствие детей — уродство (κῆρωλις). В-шестых, по своему возрасту он либо (1) молод, либо (2) стар, но молодость сопряжена с неразумием, а седина с немощью. Эпиграмма заключается строго традиционной сентенцией, цитировавшейся в свое время еще в «Эдипе в Колоне» Софокла и

в неизвестной комедии Алексиса ⁷⁶: «желать можно одного из двух — или не родиться, или умереть немедленно по рождении». Это во всяком случае не вопль души и не вывод из конкретного жизненного опыта индивида или целой эпохи, а нечто совсем иное.

Для эпиграмматиста интересно и почетно заключить в метрические рамки элегического дистиха мысль, уже звучавшую в логаэдах Софокла и в ямбических триметрах Алексиса. Это удовольствие, чуждое новой поэзии «самовыражения», манило не только авторов бесчисленных парафраз, которыми так богата позднеантичная и византийская литературы ⁷⁷, но и побуждало Григория Назианзина самого переписать элегическими дистихами то, что он же написал триметрами, или наоборот ⁷⁸. Эпиграмма тоже предлагает новую парафразу старого текста, возвышает свой голос в состязании. При этом она и сама вызывает на дальнейшее состязание с ней, как бы намечая заранее ход, который может использовать будущий соперник. В самом деле, «пессимистический» текст уже несет в себе как собственную импликацию свою «оптимистическую» обратимость. Так сказать, что в жизни «на площади» есть неуютность, а в жизни «дома» — тесная безвыходность забот, значит сказать (коль скоро два члена определяют друг друга), что уют есть в жизни «дома», а выход из тесноты — в жизни «на площади»; и та же прозрачная логическая операция может быть проделана с остальными пятью парами противоположностей. «Оптимистический» антитезис уже задан в самом «пессимистическом» тезисе. Напрашивающаяся возможность должна была быть реализована, и она была реализована — через семь столетий.

Эпиграмматист IV в. н. э. Метродор, известный как автор математических задач в стихах ⁷⁹, написал ответ, разумеется тоже десятистишный и вообще строжайше воспроизводящий логико-синтаксическую структуру образца (формулы типа $\epsilon\upsilon\upsilon \acute{\alpha}\tau\omicron\rho\tau\acute{\iota}, \mu\epsilon\nu \epsilon\nu \delta\grave{\epsilon} \delta\omicron\rho\acute{\alpha}\iota\omicron\varsigma$ и т. п. оставлены без изменения и занимают те же самые позиции внутри дистихов); ответ этот дан в Палатинской антологии рядом с первой эпиграммой, чтобы читатель насладился их параллелизмом ⁸⁰. К эпохе Метродора упадок общественной жизни в Греции сменился общим кризисом средиземноморской цивилизации; но «пессимистическая» эпиграмма уже была написана ⁸¹, и Метродору просто ничего другого не оставалось, как быть «оптимистом». Как же он

ишет свое сочинение на заданную тему εἰς τὸν βίον ὑψηλῶν ⁸²? Мы слышим, что, во-первых, (1) в публичной жизни «на площади» есть «слава и разумные дела», т. е. выход из оупляющей узости домашних работ, а зато (2) в приватной жизни «дома» есть «покой» (ἄρταρα), т. е. укрытие от тревожной неуютности площади; во-вторых, (1) земледельцу улыбается «милость Природы» (φύσιος χάρις), а (2) мореплавателю — быстрое обогащение, так что первый избавлен от авантюрных тревог второго, а второй — от монотонных трудов первого; в-третьих, на чужбине (1) состоятельный имеет «известность» (κλέος), а зато (2) безвестность неимущего укрывает его от бесчестия; в-четвертых, (1) женатый имеет «наилучшее устройство дома» (οἶκος ἀριστος), а зато (2) холостяку вольнее живется; в-пятых, (1) дети — предмет любви, а (2) бездетность — жизнь без забот; в-шестых, (1) молодые люди сильны, а (2) седые головы благочестивы. В заключенные воспроизводится сентенция, служившая итогом первой эпиграммы, но только с отрицанием: «нет, не нужно желать одного из двух — или не рождаться, или умереть». Так инверсия первой эпиграммы доведена до конца.

Для чего, собственно, мы столь подробно останавливались на этом казусе? Соотношение двух эпиграмм, подобное зеркальной симметрии, представляет собой факт, хотя отнюдь не единичный, не лишенный параллелей ⁸³, но, конечно, далеко не массовый; однако он обусловлен, более того, вызван к жизни не чем иным, как принципом жесткой логической диспозиции ⁸⁴, работая на выявление этого принципа ⁸⁵, а последний, как мы убедились на различных примерах (которые могут быть умножены ad libitum), характерен для эпиграмматического жанра в целом. Именно поэтому через рассмотрение пары спорящих друг с другом эпиграмм мы имеем шансы узнать о самом жанре нечто особенно важное, отыскать необходимый корректив к привычному, но одностороннему представлению об эпиграмме как «пластической» фиксации момента и настроения.

Что касается эпиграмматического жанра, то у него есть особые права на представительство за состояние породившей его литературной культуры, и это потому, что он обусловлен ее простейшими, глубоко лежащими, очень стабильными основаниями; само его наличие — это симптом, «необходимый и достаточный признак» литературы, принявшей норму риторического рационализма.

Жанр созревает параллельно созреванию риторического рационализма. Как и последний, он проходит свою архаическую фазу во времена Симонида (которые были также временами Гераклита, сыгравшего, как показал Э. Норден, первостепенную роль в подготовке феномена риторики⁸⁶); как и последний, он обретает равенство себе и устойчивый облик на закате классики, к началу эллинизма, чтобы затем сопровождать греческую культуру на всех ее языческих и христианских путях вплоть до гибели Византии в 1453 г. Другие поэтические жанры уходили из живой литературы (как ушел дифирамб, ушла трагедия, ушла Древняя и Средняя, а затем и Новая комедия), а иногда возвращались в преобразованном виде, чтобы снова уйти до следующего возвращения (как гексаметрический эпос); но эпиграмматическая традиция оставалась на редкость непрерывной в течение более нежели полутора тысячелетий. Есть периоды, когда поэзия только и представлена эпиграммами⁸⁷. Греки не могли перестать писать эпиграммы, как они не могли перестать сочинять торжественные речи в совещательном, судебном и эпидейктическом роде; утилитарные приложения школьной риторики в парадной прозе и ее же игровые приложения в эпиграмматической поэзии — это, так сказать, минимум данного типа словесной культуры, его скромное ядро, то, без чего невозможно обойтись.

При этом эпиграммы пишут все; умение написать эпиграмму для образованного грека то же самое, что для образованного японца времен Басё умение сложить хокку. Это вопрос школьного умения, вопрос грамотности; Филипп III Македонский, монарх, которому было совсем не до литературы, мог, однако, облечь свою угрозу эпиграмматисту Алкею Мессенскому в правильно составленную эпиграмму⁸⁸. Либаний был, напротив, мастером слова, но слова прозаического; единственные стихотворные строки, которые традиция связывает с его именем, — строки эпиграммы⁸⁹. Иногда сочинение эпиграмм напоминает по своей социальной функции что-то вроде домашнего музицирования или игры в шахматы.

И еще одно свойство эпиграмматического жанра — уникальная стабильность его оснований. Разумеется, эпиграммы несут в себе какие-то приметы времени, чаще всего относящиеся попросту к тонике, но не сводящиеся к ней; однако в глубине жанровой структуры изменяется поразительно мало. Эпос Аполлония Родосского — в дру-

гом смысле эпос, чем гомеровский; и на переходе от Аполлония к Нонну содержание самой этой жанровой категории меняется еще раз. Но эпиграммы Паллада (IV—V вв.), Павла Силентиария и Агафия Схоластика (VI в.), Иоанна Геометра (X в.), Иоанна Мавропода (XI в.), Никифора Григоры (XIV в.) суть эпиграммы точно в таком же смысле, что творения Асклепида или Посидиппа (IV—III вв. до н. э.). И этой более чем полуторатысячелетней временной дистанции мало; если мы перейдем границы грекоязычной поэзии и обратимся к латинской стиховой традиции, эпиграммы Авзония (IV в.) и поэтов Салмазиена сборника (V—VI вв.), Венанция Фортуната (VI в.) и стихотворцев каролингской поры (VIII—IX вв.), Хильдберта Лавардинского (XI—XII вв.), но также Анджело Полициано (XV в.), Томаса Мора, Филиппа Меланхтона, Марка Антония Мурета (XVI в.), Юлия Цезаря и Юста Иосифа Скалигеров (XVI—XVII вв.), Гуго Гроция и Каспара Барлея (XVII в.), Лаврентия Ван Сантена (XVIII в.) и так далее, вплоть до таких любопытных анахронизмов, как, скажем, латинская «Надпись к портрету моему» папы Льва XIII на самом исходе XIX в., тоже не знаменуют ни малейшего принципиального сдвига в жанровых установках.

Меняется толика (и то очень мало), но способы ее расщудочного препарирования не меняются. Парадоксы христианской доктрины о вочеловечении Бога трактуются эпитаграмматистами совершенно так же, как в свое время трактовался парадокс вооруженной Афродиты. Если тема — вифлеемские ясли, можно сказать, что они обширнее небес: небеса, по Библии, Бога не вмещают⁹⁰, а ясли вместили⁹¹. Положим, христианин на свои деньги построил книгохранилище: спрашивается, как связать этот его поступок с догматами его веры? Медиация между понятием «книгохранилище» и понятием «Христос» осуществляется через лексему *λόγος* («слово»): поскольку христианин верует, что Христос есть Бог-Слово, для него естественно построить жилище для слов, т. е. для книг⁹². Некогда языческие эпитаграмматисты представляли как парадокс изображение наготы Афродиты у Праксителя; но, если смертным глазам недоступна нагота олимпийской богини, им тем более недоступна бестелесность христианских ангелов, изображение которых на иконе христианские эпитаграмматисты превращают в такой же логически формализованный парадокс. Другое дело, что на сей раз

парадокс совпадает по своему содержанию с совершенно серьезным тезисом византийского богословия иконы. «Сколь дерзостно даровать форму (μορφήν) бестелесному, — пишет Нил Схоластик (VI в.), — однако и образ (εἰκόν) возводит к умному памятованию о вещах небесных»⁹². «Будь милостив, обретши форму, о Архангел! — вторит ему его современник Агафий, — ведь твой лик недоступен зрению; но таковы дары смертных»⁹⁴. «О вера, на какие чудеса ты способна! — продолжает через четыре века Иоани Геометр, — Как легко даешь ты форму естеству, непричастному форме!»⁹⁵

В такие построения автор и читатель могут вкладывать сколь угодно много или мало эмоциональной серьезности — от максимума до минимума.

Рассудочность эпиграммы совершенно не оставляет места для прямых заключений о религиозных убеждениях или тем паче чувствах эпиграмматиста. Умственные игры подобного рода вокруг догматов христианской веры мы встречаем и в самых глубоких памятниках византийской «духовности»; с другой стороны, однако, Клавдиан, этот «недруг имени Христова», по свидетельству Августина⁹⁶, «поэт отменный, но язычник самый закоренелый», по свидетельству Орозия⁹⁷, мог сочинять вполне в тон своим христианским коллегам эпиграмматические формулировки парадоксов богосыновства и богочеловечества Христа. Бог-Сын — это, по Клавдиану, «незнаменуемого Отца первонасеянный глас»⁹⁸; младенец Христос — это «новоявленный градодержец, древлерожденный, новорожденный Сын, вечносущий и предсуществовавший, высший и последний, совечный бессмертному Отцу»⁹⁹. Конечно, христианские мотивы в поэзии Клавдиана стимулируются положением поэта при дворе христианских императоров, но в них нет ровно ничего вымученного, они разработаны с блеском и отлично вписываются в общую панораму творчества этого «недруга имени Христова». Ибо, как только что было сказано, новая топика не изменила старый внутренний строй эпиграммы. Что касается эпох, куда более отдаленных от античности, то весьма характерно, что между оригинальными творениями тех же Томаса Мора и Гуго Гроция в «антологическом роде» и их же переводами (очень точными) из Палатинской антологии невозможно ощутить существенного различия. Такая однородность эпиграмматической продукции на колоссальном временном расстоянии объясняется лишь тем, что в жанре, особенно

беспримесно реализующем принцип риторического рационализма, инвариантные элементы гораздо сильнее и глубже, чем отклики на время или отражения авторской судьбы и души.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Libanii Descr., 1, 8.
- ² Ibid., p. 462, 8 ff. Forster.
- ³ Ср. примечание 10 к Введению.
- ⁴ Например, антистетическое построение «приятно, ибо противоположности легче всего распознать, особенно же хорошо распознаются они одна через другую; и еще потому, что это похоже на силлогизм» (Rhet., III, IX, 8, p. 1410a). Ср.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 192, 193, 202 (перевод текста «Риторика» и наш комментарий к соответствующим местам).
- ⁵ Толстой Л. Н. Избранные повести и рассказы. М., 1947, т. 2, с. 129.
- ⁶ Ср. размышления Бахтина о трансформирующем воздействии романа на всю панораму заставаемых им жанров (*Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975, с. 449—452 и др.*).
- ⁷ «Экспрессивный романый жест возникает как отклонение от нормы, но его „ошибочность“ как раз и раскрывает его субъективную значимость. Сначала — отклонение от нормы, затем — проблемность самой нормы» (Там же, прим. 1 к с. 477). «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (Там же, с. 479).
- ⁸ Ср., например: Grupp G. Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit. München, 1904, S. 166.
- ⁹ Negri G. L'imperatore Giuliano l'Apostata. 2 ed. Milano, 1902, p. 6.
- ¹⁰ Радцив С. И. История древнегреческой литературы. 4-е изд. М., 1977, с. 524.
- ¹¹ Julian., ep. 14. Прочтя очередную речь Либания, его царственный корреспондент восклицает: «Счастливы ты, что можешь так говорить, а еще счастливее, что можешь так мыслить. Какая речь! Какие мысли! Какая связь! Какое расчленение! Каковы умозаключения! Какая стройность! Каковы зачины! Каков слог! Какая гармония! Какая композиция!» Отметим, что Юлиан, ценитель Либанию, особо подчеркивает интеллектуальные достоинства его творчества: φρένες, σύνθεσις, διαίρεσις, τάξις, ἐπιχειρήματα. Ср. также: Isidor. Pelus., ep. 11, 42. Христиане, идейные антагонисты Либания, видели в нем классика словесного искусства с такой же готовностью, как его единомышленники из языческих кругов.
- ¹² В византийской литературе прослеживается линия подражания Либанию, идущая от Хорикия через декламации Георгия Кипрского, вплоть до заключительного этапа истории византийской учености.
- ¹³ Eunap., Vita soph., 100 Boiss.
- ¹⁴ Ср.: Photii bibl. cod. 90 p. 67b.

- ¹⁵ Тот же Фотий в цитированном только что месте оценивает как лучшую часть всего литературного наследия Либания именно его риторические упражнения.
- ¹⁶ Orat., XVII.
- ¹⁷ По собственному свидетельству, Либаний в это время серьезно подумывал о самоубийстве (Liban., Orat. I, 135).
- ¹⁸ Norman A. F. Introduction. — Libanius. Selected Works with an English Translation / Introduction and Notes by A. F. Norman. London etc., Loeb., 1969, vol. 1, p. XXXV.
- ¹⁹ Не кто иной, как Платон, искал арифметическое выражение для разницы между счастьем «человека царственного» и «человека тираннического», находя, что первое превышает второе в $9^3 = 729$ раз (Resp., IX, p. 587 de).
- ²⁰ Orat., XVII, 32.
- ²¹ Для риторической прозы эпохи Либания старое противоположение мифологического времени и исторического времени, регулировавшее некогда подбор сюжетов для трагедий, сменяется в своих функциях противоположением древности и позднейших времен, причем древность включает на более или менее равных правах миф и стилизованную историю и простирается до времен Александра включительно.
- ²² Orat., XVII, 32, заключительная фраза.
- ²³ Ср.: Focke R. Synkrisis. — Hermes, LVIII, 1923, S. 327—328 (corrigena S. 465).
- ²⁴ Ср.: Erbse H. Die Bedeutung der Synkrisis in den Parallelbiographien Plutarchs. — Hermes, LXXXIV, 1956, S. 398—424; Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М., 1973, с. 212—229.
- ²⁵ Marcell., 31, 1.
- ²⁶ Demetr., 1, 8, cf. Anton. 88 sq.
- ²⁷ Поразительно и в то же время характерно для вкуса Нового времени, что такой тонкий знаток Плутарха и вообще греческой прозы, как Р. Гирцель, настолько не понимал места синкрисисов в художественном целом «Параллельных жизнеописаний», что предлагал попросту исключить их как нелепую интерполяцию. См.: Hirzel R. Plutarch («Das Erbe der Alten», IV). Leipzig, 1912, S. 71—73.
- ²⁸ Необычность плутарховской биографии сравнительно с ходячим типом биографического жанра и характерность для последнего рубрицирующей композиции — тезис автора этой статьи, который он пытался доказать в своих работах: Аверинцев С. С. О жанровой специфике «Параллельных жизнеописаний». — Вестник древней истории, 1966, № 4; Он же. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М., 1973.

Анализ смысла рубрицирующей структуры биографии Светония дает М. Л. Гаспаров в послесловии к книге: *Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей*. М., 1964. Исследователь замечает, в частности: «Оценка всегда предполагает сравнение: чтобы оценить деятельность императора, нужно сопоставить ее с деятельностью других императоров и с требованиями, предъявляемыми к идеальному правителю. Группировка фактов должна допускать такое сравнение, следовательно, она должна быть не хронологической, отдельной для каждого императора, а логической, общей для всех» (с. 270).

- ²⁹ Ср. рекомендации для жанра энкомии (сливавшегося с биографическим жанром еще со времен тех же Исократова «Эвагора» и Ксенофонта «Агесилая») у Афтония (Prologum., 8, 87 Walz).
- ³⁰ Ср. выше прим. 27. Характерно, что С. Я. Лурье, выражая недоумение по поводу структуры «Параллельных жизнеописаний», пытается объяснить ее как реверанс в сторону римских властей: «Если бы Плутарх выпустил в свет только биографии великих греков, то это могло бы быть понято как выпад против Рима (?! — С. А.) Совсем другое дело, если каждому великому греку был противопоставлен великий римлянин, — это мудрый тактический шаг» (Предисловие к кн.: *Плутарх. Избранные биографии*. М.; Л., 1941, с. 13). Абсурдность этого объяснения, грубо противоречащего всему, что мы знаем о личности и творчестве Плутарха (при всей своей искреннейшей лояльности очень просто и открыто говорившего, например, о римском сапоге, занесенном над головой каждого грека (praes. ger. reip. 813 F), и вообще наделенного достойной простосердечностью «джентльмена» в гораздо большей мере, чем это легко вообразить человеку нашего времени), но также и о том, чем интересовались и чем заведомо не интересовались римские «полицейские» и «цензурные» инстанции, что возбранялось и что заведомо не возбранялось греческим риторам и литераторам под римским владычеством (ср. несколько наивное, но верное замечание Л. А. Ельницкого в предисловии к переводу только что упомянутого трактата Плутарха: *Вестник древней истории*, 1978, № 3, с. 231), проявившаяся в догадке почтенного историка погрешность против исторического факта очевидна. Впрочем, когда ум столь выдающийся, столь живой и энергичный предлагает гипотезы столь неправдоподобные, это печально, но не лишено познавательного интереса, ибо помогает лучше увидеть пропасть непонимания, разверзающуюся между нами и античностью.
- ³¹ Как известно, Аммиан написал в эпоху поздних Антонинов «Параллельные жизнеописания», где сопоставлял сицилийского тирана Дионисия с Домицианом, а Филиппа II Македонского — с Августом. Влияние Плутарха не доказано, но крайне вероятно; Р. Гирцель уверенно говорил об Аммиане как «первом известном продолжателе и подражателе Плутарха» (*Указ. соч.*, с. 77).
- ³² Одним из современников Монтеня синкрисисы Плутарха были обвинены в несправедливости (характерно, что не в натянутости, искусственности, ненужности, как в наше время), и Монтеень очень живо возражал на критику: «... Бросать Плутарху такое обвинение — значит порицать в нем самое прекрасное, самое достойное похвалы; ибо в этих сопоставлениях (которые являются наилучшей частью творений Плутарха и которые, на мой взгляд, и сам он больше всего любил) верность и искренность его суждений не уступают их глубине и значительности...» (*Монтеень. Опыты* / Пер. Ф. А. Коган-Бернштейн. М.; Л., 1958, кн. 2, гл. 32, с. 470). Сам Монтеень очевидным образом подражает этой практике Плутарха, например, в своем сопоставлении Плутарха и Сенеки (кн. 2, гл. 10).
- ³³ *Crit.*, fragm. В 15 Diels.
- ³⁴ *Stob.*, 11. 8, 12. А Наук дает фрагмент как текст Еврипида (*Nauck A. Tragicorum graecorum Fragmenta*. 2 ed. Lipsiae, 1926, fr. 659).

³⁵ Уже Сапфо рассуждает:

Одни — строй конников, другие — строй пеших,
те же — строй кораблей назовут прекраснейшим
на черной земле; а я — то, что
кто-то любит (ὄττω τίς ἱράται).

(fragm. 27a Diehl, 16 Lobel-Page). Можно привести еще фрагмент Пиндара, к сожалению, оборванный на полуслове цитирующим его Секстом Эмпириком, ввиду чего невозможно выяснить, имел ли он заключение по типу «я же избираю. . .»:

Кого-то (τινα) радуют от ветроногих коней
венки и почести,
иных же обитание в многозлатных чертогах;
а некто (τίς) услаждается, через соленую зыбь
на корабле быстром совершая путь.

(fragm. 221, Snell-Maehler).

³⁶ Формулы эти закономерно появляются и в архаической греческой поэзии, например у той же Сапфо, которая говорит об Анактории: «я более желала бы видеть ее милую походку и сияющее мерцание лица, нежели колесницы лидий и пеших ратников в доспехах» (fragm. 27b, Diehl, 17—20). О дочери Клеиде у нее сказано: «я не променяю ее на целую Лидию» (fragm. 152, Diehl, 132 Lobel). Очень распространенная разновидность этих формул выражает специально предпочтение одного избираемого предмета песни всем другим:

Песни мой, владычицы лиры,
Какого бога,
Какого героя,
Какого мужа будем мы воспевать?
Над Писою властвует Зевс;
Олимпийские игрыца учредил Геракл
От первых победы;
Но воскликнем мы ныне о Фероне. . .

(Оуптр., 2, 1—8; пер. М. Л. Гаспарова)

³⁷ «В Греция мы имеем перед собой совершенно чуждый Ближнему Востоку тип „непризнанного гения“ . . . Черты этого типа начинают проступать уже во второй половине VI столетия до н. э. (например, в сегованиях Ксенофана на традицию, определяющую почет „грубым“ атлетам, а не ему, носителя новыx духовных ценностей); свою окончательную отчетливость они обретают в эпоху Еврипида, этого классического „меланхолика“, явившего грекам образец творческого одиночества. Но ближневосточная литература, столь немощно осведомленная в самых разнообразных оттенках человеческой потерянности и злополучности . . . ни в одной из своих многочисленных исповедей не дает самочувствия „гения среди толпы“: такой психологический комплекс в библейском мире просто неизвестен. . . . Понятие „толпа“ на библейский язык непереводамо: конечно, вокруг человека ходят . . . глушцы и неучи, среди которых ему скучно, если

он „мудрец“, но все они в принципе пребывают на той же плоскости бытия, что и он сам» (Сб. Типология и взаимосвязи литературы древнего мира. М., 1971, с. 212—213).

³⁸ См.: *Лившиц В.* Полутораглазый стрелец. М., 1933.

³⁹ Ср. также оды I, 31; III, 1; IV, 3. Вне такого применения в более архаической своей роли схема выступает в оде I, 7, где заявление «буду петь Тибур» подготовлено так: «Пусть одни поют Родос, другие — Митилену. . .» — всего в каталоге 13 отклоняемых названий.

⁴⁰ Образцовый анализ этой картинности см. у М. Л. Гаспарова в предисловии к книге: *Квинт Гораций Флакк.* Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970, с. 13—14.

⁴¹ Greg. Nazianz., *serm. moral.*, X, 456—467 (Migne PG, t. 37, col. 713—714).

⁴² Сравнительно недавний пример: *Белик А. П.* Этические и эстетические мотивы в русской народной сказке. — В кн.: *Из истории эстетической мысли древности и средневековья.* М., 1961, с. 303—342. В этой статье даже такой персонаж, как «дочь змея», получает социологическую идентификацию, которая вполне удовлетворила бы Фому Фомича.

⁴³ Античные поэты об искусстве / Предисл. С. П. Кондратьева. [Л.]: Изогиз, 1938.

⁴⁴ Там же, предисловие, с. 10.

⁴⁵ *Anthol. Palat.*, XVI, 185.

⁴⁶ У розы иглы есть, рога есть у быка.
Вот сходство. Разница ж: легко любви рука
Совьет из роз букет для милого предмета;
А из быков никак нельзя связать букета!

(*Жуковский В. А.* Собр. соч. М.; Л., 1959, т. 1, с. 345).

^{46a} *Anthol. Palat.*, XVI, 183.

⁴⁷ Ср.: *Paus.*, *Descr. Gr.*, III, 15.

⁴⁸ *Anthol. Palat.*, XVI, 174—177.

⁴⁹ Ср.: *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 79, 102—103, 112—114, 354—355 и др.; *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. 2-е изд. Харьков, 1914, с. 14 и пр.

⁵⁰ *Anthol. Palat.*, XVI, 171.

⁵¹ *Anthol. Palat.*, XVI, 177 (осложнено тем, что в терминологии Мейерхольда, развитой Эйзенштейном, именуется «отказным движением»: автор начинает с того, что обосновывает полную несовместимость Афродиты и доспехов).

⁵² *Anthol. Palat.*, XVI, 176.

⁵³ *Anthol. Palat.*, XVI, 172.

⁵⁴ *Anthol. Palat.*, XVI, 173.

⁵⁵ *Anthol. Palat.*, XVI, 159—170.

⁵⁶ *Anthol. Palat.*, XVI, 167.

⁵⁷ Ср. выше примечание 51 о понятии «отказное движение».

⁵⁸ *Anthol. Palat.*, XVI, 160.

⁵⁹ *Anthol. Palat.*, XVI, 162.

⁶⁰ *Anthol. Palat.*, XVI, 163.

⁶¹ *Anthol. Palat.*, XVI, 168.

⁶² Понятие прецедента имеет огромное значение для античного и вообще раннего рационализма ввиду юридической окраски последнего.

⁶³ Anthol. Palat., XVI; 165, 166, 169, 170.

⁶⁴ Ср. понятие медиации в анализе структуры мифа, например, у К. Леви-Стросса. Характерно, что последнему понадобился этот термин по ходу описания интеллектуалистических аспектов мифа.

⁶⁵ Ср.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 50—52.

⁶⁶ Anthol. Palat., XVI, 160b.

⁶⁷ Вспомним роль, которую категория пластичности играет в популярных схематических характеристиках античной культуры от эпигонов Гегеля до Шпенглера и далее, переходя из рук в руки и превращаясь у популяризаторов в совершенно расплывчатую и бесцветную, но тем более всепроникающую идею. Нарочитая «выпуклость форм», априорно ожидаемая от всякой античной поэзии, но прежде всего от греческих стихотворений «из антологического рода», как говорили в старину, была отлично спародирована еще в стихотворении Козьмы Пруткова «Древний пластический грек» (ср. его же «Спор греческих философов об изящном» и «Письмо из Коринфа»). По мере начавшегося в XIX в. поступательного снижения «явного» интереса к умственной и нравственной культуре античности, к эллинистическому интеллектуализму и эллинистическому морализму (имевшему центральное значение для самих древних, удерживавшему его для европейцев средневековья, Возрождения, Просвещения) одностороннее подчеркивание «пластических» компонентов античного наследия закономерно делается все сильнее. Вся шпенглеровская концепция «аполлоновской» культуры определяется тем фундаментальным фактом, что это взгляд извне: «пластика» античности сохраняет власть над воображением Шпенглера (и его предпологаемого читателя), но эллинистическая мысль уже ничего не говорит непосредственно его уму, а эллинистическая этика — его сердцу.

⁶⁸ Ср. ходовые характеристики такого типа: «Асклепиада занимали преимущественно любовные темы. . .». «Леонид искренне жалеет бедняков и тружеников и посвящает им полные глубокого чувства эпитафии. . . он откликается на военные события. . . подшучивает над пьяницей старухой Маронидой. . . живо воспринимает произведения искусства. . .». «Мелеагр. . . всецело обращается к той тематике, которая была по душе и ему самому, и тому богатому и легкомысленному обществу, в каком ему приходилось завоевывать себе положение. Большая часть его эпитграмм. . . игривого и любовного содержания» (История греческой литературы / Под ред. С. И. Соболевского и др. М.: Изд-во АН СССР, 1960, т. 3, с. 124, 127, 128). Разумеется, в таком способе описывать материал, весьма обычном и далеко не всегда удерживающем такой простодушный характер, нет ровно ничего невозможительного; однако ряд аспектов сложной реальности эпиграмматического жанра он неизбежно игнорирует, смещая общие пропорции, в частности соотношение между личностным и внеличностным. Исследователь имеет право предпочтительно интересоваться действительно ярким индивидуальным обликом, скажем, Леонидом Тарентского или Паллада; нельзя, однако, не видеть, что удельный вес внеличностного в этом жанре особенно велик (что выразилось, между прочим, во-первых, в структуре традиционных сборников — группировка стихов по темам, не по авторам! — во-вторых, в особой неважности традиционных атри-

буций). О повышенной консервативности жанра эпиграммы нам придется говорить ниже.

- ⁶⁹ Ср.: *Тронский И. М.* История античной литературы. 3-е изд. Л., 1957, с. 215 (эпиграмма есть «средство создать образ, настроение, запечатлеть ситуацию»), с. 216 (она «стремится зафиксировать ситуацию, момент»).
- ⁷⁰ Anthol. Palat., XVI, 1—4, 6—8, 11—13, 48—51, 116—147; append. nova Cougny, VII, 1—5.
- ⁷¹ Anthol. Palat., XIV, 5, 9—10, 14—47, 52—64, 103—111; append., VII, 6—81.
- ⁷² История греческой литературы, т. 3, с. 124—125.
- ⁷³ Anthol. Palat., IX, 359.
- ⁷⁴ Последняя атрибуция — в сборнике Плануда.
- ⁷⁵ Почему эпиграмма не несет столь часто встречающегося в Палатинской антологии надписания ἀδῆλον («авторство неясно»)? Для этого она слишком хороша; такому яркому и популярному творению (о популярности которого свидетельствуют не только включения в сокращенный Планудов извод антологии, но и ответ Метродора, о котором см. ниже) не полагается стоять в рукописи без всякого имени. Но два (или три) имени сразу — все равно эквивалент того же ἀδῆλον.
- ⁷⁶ Soph. Oed. Colon, 1224—1227; Alex. Com., (Fr. AN Com. II, 447).
- ⁷⁷ Ср.: *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 144—147. В соответствии с темой этой книги в ней не рассматриваются позднейшие факты этого ряда, например переложение Акафиста Богородицы ямбическими триметрами, выполненное в начале XIV в. Мануилом Филом.
- ⁷⁸ Например, Poemata moralia, 35—36 (PG 37, col. 965—966); 37—38 (ibid., col. 966—967).
- ⁷⁹ Anthol. Palat., XIV, 116—146.
- ⁸⁰ Anthol. Palat., IX, 360.
- ⁸¹ При таком понимании соотношения между двумя эпиграммами остается вопрос: почему именно первая была «пессимистической» и вторая «оптимистической», а не наоборот? Но ответ, как кажется, очень прост. Первая эпиграмма — вызов, вторая — ответ на вызов; первая обязана быть и по тону своему вызывающей, вторая — нет, ибо ее существование оправдано вызовом, содержащимся в первой. Но тезис «во всяком образе жизни есть нечто хорошее» не является вызывающим и при неспровоцированном высказывании просто неинтересен; напротив, в тезисе «ни в каком образе жизни нет ничего хорошего» достаточно задора. Именно этот диспутальный задор, а не «мировую» (или «гражданскую») скорбь обязаны мы ощутить в первой эпиграмме.
- ⁸² Так определяется тема обеих эпиграмм в леммах рукописей.
- ⁸³ Ср., например, ряд ямбических эпиграмм Григория Богослова с идентичной логико-синтаксической структурой, а именно основанных на схеме пятичленной (в одном случае — четырехчленной) градации, причем параллелизм подчеркнут (как и у Метродора) формальным единообразием метрического свойства: первый колон каждого первого стиха и затем анжамбеманы во всех остальных стихах, кроме последнего, непременно занимают по пять слогов, т. е. по две стопы и по тесису третьей (Poemata moralia, 20—23, PG, 37, col. 788—790).

- ⁸⁴ «Dispositio» (греч. τάξις, ср. Arist. Rhet., III, 12) — одно из центральных понятий риторической теории. В новой научной литературе иногда употребляется как коррелят к понятию композиции; термин «диспозиция» акцентирует момент школьной правильности, рассудочной последовательности (то, чего мы ждем от идеального ученического сочинения), термин «композиция» — момент «творческой» субъективности (то, чего мы ждем от художественной литературы в современном смысле слова).
- ⁸⁵ Еще вопрос, что важнее для автора первой эпиграммы — высказать свое «пессимистическое» суждение о мире или похвалиться тем, как складно он сумеет в шести парах дихотомий (как теперь говорят, бипарных оппозиций) создать иллюзию исчерпывающего перебора жизненных возможностей; и Метродор, вступая в игровую полемику с оценочным наполнением пунктов каталога, не только принимает самый каталог, но, как бы повернув его вокруг оси симметрии, дает ему статус независимости от конкретного тезиса, в связи с которым он был изначально предложен. Логическая диспозиция имеет здесь такое значение, к которому она стремится в неисчислимом множестве других случаев.
- ⁸⁶ Norden E. Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance. Leipzig, 1898, Bd. I, S. 18—20.
- ⁸⁷ Для рубежа I в. до н. э. и I в. н. э. имеются эпиграммы Кринагора, Антипатра Фессалоникского, Гетулика, Алфея и др.; для IV в. н. э., когда буйное цветение риторической прозы не оставляло никакого места для поэзии, — эпиграммы Григория Богослова, Юлиана Отступника, позднее Паллада; даже для IX в., времени глубокого упадка всех унаследованных от античности жанров, — ямбические эпиграммы Феодора Студита и Кассия, неловкие, но сохраняющие равенство себе жанровой структуры.
- ⁸⁸ Anthol. Palat., append. V, 10. ⁸⁹ Anthol. Palat., VII, 747.
- ⁹⁰ II Palalip., 6, 18. ⁹¹ I, 40. ⁹² VII, 149. ⁹³ I, 33. ⁹⁴ I, 36.
- ⁹⁵ Цит. по примечаниям в парижском издании «Палатинской антологии» 1871 г. (серия Ф. Дидо), т. 1, с. 17.
- ⁹⁶ «О граде Божию», I, 26. ⁹⁷ VII, 35. ⁹⁸ I, 19, 4. ⁹⁹ I, 20. 1—3.

ПОЭТИКА СЛОВА



ПАРАДОКСЫ ПЛАТОНОВСКОГО «ТИМЕЯ»: ДИАЛОГ И ГИМН

Н. И. Григорьева

Традиционный подзаголовок «Тимея» *Περὶ φύσεως* («О природе») и смысл, заключенный в нем, останавливают на себе внимание, по некоторым причинам заставляют задуматься. Ибо если допустить, что мы ничего не знаем о развитии системы взглядов Платона, эволюции ступеней его творчества¹, то его обращение к проблеме космологии в 60—50-е годы IV в. до н. э. может показаться весьма странным.

В сущности, вся предшествующая Платону деятельность софистов и Сократа заявила о несостоятельности проблемы *φύσις* («природа») ² как объекта познания, и это явление было лишь следствием кризиса, который переживала старая натурфилософия уже в середине V в. до н. э. К этому времени физиологами были перебраны все возможные, на их взгляд, начала Вселенной, и вместе с последовательным перечислением четырех стихий материи — воды, воздуха, земли и огня — предлагались первоначала абстрактно-мыслительные: числа пифагорейцев, апейрон Анаксимандра³, Единое элеатов, Нус и гомеомерии Анаксагора. Но уже сам смысл главных понятий Анаксагора, последнего из плеяды физиологов, явился логическим завершением этих двух принципов происхождения природы: в качестве начала материального мыслились гомеомерии, бесчисленные невидимые частицы; ряд идеальных абстрактный замыкало понятие Нуса — имперсонального принципа разумного оформления вещества. Символично, что эти взгляды философа были признаны богохульными, его едва не приговорили к смертной казни.

Вскоре последовал авторитетный «научный» приговор космологии. Его вынес софист Горгий Леонтинский, бывший учеником знаменитого физиолога Эмпедокла. В сочинении, носящем заглавие «О несуществующем, или О природе», он «устанавливает три главных положения, непосредственно следующие одно за другим. Одно —

именно первое — [гласит], что ничего не существует, второе — что если и существует, то оно непознаваемо для человека; третье — что если оно и познаваемо, то все же по крайней мере оно непередаваемо и необъяснимо для ближнего»⁴.

О прочном авторитете софистов, занимавших умы Эллады более ста лет, говорить не приходится. Достаточно вспомнить, что сам Платон большинство своих диалогов писал как доказательство ложности именно софистических утверждений. Можно предположить, что не исключение и «Тимей». Однако если ранее Платон выступал по отношению к ним как явный полемист⁵, то теперь опровержение софиста скрыто и сделано как бы между прочим. Перед тем как приступить к изложению своей точки зрения на происхождение Вселенной, Платон, даже не упоминая Горгия, опровергает его так, как это любил делать сам Горгий, — с первого пункта до последнего: 1) все существует — и вечное, и временное; 2) все познаваемо: первое с помощью мысли, второе — органов чувств; 3) все познанное можно передать и объяснить ближнему, и не только одному, а двум, трем, четырем и самым разным⁶. Причем текст не только традиционно возражает софисту, но и дает весьма резкую оценку старой натурфилософии. Платон устами Тимея утверждает, что до сих пор еще ни один философ не объяснил возникновение четырех элементов (Тим., 48в), что эллины — дети и они даже не представляют действительной древности Вселенной (Тим., 22а) и, конечно же, даже понятия не имеют о ее Демиурге (Тим., 29d). Кроме того, основатель Академии, приступая к передаче своего решения проблемы φύσις, предупреждает читателя, что содержание «Тимея» — λόγος ἄτοπος καὶ ἀήθης — речь странная и непривычная.

На первый взгляд, действительно некоторая непривычность заключается в том, что читателю предлагается текст, где за головоломными математическими вычислениями следуют длинные рассуждения о свойствах геометрических фигур. Конечно, Платон и прежде любил примеры и доказательства из области математики⁷, и чаще всего математика была равнозначна с доказательствами и примерами из других областей знания. Ее онтологический статус был чрезвычайно высок во многих диалогах, ведь с математикой был связан разрабатываемый в Академии способ познания человека и мира⁸; однако в «Тимее» самое существо предмета — творение Вселенной — богов и стихий —

представлено в виде сложнейших математических операций.

Странным образом модифицируется и форма диалога — роль обычного реплицирования ничтожно мала в сравнении с монологом Тимея Локрского. И что совсем странно, центральная фигура диалогов, Сократ, в благоговейном молчании внимает пифагорейцу.

И тем не менее проще всего можно объяснить именно молчание Сократа. О своем давнем разочаровании в занятиях физиологией Сократ подробно рассказывал в «Федоне» (96a—99d), а в «Апологии» (19d) он вообще отрицает свою причастность к этой науке. Оба эти заявления вполне соответствуют роли Сократа во всех предыдущих платоновских диалогах, где он всегда выступает как исследователь нравственности, осмысленной в качестве основы бытия. Строго говоря, это единственная деятельность, которую сам Сократ признает за собой в «Апологии». Разумеется, при таких обстоятельствах Платон не мог вложить в уста Сократа рассказ о рождении космоса, тем более при таких исключительных обстоятельствах, как в «Тимее». Критий, а затем Тимей передают египетское сказание⁹, доверенное много лет назад Солону как одному из самых мудрых греков. Солон пересказал его своему родственнику и другу Дропиду, тот сыну своему Критию, Критий же — своему внуку и тезке Критию-младшему, одному из собеседников диалога. Таким образом, содержание «Тимея» представляет собой священное предание египтян, сохраняемое одной эллинской семьей.

В этой ситуации не только существенно возрастает аргументация в пользу естественности молчания Сократа, но и открывается объяснение необычной непрерывности монолога. На вопрос, почему никто не говорит привычных платоновских реплик «конечно», «ты прав», «именно так», отвечает сам смысл предания: кто из эллинов вообще мог чему-либо из рассказа жрецов возразить или с чем-либо согласиться? Ведь жрецы Египта были посвящены в самую сокровенную область знания, доверенную лишь им и храмовым книгам. В тексте «Тимея» о нем сказано как о знании, обнаружение которого вознаграждается славой, превосходящей даже славу Гомера и Гесиода (Тим., 21d).

Для эллина IV в., помнящего и осуждение Анаксагора, и публичное сожжение сочинений «атеиста» Протагора, и последствия суда над Сократом, такая оценка неведомого явления должна была прозвучать не только странно и

необычно, но и просто опасно¹⁰. Одно дело — горгианское веотрицание, совсем другое — высказывать о космосе и богах такие суждения, о которых в Греции никто и предполагать не мог, даже сам Солон.

Чтобы попытаться разрешить все возникшие недоумения и вопросы, обратимся непосредственно к монологу Тимея Локрского, раскрывающему этот новый и пока загадочный смысл περί φύσεως.

Собственно речи предшествует вступление, где в предварительном рассуждении внимание слушателей фиксируется на существовании двух познающих потенциалов человека, а именно: *мышление* посредством четких смыслов и *представление*, орудием которого являются размытые ощущения (τὸ μὲν δὴ νοῆσαι μετὰ λόγου περιλεπτόν. . . τὸ δ' αὖ δόξῃ μετὰ αἰσθητικῶν ἀλόγου δοξαστόν, 28a). Им соответствуют две космические сферы: нерожденное вечное *бытие* и вечное *возникновение*, обусловленное определенной причиной (αἰτία) и образцом (παράδειγμα). Далее идет весьма неожиданный, но вполне логично вытекающий из предыдущих размышлений вывод: для каждой пары должны быть *собственные словесные соответствия* — мир акциденций довольствуется правдоподобным мифом, но говорить о вечном царстве непреложно смыслового мышления следует лишь словом сродни ему. Это слово охарактеризовано как твердое и прочное, надежное и неизменное, постоянное и неопровержимое, недвусмысленно ясно являющее точность заключенного в нем смысла (ἀκίνητος, βέβαιος, πιστός, ἀμετάκτιστος, μόνιμος, ἀνέλεγκτος, καταφανής).

Конечно, речь о двойном устройстве мира и о двух принципах его познания велась уже и старыми физиологами, и в платоновских диалогах до «Тимея». Об обманчивых словах смертных и правдивых речах истины упоминали Парменид и Эмпедокл. Однако вопрос о соответствии имени и предмета именованя, адекватности смыслового значения слова прежде «Тимея» не ставился так отчетливо и сознательно.

Номинация досократиков углубляется у Платона до новаторской проблемы, которая двойственна в свою очередь благодаря специфике его творчества. Платон-философ, говоря языком современной науки, ставит вопрос о философской терминологии и если решает его, то так, что для современной науки он чрезвычайно трудно поддается объективному установлению. Платон-художник говорит об одном из важнейших принципов создания словесной

ткани определенного типа текста, или, как мы сейчас говорим, о теоретических принципах поэтики текста, в котором до настоящего времени опять же далеко не все ясно.

Вполне понятно, что филологу сам факт такого необычного требования к слову кажется странным, и уже поэтому он концентрирует на себе точку зрения для филологического анализа текста. Поэтому первая и пока единственная наша задача — обращать внимание на то, как Платон добивается от слова такой математической точности.

При самом беглом прочтении монолога Тимея замечаем четкое его членение на две большие части; назовем их условно «Демидург» и «Материя», чтобы было легче ориентироваться в предметах речи. Текст содержит также довольно большой пассаж, в котором говорится о человеке; тем не менее мы не можем говорить о независимом существовании третьей части, части «Человек», так как логика изложения помещает приблизительно $\frac{1}{3}$ этой предполагаемой части на половине «Демидурга», а $\frac{2}{3}$ — на половине «Материи». Оба ключевых слова этих частей — «Демидург» и «Материя» — называют две улопостигаемые причины рождения космоса («Демидург» — божественная, «Материя» — необходимая). Последовательное раскрытие действий каждой причины в художественном отражении речи представлено как акты творения. Вместе с тем между двумя действующими причинами существует жесткая иерархическая зависимость, и на протяжении всего текста Платон говорит прямо или косвенно о неравноправии причин. Демидург — наилучшая причина (29в), он Отец (28с) и Создатель (28с) космоса. Он не просто причина, он *первопричина*, или причина объективного наличия причины. С него начинается логика платоновского изложения, с него начнем и мы анализ первой части речи Тимея.

У Демидурга в свою очередь есть субъективная причина для сотворения Вселенной — его бесконечная Благость, бескорыстное желание излить свое Благо вовне и как можно более уподобить своей Благости пока лишь мыслимое создание иного, но сопричастного ему мира, чтобы сотворенная им масса Всего не пребывала во вздыбленном потоке беспорядка, но была исполнена Гармонии и обратилась ко Блугу.

«Между тем размышление явило ему, что из всех вещей, по природе своей видимых, ни одно творение, лишнее ума, не может быть прекраснее такого, которое наделено умом, если сравнивать то и другое как целое,

а ум не может обитать ни в чем, кроме души. Руководясь этим рассуждением, он устроил ум в душе, а душу в теле и таким образом построил Вселенную, имея в виду создать творение прекраснейшее и по природе наилучшее. Итак, согласно правдоподобному рассуждению, следует признать, что наш космос есть живое существо, наделенное душой и умом, и родился он поистине с помощью божественного провидения» (Тим., 32 вс) ¹¹.

В этом сравнительно небольшом рассуждении, состоящем всего из трех предложений, представлена вся мощь и глубина промыслительной акции Демиурга. Заметим, что даже такие слова, как «мощь» и «глубина», не могут служить даже приблизительно адекватной оценкой этому действию, ибо никакое человеческое сознание не в состоянии вместить в себя полный смысл того, что перед мысленным взором Творца в *едином образе* предстала *вся целокупность* будущего космоса: мир вещей и мир душ. И далее, из этой изначально существующей в его сознании полноты Всего *одним* лишь актом творческого мышления был найден образ будущего миропорядка: ум в душе и душа в теле.

Об этом процессе по-гречески сказано: *ἐντεταίμετο* (30в), буквально — встраивание чего-то во что-то, соединение посредством плотницкой сноровки, и если рассмотреть в греческий текст внимательнее, то, помимо мыслительных абстракций, раскрывающих промысел и действие, можно обнаружить просвечивающую сквозь текст мифологему, придающую всему рассуждению эффект наглядности, иллюзию зрительного восприятия.

Отправляясь от значений слова *ἐντεταίμεθα* в данном лексическом контексте, очевидно, что Демиург действует как плотник, собирающийся построить дом (миро-здание): сначала, делая расчеты (*λογισάμενος*), он находит (*εὕρισκεν*) наилучшие соответствия замыслу, а затем мастерит (*ἐντεταίμετο*) согласно именно этим расчетам (*διὰ δὲ τὸν λογισμὸν*, 30в). В подтверждение того, что речь действительно идет о космологической мифологеме, а не о случайном образе Демиурга-плотника, вспомним, что термин «материя» (*βλήη*) буквально означает лес, растущий или срубленный и пригодный для строительства, строительный *материал* и отсюда — материя. Но об этом речь пойдет уже во второй части.

Итак, первые два предложения, открывающие описание творения, построены как визуальный образ, словно бы рассчитанный на некоего зрителя.

Третье предложение выражает иную точку зрения — как бы комментирующего это видение рассказчика. Цель его — заострить внимание слушателей на вполне определенных сторонах созидающего размышления Творца: «согласно подобному рассуждению (κατὰ λόγον τὸν εἰκότα) должно сказать (δαί λέγειν), что космос родился с помощью божественного провидения (διὰ τῆς τοῦ θεοῦ γενέσθαι πρόνοιαν)». Замечаем, что во всех трех предложениях пассажира смысл держится на ключевых словах с корнем λογ / λεγ с той лишь разницей, что в описании размышления и действия Демиурга они мыслились как безусловные (λογισάμενος, λογισμός), в оценочном же резюме человека словесная адекватность увиденному мысленным взором представлена как вероятностная (κατὰ λόγον τὸν εἰκότα). Другими словами, для сознания Творящего эти действия и расчеты абсолютны, для сознания познающего они лишь правдоподобны. И для человека как бы только правдоподобен весь вызванный к жизни образ.

Для усиления эффекта правдоподобия комментатор предлагает слушателям в пределах своего кругозора свести все без остатка представление о мире к одному вбирающему их в себя сознанию или, что было бы точнее, сверхсознанию. По-гречески об этом сказано кратко: λεχτέον (30c), т. е. должно выбрать из своего воображения все необходимые качества и свойства и вновь соединить их в одно, чтобы представить духовную полноту Того, кто содержит в себе Всё. Что же это за живое существо — образец космоса?

В самом начале речи Тимея (29e) сказано о Демиурге, пожелавшем уподобить будущую Вселенную Себе. Следует также вспомнить и текст вступления, то парадоксальное заявление, что «Творца (ποιητής) и родителя (πατήρ) этой Вселенной нелегко отыскать, а если мы его найдем, о нем нельзя будет всем рассказывать (εἰς πάντας ἀδύνατον λέγειν 28c)»¹². Вероятно, именно в силу таинственного запрета мыслимое живое существо-образец представлено здесь словно намеренно неясно, посредством как бы специально зашифрованной тавтологии: для устройства ищется умопостигаемый образец (30d), содержащий в себе все живое, а тремя предложениями выше говорилось о том, что ум Демиурга содержит в себе все живое как мыслимое (30a).

Между тем запрет рассказывать всем о Творце — запрет не абсолютный, так как он отрицает не действие, но мо-

дальность его: невозможно сказать (*ἀδύνατον λέγειν*), значит, повествующий просто не имеет какой-то определенной возможности говорить. Из всех контекстов следует, что нет именно возможности говорить прямо, но имплицитно, выходит, можно. *Idem per idem, sed obscurum per obscurius*. И коль скоро есть факт хотя бы такой высказанности, следовательно, и в такой форме кому-то все должно быть понятно. Но кому именно? По какому принципу можно определить того, кому дозволено знать о Творце? *Sapienti sat?* Может быть, сказанного достаточно человеку какого-то *специального духовного развития?* Если учесть намеренно неясную равноплановость объектной синонимии (с одной стороны, Отец и Творец, с другой — образец и причина), т. е. смешение номинации мифологической и абстрактно-логической, это должен быть человек, определенно подготовленный ум которого должен равно пронизательно реагировать на оба типа смысловых конструкций — жреческого откровения и философской эксегезы.

Кроме того, в этих двух типах духовной деятельности (откровения и эксегезы) с необходимостью запечатлены две точки зрения, именно *Он* и *мы*, божество и человек. *Его* и *наша* деятельности находятся в постоянном взаимодействии. *Он* (Творец) исчислил наилучшее место для жизни ума, *мы* (Тимей и собеседники) нашли и признали в Нем наилучший, вечно живой образец для Универсума. Обе эти точки зрения находятся как бы в напряженном диалоге.

Далее, коль скоро первообраз один, вправе мы говорить (*λέγειν*) (31a) об одном космосе или об их множестве и даже о бесчисленном количестве? Нет, рассуждение приходит к выводу, что Творец создал один-единственный, однородный Миропорядок, чтобы он был ему одному совершеннейшему во всем подобен. И прежде всего в количестве: Один — Одному, единственный — единому. А затем и в основополагающем качестве: у обитателей Вселенной ум ясно и четко мыслящий — *исчисляющий*. Вспомним еще раз мыслительную деятельность Творящего и акцентную лексику толкования слова с корнем (*λογ/λεγ*) в значении исчисления, ибо счет со все большей настойчивостью вводится в изложение не только в виде чисел самих по себе (один, два, три), но и в контекстуальном значении слов. Так, например, именно поэтому с гораздо меньшим сомнением (*λέγειν*)¹³ в данном случае можно

понять не в обычном его значении «говорить», но в менее употребительном — «считать», принимая во внимание древнейшие этимологические слои значений корня, стершиеся для практически однозначных привычных употреблений: корень $\lambda\epsilon\gamma$ означает выбор по признаку сходства, но выбор, связанный с расчетом, четким вычислением из выбранного количества некоего необходимого искомого качества. Так из букв создается слово, из слов — предложение, из предложений — целая речь. Это, так сказать, прямой ход словообразования. В начале монолога о создании космоса, в его подтексте, мы видим как бы его обратный ход, т. е. контекстное этимологическое слово-разложение. Но параллельно с процессом словоразложения с большей интенсивностью заметен процесс воссоздания истоков смысла слова, процесс воссоздания значений первоначальных метафор, некогда сотворивших слово.

Единый, живой, видимый и, значит, телесный, продолжает рассуждать комментатор, открывая воображению внимающих общую картину построения тела Мироздания. Материал для телесного — четыре стихии вещества, соединяемые в целое посредством пропорции $\acute{\alpha}\nu\alpha\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$ (31c). И в слове $\acute{\alpha}\nu\alpha\text{-}\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$ опять обнаруживает себя тот же корень $\lambda\omicron\gamma$, закрытый приставкой $\acute{\alpha}\nu\alpha\text{-}$, которая означает прежде всего движение вверх по косой или по вертикали. Если представить оба типа движений как непрерывное единство линий косых и вертикальных, то синтетическое движение их примет образ спирали. Итак, смысл действий Демиурга по принципу $\acute{\alpha}\nu\alpha\lambda\omicron\gamma\iota\alpha$ — эволюционное спиралевидное возведение элементов, пребывающих в состоянии хаоса¹⁴, неоформленной массы, в положение математически точно осмысленных вещей и тел.

Место и форма для каждого элемента продумываются таким же образом, т. е. исчисляются. «... Бог поместил между огнем и землей воду и воздух, после чего установил между ними возможно более точные соотношения ($\acute{\alpha}\nu\alpha\ \tau\acute{\alpha}\nu\ \alpha\upsilon\tau\acute{\omicron}\nu\ \lambda\acute{\omicron}\gamma\omicron\nu$, 32в)», буквально — возводя их по тому же самому принципу (счета, исчисления, можно понять из избыточного расчетами контекста). Тем более что и резюмирующий вывод Тимея повтором корневого слова подчеркивает это: «тело родилось... стройное, благодаря пропорции ($\sigma\acute{\omega}\mu\alpha\ \acute{\epsilon}\gamma\gamma\epsilon\eta\theta\eta\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \acute{\alpha}\nu\alpha\lambda\omicron\gamma\iota\alpha\varsigma\ \acute{\omicron}\mu\omicron\lambda\omicron\gamma\eta\sigma\alpha\nu$, 32c)», или буквально во втором, уже привычном смысле: тело родилось равное исчисленному возведению четырех стихий.

Следующие размышления (*κατανοήν*) Устроителя, совершенствующего творение, опять подчеркиваются в их основном качестве: (*λογισμός*) «расчет» (32a) — так теперь мыслится активность исчисляющей мысли, занятой проблемой целостности и совершенства Вселенной. Целое должно быть составленным из целостных же частей, а совершенное не иметь никаких остатков и недостатков, в том числе быть непричастным «дряхлению и недугам (33a)». И когда вслед за этим Тимей перечисляет основания Составителя (*ὁ ἕνθεός*) для создания гладкой, повсюду одинаково распространенной от центра сферической поверхности космоса, ни в чем не нуждающегося извне (ни в пище, ни в зрении, ни в слухе), он квалифицирует их уже ожидаемым словом *λογισμός*, причем дублируя его однокоренным глаголом *λογίζεσθαι*, чтобы тем острее акцентировать процесс счета в мышлении Демиурга.

Итак, мы видим, что акты общего рассуждения для создания Универсума в двух его важнейших атрибущиях — невидимой одушевленности и ощущаемой телесности качественно совершались принципиально одинаково: *счет, выделяющий из* (для души) и *счет, возводящий к* (для тела космоса). При изначальной ориентации нашего внимания на принципы создания словесной ткани текста можно предположить, что мы нащупали некий сквозной смысловой акцент на подобных словах, возможно служащий для иллюзии максимального правдоподобия при изложении процесса творения «всесовершенного космоса» (31в) неведомым для эллинов Демиургом.

На этом общие размышления части «Демиург» переходят в специальные, которые открываются описанием творения мировой души. Этот процесс (35с—37с) изображается Тимеем как раскрытие динамики предыдущих рассуждений, содержащейся в ключевых словах с корнем *λογ/λεγ*.

Демиург создает мировую душу из трех сущностей, которые он силой слил в одну. Часть получившейся смеси была разделена им на семь неравных частей. Затем образовавшиеся от неравности промежутки он продолжает заполнять новыми долями, отсекаемыми так, «чтобы в каждом промежутке было по два средних члена, из которых один превышал бы меньший из крайних членов на такую же его часть, на какую часть превышал бы его больший, а другой превышал бы меньший крайний член и уступал бы большему на одинаковое число».

За этими расчетами следуют еще более сложные вычисления с дробями, и в результате Творец «оставляет от каждого промежутка частицу такой протяженности, чтобы числа, разделенные этими оставшимися промежутками, всякий раз относились друг к другу, как 256 к 243». В конечном итоге он рассек созданный состав пополам, крестообразно сложил обе половины и, соединив каждую противоположными концами, принудил вращаться в разных направлениях; причем внутренний круг был в свою очередь разделен на семь неравных кругов.

Когда после этого описания следуют слова: «состав души был рожден в согласии с замыслом (κατὰ νοῦν, 36d) Составителя», то есть душа родилась «причастной рассуждению и гармонии» (λογισμοῦ καὶ ἀρμονίας, 37a); что «ее трехчастное смешение пропорционально (ἀνά λόγον, 37a) разделено и слито снова»; что при соприкосновении с любой самостоятельной сущностью (λογιστικόν), осязаемой или мыслимой, она «выражает в слове» (λέγει, 37b) «беззвучном и безгласном» истинный смысл (λόγος) этой сущности, то теперь понятно, что Платон предварительно акцентировал внимание собеседников на особых требованиях к слову, предназначенному для умоизобразительных построений, как бы предупреждая об изложении, перегруженном математикой и счетом, имплицитированном в лексические формы. Возможно, что цель данного приема — выделение из многослойности словесных оболочек некоего изначального смысла, выявление субстанциальной идеи каждого слова, обладающего определенной конструктивной силой, необходимой для раскрытия темы.

Это подтверждается и далее, в тех текстах, которые непосредственно следуют за описанием творения мировой души, и прежде всего в рассказе о создании времени.

Создание времени, определенного как «вечный образ для вечности, пребывающей в едином, движущийся от числа к числу» (37d), мыслится как рождение семи планет из «разума и мысли Бога» (λόγος καὶ διάνοια). Планеты были помещены на семь кругов, вращающихся внутри пространства мировой души. Кроме этих семи главных орудий времени, были созданы хороводы сближающихся и забегающих вперед, через определенные промежутки скрывающихся и вновь появляющихся звезд, которые, как гигантские огненные часы, посылают миру знамения грядущего, «устрашая тех, кто не умеет рассчитывать сроки (λογίζεσθαι, 40d)».

Создав весь сонм воздушных, небесных, водных и земных богов, Творец обращается к ним с речью. Так как это прямая речь, как бы произносимая изустно, можно предположить, что этот акт являет собой новое качество эманации — рождение знакового состава слова в отличие от прежнего, скажем, чисто энергийного состава, т. е. рождение слова как слова, собственно слова — смысла и его материальной оболочки, а не математического аналога его или математически исчисленного, определенного состава действительных энергий, который до этого момента творения был единственным в рождающемся Мироздании.

Об этом свидетельствует тот факт, что впервые Творец Сам говорит с сотворенными богами. Он обращается к ним, общается с ними, они внимают ему. Его речь можно определить как промыслительное именование, точнее, закрепление за некоторыми идеально существующими смыслами статуса их объективного существования.

«Боги богов! Я — ваш демиург и отец вещей», — говорит он и тем самым называет именем богов, называет свое имя и далее говорит о тех живых существах, которые еще будут сотворены. Демиург объясняет богам, что будущим обитателям земли нужно творить, «сопрягая смертное» • «соименным бессмертному, называемым божественным» (θνητὸν προσφαινοντες ἐρώνειον ἀθανάτοις θεῖον λεγόμενον (41 cd), *williset* исчисленным в качестве божественности).

Следовательно, боги должны довершить создание Универсума, познав определившуюся как отдельное бытие промыслительную мудрость Демиурга в качестве субстанции, исходящей от него к ним и далее в космос. Эта демиургийная мудрость заключается в определенном и точном знании некоего внутрикосмического синтеза, состоящего из сопряжения бессмертного и иного, бессмертного и смертного, двух сущностей и двух имен.

Поэтому логично было бы предположить, что новое имя должно быть отличным от счетно-смысловых абстракций, чистых допредметных смыслов, которыми Творец пользовался до сего момента. Ведь оно будет тесно спаяно с тем, что присуще смертным, т. е. связано со стихией ощущений. Поэтому имя должно обладать определенной смысловой предметностью, уразумев которую боги создадут тех, кто будет иметь вполне самостоятельный, отличный от них онтологический статус.

Между тем, прямых указаний на качественные модификации имени в речи нет, и все контексты, в которых

находятся интересующие нас слова, принуждают видеть в них по-прежнему исчисляющие смыслы. Вот, например, в речи Демиурга после обращения-именования следует второе обращение: Μίθετε, ὃ λέγω «Выслушайте, чему вас наставит мое слово» (41c), — говорит Демиург богам. Стоящие рядом μαυθαίνειν и λέγειν взаимосвязаны семантически. Глагол μαυθαίνειν («учить») ¹⁵ часто связан с обучением именно счету, значения же глагола λέγειν указывают на действия, предполагающие сознательный выбор из определенного количества всего того, что дало бы необходимое качество. Исчисляющие смыслы просматриваются в общих контекстах, в словах с корнем λογ/λεγ и в переходе от первой части ко второй, когда Родитель Вселенной творит *определённое* количество душ для будущих людей равным *числу* звезд, и когда он возвещает сотворенным душам цель их создания: λόγῳ κρατεῖν . . . ἄλογος ὄχλος (42 c): «точным и твердым знанием (λόγος) держать во власти беспорядочное скопище четырех стихий (ἄλογος ὄχλος)». Затем и весь рассказ Тимея подходит к рассмотрению четырех стихий материи, или ко второй специальной части.

О переходной части в первую очередь можно сказать следующее: здесь, как и всюду, безукоризненно соблюдена логика иерархического соответствия (хотя может показаться, что монолог Тимея не создает такого впечатления)¹⁶: во-первых, перед тем как перейти к созданию видимого мира Вселенной, связанного с жизнью и смертью, боги, уразумев (νοήσαντες) приказ Отца (42e), начинают творить тело человека, т. е. собственно того, что рождается и умирает, и, во-вторых, процесс перехода от невидимого мира к созданию чувственно воспринимаемой сферы космоса сделан через рассуждение о зрении. Зрение же издревле осознавалось не только в качестве познавательного органа мира дольного: субъект — мир физический, но в равной степени, а может быть, и в большей — мира горнего: ум субъекта — мир метафизический (умо-зрение), о чем говорит и старинная этимология зрения: θεός — θεῶντα.

В этом смысле размышление о зрении и с точки зрения композиции расположено замечательно точно. Зрение осмысливается как важнейшая связь между двумя частями монолога и поэтому сразу в двух контекстах: между следующей далее частью «Материя», где речь идет об области чувственно воспринимаемой (что в первую очередь означает зрительно воспринимаемой), и предыдущей частью

«Демииург», где представлена область, воспринимаемая сверхчувственно или умозрительно.

В целом о переходной части можно сказать, что она также изображена в двух планах: как бы непосредственного видения действий творящих богов и рациональных пояснений Тимея. Мы словно видим, что для создания тела смертного рода боги занимают у космоса необходимые частицы четырех стихий, соединяя их незримыми нитями с созданной Демииургом бессмертной душой (целокупный мир логосных энергий), а далее Тимей в своем комментарии подчеркивает, что боги вызывают к жизни такое существо, которое устремляется «куда придется, беспорядочно и безрассудно» (ἀτάκτως, ἀλόγως 43 в).

При появлении этого существа, созданного из нового, необходимого для строительства космоса материала, появляется слово со знакомым корнем «λεγ», но конкретное проявление этого материала, составленного из элементов четырех стихий, обозначено отрицанием значений счета: ἀτάκτως, ἀλόγως В первом случае (ἀτάκτως) просто отрицается некий порядок в проявлениях этого материала, ибо изначально словом τάξις обозначался порядок воинский, который, естественно, был связан с нумерацией и количеством. Второе слово ἀλόγως вообще отрицает любую внутреннюю возможность действовать с определенным расчетом или смыслом.

Далее текст раскрывает динамику применения этого нового материала, и затем, после краткого и выразительного рассказа о возникновении тела, рук, ног, головы рождающегося существа, внимание слушателей привлекается к «орудиям промыслительной способности души» (πρόνοια, 45 а), вернее, к одному из них — вновь к зрению. Глаза уподоблены огненной природе высших богов (вспомним еще раз этимологию θεός—θεᾶσθαι). Они должны «наблюдать круговращения ума (τοῦ τοῦ) в небе» (47 с), и люди, при помощи глаз «уразумевают... природную правильность рассуждений ἐκμαθόντες... ὁρθότητος λογισμῶν»¹⁷ (scilicet демииургийных расчетов), должны упорядочить внутри себя непостоянные круговращения стихий, из которых создано тело, квалифицированных выше как ἀτάκτως, ἀλόγως.

Но, прежде чем перейти ко второй части речи Тимея, хотелось бы отметить еще две вещи. Во-первых, в рассуждении о зрении уже сделан незаметный поворот всего хода мысли к тому, что называется вспомогательными

причинами (ἐνοαιτίαι), четырьмя видимыми телами или четырьмя состояниями материи. Он начинается с подчеркивания отличительных свойств огня, воздуха, воды и земли от невидимой, содержащей ум души в одном качестве: они «ни в каком отношении не могут обладать ни рассудком (λόγος), ни разумом (νοῦς). И во-вторых, рассказчик очень настойчиво, прямо и имплицитно говорит о существовании в космосе чего-то иного (44 d — 47 c), отрицающего логику мыслительной демиургии. Кроме того, в этом переходном тексте существует некоторый дополнительный смысл, придающий всему рассуждению о зрении исключительную напряженность.

Текст, завершающий часть «Демиург», состоит из двенадцати небольших предложений. И ровно двенадцать раз в нем встречаются всевозможные вариации слов с корнями λογ/λεγ. Смысл, вкладываемый в них на протяжении всей первой части, словно явлен в своеобразной амплитуде словесно выражаемых значений: от самого абсолютного наполнения (λογισμός) до затухающего при переходе уже в иной смысл (ἄλογος). Такой частотной интенсивности не дает никакой другой цельносмысловой отрывок текста, за исключением, пожалуй, самого первого, с которого мы начинали анализ речи Тимея. Может быть, после подобного синонимического апофеоза слов, происходящих от основы λογ/λεγ, мы расстаемся с принципом число-смысловой повтики первой части?

Часть «Материя» начинается резким перебивом: до сих пор мы говорили об одном, сейчас же начинаем речь существенно об ином, именно все рассмотренное прежде было создано умом (διὰ τοῦ δεδημιουργήμενα), теперь же должно сопоставить со смыслом сказанного (θεῖ τῷ λόγῳ παραθέσθαι) все то, что родилось из необходимости (διὰ ἀνάγκης γιγνόμενα, 48 a).

Нетрудно заметить принципиальные семантические различия в действиях причин: если предикат ума — действие активное, направленное из себя вовне — δημιουργεῖν, то в анамне предиктируется факт становления и изменения в своих внутренних пределах (γίγνεσθαι). Более того, медиальность глагола γίγνεσθαι в некотором своем значении уже предполагает переход в пассивность, о чем свидетельствует и следующая мысль, синтезирующая оба типа действий, поясняющая их: «из сочетания ума и необходимости произошло смешанное рождение космоса» —

μᾶσι γέννηται . . . γένεσις ἐγεννήθη (буквально — мир смешанного становления «был рожден»).

Таким образом, действие, благодаря которому возникла Вселенная, связано с активностью мужского рода, так как глагол γεννᾶν в большинстве случаев означает действие, произведенное отцом, существом мужского рода. И далее об этом еще четче — необходимость находилась под властью ума (νοῦ ἀνάγκης ἄρχοντος), повиновалась его убеждению (παίθειν), или — иначе — его слову, ибо παίθειν¹⁶ означает убеждать именно посредством слов. Итак, все обилие рождающегося космоса вызвано для самой лучшей жизни (ἐπι βέλτιστον, 48 а) силой слова творящего Ума.

Пояснив в самом сжатом виде процесс взаимодействия причин и продолжая этиологические изыскания первой части, Тимей предлагает для истинного представления о происхождении Вселенной непосредственно исследовать и другой с необходимостью существующий вид причины, именно причины блуждающей, непостоянной и беспорядочной. Для этого следует вновь рассмотреть процесс творения, но уже с другой точки зрения, и прежде всего рассмотреть (θεατέον) состояние четырех стихий до рождения Универсума.

Сразу отметим, что в качестве указания на необходимость анализа второй причины употреблено слово θεατέον¹⁷, существенно отличающееся от λογιστέον, лекс первой части, в значении которых предполагалась обязательная ментальная активность, где ментал творчески активно оперирует с числом, значением, образцом, словом как с чем-то внешним. В семантике же θεατέον акцентируется скорее ментальная инертность, реагентность, но вместе с тем и целостность восприятия объекта как образ или зрелище. Вспомним, что в первой части λογιστέον, λεχτέον предсцировали четкую дифференциацию, анализ и последующее новое синтезирование. В θεατέον же действуют силы внутреннего проникновения в суть зримого, в некотором смысле отождествляясь с ним и словно бы образуя сплошной субъект. Ментал молчит, рефлексия молчит, познает лишь чувственная или сверхчувственная сторона.

Новый смысловой акцент в θεατέον заставляет вспомнить и о предполагаемой модификации принципов поэтики исчислений, потому что вторая часть также открывается двенадцатикратной вариацией слов с основой λογ/λεχ.

Посмотрим, в каком значении употреблены в тексте (48в—49d) интересующие нас слова:

1) Стихии, которые мы называем (λέγειν, 48в) началами, ничего общего с действительным началом не имеют.

2) При данном способе исследования говорить об истинных началах (λέγειν, 48с) невозможно.

3—4) Для нас, говорит Тимей, допустимо лишь «придерживаться возможности вероятных смыслов (τῆν τῶν εἰκότων λόγων δυνάμιν), и, в частности, говорить (λέγειν, 48d) не менее вероятно, чем прежде²⁰.

5—6) В начале нашего нового разговора (τῶν λεγομένων) помолится Богу-спасителю, а затем начнем речь (λέγειν, 48de).

7) Для того, о чем говорилось в первой части (λαχθαίειν, 48е), было достаточно двух видов, 8—9) теперь же сам смысл нашего размышления (λόγος) принуждает «попытаться определить словами» (λόγοις, 49а) некий «третий вид, темный и трудный» для понимания.

10—11) Прежде всего «нужно усвоить, какой элемент мы скорее назовем (λέγειν) водой, а не огнем. . . ведь трудно „употреблять слова (λόγος, 49в) в прочном и надежном смысле“.

12) Мы находимся в достаточно затруднительном положении: как и что мы хотели бы об этом сказать (λεγοίμεν, 49b), т. е. каким же образом это (огонь и вода) то же самое».

Вполне очевидно, что во всех этих двенадцати контекстах слова с корнем λογ / λεγ употреблены в смысле явно отличном от всякого исчисления, наполняющего первую часть. Поэтому можно предположить, что таким образом последовательно двенадцатикратно ставится новая проблема — проблема именованья²¹. Значит ли это, что количественная доминанта в поэтике текста сменится на качественную, покажет дальнейший анализ, но пока наша задача остается прежней, сформулированной еще перед исследованием первой части; об этом говорит еще одно напоминание о прочном и надежном слове, которое мы должны найти для именованья этой второй причины (49а).

Насколько практически трудноразрешима проблема требования Тимея к слову, которым следует говорить об умопостигаемом второй части, указывает уже тот факт, что в этих же двенадцати предложениях четыре раза встречается слово χαλεπός — «трудный», не встретившееся в первой части ни разу. Все четыре раза χαλεπός стоит в одном и том же контексте — когда речь ведется о трудности имено-

вания необходимой причины. До смысла ее добраться настолько трудно, что определить вторую причину как кормилицу и восприимницу означает одновременно сказать о ней все и ничего не сказать.

Вместе с тем большинство людей, более или менее знакомых с содержанием «Тимея», считают, что Демпург, создавая Вселенную, преобразует некий исходный материал. Но в том и трудность, что эта вторая причина не является ни материей, ни материалом, т. е. чем-то таким, из чего можно строить и созидать. Речь идет о предмете, который не имеет ни образа, ни понятия, ни даже символа. Объективно (для Демиурга) это — «ничто», но это «ничто» для сознания живого (воплощенного) существа покрыто полной тьмой. Оно для него — «ничто». Чем-то оно может быть только для сознания Устроителя.

Назвав этот вид причины темным, Тимей троекратно стремится *высветлить* подступы к возможному пониманию ее. «Скажем о ней яснее (ἐναργέστερον, 49в), еще яснее (σαφέστερον) и, наконец, попытаемся рассмотреть ее умственным взором всю насквозь (διὰ πηκτέον, 51с).

Человеческое сознание мучительно перебирает подходящие примеры для объяснения ее смысла: во-первых, использует понятийный аппарат логики: она то, в чем осуществляется круг рождения четырех стихий, но их существование как четырех самостоятельных стихий и тем более их именование (λέγειν, 47b, 47d) весьма и весьма относительны. Затем пифагореец говорит языком метафоры: она подобна кипящей золотой массе, из которой можно отлить любую фигуру, однако мы не имеем никакой возможности не только извлечь ее оттуда, но даже именовать (λέγειν, 50в), так как в следующее мгновение она уже иная, и в этом ее смысл (λόγος, 50в). В-третьих, Тимей применяет самое острое инструмента философии — интенсивность мыслительного проникновения в субстанциональную сущность предмета: он пытается сопоставить две важнейшие сферы бытия (νοητόν—δοξάστον, 52а), чтобы эта необходимая причина явственно проступила как основа. Но все три попытки разбиваются о крошечный мрак невообразимого.

В итоге философ говорит о существовании единственного в данном случае компромиссного решения: это «ничто» возможно постигнуть, лишь находясь как бы во сне, и, пробудившись, мы не в силах будем его назвать (λέγειν, 52с), и [только] неким незаконным исчислением (λογισμός

νόδος, 52в) мы найдем это «ничто» и определим его словом, самым близким его идее, — «пространство» (χώρα). Однако χώρα в данном контексте означает «пространство» не в смысле его современного понимания. Если принять во внимание этимологию слова χώρα: χάος — «зияние», «пролом»; χάζω — «отстранять», «лишать», χαίνω — «раскрываться», «развертаться»; χωρίς — «отдельно», «порознь», «врозь», то в «Тимее» χώρα — пространство может быть понято как *внезапноявленная внесубстанциальная протяженность*, порожденная выходом трансцендента из состояния самодовления или процессом его поляризации внутри себя.

Строго говоря, уже из всего контекста ясно, что это — необычное пространство, но, чтобы еще раз заострить внимание на том парадоксальном смысле, который заключен в резюмирующем именовании, приведем еще один текст, где сказано, что это «ничто» можно обозначить (λέγειν, 51а) как «незримый, бесформенный и всевосприимлющий вид, чрезвычайно странным путем участвующий в мыслимом и до крайности неуловимый». Очевидно, что здесь при господствующем способе апофатического разъяснения лишь одна черта этого специфического пространства положительная, именно потенция всевосприятия. Вместе с тем, если мы сравним это пространное изложение свойств второй причины с тем, как Тимей говорил о первопричине-Демиурге, мы можем также прийти к некоторым парадоксальным выводам. Во-первых, в части I говорится, что отыскивать Демиурга можно, но рассказывать всем о нем нельзя; здесь же ищется то, чего и в принципе невозможно отыскать, однако все попытки поиска в самом подробном изложении доверяются письму, доступному всем. Во-вторых, если для нашего сознания причина-Демиург являет собой всю полноту Блага и интеллигибельную целокупность *всего*, то эта искомая причина может быть охарактеризована как «ничто», «ничто» принципиальное и непреложное. Точнее, принимая во внимание все предваряющие характеристики и само парадоксальное именование, можно сказать, что необходимая причина — это бездна бессмысленно вздымающегося иррационального «ничто», лишенного каких бы то ни было характеристик, вечное и трансцендентное, обладающее одним-единственным качеством, которое пребывает до взаимодействия с Демиургом в модусе потенциальности, — качеством всевосприятия.

В нашу задачу не входит философское осмысление специфики необходимой причины. В тексте Тимей говорит о ее сущности как о трансцендентной нашему сознанию. Но при анализе поэтики словесной ткани молодого Тимея мы подробнее останавливаемся на ней, потому что сквозным принципом для создания смысла-образа и этой второй причины является набор тех же корепных слов, что и в части I, где речь шла о первопричине-Демиурге.

Итак, вторая причина — это «ничто». Благодаря своей принципиальной бескачественности (кроме потенции всевосприятия) она — иное по отношению ко Всему, заключенному в Демиурге, но тем не менее из рассказа Тимея следует также, что это «ничто» все-таки являло собой «нечто» для Его сознания и что это иное — «ничто», с точки зрения *Нас*, но «нечто», с точки зрения *Его*. Опять налицо ситуация диалога между сознанием человеческим и божественным, ибо диалог опять происходит между тем, что дано как откровение жрецам (отношения между Демиургом и Анапкой), и тем, что усвоено благодаря феномену умственной проницательности Тимея, т. е. рациональным мышлением в его, можно сказать, максимальном напряжении. Иными словами, диалог между сакральным восприятием и рефлексивным осмыслением происходит и во второй части.

В результате для обозначения второй причины найдено слово «пространство» (*χώρα*), почти бессильное для обозначения того, что может быть достигнуто лишь неким незаконным исчислением; слово, которое определило это «нечто» в каком-то одном оттенке своих значений, может быть, в самом последнем перед его трансцендентным молчанием.

Вместе с тем это компромиссное незаконное исчисление (*λογισμός νόθος*) служит показателем исчерпанности средств языка рационального комментария. Далее Тимей стремится уйти от поэтики рискованно неточных именованый и вернуться к принципам математики и счета первой части. Ибо, заканчивая рассуждения о второй причине, философ говорит, к какому смыслу-итогу (*λόγος*)⁷ он пришел благодаря всем предыдущим расчетам (*λογισθεὶς*, 52d): существуют три рода до возникновения Вселенной — бытие, пространство и становление (*γένεσις*); остальное — за дозволенным воображению. Или иначе: до того, как Демиург-Устроитель, властвуя над этим пространством, силой своего слова (*λόγος*) вызывает к жизни весь Универсум, в нем незримо, вне форм, количеств и меры (*ἀλόγως*,

ἀμετρῶς, 53a) сотрясаются потенции четырех стихий. Этим стихиям, находящимся в состоянии абсурдного и иррационального «ничто», при помощи идей и чисел (διεσχηματίσατο εἶδει τε καὶ ἀριθμοῖς) Демпург придает *вид*, т. е. возводит их к разумным и видимым формам, к наивысшей для них красоте и совершенству.

Следует обратить особое внимание на этот текст, возвращающий повествование к активности Демпурга, ибо он является чрезвычайно значимым местом для дальнейшего повествования, и вот почему. В нем как бы заключена вся смысловая энергия второй части, равно как для первой части таким местом был текст с указанием на плотническую деятельность Творца Мироздания (собственно, указание было заключено во внутреннем образе глагола ξυγκταίνεσθαι). Теперь также важно подчеркнуть значения, содержащиеся в глаголе διασχηματίσειν, потому что последующее движение мысли Тимея будет эксплицированием всей его глубинной семантики, исходящей из этимологических сцеплений слова.

В данном контексте διασχηματίσειν прежде всего проецирует будущие вычисления для конструирования определенных геометрических форм. На вопрос, как, каким образом будут совершаться действия, отвечает слово, лежащее в основе глагола σχῆμα — «наружный облик», «форма», «контур», «геометрическая фигура». Это слово в свою очередь опирается и исходит из глагола σχεῖν — ἔχειν — «иметь», «держатъ», «направлять», «останавливать», т. е. σχῆμα первоначально значит «нечто сдерживаемое» или «результат сдерживания», а стоящие рядом εἶδει τε καὶ ἀριθμοῖς — безусловный показатель орудийности при этом действии. Следовательно, выражение διεσχηματίσατο εἶδει τε καὶ ἀριθμοῖς буквально означает «нечто сдерживаемое формами, найденными посредством точных математических операций». Или, иными словами, этот тезис уже содержит в себе весь процесс создания четырех стихий материи из двух первичных треугольников, речь о которых пойдет позже, и именно в этом тезисе заключено отчетливое и сжатое объяснение тому, что в первой части было квалифицировано как ἀναλογία.

Но, прежде чем непосредственно обратиться к сложным геометрическим построениям, посредством которых раскрывается динамика возведения материи, Тимей делает предупредительную оговорку: новое его повествование будет таким же странным и необычным (λόγος ἄτοπος καὶ

ἀπόδειξις, 53b), как и в первой части, поэтому и метод рассуждения здесь будет такой же. Таким образом, рассказчик вновь обращает наше внимание на те принципы поэтики текста, которые так выпукло были подчеркнуты в части «Демииург».

Вслед за рассмотренными нами общими рассуждениями части «Материя» идут специальные, и собственно вторую часть, часть «Материя», Тимей открывает утверждением, что все целокупное многообразие геометрических фигур образовано из двух первичных треугольников, которые с необходимостью суть самое вероятное основание для всего создаваемого.

Уже само упоминание о треугольниках и геометрических фигурах вновь заставляет вспомнить о предположении определенных смысловых модификаций поэтики при сохранении ее основополагающих принципов. И действительно, при творении мировой души всецело преобладали количественные отношения — собственно числовые или в виде опорных слов. Значения этих опорных слов постоянно колебались между счетом и чем-то иным, какими-то иными смысловыми наполнениями. Вспомним, что в результате творения мировая душа оказывается сплошь заполненной всеми существующими во Вселенной смыслами-словами. Здесь же речь идет о творении мирового тела, в основание которого положены геометрические фигуры, т. е. сформированные из них стихии будущего космоса.

Если четко представить обыгрывание семантики однокоренных слов *λογισμός* — *λόγος* — *λέγειν*, то за расчетами первой части можно увидеть как бы принцип единой энергетической субстанции *число-смысло-слова*. Какой принцип берется в качестве основополагающего во второй части, мы увидим далее, но в сравнении с первой частью процесс, определяемый как геометрическое конструирование, непременно будет иным уже хотя бы потому, что используются иные начала. О возмалчивании объясняется тем, что обосновывать это было бы слишком долго (*λόγος πλείων*, 54в). О том же, что стоит за этим предполагаемым объяснением, мы можем только гадать: либо расчеты долгие, либо смысл их слишком труден для изложения. Но исходя из общей логики повествования можно предположить, что в этом обосновании могла бы заключаться новая проблема, для решения которой основатель Академии, возможно, написал бы еще один диалог, под заглавием, скажем, «περί ἀρχῶν».

Сам же Платон устами Тимея заметил по этому поводу вот что: доискиваться до первоослов-трансцендентов не дело человеческого ума (54d), поэтому, продолжая исследование, мы также будем исходить из того, что треугольники суть основа первоначал, образующих материю.

Далее, продолжает Тимей, должно сказать (или исчислить) (λέγειν), каковы же эти четыре тела, способные перерождаться друг в друга. Если нам удастся это определить, то мы будем обладать истиной о рождении стихий, членов пропорции (ἀνὰ λόγον) «земли и огня, а равно и тех стихий, что стоят между ними как средние члены пропорции» (53d).

Вслед за этим образ четырех взаимоперерождающихся стихий, очерченный, казалось бы, с достаточной ясностью, осложняется тем, что три из них слагаются из одного типа треугольников, а четвертый из другого; затем следует кратчайшее разъяснение этого утверждения и вывод: вот как дело обстоит (λέγειν, 54в) с их, казалось бы, простым переходом друг в друга. Какой смысл заключен в этом λέγειν, сразу неясно, но уже следующая фраза всем своим смысловым содержанием подчеркивает, что именно *числовой анализ* заключен в слове λέγειν. Потому что эта следующая фраза звучит почти как математическая задача: подсчитаем (λέγειν), какой вид (εἶδος) имеет каждая стихия и из соотношения каких чисел (ἀριθμῶν) она состоит.

Подтверждением же тому, что и в этом λέγειν акцентируются значения именно числовой дифференциации, служит весь дальнейший текст, описывающий процесс создания стихий. В качестве примера приведем наудачу описание любого из четырех видов: «третий вид образуется из сложения ста двадцати исходных треугольников и двенадцати объемных углов, каждый из которых охвачен пятью равносторонними треугольными плоскостями, так что все тело имеет двенадцать граней, являющих собой равносторонние треугольники» (55с).

Таким образом, становится очевидным, что начиная с указания на λογισμός νόθος все приведенные тексты говорят о том, что Тимей вновь обратился к поэтике называния всей словесной ткани текста на слова-скрепы, происходящие от основы λογ/λεγ. Все ли они обращают наше внимание на счет в процессе творения или какие-то из них следует понимать как указание на отчетливость и точность смысла, ответить трудно и вряд ли однозначно возможно, потому что лексическая синонимия, исходящая

Из корней λογ/λέγ, представляет собой впечатанные друг в друга значения, идущие от расчленения некоторой прасловы, т. е. такие значения, которые в каких-то своих смысловых оттенках собирают все расчлененное вновь воедино.

Продолжая свой рассказ, Тимей вдруг вновь говорит о проблеме, казалось бы, уже решенной в первой части. «Если кто-либо, прилежно считающий (λογίζόμενος) все это, спросит в затруднении: почему не должно считать (λέγειν), что космосов безграничное число или, наоборот, ограниченное число, а тот, кто более сведущ, спросит, почему действительно следует считать, что один, а не пять космосов рождено. . . то мы же согласно правдоподобию рассуждению (κατὰ τὸν εἰκότα λόγον) заявляем, что космос один».

В данном случае вполне допустимо понять εἰκός как сходство смысла (λόγος) всего этого утверждения с аналогичным утверждением первой части, когда на подобный вопрос был дан ответ: один, ибо во всем подобен Демиургу. Один — одному. Как свидетельство возможности такого толкования (т. е. достаточности уже одной ссылки на первую часть — εἰκός) звучит и следующая фраза, в которой предлагается оставить этот вопрос (ответили же в первой части) и заняться продолжением исследования созидательной динамики пропорции (ἀναλογία).

Начнем разделять (διανείμαμεν) виды, рожденные в нашем геометрическом вычислении (λόγος, 55d), на огонь, землю, воздух и воду. Мы сохраним правдоподобие расчетов, уделяя земле вид куба (ἀπομένοντας τὸν εἰκότα λόγον διασώζομεν, 56a), и «пусть образ-вид пирамиды согласно истинному и правдоподобию решению (λόγος) будет началом и семенем огня. Вторым по рождению мы назовем воздух, третьим же — воду» (56b). Заметим, что из четырех стихий явное предпочтение текст отдает огню и земле как первичному материалу для создания материи и как крайним членам пропорции. В отличие, скажем, от пифагорейской традиции Тимей даже не упоминает другие геометрические фигуры, включенные в состав материи, такие, как октаэдр и икосаэдр, не говоря уже о додекаэдре.

Итак, куб и пирамида — два равных, принципиально важных начала материи. И хотя при нахождении соответствий для пирамиды в формирующем смысле подчер-

кивается строгое сходство (λόγος εἰκός καὶ ὁρθός), а для создания куба учитывается только правдоподобие (εἰκός. . . ἀπορέμειν), это не означает, что при описании создания пирамиды подчеркивается уверенность в истинности ее построения, а при описании куба нет, ибо глагол νέμειν — «разделять», «уделять» — прямо связан как с νόμος — «закон», так и с νομίζειν, часто выступающим в качестве синонима к глаголу «считать».

Кроме того, мы помним, что в первой части все соответствия между геометрическими фигурами и стихиями были исчислены согласно истинному закону, исходящему от самого Демиурга. Эту же мысль подчеркивает текст, подводящий итог: «Что касается их соответствий (ἀναλογιῶν, 56c) по величине, подвижности и прочих потенций, бог их привел в правильную соразмерность, упорядочивая все тщательно и пропорционально, насколько это допускала позволившая себя убедить природа необходимости» (56c).

Вслед за этим первичные, созданные по демиургийным расчетам тела (как мы теперь можем назвать стихии) показаны в своем новосозданном взаимодействии, т. е. во взаимодействии и взаимопревращении. О взаимопревращении сказано как о процессе, который также можно самостоятельно исчислить, и не просто исчислить вероятностно, как будто его смысл для нашего сознания не ближе вероятностного (как это было в первой части), но исчислить и познать реально, четко и точно. Поэтому в глаголе λογίζεσθαι окончанием σθαι подчеркнут тот факт, что здесь мы считаем сами в отличие от первой части, где вся лексика исчисления относилась к процессу творения Демиурга и тем самым лишь к нему, а Тимей и собеседники считали там, либо интерпретируя, повторяя процесс его счета с какими-то поясняющими комментариями, либо, описав какой-то момент демиургийного творчества, квалифицировали его как некое математическое действие. Следовательно, в этом λογίζεσθαι указана граница, начало, момент, с которого душа смертного может самостоятельно познавать природу, мир физических законов. Именно поэтому λογίζεσθαι нигде в ближайшем соседстве не санкционируется тем, что обозначено как λόγος εἰκός (сходный смысл)²³, т. е. тем, что является лишь сходством с истинным счетом, который в первой части предсказывался Демиургу. Λόγος εἰκός появляется только в итоге всего текста (57d), раскрывающего смысл понятия (ἀναλογία), подчеркивая еще раз, что всякий человек может познать, как при помощи образов

и чисел создаются четыре элемента целого, которое мы теперь с полным правом можем назвать материей.

Изложив самым точным образом состав взаимопревращающейся четырехстихийности геометрических тел, Тимей выделяет, отдельно оговаривает «абсолютное движение», благодаря которому процесс взаимопревращения получил свойство непрерывности. Но так как в мире становления существуют всевозможные *виды* огня, воздуха, воды и земли, то речь ведется и об относительном покое стихий. Центральным словом этой мысли также является слово λογισμός (57e), и оно еще раз заостряет внимание слушателей на том, что эта мысль находится в ведении уже земной мудрости, гео-метрии, ибо далее Тимей говорит, что исчислять и перечислять (διαλογίζεσθαι, 59e) все примеры для каждого вида — дело совсем простое, относящееся почти к детским забавам (παιδία).

Игра, забава, детская шутка — вот, оказывается, какое значение придает философ учету и исчислению видов материи, порождаемых каждой стихией, и, мало того, это занятие оценивается им всего лишь как погоня за правдоподобным мифом (μῦθος εἰκός)²⁴. Инвентаризация количественного разнообразия четырех элементов как занятие уничижительно противопоставляется постижению существенного смысла (λόγος, 59d) непреходящего. В тексте «Тимея» это третье противопоставление λόγος и μῦθος. В первом случае (26e) прямо и резко логос истинный (ἀληθινός λόγος) противопоставляется вымышленному, придуманному, вышедшему из мира фантазии мифу (πλαστέντα μῦθον); во втором — (29de) (λόγος ὀρθολογούμενος ἀπικριβώμενος) смысл величайшей точности и соответствия истине антитетичен (μῦθος εἰκός) мнимому сходству, т. е. сходству лишь желательному, зависящему от субъективных устремлений.

Все три контекста противопоставления λόγος — μῦθος, с одной стороны, подобны, с другой — все-таки семантически далеко не тождественны хотя бы уже потому, с каким определением λόγος — существенный смысл — находится в оппозиции к μῦθος. Общим знаменателем для трех оппозиций служит сходный подтекст с весьма низкой оценкой μῦθος, а в длинных перечнях чувственно воспринимаемых видов и явлений стихий после таких выводов опорная лексика с корнем λογ/λεγ употребляется очень редко, в основном в качестве номинаций, многие же довольно пространственные перечисления обходятся вовсе без нее²⁵.

Тем не менее среди сילוшного потока преходящих вещей есть один предмет, достойный внимания не только людей, но и богов. Соль согласно высшему закону (*κατὰ λόγον ὄριον*) любезна бесплотным богам. У Гомера соль названа божественной, а Пифагор учил, что «соль нужно ставить перед собою, чтобы помнить правду, ибо соль сохраняет все, что ни примет»²⁶. Жертвы богам часто посыпались солью, так как она связывалась с двумя такими мощными стихиями, как огонь (солнце) и вода (море); такое исключительное отношение к соли бывало во всей древней культуре вплоть до евангельского «Вы — соль земли»²⁷.

Между тем в тексте, характеризующем стихии, воплощенные в явления, все-таки встречается слово, уже никак не ожидаемое после недвусмысленного приговора для составления исследований, суммирующих природное многообразие, именно слово *λογιστέον* (62a). Судя по контексту, оно употреблено в том же значении исчисления, которое изобиловало в тех местах, где речь шла о действиях Устроителя миропорядка. Здесь же при описании невероятной быстроты огня и его способности всюду проникать появление *λογιστέον* не случайно: вместе с объяснением этих свойств огня *λογιστέον* служит как бы напоминанием о расчетах Демиурга, действительных при создании этой стихии (62a).

Таким образом, как только речь заходит о Творце, о действиях богов или для богов (в данном случае имеется в виду указание на свойства соли), в тексте незамедлительно появляется слово со значением счета, которое указывает на это неизменное качество божественного ума.

Для чувственных же восприятий исчисляющее свойство разума не нужно, ибо все виды, принимаемые стихиями, т. е. самое плоть космоса, воспринимаются прежде всего плотью смертного, плотскими или чувственными ощущениями. Тем не менее каждая трактовка чувственного восприятия (будь то зрение или слух) отмечена присутствием интересующих нас слов. Однако они не означают собственно счет, а скорее употребляются в смысле «говорить», «называть» и только затем «считать», «перечислять», если учесть постоянное внутрисемантическое колебание в словах с корнем *λογ/λεχ*. Вот, например, как в тексте говорится о слухе: следует назвать (или перечислить) (*λεχτέον*, 67в) причины, оказывающие воздействия на слух, что же касается запахов, то «существует только одно четкое дву-

членное разделение (λέγεσθαι) на запахи приятные и неприятные» (67а). Зрение несколько выделено, как и в первой части, но мир цветов до бесконечности перемешан в оттенках, поэтому говорить (λέγειν) о соотношении смесей (или считать, подсчитывать все количество цветовых составов) — бессмысленное дело даже для какого-нибудь знатока, ибо здесь «невозможно привести не только необходимые, но и вероятные доводы» (68в)²⁸.

В итоге Тимей говорит, что никто из людей не в состоянии постигнуть все бесконечное множество видов материальных воплощений, ни тем более причин, вызывающих их. И чем серьезнее какой-нибудь человек будет заниматься исследованием необходимых причин, тем далее он будет отходить от цели земного существования, завещанной ему Демиургом, — в сменяющейся череде жизненных событий познать причины божественные, как бы повторяя вывод рассуждения о зрении, констатирует Тимей. Каков же тогда смысл разбора всего мира случайных сцеплений? Именно в нем мы должны начать наши математические упражнения, чтобы уже в этой, как бы низшей сфере космоса понять (исчислить — λογίζεσθαι, 68е) то единственное, к познанию чего мы должны стремиться.

Итак, рассуждение Тимея о возникновении Вселенной, начатое с констатации двух причин, вернулось к тем же двум причинам, к той же их иерархической зависимости, но уже с исключительно подробным, развернутым объяснением их взаимодействия.

Исследуя процесс возникновения мировой души, мы отметили строгую иерархию и субординацию при появлении каждой ее части: из созданного единства смеси творится вся мировая душа, затем семь великих планет — устроителей времени, далее — малые светила и весь хоровод звезд. Целокупный состав мировой души представляет собой мир божественного макрокосма. Вслед за этим Демиург творит бессмертную часть души для всех существ, нисходящих в мир становления, т. е. божественную часть микрокосма.

Можно констатировать иерархию и при создании телесного мирового целого: два первичных треугольника, пять геометрических фигур, четыре стихии материи, из которой рождается бесконечное многообразие видов.

В то же время этот бесконечный калейдоскоп материальных превращений также преподносится с двух точек

зрения, как это было и в рассуждении о метафизической сфере космоса. Во-первых, это *объективный* обзор видов, своеобразный компендиум естественнонаучных знаний эллинского IV в. до н. э. Во-вторых, виды классифицируются с точки зрения ощущающего *субъекта*: его зрения, слуха, обоняния, осязания, etc. Следовательно, теперь логично ожидать перехода повествования к рассказу о творении соответствующих воспринимающих частей и в структуре микрокосма. Мы хорошо помним, чем закончилась первая часть, часть «Демииург»: боги начинают творить человека соответственно указаниям Устроителя о соотносительности (*ἀναλογία*, 69в) и соразмерности сопряжения смертного и бессмертного. И вот только после описания устройства телесного макрокосма Тимей продолжает начатое в первой части изложение процесса создания тела человека, или телесного микрокосма. Она начинается с того, что боги творят будущему человеку смертную часть души.

Смертная часть души в свою очередь делится на две части: мужскую, «расположенную между головой и грудью» (69е), т. е. в области сердца, и женскую, «помещенную между грудобрюшной преградой и пупом» (70е), т. е. в печени. Женская часть зависит от мужской, а мужская, как и все в этом строго иерархизированном космосе, должна подчиняться божественной части, созданной Демииургом. В целом смертная душа — это все богатство ощущений: страдание, удовольствие, гнев, надежда, страх, дерзость и любовь. Но все они сотворены ощущениями неразумными (*ἄλογος*), ощущениями, которым ни в какой степени не свойственны мера или счет. Боги, помня заповедь Творца о смысле жизни человека (прочным и твердым знанием держать во власти смуту неразумных стихий — *λόγῳ κρατεῖν. . . ἄλογος ὄχλος*), первую часть смертной души, обладающую силой, «водворили поближе к голове. . . дабы она внимала приказам исчисляющего рассудка (*λόγος*) и помогала ему сдерживать род вождедений (*ἐπιθυμιῶν*)». В совокупности род вождедений представляет собой вторую часть смертной души, которую чрезвычайно трудно держать в повиновении, ибо в ее природе не только не подчиняться божественной исчисляющей сущности (*λόγος*), но даже понимать ее, что несколько раз подчеркивается Тимеем (71а—d). Единственное благо, на которое способна эта третья низменная часть души, — служить органом бессвязных пророчеств. Они же в силу своей бессвязности пуждаются в толковании (*λογισμός*, 72а), которое в общем

контексте монолога также предстает как аналог математических операций.

Таким образом, смысл обеих частей смертной души постоянно соотносится с тем абсолютным смыслом, который заключен в бессмертной части души, и все описание взаимодействий между частями зиждется на том же принципе поэтики опорных слов.

Далее Тимей переходит к изложению процесса создания плоти, т. е. того, что в представлении современного человека далеко отстоит от всякого счета. Тем не менее этот процесс философ также квалифицирует словом «расчет» (λογισμός, 72в), потому что плоть — творение богов, боги же действуют по указу Демиурга, подражая ему и помня, что и мировая душа, и материя были созданы путем сложнейших математических расчетов и геометрических исчислений. Насколько точно исчислено и вымерено тело человека, мы можем судить хотя бы по тому, что даже костные членения, кожа, волосы и ногти созданы по особым вычислениям и подсчетам (λόγος, 74е, 76е), не говоря уже о том, что демиурги рода человеческого именно высчитывают (λογίζεσθαι, 75в), долгой или краткой, более или менее совершенной будет жизнь рождающихся смертных.

Между тем при переходе к описанию действий богов рассказ Тимея вновь становится комментарием. Боги действуют сами: они вкладывают, связывают, вытаскивают, прорубают, устраивают, уделяют, смешивают, снабжают, распределяют и назначают. Тимей словно бы видит это и, поясняя, пересказывает. Тем более странной в таком математически точном контексте кажется одна логическая неувязка. Что-то из создаваемого творят *боги*, а что-то — один *бог*. Кто этот один бог, действительно ли он один, или это всякий раз другой и творение человеческого тела — забота всех богов, созданных Демиургом, из текста неясно. Тимей никого не называет по имени. Вполне возможно, что от каждого бога человек получает какую-то определенную часть его умения и потенции: мозг, например, творит один бог (73вd), пророческим даром наделяет другой, а вопрос об устройстве частей смертной души и проблему долготы жизни решают все боги (79d, 71a, 75в).

Создав тело человека, боги «покидают» повествование. Следующую далее классификацию недугов человечества излагает один Тимей. Боги болезней не создавали. Все телесные болезни вызываются только всевозможными нарушениями долженствующих пропорций (λογισμός, 82в), по

которым созданы тела, а душевные — абсолютным произволом страстей и абсолютной потерей исчисляющей способности разума (*λόγος*, 86с). При описании недугов исчезает из повествования и вся опорная математизированная лексика. Она появляется лишь в том месте, когда рассказ переходит к перечислению средств против болезней. Первое целительное средство и самое важное — жить сообразно с божественным исчисляющим разумом (*λόγος*) и «сообразно природе поддерживать равновесие между внутренними и внешними движениями. . . а беспорядочно блуждающие по телу состояния и частицы строго располагать в зависимости от взаимного сродства» (88е). Такими назидательными рекомендациями начинает подводить итоги всему рассказу о возникновении Вселенной Тимей Локрский.

Подходит к концу и наше исследование. Анализируя текст монолога с точки зрения поэтики слова, мы обнаружили, что с помощью фундаментального семантического ядра Платон унифицирует весь комплекс космогонических идей, включая и человека. Слова с основой *λογ/λεγ* организуют словесную ткань текста до мельчайших деталей — мир и человек принципиально уравниваются в творении и своей структуре, уравниваются, хотя и иерархически подчинены. Мы видели, что обе части монолога последовательно раскрыли сущность каждой причины, смысл их взаимодействий и модификаций. Каждый акт творения был основан на исчислении всякого полого поворота мысли и держался на словах с корнем *λογ/λεγ* как на опорах. Поэтика опорных слов применялась к описаниям действий Демиурга, богов, созданных им, и живых существ, наделенных демиургийным разумом. На протяжении монолога этой опорной лексикой констатировались все возможности их мыслительной деятельности.

Начиная наше исследование, мы поставили цель проследить, какие слова, обладающие математически точным значением, будет употреблять Платон, говоря об умопостигаемом. Между тем вся синонимия с корнем *λογ/λεγ*, организующая творение, употреблена не в качестве именующей умопостигаемое, но как преддицирующая действия некоторых субъектов, и главное требование к слову, которым должны были определяться причины возникновения Вселенной, не соблюдено. Вместо того чтобы каждое из этих двух начал было названо словом бессинонимичным, словно цифра, несущем в себе свой единственный и самый точный смысл, для именованья первой причины

применялись такие различные слова, как πατήρ, θεός, δημιουργός, ποιητής, ευνθεΐς... etc., а для второй — μήτηρ, τιθήνη, χώρα; ἀνάγκη...

Выходит, что все наше рассуждение зашло в тупик. Значит, Тимей не выполнил своего требования к слову, хотя постулировал его как важнейшее при рассуждении об умопостигаемом. Однако это невыполнение странным образом не согласуется с общим счетно-вычислительным пафосом всего текста монолога.

Между тем, помимо речи Тимея, в состав платоновского диалога περί φύσεως входит еще довольно большая часть текста, на которую не только исследователи XIX в., но и многие современные ученые не обращали большого внимания, считая, что такие сцелки из афинской жизни — *licentia poetica* и их основная функция — иллюзия связи с живой реальностью. Тем не менее уже в начале XX в. такие крупнейшие исследователи Платона, как Штенцель и Фридендер²⁹, интерпретировали окаймляющий бытовой сценарий как нечто значимое, обладающее скрытым подтекстом с определенным необходимым для философа смысловым наполнением. Затем, в середине XX в., появляется ряд работ³⁰, непосредственно исследующих назначение бытовых зарисовок в композиции диалогов, правда, по разным причинам в них использовался материал ранних диалогов. В «Тимее» обращение ко вступлению вызвано прежде всего тем, что, анализируя собственно монолог, мы не смогли найти удовлетворительного ответа на поставленные в начале исследования вопросы. Поэтому попытаемся внимательно вчитаться в текст, предваряющий космологическое рассуждение Тимея, и истолковать его смысл с точки зрения диалогического целого. Для этого сначала необходимо выявить логику рассуждений, ведущую к речи Тимея Локрского.

Часть реплицирования сводится к следующим положениям: а) после краткого повторения основного хода повествования диалога «Государство» собеседники решают сказать похвальное слово его гражданам; б) предложение Крития повторить для Сократа древнее сказание, привезенное Солоном из Египта. В нем рассказывается о великом подвиге, совершенном государством, основанным 9 тысяч лет назад Афиной; в) действие диалога происходит во время праздника Паллады, вернее всего, Малых Панафиней, когда в честь богини обязательно исполнялись гимны, и это можно было сделать частным образом в от-

личные от праздника Великих Панафилей, когда гимны пелись в сопровождении кифары в храме Афины возле алтаря; г) слова Крития о том, что сказание, привезенное Солоном, будет ответным словесным угощением Сократу за его беседу в «Государстве» и одновременно «достойным и правдивым хвалебным гимном» (21а) в честь богини Афины.

Значит, все содержание диалога — это излагаемое Критием и Тимеем египетское сказание, которое уже с самого начала определено как *торжественный гимн Палладе*. Если это действительно так, то в тексте с необходимостью должны присутствовать канонические формальные признаки гимна: обращение; эпическая часть — генеалогическая или мифическая, характеризующие божественную онтологию; славословие; просьба.

Непосредственно речь Тимея предваряет рассказ Крития, в котором славится Афица-Воительница (ἡ θεὸς φιλοπόλεμος), затем сам Тимей излагает истину о создании космоса, хранящуюся в храмовых книгах жрецов Афины-Нейт³¹. Эти священные записи имеют значение откровения Афины-Нейт, а их содержание — проявления ее второй ипостаси — богини мудрости (ἡ θεὸς φιλόσοφος).

Итак, признаки гимна. В тексте речи действительно существует вполне недвусмысленное обращение, даже два обращения — перед частью «Демнург» и в начале части «Материя», причем оба обращения объединены с просьбой. Первое из них — реплика Сократа перед монологом: «Что ж, Тимей, тебе, кажется, пора говорить, по обычаю сотворив молитву богам» (ἐπικαλεῖν, 27в). Затем Тимей начинает говорить, и первые несколько предложений буквально насыщены лексикой обращения и призыва: καλεῖν, ἐπικαλεῖν his, παρακαλεῖν, εὐχεσθαι. К части «Материя» он приступает со следующими словами: «Итак, приступая к речам, еще раз обратимся с молитвой (ἐπικαλεῖν) к богу-спасителю, дабы он указал нам счастливый путь от странного и необычного повествования к правдоподобному выводу» (48d).

Вообще говоря, кто в данном случае бог-спаситель, неясно, и даже неясно, бог это или богиня, — θεὸς стоит без артикля. По некоторым причинам можно предположить, что это Афина. У двух знаменитых комментаторов Платона — Олимпиодора и Прокла Афина называется спасительницей³². Впрочем, в качестве спасителей и в гимнах, и в философском комментарии выступают и другие

боги. Но какого бога можно призывать в спасители, когда речь идет о философской проблеме, как не ἡ θεός φιλόσοφος («богиню-любомудрицу»? Тем более что рассказ Крития и речь Тимея прямо или имплицитно, но во всех подробностях раскрывают обе ипостаси богини — ἡ θεός φιλοπόλεμος καὶ φιλόσοφος.

Часть φιλοπόλεμος характеризуется четким изложением деяний Паллады, и вместе с тем изложение как хвала изобилует прилагательными и причастиями в превосходной степени: величайший подвиг совершен людьми города, основанного Афиной (24a), сами люди — разумнейшие на земле (24d), более кого бы то ни было похожие на нее саму, обладающие самыми прекрасными на земле законами (23c, 24d), превосходящие всех во всевозможных видах добродетели (24d) etc. В части φιλόσοφος, в первой ее половине — благой творец (29a), (29d), (31a); тот, кто высшее благо решил уподобить всё своей благодати; произвел прекраснейшее творение (30в); прекраснейшее и совершеннейшее из всего, что можно помыслить (30d); все совершеннейшее живое существо (31в) etc.; во второй половине — «Материя», удивительным и неизъяснимым образом все приемлющая; разнообразнейшая, красиво восприимлющая. . . Но здесь следует остановиться. Кого конкретно прославляет Тимей в части φιλόσοφος — Демиурга и Материю — Отца и Мать Вселенной. Следовательно, все многочисленные имена, которые смутили нас при анализе монолога, — πατήρ, θεός, δημιουργός, μήτηρ, τίδητι etc. — значат не что иное, как еще один признак гимна. Древнейшая форма гимна у всех народов — перечисление множества божественных свойств, пагромажде-ние эпитетов, скопление синонимических рядов. Может быть, в ткань диалога вплетены два или более гимнов? Однако текст вступления указывает только на то, что египетское сказание произносится как гимн в честь одной Афины. Это еще раз подчеркивается уже перед самой речью Тимея, когда Сократ говорит об этом сказании как о предмете, самом подходящем для священнодействий в честь Паллады (26e). Собственно, и жрец говорит Солону то же самое, когда выражает свою готовность изложить содержание священных записей не столько ради гостя, сколько ради Нейт-Афины (23e). Ясно, что настойчивость, с которой Платон останавливает внимание на этой детали, не пустой факт декоративного обрамления диалога на столь важную тему, как происхождение природы, но и не-

что значимое именно для раскрытия темы. В тексте мифолога Тимей несколько раз обрывает нить повествования в тех местах, содержание которых, как он считает, является второстепенным по отношению к предмету рассуждения; таких мест в диалоге по крайней мере семь³³.

Важно и другое: Критий излагает историю древнейших Афин не от себя, но передает прямую речь египетского жреца, предварительно уверив слушателей, что он запомнил сказание буквально во всех его подробностях (26вс). Тимей прослушал рассказ один раз накануне и тоже так запомнил его, что создается впечатление, будто Тимей абсолютно точно воспроизводит речь жреца, лишь снабжая ее своим комментарием, т. е. излагает, параллельно транслируя сакральное содержание сказания на язык рациональной рефлексии. Поэтому можно сказать, что откровение Нейт-Афины произносят и жрец, и философ.

Общеизвестно, что жрецы Египта, обособленно живущие, занимались исследованием природы макро- и микрокосмов, были математиками, астрономами или, «изучая науки божественные, из них выводили науки человеческие» (24с). Приблизительно то же самое говорит Платон в разных диалогах и о занятиях философов. В «Тимее» не только жрец сближается с философом в области интеллекта, но и философ сближается со жрецом в сфере сакральной интуиции. Жрец служит богу как человек, и для человека жрец есть посредник между ним и богом; философ в понимании Платона (вспомним «Федра») — это человек, душа которого более всего видела и запомнила во время небесного путешествия: она уподобилась богу, созерцая истину вместе с богами, и поэтому «у него всегда по мере сил память обращена на то, чем божествен бог» (Phaedr., 249а). Таким образом, в мышлении Платона и тем самым в тексте диалога жрец Афины-Нейт в некотором смысле почти отождествляется с философом. Философ в свою очередь тоже как бы является жрецом богини мудрости.

Теперь обратимся еще раз к речи Тимея. Демиург творит космос, высчитывая и исчисляя каждое его новое качество. Как мы помним, этот процесс тесно связан со словами с корнем λογ/λογ. Но в то же время Демиург часто называется Тимеем также «ум» (νοῦς), и его мыслительные акции определяются словами, образованными от слова νοῦς — νοεῖν, νοητός, νόησις («мыслить», «мыслимый», «мышление»). Причем νόησις стоит в тексте только в двух

местах, но местах весьма примечательных: в начале обеих больших частей монолога.

Для первой части νόησις служит как бы отправной точкой: вечное — это то, что познается посредством существенных и отчетливых смыслов . . . νόησει μετὰ λόγου (28d) (собственно λόγος служит мышлению острым, всепроникающим орудием познания). Во второй части сказано, что мышление (νόησις) получило в удел созерцать вечный мировой ум, т. е. то, что прямо противоположно искомому предмету второй части — материи. Таким образом, мышление, четко и однозначно объединенное с умом, отменяет и выявляет ту сферу, где преобразенная до нераспознаваемости существует онтологическая субстанция материальной необходимости. Следовательно, νόησις находится в самых ключевых местах монолога, местах, служащих точками отсчета для возможного постижения смыслов двух докосмических трансцендентов. Теперь только остается вспомнить, что в платоновском понимании истинности имен (Crat., 407в) имя Афины определено как θεὸς νόησις.

Приведя в качестве поясняющего довода этимологию «Кратила», мы вступаем в область эллинского мышления IV в. до н. э. Consensus omnium исследователей диалогов Платона, специфика греческого философского мышления, в том числе и внутриакадемического, — мифология и символизм. В научной литературе также не новость, что основатель Академии, отвергая ортодоксальную мифологию³⁴ народной религии, не только сам создавал мифы, но и модифицировал традицию, переосмыслял и переводил мифодогему на язык абстрактных категорий. Поэтому формальные признаки гимна, обнаруженные в диалоге, должны повлечь за собой и содержательные его стороны, наличествующие в тексте прямо или трансформированные в философские понятия³⁵.

Вполне естественно, что для этого необходимо сравнить текст диалога с греческими гимнами Афины, чтобы реконструировать те онтологические потенции Паллады, которые имплицитно прославляются в «Тимее».

Время сохранило нам пять гимнов, обращенных к богине мудрости: два гомеровских, орфический, гимн Каллимаха и гимн Прокла. Первые были написаны в VII в. до н. э., последний обязан вдохновению эллинского философа, жившего в V в. н. э. Таким образом, в сохранив-

шихся гимнах запечатлено тысячелетнее обращение к образу Афины, ее тысячелетняя мифологическая жизнь.

Оба гомеровских гимна к Палладе очень небольшие по объему, и все-таки их два. Мы знаем, что гомеровские гимны по большей части — конгломераты, тем не менее эти два небольших гимна к Афине не объединены в один, и обе важнейшие ипостаси богини разведены в две самостоятельные формы. Один из них прославляет Афино-Воительницу, другой воспевает рождение богини и подчеркивает ее уникальную мощь³⁶: вся вселенская природа — Олимп, эфир, земля, вода — содрогается в почтительном страхе перед новорожденной — таково могущество дочери Зевса, такова ее сила³⁷. Богиня рождена в военных доспехах, это подчеркнуто в одном гимне и как особенная ее потенция вынесено в другой, самостоятельный гимн.

Тот же принцип, как мы видели и в «Тимее»: Афина славится в двух ипостасях, и славятся они отдельно, словно ее военная сила как благодатный дар людям особенно ярко проявилась 9 тысяч лет назад, а, покровительствуя Афинам времени Платона, она больше являет свою вторую ипостась — мудрой градодержавицы и вселенской мысли.

Это предположение подтверждается традиционным мифом об ее состязании с Посейдоном. Если принять платоновскую мифологию за мифическую «достоверность», то выходит, что Афина дважды соперничала с Посейдоном. Первый раз она побеждает в военной доблести 9 тысяч лет назад, когда граждане древних Афин, пра-Афин, побеждают воинов-атлантов. Второй спор мирный, спор об основании города, когда копьё, орудие войны и смерти, порождает дерево, вечнозеленое и плодоносящее древо жизни.

Значит, уже рассмотренные гомеровские гимны позволяют говорить о сакральной содержательной ориентации диалога «Тимей» благодаря наличию только этой, казалось бы совершенно произвольной, дихотомии потенций Паллады.

Но если соответствие части *φιλοπόλεμος* первому гомеровскому гимну по существу полное, то пока неизвестно, есть ли в монологе Тимей хотя бы скрытые намеки на второй гимн, в котором Афина появляется из головы Зевса. Для того чтобы отыскать это содержательное типологическое сходство, попытаемся абстрагироваться от букваль-

ного мифологического прочтения гомеровского гимна и буквального философского понимания монолога Тимея.

Идею гимна вне мифического наполнения можно определить приблизительно так: в космосе существует некое начало, стоящее над всей иерархией космических существ (Зевс традиционно мыслится как «отец богов и людей» (*πατήρ ἀνθρώπων θεῶν*)). Это верховное начало порождает некое другое начало, которое всем своим существом связано с умом породившего, так как появляется из его головы. В присутствии всех бессмертных обитателей космоса вновь появившееся существо заявляет о себе как о равном или почти равном с породившим его в могуществе и силе³⁸. Мифологическим прототипом Демиурга в народной мифологии Платон мыслил Зевса, а не какого-то иного бога; на это указывает прежде всего текст «Кратила», где сказано, что в имени Зевса раскрывается природа бога, через которого все в космосе получает жизнь (Crat., 396ab). Это сближение развивается до отождествления в комментариях Прокла к «Кратилу»: «Зевс, будучи Демиургом всего, является царем первого, среднего и конечного» (In Crat., 89, 19—20)³⁹, а затем повторяется и в его комментариях к «Тимею». Там это отождествление особенно любопытно, ибо оно связано с привлечением конкретного гомеровского текста (In Tim., III, 201, 2—4): Прокл сравнивает речь Зевса в «Илиаде» с речью Демиурга в «Тимее».

Вообще говоря, речь Демиурга в «Тимее» выглядит несколько необычной в общем контексте абстрактного и математизированного повествования. Во-первых, Демиург и его созидательная деятельность на протяжении всего монолога вводились в текст от третьего лица (как бы от лица получивших откровение египетских жрецов), и всякое упоминание снабжалось обильным рационалистическим комментарием Тимея. Во-вторых, речь Демиурга к богам — речь прямая, будто исходящая из его собственных уст, и ее единственной не касается экзегеса Тимея. Может быть, вводя такую пространную мифологему в изложение, Платон вкладывал в нее определенное символическое значение? Попробуем так же схематично изложить идею речи Демиурга.

В космосе существует некое начало, стоящее над всей иерархией космических существ, будучи их отцом и родителем. Это начало произносит изустную речь, благодаря которой боги получают знание о том, как завершить все

вселенское строительство, т. е. как, подражая этому началу, создать три смертных рода живых существ. Иначе, вместе со словами, или в словах, или с чем-то аналогичным словам от Демиурга в космос исходит демиургийная мудрость, чтобы быть вечным заветом для созидания и устройства целокупной космической жизни, буквально «притканивая (προσπρίκνυμι) бессмертное к смертному» (41d).

Теперь вновь привлечем комментарий Прокла к «Тимею». Толкуя речь Демиурга, Прокл определяет указание на «притканивание» как потенцию Афины (In Tim., III, 241, 26—27), а в другом месте говорит об Афинах как об устанавливающей «умы, души и тела» (In Tim., II, 145, 21—22).

Чтобы окончательно подвести итоги философскому переосмыслению и трансформации генеалогического гомеровского гимна в речь Демиурга, необходимо вспомнить мифологема об упавшем с неба Паллады из масляного дерева, который представлял собой фигуру богини, «в правой руке держащую копье, а в левой — прялку и веретено»⁴⁰. Эта мифологема ведет к пониманию еще большей значимости Афины в эллинской космологии. Демиург мыслится Платоном как строитель, Афина — как ткачиха, работница (ἐργάνα). Прялка и веретено символизируют Афины как покровительницу ткачества, но они смыкаются в идее какого-то сходного всекосмического труда, на что указывает этимологическая игра именований (ἐργάνα — δημιουργός), даже, может быть, дублируя друг друга, потому что единение Афины и Демиурга происходит в самой существенной сфере их творчества — акте создания неба.

В религиозном культе небо — это пещлос, вытканный Палладой, в «Тимее» творение неба связано только с Демиургом, но тем не менее в других диалогах Платона весь основополагающий состав космоса — результат ткачества: в «Федоне» связь души с телом мыслится как постоянная работа ткачихи (души), ткущей хитон (тело) (Phaed., 87de). В «Кратиле» имя сравнивается с ткацким челноком, орудием для разделения основы (Crat., 328c). В «Софисте» бытие и небытие образовали некое сплетение (Soph., 240v), в «Пармениде» идея и материя притканены друг к другу (Parm., 129c—130a).

В мифологии есть и другие образы из близкой сферы, конкурирующие с ткачеством, например прядение. Элли-

ское мифологическое мышление (в том числе и платоновское⁴¹ издревле связывало с прядением-ткачеством самую могущественную внутрикосмическую потенцию, воплощенную в образе судьбы — трех Мойр, непрерывно прядущих нити вселенской жизни. И, может быть, потому, что Афина также была вселенской ткачихой, где-то на периферии мифологического сознания была Афина-Мория (или Мойра)⁴², в образе своего сакрального дерева правящая миром. Об этом особенно ясно говорится у Порфирия: «Будучи вечноцветущей, маслина обладает некоторыми свойствами, наиболее удобными для обозначения путей души в космосе. . . масличные ветви служат прибегающим к мольбе. . . так космос управляется вечноцветущей мудростью интеллектуальной природы (Афины)»⁴³.

В трактате Порфирия определена связь только между двумя потенциями Афины — ткачеством (нисхождение душ в мир становления) и маслиной, деревом, символизирующим ее причастность к мировому промыслу. Сравнение имени с челноком как орудием ткачества в «Кратиле» позволяет интерпретировать сплошь заполненную словами мировую душу так же глубоко связанной с Палладой, и вот почему. При создании души космоса в качестве начала, организующего процесс творения, Демиургом была избрана цифра семь, гептада (35с), по окончании творения внутрикосмическая часть мировой души — это семь кругов иного, и, наконец, на эти семь кругов иного были помещены созданные в качестве блюстителей времени семь планет-светил. Вся сакральная математика древности, в том числе и неоплатоническая⁴⁴, называла могущественную седмицу-гептаду числом Афины-Девы, треугольник же был посвященной ей геометрической фигурой⁴⁵.

В монологе Тимея оба первичных треугольника были определены как начала материи. Поэтому, перейдя к геометрии, мы еще шире раздвинем границы символической семантики образа Афины. Итак, Афина вначале появляется как проекция трансцендентного Демиурга в проявленный план или *единицей*, далее в виде *двух* первичных треугольников очерчивает нижнее начало и предел человеческого познания (здесь она — двоица), затем, являясь точкой отсчета, конструирует изнутри образованные собственно материи в виде четырех самодовлеющих стихий и в итоге единит собой все мироздание, вновь суммируя в образе *гептады ч е т ы р е х ч а с т н у ю* про-

порциональность вещества с *тремя* слитыми воедино частями мировой души. В орфическом гимне она названа «постоянно меняющей свой облик» (αἰολόμορφος) (Нупп. Огрф., XXXII, 11).

Что же касается иных ее характеристик, связанных с числом, то необходимо заметить, что седмица является самым мистическим, таинственным, скрытым числом, числом принципиального и непреложного девства и потому числом цельной, ни с чем не смешанной в космосе мудрости. В соответствии с этим большинство скульптурных изображений представляют облик богини максимально скрытым от созерцателя. Особенно ярко это демонстрирует саясская надпись на статуе Афины: «Я есмь Всѣ, прошлое, настоящее и будущее; покрывала моего не снял ни один из смертных, солнце же есть мое рождение».

В меньшей степени, но все-таки та же идея сокрытости воплощена в эллинских статуях Паллады: это фигура, либо закованная в военные доспехи, либо прячущая себя в густых складках пеплоса, и самое для нее характерное — постоянно полуприкрытое шлемом лицо, на котором выделяются часто непомерно большие глаза.

Глаза Афины всегда выделены и подчеркнуты в мифе: Ахилл узнает представшую перед ним Афины по глазам, они ему кажутся страшными, в поэмах Гомера и гомеровских и орфическом гимнах богиня постоянно сопровождается эпитетом совокая (γλαυκῶπις). Способностью необычайно острого зрения наделены оба сакральных животных Паллады — сова и змея⁴⁶. Сова отличается от всех птиц прежде всего тем, что у нее большая и широкая голова при сравнительно небольших размерах туловища, и что более всего привлекает к ней внимание — это ее глаза, ярко-желтые, обращенные вперед, они кажутся чрезмерно велики для нее. Что касается змеи, то здесь скорее дело не в величине глаз, но в уникальной остроте зрения. Обычно в мифологии змеи-драконы охраняют мировые сокровища; так, например, дракон, не смыкая глаз, стережет яблоки Гесперид. Оба тотема Афины — змея и сова — беспумны и таинственны, они особенно отчетливо видят ночью, зрят во тьме и словно постоянно созерцают нечто неведомое.

Однако время возвратиться к монологу Тимея и вспомнить его восторженный панегирик зрению, которое он оценивает как величайший дар богов по той одной причине, что из зрения возникла философия. Постепенно созерца

мир, человек приходит к осознанию его как прочного и непреложного вселенского порядка, в структуре которого скрыта находящаяся в каждой его части мировая мудрость — Афина. Тимей особо подчеркивает в процессе философского познания момент постепенности, мерности и постоянства труда. Такой акцент проходит через все повествование: и в завете Демиурга, и в рассуждении о зрении, и в самом конце речи Тимея ⁴⁷. Это далеко не случайно.

Согласно еще одной этимологии «Кратила», поскольку « тимологизирование Платона имеет не столько реально-лингвистический, сколько философско-метафорический смысл » ⁴⁸, человек есть очеловек (Crat., 399c). В течение всей своей жизни он должен шаг за шагом, преодолевая величайшие трудности, приобщаться к мудрости—Афине. Таков пафос «Тимея», и сходным пафосом проникнут гимн Прокла к Многомудрой Афине. Он просит богиню, «наделяющую души мыслительной демиургией», дать его душе слова (ῥήματα), излучающие свет ⁴⁹. То есть он может узреть и, значит, узнать в словах, скрывающих истину оболочкой мифа, сияющую силу мысли Паллады.

Любопытно, исходя от противоположного, т. е. от возможности немедленного постижения истины, воплощенной в Афине, сопоставить этот имплицированный в назидательную интонацию монолога смысл мерности познания с мифологемой, изложенной в гимне Каллимаха ⁵⁰, у которого именно потенция Афины представлена с противоположной точки зрения.

Юноша Тиресий единственный из смертных видит обнаженную купающуюся Афицу, и она за это лишает его зрения. Тиресий, сам того не ведая, преступает грань познания, положенную для смертного: он видит наготу богини мудрости, буквально перед его глазами предстает вся космическая мудрость в чистом виде, или, говоря терминологией Платона, идея мудрости. Если исходить из сравнения содержания гимна Каллимаха с логикой мышления Платона и Прокла, то вполне естественно и даже с необходимостью истинно, что Афина именно ослепила его. Зачем нужны глаза тому, кто уже полностью использовал их назначение? Процессу постепенного открытия истины внутренним зрением (умо-зрением) предшествует процесс непрестанных поисков ее, скрытой пестротканым покровом земного, для чего и существует физическое зрение, — таков вывод Тимея, такова установка в гимне Прокла.

У Каллимаха весь этот путь перечеркивает мгновенное, цельное видение умопостигаемого. Тиресий слепнет, но не умирает. Он, увидевший и тем самым узнавший все-ленскую мудрость, становится величайшим прорицателем Эллады. Сила истины, ее слепящий свет так преобразили его душу, что даже «в Аиде он пребывает разумным» и его одного почитает владыка подземного мира ⁵¹.

Таким образом, воительница, охрапительница и градо-держидца; дочь Зевса, равная могуществом отцу; органи-зующая весь миропорядок девственно чистая космическая мудрость-гештада; мировая ткачиха, притканивающая смертное к бессмертному, древо-судьба маслина, видя-щая-ведающая Вселенной — все эти важнейшие потен-ции Афины, прославляемые в эллипских гимнах на протя-жении всего язычества, почти до неузнаваемости перео-смысленные рационалистическим мышлением Платона, организуют и наполняют смысловую структуру диа-лога.

Подведем заключительный итог. Начиная наше ис-следование, мы говорили, что времена *περὶ φύσεως* прошли и что факт обращения Платона к философии природы кажется в некотором смысле анахронизмом. Поэтому, анализируя текст, мы обратили особое внимание на то, что в начале своей интерпретации проблемы «*φύσις*» Платон говорит о содержании «Тимея» как о странном и непри-вычном для читателя (*λόγος ἄτοπος καὶ ἀήθης*). Для фи-лолога, прежде всего, необычными показались специаль-ные требования Платона к слову, которым следует гово-рить об умопостигаемом. Исследуя словесную ткань диа-лога с точки зрения максимальной приближенности к тексту, мы установили общий принцип динамики изло-жения — сплошную сетку слов с корнем *λογ/λεγ*, которые четко структурируют все содержание и вместе с тем являют собой *λογος творящий*, конструктивную силу тво-рения, действующую через две умопостигаемые причины — Ананку и Демиурга.

Этот уровень исследования еще раз проиллюстриро-вал тезис истории философии об идеально уравновешенном синтезе физиологии и антропологизма в эллипской клас-сике и творчестве Платона. Мы видели, что именно в «Ти-мее» особенно отчетливо просматривается это новое орга-ническое единство аллитезы микро- и макрокосмического мышления, именно в «Тимее» в первый и последний раз воплотилась идея равновесия двух способов познания

мира, и она нашла полное и непосредственное отражение в поэтике словесной ткани диалога.

Кроме того, мы видели, что вся речь Тимея есть не что иное, как экзегетическое осмысление процесса создания Вселенной, явленного первоначально как откровение жрецам Афины-Нейт. В этом смысле «Тимей» представляет собой действительно диалог, диалог между сознанием сакральным и рациональным философским сознанием, точнее, человеческим осознанием творчества Демиурга как мыслительно-математических операций Ума с логосом: числами и словами, подобными по своим смыслам числам.

Вместе с тем жрец, философ, человек говорит о Вселенной как о непостижимом Божестве, познавать которое он может лишь ведомый мудростью — Афиной, благоговейно воспеваемой им на протяжении всего текста. Об этом же говорит и факт парадоксального введения в поэтику диалога, жанра, возникшего из специфики человеческого общения, поэтики гимна, жанра, отражающего общение собственно сакральное. Человек осмысляет историю космического творения, откликаясь на божественное откровение хвалебным гимном, в котором славится правящая целокупным космосом вселенская мудрость — Афина, *ἄφρων*.

Итак, человек и космос принципиально уравниваются на всех космических уровнях действиями первооснов-трансцендентов, уравниваются, но иерархически подчинены один другому. О равенстве их говорит общий принцип математизированной предикации творения, выраженный поэтикой опорных слов, об отношениях между ними — принцип поэтики гимна.

Однако подобная мыслительная ориентация уже с Аристотеля начинает вытесняться активностью философствующего субъекта, ощущающего себя силой, способной стать вровень с теми силами природы, перед которыми в последний раз преклоняется Платон: «И что более всего восхищает нас в Платоне, так это его благочестивый трепет, с которым он и здесь, как во многих других случаях, приближается к природе, та осторожность, с которой он как бы ощупывает ее тайники и потом опять удаляется на почтительное расстояние, то, наконец, удивление, которое он выносит из познания ее и которое, как он сам выразился, так идет к лицу философа»⁵².

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. об этом: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. М., 1969, т. 3, с. 358—394.
- ² По мнению этимологов, смысловое наполнение слова $\phi\acute{o}\sigma\iota\varsigma$ понимается как возникновение, рост и эволюция по определенным законам, которые связываются с благой телеологией (*Boissacq E.* Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Paris, 1923; *Frisk H.* Griechisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1963). Собственно платоновское понимание $\phi\acute{o}\sigma\iota\varsigma$ анализируется в работах: *Beeretz F. A.* Die Bedeutung des Wortes $\phi\acute{o}\sigma\iota\varsigma$ in den spätdialogen Platons. Köln, 1963; *Mannsperger D.* Physis bei Platon. Berlin, 1969. Авторы приходят к выводу, что $\phi\acute{o}\sigma\iota\varsigma$ в контексте платоновской мысли означает прежде всего норму, нормальное состояние, естественный порядок бытия, и это особенно четко следует из содержания «Тимея».
- ³ Вопрос об аутентичности и содержательном наполнении термина $\acute{\alpha}\lambda\epsilon\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ у Анаксимандра существенно пересматривается в работе: *Лебедев А. В.* τὸ ἄλειστον — не Анаксимандр, а Платон и Аристотель. — ВДИ, 1978, № 1, с. 38—54; № 2, с. 43—58.
- ⁴ *Sexti Empirici Opera* / Ed. I. Mau. Lipsiae, 1954, vol. 3, *Adversus mathematicos*, VII, 65. Рус. пер. АМФ, т. 1, с. 318—319.
- ⁵ Платон во многих своих диалогах полемизирует с софистами; некоторые из диалогов названы их именами: «Горгий», «Протагор», «Гиппий Большой». Существовала даже такая точка зрения, что большинство диалогов написаны философом «на случай», где он выступает скорее в роли публициста, чем отвлеченного теоретика. См.: *Teichmüller G.* Ueber die Reihenfolge der platonischen Dialogen. Lipsiae, 1898.
- ⁶ «Тимей», 28а, bis 17а/Пер. С. С. Аверинцева.
- ⁷ Например, «Менон», 82а, 86в, «Федон», 104—105в и др. Исследователи объясняют мыслительно-математическую ориентацию Академии по-разному. Ван дер Варден подчеркивает ее пропедевтическое значение: занимаясь математикой, «учатся рассуждать о вещах самих по себе, подготавливая мышление к диалектике» (*Van der Varde B. H.* Пробуждающаяся наука: Математика Египта, Вавилона и Греции. М., 1959, с. 208). Американский исследователь Р. Брамбо (*Brambaugh R. S.* Plato's mathematical Imagination: The mathematical passages in the dialogues and their interpretation. Bloomington, 1954, p. 4—7, 85, passim) считает математику орудием философского познания: действия математики поясняют абстрактные представления.
- ⁸ Ю. Штенцель говорит о трех параллельных течениях в платоновской мысли, методически связанных с его педагогикой: а) философской абстракции (эйдология), б) геометрии и в) математике (теория чисел) (*Stenzel J.* Zahl und Gestalt bei Platon und Aristoteles. Leipzig; Berlin, 1924, S. 105, sq).
- ⁹ См. об этом: *Гайденко П. П.* Обоснование научного знания в философии Платона. — В кн.: Платон и его эпоха. М., 1979, с. 98—144.
- ¹⁰ К. Фруадефон полагает, что мог существовать действительный египетский источник, которым Платон пользовался при написании «Тимея» (*Froidefond Chr.* Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homere a Aristote. Paris, 1970, p. 286). В целом в диалогах насчитывается 21 место, где Платон упоминает Еги-

- ист, и Фруадефон считает, что принципиальный вопрос должен ставиться не столько об отдельном источнике для «Тимея», сколько о смысле всевозрастающего внимания Платона к Египту в поздних диалогах, начиная с «Федра».
- ¹⁰ К. Фруадефон высказывает предположение, что содержание «Тимея» для эллинов времен Платона в некоторых смыслах имело парадоксальную и полемическую значимость (*Froidefond Chr. Op. cit.*, p. 276). О том же пишет сам Платон во втором письме (312d).
- ¹¹ Здесь и в дальнейшем текст цитируется по изданиям: *Platonis opera / Rec. J. Bernet. Oxonii, 1956, t. 4*. Рус. пер. С. С. Авернцеева в изд.: *Платон. Сочинения: В 3-х т. М., 1974, т. 3 (1)*.
- ¹² Это место в диалоге всегда приводится в качестве свидетельства самого Платона о существовании эсotericического учения в Академии. См. об этом: *Bovet P. Le dieu de Platon d'après l'ordre chronologique des dialogues. Paris, 1902; Kramer H. J. Arete bei Platon und Aristoteles. Heidelberg, 1959; Geiser K. Platons ungeschriebene Lehre: Studien zur systematischen und griechitlichen Begründung. . . Stuttgart, 1963; а также: Васильева Т. В. Неписаная философия Платона. — «Вопросы философии», 1977, № 11, с. 152—161.*
- ¹³ Этимологи (Бузак, Шантрен, Фриск) считают, что корень λογ/λεγ обозначает осмысленный, как бы вычисленный выбор по признаку сходства. Платон, особенно чуткий к этимологии, к забытым первоначальным метафорам, часто употребляет слово в смыслах, близких к значениям истока. См. об этом: *Classen J. C. Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und socratischen Philosophieren. München, 1959.*
- ¹⁴ Строго говоря, элементы никогда не пребывали в состоянии хаоса как состояния беспорядка. Ф. Корнфорд, ссылаясь на Аристотеля (*Phys.*, IV 208—b) и принявая во внимание этимологию χάος — χάσις — χάσις — χάσις — χάσις (Бузак), трактует слово «хаос» как «зияние», «полость», «пустой пролом» (*Cornford F. N. Principium sapientiae: A study of the origins of Greek Philosophical Thought. Cambridge, 1952*). Таким образом, «хаос» в некотором смысле оказывается тождественным понятию «потенциальное пространство».
- ¹⁵ Этимология слова μαθάνειν (Бузак) буквально означает «устанавливать свою сущность», «направлять на истинный путь силу жизни»; о том, что эти действия осуществляются обязательно при посредстве счета, говорит и принцип пифагорейского воспитания, где главную роль играли четыре отрасли науки: учение о числах (арифметика), теория музыки (гармония), учение о фигурах и измерениях (геометрия) и астрономия (астрология) (см.: *Van der Varde B. L. Указ. соч.*, с. 132). Он же подчеркивает сходные платоновские акценты, связанные со взращиванием «великой μάθησις» (Там же, с. 208).
- ¹⁶ Исследователь Факелдей, например, объясняет композицию диалога иначе: Платон вначале создал телеологический вариант «Тимея», затем он вставляет в середину диалога принятую им идею механистической космологии атомистов в виде второй причины, и цель этой вставки будто бы есть лучшее понимание процессов, происходящих в теле человека, ибо, как считает исследователь, вставка разбивает текст именно при описании творения

- человека. См.: *Fackelday H. Zur Einheit des platonischen «Timaios»*. Köln, 1958, S. 76—83.
- ¹⁷ Глаголы *μαυθαίνειν* и *λέγειν* вновь употреблены вместе, и это не случайно. Классен говорит о намеренных лексических повторениях Платона, благодаря которым он указывает на определенные семантические связи между словами. См.: *Classen J. C. Op. cit.*, p. 60.
- ¹⁸ Этимология (Бузак) говорит об убеждении (*πειθῆειν*) как о «связывании», «соединении», «усмирении» и даже «обольщении» имени посредством слова.
- ¹⁹ Фрикс и Бузак считают, что этимологически в *θεῖσθα* теснейшим образом объединены два процесса — мысли и зрения, можно лишь в тесном единстве мыслить, созерцая, или разглядывать, обдумывая.
- ²⁰ Прежде всего это место можно понять как смысловую соотношенность с первой частью. Там человеческое понимание квалифицировалось как вероятностное, потому и здесь должен сохраняться и сходный принцип «вероятностного» для экзегетического понимания человека, так как сохраняется метод исследования первой части.
- ²¹ О функциональной значимости имени при творении космоса см.: *Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука*. М., 1927, с. 13, 95 («Космос — вещь, устроенная числом и явленная в своем имени»; «Имя вещи — смысловая соотношенность вещи с меоном»).
- ²² Слово *νόμος* («закон») самим Платоном связывалось со словом *νόος* («ум») (*Legg.*, 713e, 957 e).
- ²³ Вообще *εἰκός* этимологи (Бузак, Шантрен) рассматривают как слово, обозначающее факт сходства чего-то с чем-то, причем сходство выступившее, проявившееся, очевидное сходство. Что касается слова *λόγος*, то попытка исследования платоновского термина *λόγος* предпринята В. Пареном (*Parain V. Essai sur le logos platonicien*. Paris, 1942). Автор осмысляет творящий *λόγος* в «Тимее» как нечто, в чем отражается (если не запечатлен) образ бытия, и, таким образом, мышление посредством логоса воспринимает и само нерожденное бытие, и процесс творения (*Parain V. Op. cit.*, p. 185—187). Само представление о логосе в этом смысле четко и точно сформулировано у А. Ф. Лосева: *λόγος* — смысловое становление сущности в инобытии, рассматриваемое без привлечения сущности как таковой» (*Лосев А. Ф. Философия имени*. М., 1927, с. 133).
- ²⁴ См. специальное исследование слова «миф» в платоновских диалогах: *Тимо-Годи А. А. Миф у Платона как действительное и воображаемое*. — В кн.: *Платон и его эпоха*. М., 1979, с. 58—83.
- ²⁵ «Тимей», 59a, 60a, 61d, 61c, 62d, 62e, 63a, 63v, 64a, 65c, 66v, 67a, 67v, 68v.
- ²⁶ *Диоген Лазертский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979 (VIII, 1, 35).
- ²⁷ *Evangelium secundum Matthaeum*, V, 13.
- ²⁸ Ср. высказывание Гёте, находившегося в «мыслимом диалоге» с Платоном во время создания «Ученяги о цвете»: «Мы верим, что со стороны философа мы заслужили благосклонности за попытку проследить явление до первоисточника, до того момента, где они просто являются и существуют и где они не поддаются больше

- никакому объяснению» *Григорьев И. В.* Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957, с. 272).
- ²⁹ *Friedlander P.* Plato/Traktat. I. Vom german H. Meyerdorff. N. Y., 1959, p. 154—213; *Stenzel J.* Literarische Form und literarischer Gehalt des platonischen Dialoges. — In: Festschrift für K. Joël. Basel, 1934.
- ³⁰ *Martens N.-H.* Die Einleitung der Dialoge «Laches» und «Protagoras»: Untersuchungen zu Technik des platonischen Dialoges. Kiel, 1954; *Muthmann F.* Untersuchungen zur Einleitung einiger platonischer Dialoge. Bonn, 1965.
- ³¹ Могущественная богиня Селла Нейт считалась одновременно богом и богиней, она являлась Творцом Вселенной, которую создала посредством изречения слов (см. о Нейт: *Коростовцев М. А.* Религия древнего Египта. М., 1976, с. 40, 53, 99).
- ³² *Procli Diadochi in Platon Timaeum commentaria* / Ed. E. Diehl. Lipsiae, 1903 (I, 168, 28); *Gymniodori. Commentaria in Platonis Phaedonem* / Ed. Norvin. Lipsiae, 1913, 43 (15—18).
- ³³ «Тимей», 39d, 40d, 44c, 51c, 53d, 54v, 87v.
- ³⁴ См. об этом у А. Ф. Лосева (*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 557—567); у С. С. Аверинцева (*Аверинцев С. С.* Неоплатонизм перед лицом критики платоновского мифопоэтического мышления. — В кн.: Платон и его эпоха. М., 1979, с. 83—98); кроме того, работы: *Frutiger P.* Les Mythes de Platon: Etude philosophique et litteraire. Paris, 1930; *Schuhl. P.-M.* La Fabulation platonicienne. Paris, 1968.
- ³⁵ В целом, анализируя картину космоса по «Тимею», А. Ф. Лосев замечает по поводу творения: «... стиль Платона здесь напоминает стиль гимна» (*Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 620).
- ³⁶ *Hymni Homeric*/Ed. Baumeister. Lipsiae, 1915, h. XXVIII. Рус. пер. «Гомеровский гимн» в Афинах, XXVIII, 10—14, см. в кн.: Эллинистские поэты. М., 1963. Пер. В. В. Вересаева.
- ³⁷ См. у Прокла (*Procli Hymni*/Ed. E. Vogt. Wiesbaden, 1957, 20—25).
- ³⁸ См. об Афинах: *Лосев А. Ф.* Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии. — В кн.: Уч. зап. МГУ им. В. И. Ленина, 1953, т. 22, с. 53—133; а также: *Jobes G.* Dictionary of mythology, folklore and symbols. N. Y., 1962, I, p. 150.
- ³⁹ Ср. орфическое представление о Зевсе в поэме «Священные слова»:
 Зевс первый родился и Зевс последний Громовержец,
 Зевс — глава, Зевс — середина, из Зевса все возникло.
 (Orphicorum fragmenta, coll. O. Kern. Berlin, 1922, 3 (a), 46, p. 91).
- ⁴⁰ *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л., 1972 (III, 12, 3).
- ⁴¹ Ср. в «Государстве» (X, 614в—621в) Платон изображает мировую судьбу как вращающую мировое веретено Ананку, три ее дочери — мойры прядут нити для душ, нисходящих в мир становления.
- ⁴² См. об этом: *Тахо-Годи А. А.* Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимф». — В кн.: Вопросы классической филологии. МГУ, 1976, с. 44.

- ⁴³ Porphirii philosophi platonici opuscula selecta/Rec. Nauck, Lipsiae, 1886. Рус. пер. А. А. Тахо-Годи (*Тахо-Годи А. А.* Художественно-символический смысл трактата Порфирия «О пещере нимфы», с. 44).
- ⁴⁴ Jamblichi/Theologumena arithmeticae/Ed. V. de Falco, Leipzig, 1922, p. 54—72.
- ⁴⁵ Пифагорейцы посвящали Афине треугольник, являющийся принципом первоначальной определенности (Diels, 32A 14).
- ⁴⁶ См. об этом подробнее: *Кагаров Е. Г.* Культ фетишей растений и животных в древней Греции. СПб., 1913; *Клинггер В.* Животное в античном и современном суеверии. Киев, 1911; *Соколова Э. П.* Культ животных в религиях. М., 1972.
- ⁴⁷ «Тимей» 42ад, 47ве, 88ве.
- ⁴⁸ *Аверинцев С. С.* К выяснению смысла надписи над конхой абсиды Софии Киевской. — В сб.: Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 30.
- ⁴⁹ Procli Hymni ed. E. Vogt. Wiesbaden, 1957, 27.
- ⁵⁰ Callimachi Cyrensis. Hymni et epigrammata/Ed. A. Meineck. Berlin, 1861. Рус. пер. С. С. Аверинцева в кн.: Александрийская поэзия. М., 1972, с. 122—126.
- ⁵¹ Callimachi Hymni, 129—130; пер. С. С. Аверинцева.
- ⁵² *Goete I.-W.* Die Schriften zur Naturwissenschaft. Weimar, 1957, Bd. 6, S. 72, пер. Малевацкого Г. В.

ПОЭТИКА ЖАНРА



БУКОЛИКА В СИСТЕМЕ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Т. В. Попова

ОБЩАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

Слово «букколика» происходит от древнегреческого βοοκόλιος — «пастушеский». Латинский его синоним *pastoralis*, отсюда «пастораль». Так называют поэтическое произведение малой формы, имеющее особые жанрово-содержательные признаки:

1. Действующие лица — пастух и пастушка.

2. Сюжет как сумма некоторых специфических мотивов-событий из жизни героев (главные — влюбленность и пение) и мотивов-состояний (быт и пейзаж).

3. Непременные основы композиции: а) любовный конфликт; б) агон-состязание в пении; в) победа-награда.

Античность знала и другие термины для обозначения этого жанра — «эклога» и «идиллия». Древнегреческое слово ἐκλογή (дословно «выбор», «отбор») было заимствовано римлянами в форме *ecloga* и, согласно Марку Теренцию Варрону¹, первоначально означало избранное небольшое стихотворение. Позднее, как свидетельствует Плиний Старший², оно закрепилось за поэтическим произведением с указанными выше признаками. «Идиллия» (от латинского *idyllium*) также древнегреческого происхождения: εἰδύλλιον — дословно «небольшое изображение», «картинка» (уменьшительное от εἶδος — «вид», «картина»). Римляне называли этим словом небольшое стихотворение на тему сельской жизни. Раннему западному средневековью известно словосочетание *bucolicum carmen* («букколическая песнь»): так свидетельствует испанский епископ Исидор Севильский (570—638)³. В Византии было распространено слово εἰδύλλιον; им пользовались схоласти, толковавшие отдельные места из сочинений Феокрита⁴.

Понятие литературной букколики в Древней Греции обычно соотносят с именами поэтов Феокрита (ок. 300 —

первая половина III в. до н. э.), Мосха (III в. до н. э.), Биона (II в. до н. э.). Как видим, история этого жанра начинается в древнегреческой литературе сравнительно поздно и быстро кончается. К тому же творчество Мосха и Биона представляет собой уже не вполне типичную буколику, поскольку пастухи «ушли» из их произведений и основные признаки этого жанра растворились в новом качестве, характерном для анакреонтической лирики. Таким образом, единственным классическим представителем этого жанра остается Феокрит, но даже в его творчестве «чистую» буколику выявить нелегко.

Под именем Феокрита до нас дошло 57 поэтических сочинений, из них 24 эпиграммы, остальные весьма разнообразны по жанровому оформлению. Сам Феокрит не определял специфику формы своих сочинений, и Плиний Старший совершенно справедливо писал: «Ты можешь назвать их (сочинения Феокрита. — *Т. II.*) либо эпиграммами, либо идиллиями, либо эклогами, либо, как многие, поэмами, либо как-нибудь иначе, как тебе больше нравится» (*Hist. nat.*, IV, 14). Статья в византийском словаре IX в. «Суда» гласит: «Феокрит написал так называемые буколические поэмы дорическим диалектом».

В Новое время исследователи чаще всего прибегают к слову «идиллия», относя его ко всем сочинениям Феокрита, кроме эпиграмм. На наш взгляд, оно допустимо лишь как чрезвычайно общее обозначение, фиксирующее ту мысль, что эти сочинения — краткая, статичная и условная зарисовка небольшой сценки на сюжет из современной поэту действительности или из мифологии. Следует иметь в виду, что термин «идиллия» в отношении к любому из сочинений Феокрита, кроме некоторых буколических, не несет в себе указания на то идеализирующее начало, которое обычно ассоциируется с этим словом. Ведь жанрового определения слово «идиллия» в данном случае не содержит: феокритовские идиллии — произведения различных жанров. Это мимы (II, XIV, XV, XXI), похвальные песни (эпикомии) (XVI, XVII, XXVIII, XXXII), любовные стихотворения (XII, XXIX—XXXI), эпиталамий (XVIII), эпилии (малые эпосы) (XIII, XXII—XXVI), наконец, буколики (I, III—XI, XX, XXVII). Из двенадцати буколических сочинений не все принято считать подлинными: VIII, IX, XX, XXVII, по всей вероятности, приписаны Феокриту позднее. Их обычно отмечают астериском (звездочкой).

Объединение части феокрытовских сочинений в особую группу буколических полагаем возможным на том основании, что они обладают теми признаками буколики, которые составляют ее жанрово-содержательную сущность. Объемы их невелики — от 35 до 150 стихотворных строк. Анализировать эти сочинения Феокрита изолированно, в отрыве от всех других нам представляется правомерным, вопреки мнению некоторых исследователей⁵ и даже несмотря на не вполне удачную попытку такого обособления, какое осуществил Т. Розенмейер в своем исследовании «Зеленый кабинет. Феокрыт и европейская пасторальная лирика» (Лос-Анджелес, 1969)⁶.

Решительно возражая тезису Т. Розенмейера, согласно которому для «пасторали характерно отсутствие структуры»⁷, сосредоточим внимание на поэтике буколического жанра, т. е. на тех структурных элементах, которые формируют буколику как нечто целостное. Такая ее структура, отличная от структуры всех других сочинений Феокрита, должна, нам кажется, рассматриваться как объективная, самостоятельно существующая данность.

Структуру сложившегося жанра буколики нельзя понять в полной мере, не заглянув (насколько возможно) в историю происхождения отдельных ее элементов. Это первое, что следует постоянно иметь в виду. Необходимо еще одно предварительное замечание. Исследователи, не считающие возможным рассматривать буколические сочинения Феокрита изолированно от всех других его сочинений, основываются на том общем для александрийских поэтов принципе изображения, в котором ощущается определенная временная дистанция между изображаемым миром и автором (соответственно читателем-слушателем). На наш взгляд, это справедливо, но при некоторой коррективе. Дело в том, что в мифологических сочинениях Феокрита эта дистанция выражена очень отчетливо как весьма значительная; в буколиках же, где мифологический материал либо отсутствует, либо составляет сюжет, так сказать, второго плана (исключение — XI буколика «Киклоп», целиком построенная на мифологии), дистанция сокращена до минимума. Это можно доказать сравнением глагольных форм в первых строках буколических и небуколических сочинений Феокрита, имеющих сюжет из мифологии.

Буколика начинается с действия, вводимого глаголом настоящего (реже будущего) времени, изъявительного

(реже повелительного) наклонения. Таким образом, создается иллюзия действия, происходящего «сейчас». И лишь в начале XI буколики «Киклоп» глагол стоит в имперфекте; но и это прошедшее несовершенное время очень близко к настоящему времени, а из сказанного только что о специфике сюжетного материала «Киклопа» явствует, что некоторое отступление от глагольной формы настоящего времени не случайно.

Во всех же небуколических подлинных сочинениях Феокрита рассказ или действие вводится глаголом в прошедшем времени преимущественно совершенного вида, т. е. действие изображается давно законченным. Вот как введена, например, сцена купания и укладывания ко сну Алкменой ее малюток Ификла и Геракла в самом начале мифологического эпиллия XXIV «Геракл-младенец»: «выкупав» (λούσασα), «грудью их накормивши» (ἐμπλήσασα γάλακτος), «спать уложила в пите» (κατέθηκεν ἐς ἄσπιδα), т. е. событие подано как происшедшее в далеком прошлом.

Иначе передано действие в буколических: «сладостным шелестом веток сосна свою песнь напевает (μελίσδεταί) там, над ручьем наклоняясь; но сладко и ты на свирели песню ведешь, козонас» (σύρισδες) (1, ст. 1—3)². Так начинается I буколика «Тирсис, или Песня».

Первые строки III буколики гласят: «Песню сейчас я спою (καμάσσω) Амариллис, а козы покамест бродят пускай (βόσκονται) по горам! Сторожит их (дословно «гонит» — ἐλαύνει. — Т. II.) мой Титир, подпасок» (III, 1—2).

Эти примеры можно было бы продолжить, но уже и сейчас очевидна разница между действием, развертывающимся словно у нас на глазах, и тем, которое закончилось в далеком прошлом.

На формирование буколики как жанра художественной литературы оказывали воздействие многие факторы общественно-политической и культурной истории греков эпохи эллинизма. Однако начало этого жанра уходит далеко в глубь веков. Иными словами: литературная буколика — результат художественного индивидуального искусства поэта, искусства не отвлеченно-абстрактного, а возможного лишь на основе возникших ранее литературных традиций. В их формировании немалое значение имел опыт коллективного народного творчества. В разделе «Долитературный период в истории буколики»

попытаемся определить эти фольклорные истоки буколического жанра.

Анализ литературной буколички свидетельствует о том, что в ней есть и своеобразное преломление действительности и творческое использование очень глубоких литературных традиций эпоса, драмы, лирики, а также опыта народного мифологического и песенного творчества. Таким образом, ее поэтическая структура сложна и многогранна. На рассмотрении составных частей буколички, касающихся жанра, сюжета, художественных образов и речевых средств, мы и сосредоточим основное внимание.

1. ДОЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ БУКОЛИКИ

Относительно истоков буколического жанра существует несколько теорий, в основе которых лежит принцип либо иноземного (восточного) происхождения, либо автохтонного (греческого). Здесь нет необходимости касаться каждой из них: суть их изложена в научной зарубежной и отечественной литературе⁹. Выскажем лишь несколько соображений в поддержку критики этих теорий, сделанной Т. Розенмейером. Так, «ритуальная теория», ведущая свое начало от перипатетиков и усматривающая связь буколички с культом Артемиды в Сицилии, была опровергнута еще в конце XIX в. Г. Кнааком¹⁰. Однако какая-то связь пастушеской народной поэзии с культом этой богини, по-видимому, существовала. В качестве аргумента приведем показание Исидора Севильского — автора хотя и позднего (VI—VII вв.) и далекого от Греции, тем не менее сохранившего в данном случае весьма существенную античную традицию. В труде «Этимологии» он писал: «Многие полагают, что буколическая, то есть пастушеская, поэзия впервые сложилась у сиракузских пастухов, а некоторые думают, что в Лакедемонне. Ведь когда персидский царь Ксеркс вступил в Грецию, то спартанские девушки в страхе перед врагом не осмелились ни выйти из города, ни отправить послов, но, согласно обычаю, они устроили сельский хор в честь Дианы¹¹: дабы не нарушить обряда, толпа пастухов прославляла царя импровизированным пением. „Буколическим“ же оно названо от слова „бык“ (bubus), несмотря на то что в нем речи преимущественно овчаров и козочасов перемежаются песнями»¹².

Из этих слов следует, что буколический фольклор еще до греко-персидских войн бытовал среди пастушеского населения Древней Греции, особенно, видимо, в Пелопоннесе и в Сицилии. Не случайно в гомеровском гимне «К Гермесу» область Пелопоннеса Аркадия определена эпитетом «многоовечная» (πολυήλη) (ст. 2). Сицилия тоже издавна славилась как пастушеская область. Сведения же, сообщаемые Исидором, — дополнительный, довольно весомый аргумент в отрицании восточного происхождения древнегреческой буколики. Правда, в восточной литературе примеры буколических сочинений, в частности «Песнь песней», так же как и образы пастухов Иакова, Исава, Иосифа, Давида, относятся к более давним временам, чем фольклорные памятники Древней Греции. Однако в этих древнейших восточных примерах не следует усматривать генетической связи с поэтическим творчеством греческих пастухов¹³: в той или иной степени пастушество было развито у всех древних народов; греки тоже могут гордиться поэтическими образами пастухов, о которых слагались мифы, священные сказания, песни. У греков выработалась даже своеобразная градация в обозначении пастухов в зависимости от того, какое стадо они пасли: βοσκός — волопас, αἰπόλος — козопас, ποιμήν — пасущий овец (овчар) или вообще мелкий рогатый скот. Общее название пастуха безотносительно к составу его стада — ποιμαίνω. А образы пастухов, расцвеченные различными тонами (от печальных до радостных) богатой народной фантазии греков, запечатлены в мифологических сказаниях, начиная от очень древних, относящихся к эпохе родо-племенного строя, и кончая более поздними, сформировавшимися в эпоху эллинизма. Напомним некоторые из них в хронологической последовательности.

Согласно одному из древнейших сказаний, пастухами какое-то время были боги Аполлон, Гермес и Дионис. Аполлон в течение семи лет пас стада у фессалийского царя Адмета¹⁴ и троянского царя Лаомедонта, отца Приама (кстати сказать, за это время Аполлон вместе с Посейдоном выстроил вокруг Трои крепкую стену). А хитрый Гермес, как гласит один из гомеровских гимнов, еще будучи младенцем, увел из стада Аполлона 50 коров. Гермес пас этих коров, развлекаясь игрой на свирели; он возвратил их Аполлону и в придачу отдал изобретенную им лиру¹⁵.

Согласно данным крито-микенской культуры, одним из занятий Диониса было пастушество; он пас быков, назывался «букол», потому и храм его на Крите именовали «Буколион». То же название носил и его храм в Афинах, расположенный около Пританея, близ Акрополя. В этом храме даже во времена Аристотеля свершался ритуал, отдаленные корни которого, видимо, следует искать в древнем критском религиозном обряде ритуального брака жены главного жреца с быком-Дионисом (ср. критский миф о любви супруги Миноса к Критскому быку). Согласно Аристотелю и в его время в марте месяце, во время Великих Дионисий, жена афинского басилевса должна была провести одну ночь в афинском Буколионе: так аллегорически она вступала в брак с Дионисом. Вот как это передает Аристотель в «Афинской политике», рассказывая о государственном устройстве Афин до Драконта: «Что касается местопребывания девяти архонтов, то они не все находились в одном месте: басилевс заседал в так называемом Буколионе близ Пританея (доказательство: еще и теперь там происходит соединение и брак жены басилевса с Дионисом)»¹⁶.

В изобразительном искусстве Дионис иногда изображался в образе быка, а в известной обрядовой песне элейских женщин он неоднократно назван быком:

Герой Дионис, сойди к нам
Во храм с Харитами
На элейский пречистый
Жертвенник!
Ярым быком накати к нам!
Бык достославный!
Бык достохвальный!

(Пер. В. Иванов)

В этой связи может быть упомянут и возлюбленный Селены Эндимион, согласно одному из вариантов мифа — сын Зевса. Культ его был распространен в Элиде. Один из древнейших мифов о смертном красавце юном Ганиমেде, сыне дарданского царя Троя, был известен Гомеру¹⁷. Пленившись красотой этого мальчика, Зевс похитил его, вознес на небо и сделал виночерпием. Впрочем, ни Эндимион, ни Ганимед в качестве пастухов не выступают ни в древнейших мифах, ни даже во II в. до н. э. у Аполлодора¹⁸. Но у Феокрита Эндимион назван пастухом в III, 49 и XX, 37—39, а Ганимед — в XII, 35 и XX,

40—41. Не исключена возможность, что Феокрит знал другие, более редкие варианты этих мифов: эллинистические поэты любили поражать слушателей (читателей) своей ученостью и раритетами, но, быть может, Феокрит сам «сделал» этих мифологических героев пастухами.

Как известно, Полифем и другие циклопы уже в древнейшие времена занимались пастушеством: это «засвидетельствовано» в IX песни «Одиссея» Гомера. Заметим, что Полифем жил в Сицилии, близ горы Этны.

Согласно мифам, сама Афродита пленялась красотой смертного Анхиса и полубога Адониса¹⁹, пасших стада, а Рея-Кибела была влюблена в Аттиса. Из этих сказаний лишь первое относится к глубокой древности; еще Гомер сообщает о внуке троянского царя Ила и отце Энея Анхисе, два раза без упоминания о том, что он был пастухом, а однажды назвав его волопасом (*βοῦκολέων*)²⁰. В гомеровском гимне «К Афродите» о его пастушеских занятиях сказано более пространно (ст. 53—55 и 75—80).

Миф об Адонисе, вероятно, более позднего происхождения: если верить Аполлодору, то впервые об этом божете говорят эпический поэт VIII—VII вв. до н. э. Паниасид и его младший современник Гесиод²¹. В сохранившихся трех фрагментах Паниасида²² имя Адониса не упомянуто, в поэмах Гесиода тоже, но следует иметь в виду, что и поэмы Гесиода дошли до нас не полностью. Поэтому приходится верить Аполлодору, согласно которому эти два древних поэта излагали, видимо, только родословную Адониса²³. Сам же Аполлодор приводит ту часть мифа о нем, которая связана с мифом о Персефоне.

На Востоке, в Финикии, издревле существовал культ Адониса — бога, олицетворявшего умирающую и оживающую природу. С праздничными обрядами в его честь, сопровождавшимися мистической, подлинно восточной экзальтацией, греки широко ознакомились именно в эпоху эллинизма, когда их общение с восточными народами стало интенсивнее, нежели было прежде. Эти обряды увлекли греков, особенно афинян и сицилийцев. Восточный культ Адониса слился с местными греческими религиозными верованиями. Праздник его справляли весной в течение нескольких дней: сначала под звуки погребальных песен женщины оплакивали изображение Адониса и опускали его в могилу (так было в Афинах)²⁴ или бросали в морские волны (так праздновали в сици-

лийских Сиракузах)²⁵. Затем это изображение вынимали при возгласах о воскресении Адониса.

Ни в одном из мифов Адонис не назван пастухом (он охотник), однако буколические авторы оплакивают его как пастуха (Феокрит I, 109; III, 46—48; XV, 23; XX, 34—36; стихотворение «Смерть Адониса»; Бион «Плач об Адонисе»). Аттис же — пастух, согласно более поздней мифу, неизвестному ни Гомеру, ни Гесиоду, ни даже Аполлодору. В сказании о нем повторяется мотив смерти и воскресения божества. Культ Аттиса, несомненно, восточного (фригийского) происхождения и поздно проник в греко-римский мир.

Очень много, по-видимому, возникло мифов о сицилийском пастухе Дафнисе, который считался даже первым сочинителем пастушеских песен. Один из этих мифов нам известен благодаря Диодору Сицилийскому (I в. до н. э.) и Элиану (II—III вв. н. э.). Поскольку Элиан жил позже Диодора и рассказ его немногим отличается от рассказа его предшественника²⁶, приведем отрывок из сочинения Диодора: «А теперь попытаемся поведать то, что рассказывают мифы о Дафнисе. В Сицилии есть Герейские горы; говорят, что своей красотой, природными условиями и особым местоположением они весьма располагают бывать там летом и отдыхать. Они привлекают обилием источников с приятной водой и множеством разных деревьев < . . . >. Миф повествует, что на этой-то земле и родился тот, кого называли Дафнисом; это был сын Гермеса и Нимфы. Поскольку там росло много густого лавра, то мальчика и называли Дафнисом²⁷. Воспитывали его нимфы. Вскоре он приобрел большие стада быков и сам стал пасти их, потому его и называли буколом.

По своей природе Дафнис был склонен к изобретению приятных мелодий, сочинял пастушеские стихи и песни, которые и в наши дни охотно поют в Сицилии. Миф повествует, что Дафнис охотился вместе с Артемидой, заслужил немалую благосклонность богини и радовал ее, исполняя на свирели различные пастушеские напевы. Рассказывают, что одна нимфа, полюбив его, сказала, что если он сблизится с другой, то ослепнет. И когда одна царская дочь опоила его зельем и он сблизился с ней, то ослеп, как и предсказала ему нимфа»²⁸.

Этот рассказ Диодора Сицилийского примечателен с двух точек зрения. Во-первых, он в какой-то мере разъясняет нам, почему древние связывали судьбу одного

из мифических зачинателей пастушеских песен с богиней охоты Артемидой. Во-вторых, он констатирует божественное происхождение Дафниса, будущего самого любимого героя пастухов, пастушек и буколических поэтов: он сын бога Гермеса, также, как мы отмечали, выступавшего какое-то время в качестве пастуха.

Таков в общих чертах мифологический «пастушеский» арсенал, которым воспользуется литературная буколика, но воспользуется весьма своеобразно: мифологические мотивы будут составлять лишь часть (и порой весьма незначительную) сюжетного материала. Форма его подачи будет различной: от намеков и кратчайшего пересказа (иногда в одной стихотворной строке) до развернутых изложений от автора или действующего лица буколики. Поэтому в какой-то степени прав Т. Розенмейер, отвергая все известные ему теории происхождения буколики, в том числе и «народную», и утверждая, что главный источник Феокрита — предшествующая ему литературная традиция, которая привлекала его в большей степени, нежели традиция фольклорная²⁹.

Как уже указывалось, одна из неперменных составных частей сюжета литературной буколики и в то же время одна из форм их организации — песня. Из приведенного мифа о Дафнисе в изложении Диодора Сицилийского мы узнали, что Дафнис первым стал слагать пастушеские поэмы-песни (по-гречески сказано ποιήματα) и сочинять к ним мелодии. Вспомним еще о тех хоровых пастушеских песнях в Пелопоннесе, о которых рассказывал Исидор Севильский. Но все это сведения, касающиеся фольклорного творчества греков, не соотносимого с каким-либо конкретным именем автора. И лишь благодаря одному показанию Элиана мы вступаем в область уже засвидетельствованных историй личностей — поэтов, имена которых нам известны: в качестве родоначальника пастушеской песни Элиан упоминает в «Пестрых рассказах» поэта Стесихора из сицилийского города Гимеры, жившего в VII—VI вв. до н. э.³⁰

Так в долитературной истории буколики мы впервые сталкиваемся с реальной личностью, причастной к будущей судьбе этого поэтического жанра. К сожалению, до нас не дошло даже фрагментов какой-либо пастушеской песни Стесихора, чтобы судить о ее характере; тем не менее можно довольно твердо констатировать сицилийский ее генезис, а также предположить, что Стесихор

мог обработать песни о пастухах, распевавшиеся в пастушеской среде Сицилии. По мнению О. М. Фрейденберг, существовало даже особое сословие пастухов, «которое считало себя происходящим от пастушеских богов; известно, — утверждала эта исследовательница, — что и цари были некогда пастухами, предводителями целых пастушеских племен»³¹. И еще в древности, полагала О. М. Фрейденберг, были певцы, поэты и музыканты типа Дафниса³². Такие песни, согласно высказываниям некоторых ученых, исполнялись и во времена Феокрита среди сицилийских пастухов³³, причем в форме так называемого амебейного, т. е. переменного, пения (точнее, «обменного», от ἀμοιβή — «обмен»). Суть этого исполнительского приема состоит в том, что певцы обмениваются либо одной, либо двумя—четырьмя и более песенными строками; в каждом последующем одно-, двух- или четырехстишии должна быть новая тема; задает ее первый певец, а второй должен отвечать ему новым содержанием, но развивая ту же тему либо контрастно, либо в том же ключе. Таким образом, задача первого певца легче, чем второго.

В греческом фольклоре были и так называемые рабочие песни, которыми сопровождался отдельные моменты сельского трудового процесса³⁴. Происхождение некоторых рабочих песен жнецов греческая устная народная традиция соотносила с именем Литиерса, будто бы замечательного косаря, сына мифического царя Мидаса из Фригии. О нем сложилась такая легенда: это был дикий на вид, неприветливый человек; он любил принимать у себя чужеземцев, обильно кормить и поить их, а потом заставлял тягаться с ним в косье; поскольку с Литиерсом никто не мог сравниться, то таким «неудачливым», по его мнению, косарям он отрубал голову. Но однажды явился Геракл и поступил с Литиерсом так же, как тот поступал с теми несчастными.

Таков древний и сравнительно более поздний фольклорный буколический материал в содержании и в самой общей форме его выражения. Почему же становление буколического как литературного жанра происходит именно в конце IV и в III в. до н. э. — в эпоху эллинизма? Под влиянием каких факторов сложились особенности ее поэтики? Чтобы ответить на эти вопросы, рассмотрим некоторые идеологические процессы, оказавшие воздействие на литературу того времени.

II. СТАНОВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА БУКОЛИКИ

В IV—III вв. существенно меняется весь духовный облик эллинского общества. В результате военных походов Александра Македонского на Восток и его попытки создать мировую державу раздвинулся этнический и культурный кругозор народов, втянутых в эту орбиту. Иными стали сами принципы политической организации греков: прежде всего нарушилась замкнутость древнего полиса — миниатюрного города-государства³⁵. Александр и его преемники создают крупные деспотические монархии по образцу восточных, окружают себя ореолом богатства, пышных дворцовых ритуалов, корпорациями поэтов и прозаиков, прославляющих своих владык.

Сдвиг интересов, новый ракурс в повороте к жизни сказывается во всех областях эллинистической духовной культуры — в красноречии, историографии, философии, литературе. Для красноречия характерно вырождение жанра публичной политической речи, расцвет которой был связан с демократическими устоями общества. Философы обращаются сейчас главным образом к вопросам руководства частной жизнью ничем не примечательного «маленького» человека, более всего погружаясь в ее этическую область: среди таких философов следует назвать Феофраста, Стратона из Лампсака, Евдема Родосского и др.

Эллинистические философы сосредоточивают свое внимание на рассмотрении поступков человека в его повседневной практике. Так, Эпикур (341—271) в сочинении «Главные мысли» писал: «Нельзя жить приятно, не живя разумно, нравственно и справедливо, и, наоборот, нельзя жить разумно, нравственно и справедливо, не живя приятно»³⁶. В «Письме Менекею» читаем почти дословное повторение приведенного сейчас высказывания: «[Благо-разумие] учит, что нельзя жить приятно, не живя разумно, нравственно и справедливо, и, наоборот, нельзя жить разумно, нравственно и справедливо, не живя приятно».

Способ достижения этого благонравия автор видит в изучении законов природы и в жизни согласно этим законам, в близости к природе. Так, в «Обращении Эпикура» автор высказывает такое убеждение: «Изучение природы (*φωσιλογία*) создает (*παράσκει*) людей не-

хвастливых и велеречивых и не выставляющих напоказ образование (*παδείαν*) — предмет соперничества в глазах толпы, но людей смелых. . . Гордящихся своими личными благами, а не благами, которые им даны обстоятельствами». В сочинении «Главные мысли» читаем: «Если ты не будешь при всяком случае сводить каждое действие к конечной цели природы [сообразовать каждое действие с конечной целью природы], но будешь обращаться к чему-нибудь другому, избегая чего-либо или стремясь к чему-либо, то у тебя действия не будут соответствовать словам [принципам]. И далее: «Для того чтобы жить в безопасности от людей, существует благо, согласное с природой, и посредством таких благ человек может себе это доставлять».

Призывы возвратиться почти к первобытному состоянию, к природе впервые слышны уже в V—IV вв. до н. э. у основателя киинической школы Антисфена (444—365)³⁷. Вера в возможность нравственного усовершенствования человека пронизывает все его учение. Как передает Диоген Лаэртский, «мнения его были вот какие: человека можно научить добродетели. Благородство и добродетель — одно и то же. Достаточно быть добродетельным, чтобы быть счастливым < . . >. Добродетель проявляется в поступках и не нуждается ни в обилии слов, ни в обилии знаний»³⁸. В этих словах Антисфена таится начало отрицания культуры и знаний. Его последователи Диоген Синопский (414—323), а в конце IV—середине III в. до н. э. Бион Борисфенит высказываются уже за отказ от всякой цивилизации³⁹.

Стоицизм в лице главного его представителя Зенона (род. ок. 300 г. до н. э.) также стремился создать систему, помогающую людям (иными средствами, чем эпикурецам) найти способ наилучшим образом удовлетворить повседневные потребности жизни.

Существенно отметить, что интерес к этической проблематике повлиял и на историографию: часть ее также снижается со значительных общественно-политических тем до мелких, бытовых, уделяя главное внимание этике поведения жителей того или иного города, их речи, одежде и т. п. Наиболее показательны в этом отношении сочинения сицилийского философа-перипатетика, историка и географа IV—III вв. до н. э. Дикеарха из Мессаны⁴⁰. Мы имеем в виду, «Жизнь Эллады» (*Βίος τῆς Ἑλλάδος*) и «О городах Эллады» (*Περὶ τῶν ἐν Ἑλλάδι πό-*

λεων), от которых сохранились довольно большие фрагменты⁴¹. Даже судя по фрагментам, эти сочинения весьма знаменательны, ибо в них, как в фокусе, сконцентрировались новые веяния эпохи. В первом из упомянутых сочинений примечательно все, начиная от заголовка и кончая наблюдениями автора над жизнью людей и городов. Заголовок — не традиционное слово *ἱστορία* («история»), а *βίος* («жизнь») — типичное для той эпохи с ее отмеченным выше углублением интереса в область практической философии (*ἐν ταῖς πράξεσι*), в область личной, семейной жизни людей и обычных их взаимоотношений в повседневной практике общения.

Содержание этого сочинения составляют наблюдения автора, касающиеся нравов, обычаев, одежды, пищи людей, их манеры обращения с другими людьми. Впервые за время существования греческой историографии автора волнуют не события большого государственного масштаба, а нечто совсем иное. Речь идет исключительно (или, принимая во внимание фрагментарный характер памятника, в первую очередь) о приватной жизни людей, причем конкретно о людях, живущих в таком-то городе. Повествование так и строится: сначала о жизни афинян, затем жителей Оропа (города на восточном побережье Аттики), далее — о жителях Танагры, Платей (городá в юго-восточной и южной Беотии), Киферона (город на границе Аттики и Беотии), Фив и т. д.

При этом непременно рассказывается (что также примечательно для направленности интереса к бытописательству и ландшафтным описаниям) о природном местоположении каждого города, включая сады, водные источники, деревья и кустарники.

Из рассказов об одежде жителей, их манере говорить, об их отношении к чужеземцам и из других примет возникает картина действительно повседневной жизни простых горожан, а не басилевсов, правителей, полководцев, как это было в историографии Геродота, Фукидида, Ксенофонта. Чтобы не быть голословными, приведем перевод одного из фрагментов сочинения Дикеарха «Жизнь Эллады»: «Отсюда направляешься в город афинян. Дорога приятна, земля [вокруг] вся возделана и на вид благодатна для человека. Город же весь сух, воды хорошей нет, расположение улиц дурно из-за древности. Много плохих домов, хороших мало. Чужестранец сперва

не поверил бы, увидев, что это и есть прославленный город афинян; но потом поверил бы.

Вот здесь лучший в мире театр, достойный описания, удивительно огромный. Храм Афины, богато украшенный снаружи ⁴², представляет собой достойное зрелище. Тот, что называется Парфеноном, расположен выше театра, производит сильное впечатление на смотрящих. Олимпий ⁴³, выстроенный наполовину, один уже чертеж которого поразителен, был бы еще лучше в законченном виде. Три гимнасия: Академия, Ликей, Кynosарг ⁴⁴ — всюду растут деревья и всюду богаты земельные владения. Разные празднества разных философов, душевные волнения и покой. Много праздности, непрерывные зрелища. То, что родит земля, все не в почете, и если первый урожай еще отведывается, то потом едят редко.

Беседа, в которую так желает вступить каждый чужеземец, чтобы отвлечься от мыслей, помогает забыть о рабстве. При этих зрелищах и народной праздности город не думает про голод, забывая о хлебных привозах: ведь жители не имеют для такой радости никаких денежных средств. А в остальном в городе много приятного. И близ него расположены афинские пригороды.

Добрые люди всевозможными искусствами способствуют увеличению славы своего города, выставя для прохожих в погожие дни глиняные изображения, сделанные с натуры, чтобы человек, удивляясь, поучался. Среди жителей одни — из Аттики, другие — афиняне. Те, которые из Аттики, чрезмерно болтливы, коварны, склонны к сикофангии, подсматривают за жизнью чужеземцев. Афиняне же великодушны, просты в обращении; они — благородные стражи дружбы. Прибывают в город некоторые логографы, вымогая деньги у приезжих и чужеземцев; когда они попадают к народу, то их подвергают жестоким наказаниям. Истинные же афиняне проницательны, все свое время тратят на занятия искусством. Вообще, насколько города приятностью и правильным укладом жизни отличаются от сельских местностей, настолько город афинян превосходит другие города. Но всем и каждому должно остерегаться гетер, чтобы незаметно приятно не погибнуть. Стих Лисиппа гласит:

Если Афин ты не видел, ты пень.

Если видал, но не дивился, — осел.

Если празднеств бежишь, ты — ослиная шкура.

Город этот — гречанка, подобная розам,
Источающая благоухание и вместе с тем еще нечто
приятное».

Далее следует рассказ об Оропе; отмечается, что жители его занимаются меновой торговлей, и потому в городе очень много менял, с давних пор впитавших в себя невероятную испорченность: «Многие из них (жителей Оропа. — *Т. П.*) грубы, в беседах теряют благоразумие < . . >. Стих Ксенона гласит:

Все — сборщики налогов, все — грабители.
Плохой конец уготован оропейцам.

Отсюда до Танагры сто тридцать стадиев. Дорога пролегает через поросшую маслинами и густыми деревьями местность; на ней ты совершенно можешь не бояться нападения воров. Город же расположен на неровной поверхности, он слегка приподнят и открывается взору белым и глинистым. Перед входом в дома и перед очагами прекрасная утварь. Хлебными злаками это место не очень обильно, но по виноделию — первое в Беотии. Жители славятся имущественным благодеянием, в жизни скромны; все они — земледельцы, а не ремесленники; придерживаются справедливости, верности, добры к чужеземцам»⁴⁵.

Так Дикеарх прославляет добропорядочность, добрые чувства, проявляющиеся во взаимоотношениях людей. Из заключительных слов данного фрагмента следует, что эти положительные качества, по мнению автора, определяются близостью людей к земле, к природе, окружающей их; т. е. природа понимается как феномен, тесно связанный с жизнью человека и формирующий его характер. Не случайно в это же время историк Эфор (акме около 340 г. до н. э.) видит идеал существования не среди людей, а среди диких зверей, ибо только они, по его убеждению, живут согласно законам природы, данным богами.

Таким образом, оставившая яркий след в поэзии эллинизма попытка опозитивировать образ жизни пастухов — людей, близких к природе, была в духе того времени.

В литературе с самого начала эллинизма также проявляются новые признаки, то более, то менее очевидные, и в содержании, и в жанровом, и стилистическом оформлении

нии. Прежде всего поэтов и прозаиков (но не всех!) тоже захватывает интерес к бытописательству: не случайно комедия становится бытовой, как свидетельствует творчество блестящих ее представителей Филемона и Менандра. Одновременно с новой комедией расцветает тоже стихотворный драматический жанр — мимиграфия; в центре внимания одного из мимиграфов — афинского поэта Геронда тоже «маленький» человек в его повседневном быту.

Обращение части литературы к быту повлекло за собой изменение в избираемом образе героя. Теперь это мало чем примечательный в масштабе огромной монархии человек, почти затерявшийся в ней, изображаемый в его повседневном бытовом окружении: башмачник, школьный учитель, гетера, продавец рабов, раб — таковы герои комедий Менандра и мимов Геронда. Леонид Тарентский, используя свои наблюдения над жизнью корабельщиков, рыбаков, ткачих, создает эпиграммы в форме эпитафий и посвящений. Герои буколик Феокрита — тоже, в общем, герои сниженного плана, но все же большинство из них, как увидим, обладают особыми качествами, делающими их героями не из жизни, а отдаленными от нее, идеализированными.

Говоря о повороте литературы к бытописательству, мы имеем в виду, разумеется, не всю литературу, а какую-то ее часть. Определить эту часть точнее вряд ли возможно, поскольку многие памятники литературы той поры до нас не дошли. Названные сейчас авторы отличались наибольшей смелостью в избрании сюжетов и героев своих сочинений. Другие поэты и прозаики продолжали брать сюжеты из мифологии. Однако происшедшее к тому времени изменение в мироощущении сказалось на самой трактовке мифологического материала: стремление авторов передать внутреннюю, душевную жизнь человека выразилось в тончайшей разработке психологии душевных эмоций героев, особенно их любовных увлечений (вспомним хотя бы изображение любви Медеи и Ясона в «Аргонавтике» Аполлония Родосского, Аконтия и Кидиппы в «Причинах» Каллимаха, любовных приключений героев комедий Менандра). Мифологический же материал, как правило, подается многими эллинистическими поэтами с чувством огромной дистанции между прошлым и настоящим, а нередко с оттенком иронии⁴⁶. Жажда нового сохранялась у эллинистических авторов

и позже. Так, один поэт иудейского происхождения, живший в Александрии в конце I в. до н. э. (имя его Иезекииль), взял для своей трагедии «Исход» сюжет из Ветхого завета — о выходе евреев из Египта и о жемчужине Моисея на Киппоре (Сепфоре) ⁴⁷.

С конца IV в. до н. э. и приблизительно до середины следующего столетия одним из значительных центров духовной культуры был остров Кос, расположенный близ побережья дорической Малой Азии (точнее, недалеко от Кари). Его прекрасные природные и климатические условия привлекали разных лиц с разных концов эллинистического мира. Даже александрийские поэты любили тишину этого небольшого острова, где они отдыхали от шумной суеты восточной столицы. Здесь, согласно сведению, приводимому в византийском словаре IX в. «Суда», родился Феокрит ⁴⁸. Отсюда же родом был его старший современник, тоже буколический поэт Филет, которого так и называли Косским. Здесь же царица Береника I, жена Птолемея I, родила наследника Птолемея II Филадельфа (годы правления 283—247); воспитателем его был Филет. На этом же острове родился «отец греческой медицины» Гиппократ (ок. 460—370), собранием сочинений которого усердно занимались александрийские ученые, относя к ним не только подлинные гиппократовские сочинения, но и сочинения других авторов на медицинские темы.

Феокрит, Филет, Каллимах, Аполлоний, вероятно, и Геронд неоднократно посещали Кос, и, если верить миму Геронда «Сон», духовная жизнь поэтов в какой-то период (в какой именно, точно сказать не представляется возможным) отмечена явной печатью враждебного соперничества между буколическими поэтами и мимографами. С именем Филета (340—283) связывают начало буколического жанра в древнегреческой поэзии, хотя некоторые исследователи называют еще Гермесианакса, соперника Филета, автора дифирамба «Киклоп и Галатея»; но поскольку от Гермесианакса сохранилась лишь одна стихотворная строка, то решить вопрос об истинном начинателе этого жанра нелегко.

Филет был не только поэтом, но и — что характерно для эпохи эллинизма — одним из первых культурных деятелей, которого следует назвать ученым-филологом. Основание для этого — его теоретические исследования в области поэзии и прозы. По определению древних,

теоретиком на их языке назывался критик; так, Страбон писал: «Филет — поэт и вместе с тем критик»⁴⁹. Согласно Страбону и другим источникам, Филет — автор эпиллиев, эпиграмм и нескольких филологических трудов, видимо, прежде всего, семантического характера. Последнее явствует из слов одного поэта средней комедии — Стратигона, сохраненных Афинеем: «Беря в руки книги Филета, я узнаю, что значит каждое слово»⁵⁰.

Филет предъявлял к поэтическому произведению требования, каких никто еще не предъявлял ранее: сочетание учености, мудрости (*σοφία*) с внешней филигранной отделкой, достигаемой высоким искусством (*τέχνη*). Современники Филета, придерживавшиеся иных взглядов на суть и форму поэзии, отличных от Аристотеля, главным достоинством его стихов считали «немногострочие», т. е. краткость. К сожалению, от поэтического творчества Филета сохранилось лишь несколько строк эпиграмм и небольшой отрывок из элегии. От его буколических стихотворений мы не имеем даже стольких строк, и практически в качестве первого известного нам буколического поэта Эллады выступает Феокрит.

Поэзия Феокрита и особенно его продолжателей Мосха и Биона при всей своей обращенности к жизни определенного социального сословия пастухов, т. е., казалось бы, к конкретному человеку в реальном окружении, проникнута духом эстетства ученых александрийцев; художественная утонченность, огромная степень эстетизации дают себя знать при выборе объектов изображения и средств их воплощения в словесном материале.

Поскольку в начале эллинизма буколика только возникает, то в ее содержании, в жанровом оформлении много элементов, еще не ставших каноном, не закрепленных в неизменные формулы, а подвижных, изменчивых. Ее специфические черты складывались под сильным воздействием вырабатывавшихся александрийцами литературных установок и вкусов. Кардинальным вопросом теории и практики творчества, о который ломали копыя александрийские поэты, был вопрос об отношении к древней эпической традиции. Одни высказывались за полное ее возрождение, за воссоздание эпоса большой формы и старались доказать это практически. Аполлоний Родосский, например, подражая Гомеру, сочинил большую поэму в 5835 гекзаметрах под названием «Аргонавтика».

Ему возражали Каллимах и Феокрит словесно и своим творчеством. От Каллимаха пошла поговорка: «Большая книга — большое зло». Он автор поэмы «Гекала», написанной в форме эпиллия (малого эпоса), поэмы «Причины», состоящей из ряда небольших элегий, и некоторых других, до нас не дошедших.

Феокрит в VII буколике намеренно, с целью отпарировать сторонникам сочинений большой формы, устами Ликида высказывается столь критически о таких поэтах:

Мне тот строитель противен, кто лезет из кожи с натугой,
Думая выстроить дом вышиною с огромную гору,
Жалки мне птенчики Муз, что, за старцем Хиосским гоня-
ясь⁵²,

Тщетно стараются петь, а выходит одно кукованье.

(VII, 45—48; пер. М. Грабарь-Пассек)

Свое кредо Феокрит подтверждает сочинением мифологических малых эпиллиев: XIII — «Гилас», XXII — «Диоскуры», XXIV — «Геракл-младенец», XXV — «Геракл — убийца льва», XXVI — «Вакханки», размером от 38 до 280 стихов. Его буколики, как уже было замечено, — небольшие произведения, отличающиеся от них только тематикой: если в эпиллиях непременно разрабатывался миф, то буколики в большинстве случаев, хотя порой и условно, изображали сценки из повседневной сельской жизни. В этом отношении особо стоит лишь XI буколика под названием «Киклоп». Ее тема взята из мифологии, образ Киклопа был дан ранее Гомером в IX песни «Одиссеи» и Еврипидом в сатировской драме «Киклоп». Но если у этих авторов Киклоп обрисован как огромное чудовище, почти титан, то у Феокрита он утратил «титаничность» (громадные физические размеры и огромную физическую силу): он не бросается скалами, как у Гомера и Еврипида. Такой персонаж не похож ни на эпического, ни на трагического Киклопа: под его именем у Феокрита выступает обыкновенный смертный, жалкий, смешной влюбленный, напрасно призывающий свою возлюбленную.

Столь необычная трактовка Феокритом образа Киклопа, обыгрывание традиционного эпико-драматического героя в небольшом буколическом стихотворении — следствие общей тенденции эллинизма: пересмотреть классический мифологический материал, повернуть его иной, необычной стороной. Малая форма (81 стих) этой мифо-

логической буколки Феокрита также весьма показательна в свете литературной полемики по вопросам эпоса, развернувшейся среди александрийских поэтов.

И в этой буколке, и во многих других Феокрит демонстрирует свое умение оригинально использовать древние эпические традиции не только средствами общего жанрового выражения, но и теми приемами сочетания более дробных элементов поэтики, которые складываются в общую целостность литературного произведения. Какие же это элементы? Ответу на этот вопрос посвящен следующий раздел статьи.

III. ПОЭТИКА БУКОЛИКИ

Уже при беглом ознакомлении с буколическими сочинениями Феокрита возникает мысль, не имеем ли мы дело с некоторой реставрацией древнего синкретизма, настолько органично соединены в них многие формообразующие элементы эпоса, драмы и лирики. От эпоса в буколке стихотворный размер — гекзаметр и, как увидим, некоторые приемы описания и даже лексические реминисценции. Из драмы заимствованы принципы построения диалога, монолога как в структуре самой буколки, так и в структуре песни. А песенным партиям присущи признаки, характерные для древней сольной лирики: интимность переживаний в рассказах о любовных чувствах, использование поэтических средств, выработанных греками на протяжении многих веков устного народного песенного творчества.

Нам предстоит выяснить, посредством каких приемов на основе этих высокоразвитых родов литературы (архаического эпоса, лирики, классической драмы, кстати сказать, доживавшей к началу эллинизма последние дни) Феокрит создает сочинения, новые и по форме, и по содержанию.

Итак, рассмотрим поэтику буколки, разложив ее на такие составные части: А. Поэтика жанра. Б. Поэтика сюжета. В. Специфика образов и речевых художественных средств.

А. Поэтика жанра

1. Элементы архаической эпической структуры, воспринятые буколкой. Все подлинные (I, III—VII, X, XI) и неподлинны буколки Феокрита (VIII *, IX *, XX *,

XXVII *) написаны, как известно, гекзаметром, т. е., казалось бы, поэт перенес в новый жанр традиционный для эпоса стихотворный размер. Однако гекзаметр Феокрита отличается от древнего эпического регулярно выдерживаемой после четвертой стопы второй цезурой, именуемой с этого времени цезурой буколической⁵². Благодаря ей произносить феокритовские стихи легче: появляется дополнительная пауза, позволяющая сделать второе дыхание. Кроме того, значительно меньшее, чем, например, у Гомера, число спондеев (на 100 стихов Гомера — 128, Феокрита — 103⁵³) преобладание в лексике Феокрита частиц и малое количество длинных составных слов⁵⁴ тоже облегчают стих, приближая его к ритму разговорной речи и, согласно выводу Г. Бэкби, делая его речитативным⁵⁵. Таким образом, следуя эпической традиции, Феокрит вносит в нее коррективы. Аполлоний Родосский тоже избрал для своей «Аргонавтики» гекзаметр, но не подверг его никакой реформе. Феокрит же сообщил древнему эпическому размеру новое ритмическое качество.

Творческое отношение Феокрита к традициям эпоса сказалось и на некоторых его поэтических приемах. Один из них — экфраза: вставное детальное описание какого-либо предмета прикладного искусства. Вспомним ставшее хрестоматийным описание щита Ахилла из XVIII песни «Илиады» (ст. 478—607) или менее развернутое описание того же щита в XIX песни той же поэмы (ст. 373—380). Из других гомеровских вставных эпизодов назовем описание одежды героя, воинского («Илиада», XIX, 369—381, 384—391), конского снаряжения (там же, 382—383), эгиды Афины Паллады («Илиада», II, 447—449), покрывала, который ткала Елена («Илиада», III, 125—128). Вспомним также приписываемый Гесиоду эпиллий «Щит Геракла».

Следуя этой эпической традиции, Феокрит в I буколке, относящейся скорее всего к позднему периоду творчества⁵⁶, подробно рассказывает о резном деревянном кубке, предназначенном в награду пастуху Тирсису за исполнение песни (ст. 27—56). Нарочитый параллелизм феокритовского рассказа о кубке и стихотворения Гомера и Гесиода, на наш взгляд, несомненен. Во-первых, описание кубка складывается из ряда картин, так же как и описание щитов Ахилла и Геракла. Вот первая сцена, изображающая двух мужчин и одну женщину «дивной красы»

(ст. 32—38): «. . .» они (мужчины. — *Т. П.*) с раздражением взаимным спорят между собой, — ее же не трогает это» (ст. 34, 35). Во второй сцене седовласый старик с трудом втаскивает на крутой утес тяжелые сети (ст. 39—44). В третьей сцене (ст. 45—54) какой-то мальчик сторожит виноградник, и, увлекшись плетением корзины, не видит, как одна лисица «спелые гроздья ворует, а к брошенной сумке (с его завтраком. — *Т. П.*) ловко подкралась другая» (ст. 49, 50).

В научной литературе считается почти доказанным, что Феокрит описал здесь стоявший у него перед глазами кубок или вазу. Итальянские исследователи С. Никозиа и А. Ариани высказали даже такое мнение, что это была не какая-нибудь старинная амфора, а предмет современного Феокриту прикладного искусства⁶⁷. На наш взгляд, дело обстоит гораздо сложнее. Проанализируем сюжет каждой сцены, лексику и главную мысль, положенную автором в основу развития действия. Сюжет первой сцены — спор двух мужчин из-за женщины (*οἱ ἄνδρες . . . ἀμφισβητοῦσιν ἄλλοθεν ἄλλος νεκείωσι*, как сказано в ст. 34—36). Напоминаем, что у Гомера одна из сцен на щите Ахилла («Илиада», XVIII, 497—508) тоже изображает спор и тоже двух мужчин, но из-за уплаты пени за убийство (*δοῦν ἄνδρες ἐνείχων εἴνεκα ποινῆς* — XVIII, 498), а в предыдущем стихе сказано: *ἔνθα δὲ νεῖκος ὄρωρε* — «здесь же наблюдался спор». Таким образом, мы констатируем и лексические совпадения у Феокрита с Гомером, и нечто общее в содержании сцен, изображенных древним и эллинистическим поэтами.

Сюжет второй сцены весьма близок к одной из картин, описанных Псевдо-Герсидом на щите Геракла (ст. 213—215): «. . . а на самом берегу сидел муж-рыболов, выжидая рыб: в руках у него была сеть, которую он, похуже, готов был набросить на рыб». Лексических совпадений здесь у Феокрита с Псевдо-Герсидом нет; даже «сеть» выражена разными словами: у древнего эпика — *ἀμφισβητοῦστρον* (ст. 215), у эллинистического поэта — *δίχτρον* (ст. 40). Вполне возможно, что эта сцена была изображена на том сосуде, с которого Феокрит списал ее, а мастер-резец, сделавший⁶⁸ сосуд, вдохновился экфразой из «Щита Геракла».

⁶⁷ Что касается сюжета третьей сцены, то аналогии в предшествующей Феокриту литературе нет, если не считать общности басенного эзоповского мотива лисы, ворующей

виноград, и другого мотива — о лисе, съевшей обед пастуха, спрятавшего его в дупле дерева. Но лиса-воровка — распространенное явление и в быту, чтобы думать о заимствовании Феокритом идеи у Эзопа. Поэтому будем считать, что литературной аналогии для третьей сцены, изображенной Феокритом, не существует. Это, на наш взгляд, доказательство в пользу того, что Феокрит действительно описал какой-то предмет прикладного искусства.

И все же, передавая словами нарисованное или вырезанное на внутренней стороне этого сосуда, Феокрит, несомненно, вдохновлялся описаниями «Щита Геракла» и особенно щита Ахилла. Предпочтение, отданное Феокритом гомеровским стихам, явствует из отсутствия лексических совпадений с псевдогесиодовским текстом и из наличия лексических совпадений с текстом Гомера. К этим указанным лексическим совпадениям следует добавить и другие: например, Гомер назвал щит Ахилла словом *δαίδαλα* (ст. 482 — «искусное произведение»), выше (ст. 479) поэт сказал про Гефеста, что тот его «делает, искусно украшая». У Феокрита в первой сцене сказано о женщине, что она *δαίδαλα θεῶν* — «искусное произведение богов» (ст. 32).

Далее, из стиха 483 Гомера мы узнаем, что Гефест изобразил на щите землю, небо и море. Обращаем внимание на глагол *τέβω* («строить», «сооружать», «изготавливать»), использованный здесь Гомером. У Феокрита в этом вставном описании дважды употреблен тот же самый глагол в форме *τέβεται* (ст. 32 и 39); первый раз в отношении той красавицы, второй раз — в отношении старца-рыбака. Таким образом, примеры лексических совпадений у Феокрита с гомеровским текстом убеждают нас в том, что эллинистический поэт при написании этого фрагмента имел в виду не только некий предмет прикладного искусства, но и текст знаменитого поэта древности.

Установив факт прямого и косвенного влияния на Феокрита эвфраз Гомера и Псевдо-Гесиода, обратимся к вопросу о том, какой характер действия сообщает Феокрит каждой сцене, точнее — двум первым, ибо третья сцена описана поэтом вполне самостоятельно.

В первой сцене и у Гомера, и у Феокрита выражен драматизм действия, очевидный хотя бы из слов «Илиады» «спор», «спорили» (ст. 497, 498) и глагола «спорят» в стихе 35 I буколики Феокрита. Только у Гомера «спор» касается

пережитков родового строя — из-за него за убитого мужа; именно пережитков, когда убийство человека не сходило безнаказанно или когда мстить за него надо было не убийством же, а платить деньгами. У Феокрита соответственно духу времени, а именно увлечению любовной тематикой, дана любовная сцена с темой ревности двух мужчин: Феокрит не случайно добавляет такие подробности: «глаза мужчин налиты кровью» (ст. 38), один из мужчин «страдает, но напрасно» (там же).

Во втором случае у Гесиода спокойное описание рыбацкой сцены: рыбак даже не назван стариком; он просто выжидает, когда рыбы подплывут ближе и он накинет на них сеть. У Феокрита этой же сцене придан драматизм: настойчиво подчеркивается, что рыбак «старый», «седой» (ст. 39, 44), «старик» (ст. 41); он «с трудом тащит на крутую скалу большую сеть» (ст. 39, 40); он «устал» (ст. 41); «кажется, что сила, какая бы она ни была, сейчас покинет его: так сильно напряглись жилы на шее его и затылке» (ст. 42—44).

Третья сцена тоже полна скрытого внутреннего напряжения: мальчик лишится завтрака, упускает виноград, лисы обманывают его. Таким образом, основу развития действия в каждой сцене у Феокрита составляет драматическая ситуация, конкретнее, как определила Н. А. Старостина⁵⁸, конфликт состязания-агона, столь типичного для буколик, когда один пастух состязается в пении с другим. В I буколике такого агона нет; он как бы заменен конфликтами в этих сценах: в первой — борьбой двух мужчин за красавицу, во второй — состязанием старца со стихией, в третьей — мальчика и двух лисиц.

Драматизм в изображении отдельных картин был свойствен и древнему эпосу. Вспомним картины осажденного врагом города или стада, на которое нападают два льва, в «Щите Ахилла» у Гомера («Илиада», XVIII, 509—540, 573—586).

Прием вставной экфразы оставался влюбленным приемом и поэтов, и прозаиков до самого конца античности; не менее популярен он был и в Византии, особенно в романтической литературе. Увлекаться же описанием предметов искусства начали именно александрийцы⁵⁹: Феокрит свидетельствует это той подробной экфразой, о которой сейчас говорилось. Цель ее в основном орнаментальная. Но у Феокрита есть пример экфразы, выполняющей иную функцию — трагестийную. Таковы стихи 15—19 VII

буколики, знакомящие нас с одним из четырех ее персонажей — Ликидом:

Шкурой косматой с козла густошерстного, белого с желтым,
Плечи свои он покрыл, сычугом еще пахнущей крепко.
В плащ был потертый одет, пояском подпоясан плетеным;
Крепкий изогнутый посох из дерева дикой маслины
В правой держал он руке < . . . >

Здесь описание одежды и предметов пастушеского «снаряжения» — средство представить буколический маскарад, который будет развернут в центральной части стихотворения: Ликид — козопас только по внешнему облику; далее выясняется, что в действительности он довольно известный поэт, современник Феокрита; его писательская незаурядность очевидна из содержания и стиля всех его речей (ст. 21—26, 43—51), а также исполняемой им песни (ст. 52—89).

Возможность использовать даже лексику древнего эпоса, сообщив ей новое звучание в новом контексте, демонстрирует Феокрит, заимствуя у Гомера отдельные словосочетания или делая намеки на них. Один пример такого заимствования мы только что привели. Однако вопрос этот заслуживает более пристального внимания.

Прежде всего показательна частотность использования гомеровской лексики. В этот перечень включаем не только примеры полного грамматического совпадения с гомеровскими словами, но и измененные глагольные формы и падежи имен существительных. Кроме того, следуя современной научной традиции, мы отмечаем не только так называемые *ἀπαιξ* *λεγόμενα*, но и не имеющие какой-либо авторской специфики совпадения феокритовской лексики с лексикой Гомера. Останавливаемся на них потому, что интеллектуалы раннего эллинизма улавливали неспецифические заимствования современным им поэтом гомеровских словосочетаний. И еще одно замечание: номера феокритовских стихов, в которых *подряд* использованы гомеровские слова, даны курсивом. Итак, гомеровская лексика заимствована в следующих стихах Феокрита:

I, 18, 42, 46, 74, 117, 118, 123, 135, 139, 144 при общем объеме стихотворения в 152 строки.

III, 24 при объеме в 54 строки.

IV, 7, 8, 58 при объеме в 63 строки.¹

V, 44, 58, 59, 77, 116, 129, 146 при объеме стихотворения в 150 строк.

- VI, 20 при общем объеме стихотворения в 46 строк.
 VII, 3, 8, 14, 29, 65, 76, 79, 80, 96, 107, 129, 137, 139, 142, 144 при общем объеме стихотворения в 157 строк.
 VIII, 2 (те же слова, что в I, 123 и что у Мосха в III, 39), 9, 11, 49, 52, 86, 71 при объеме стихотворения в 93 строки.
 IX, 19, 28, 35 при объеме стихотворения в 36 строк.
 X, 5, 7, 53 при объеме стихотворения в 58 строк.
 XI, 1, 22, 26—28, 35, 37, 45, 51, 55 при объеме в 81 строку.
 XX, 12, 19 при объеме стихотворения в 45 строк.
 XXVII, 15, 30, 37, 43, 56, 61, 64 при объеме стихотворения в 73 строки.

Отметим случаи использования гомеровской лексики в сочинениях Мосха и Биона, рассматривая все стихотворения, дошедшие под их именами; позволяем себе не делать исключения для небуколических их сочинений по той причине, что под именами Мосха и Биона сохранилось немного произведений, и к тому же буколические мотивы в других жанрах в их творчестве так тесно переплетаются с эротикой и другими мотивами, что вряд ли, на наш взгляд, следует в данном случае отстранять от анализа их небуколические сочинения.

Итак, Мосх:

- I, 1, 6, 7, 10, 17 при общем объеме стихотворения в 29 строк.
 II, 2, 3, 5, 16, 17, 23, 28, 33, 37, 38, 42, 47, 59, 60, 63, 64, 77—79, 91, 93, 97, 112, 116, 118, 128, 131, 134, 135, 144, 152, 154, 157, 160, 164 при общем объеме стихотворения в 166 строк.
 III, 99 при общем объеме в 132 стиха.
 IV, 1, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 21, 23, 24, 27, 31, 33, 42—44, 46, 49, 51, 56, 58—62, 65, 69, 71, 72, 76, 77, 79, 81, 82, 86, 88, 89, 91, 93—95, 97, 99, 101—103, 105, 108, 109, 113—115, 117, 118, 120, 121 при общем объеме стихотворения в 125 строк.
 V («Разные стихотворения»),
 1 — 5, 7, 9 при общем объеме в 13 строк.
 2 — 2 (объем 8 строк).
 3 — 7 (объем 8 строк).
 4 — 3, 4 (объем 6 строк).
 Бион:
 I, 3, 4, 9, 10, 16? 41, 56, 72, 80, 91 при общем объеме в 98 строк.
 II, заимствований нет.
 III («Разные стихотворения» и фрагменты),
 1 — 1, 2 при общем объеме в 4 строки.
 2 — 3, 9 при общем объеме стихотворения в 8 строк.
 3, 4, 5 — заимствований нет.
 6 — 1 при общем объеме в 2 строки.
 77 — 7 при общем объеме в 10 строк.

В контексте феокрытовских буколик лексические заимствования выполняют различные смысловые и тесно связанные с ними эстетические функции. Самая распространенная — снижение образа с целью усилить коми-

ческую его сторону (для более точной передачи смысла иногда вместо поэтического перевода будем приводить прозаический): Феокрит, I, 18 (δριμεία χολά) и «Илиада», XVIII, 322 (δριμύς χολός). Гомер сравнивает Ахилла, оплакивающего погибшего Патрокла, с львом, у которого охотник похитил детенышей; лев бродит по лесам страшно разъяренный, «уж очень охватывает его злобная желчь» (μάλα γάρ δριμεία χολά αἰρεῖ). Заменяв в этих двух словах чужской род женским в дорийской форме, Феокрит переносит их в контекст, который должен дать образ отдыхающего в тени Пана, недовольного, если его в это время потревожат звуки свирели: в таких случаях «у него всегда злобная желчь на носу сидит» (οἱ αἰεὶ δριμεία χολά ποτὶ ῥινὶ κάθηται).

Феокрит, I, 123 (ὄρεα μακρά) и «Илиада», XIII, 18 (οὄρεα μακρά) (у Феокрита дорийская форма от τὸ ὄρος; у Гомера — ионийская). У Гомера опять же сказано в возвышенном плане: «Посейдон сострадал ахейцам, силой троян укрощенным» (ст. 15, 16); вот он «восстал и с утесной горы устремился», «задрожали высокие горы». У Феокрита «высокие горы» — одно из тех мест, где может обитать Пан: «О Пан, Пан, то ли ты на высоких горах Ликийских, то ли на часто посещаемом великом Майнале находишься»⁶¹ (Ὁ Πάν, Πάν, εἴτ' ἔσσι κατ' ὄρεα μακρά Λυκαίω, εἴτε τῷ ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον.). Феокрит, III, 24, начало стиха: ὦ μοι ἐγὼν, τί πάθω, τί ὁ δούροος; «Одиссея», V, 465, тоже начало стиха: ὦ μοι ἐγὼ, τί πάθω, τι νό μοι μῆριστα γένηται. Это слова Одиссея, объятых горем, после того как на 18-й день его плаванья на плоту буря уничтожила этот плот и выбросила Одиссея на берег: «О горе мне! Что теперь со мной еще худшее приключится?» Начало этого стиха в устах несчастливой влюбленного козопаса, поющего серенаду пастушке Амариллис, усиливает комизм, сообщаемый Феокритом образу пастуха.

Снижение образа особенно удачно проведено Феокритом в IV, 58: εἰπ' ἄγε μ' ὦ, Κορίδων, τὸ γερόντιον ἢ ρ' ἔτι μύλλει — «Скажи мне, Коридон, старикашка-то все еще занимается блудом?» В «Илиаде», III, 192: εἰπ' ἄγε μοι καὶ τόδε, φίλον τέκος, ὅστις ὄδ' ἐστίν — «Скажи мне, милое дитя, кто он?» — спрашивает Приам Елену, увидев Одиссея среди вражеского стана. Вкладывая гомеровские слова, сказанные по весьма серьезному поводу правителем Трои, в уста пастуха Батта и относя их к какому-то похотли-

вому старику, хозяину другого пастуха — Коридона, Феокрит добивается снижения высокого стиля, усиливая комический смысл всего стиха.

Вторая функция текстового заимствования противоположна первой: не комическое, а серьезное сопоставление эпической коллизии с коллизией буколической. Благодаря такому сопоставлению образ у эллинистического поэта получает особо возвышенные черты. Например, Феокрит, I, 118, конец стиха: χεῖτε . . . ὕδωρ — «льете поток» и «Илиада», IX, 15, тоже конец стиха: δυοφέρον χέει ὕδωρ — «льет мрачный поток». У Гомера сказано об Агамемноне, который после полного поражения ахейцев проливает слезы, подобно мрачному потоку. Феокрит заимствует эту гиперболу для усиления впечатления от плача по Дафнису: «Прощай, Аретуса (источник близ Сиракуз, названный по имени нимфы. — Т. II.) и реки, которые льют прекрасный поток с Тимбра» (гора или горный хребет в Сицилии; название нигде больше не встречается).

Феокрит, I, 135: Δάφνις ἐπεὶ θύσκει, καὶ τὰς κύνας ὦλαφος (ὁ ἔλαφος. — Т. II.) ἔλχοι — «Когда умрет Дафнис, то пусть олень растерзает собак». «Илиада», XVII, 558: κύνας ἐλκήσουσι — «Если собаки растерзают труп Патрокла, то на Менелая падет великий стыд и позор». Так эти два гомеровских слова, выражающих беспримерно страшный по своей жестокости смысл, способствуют у Феокрита передаче ужасного горя: если погибнет Дафнис, то наступит «обратный порядок мира»⁶².

Иногда Феокрит использует гомеровские формулы, не выполняющие какой-либо значительной смысловой или орнаментальной функции, например в I, 42 (φαίης κεν, в начале стиха). У Гомера эта формула есть в «Илиаде», III 220 (тоже в начале стиха), III, 392 (в конце стиха) и в др. Особо следует отметить заключительную гимническую формулу в песни о Дафнисе (Феокрит, I, 117: χαῖρ' Ἀρεθοῖσα и I, 144: χαίρετε πολλὰκι, Μοῖσαι). Χαῖρε и χαίρετε — почти неизменная в гомеровских гимнах формула (например, XIII, 6). Феокрит не единственный эллинистический поэт, использующий эту формулу; она есть в гимне «Г^г Зевсу» Каллимаха (ст. 90, 93), в поэме Арата «Феномены» (ст. 15). Или такой пример. Феокрит, I, 74: πολλὰὶ οἱ πᾶρ' ποσσὶ βόες, πολλοὶ δὲ τῷ ταῦροι . . . ὠδύραντο); ср. Гомер, «Илиада», XIV, 411 (πᾶρ' ποσσὶ [τὰ χερ-

μάδια] μαρναμένων ἐκυλίνδετο. . . — «Под ногами сражавшихся [булыжники] крутились»); таким булыжником Теламонид поразил Гектора. У Феокрита же читаем: «Много под ногами (Дафниса. — *Т. П.*) волов, много быков. . . горевало».

Отметим случаи, когда Феокрит, словно замороженный красивым звучанием и смыслом гомеровского стиха, сочиняет стих явно по его образцу, используя частично и лексику: в VII, 7, 8 при описании ключа, текущего в роще, Феокрит называет те же породы растущих там деревьев, какие названы у Гомера в XVII песни «Одиссея»; и ключ, по словам Феокрита, тоже, как у Гомера, бьет со скалы. Ср. Феокрит, VII, 7, 8:

. . . πέτρα γόνυ· ταί δε παρ' αὐτὰν (κράναν)
αἰγίροι πελέαι τε εὖρκιον ἄλας ὕφαινον. . .

у Гомера в «Одиссее», XVII, 208—210:

ἀμφὶ δ' ἄρ' αἰγαίρων ὕδατοτρεφῶν ἦν ἄλας,
πάντοσε κυκλωτέρης κατὰ δὲ ψυχρὸν ῥέεν ὕδωρ
ὕψθεν ἐκ πέτρης. . .

Замечательный пример лексического заимствования из Гомера («Илиада», XVIII, 561) находим у Феокрита в I, 46 при описании виноградника: *πυρναίαις σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἄλωϊ* — «спелыми гроздьями прекрасный отяжелен виноградник» (так описано украшение на призовом кубке). В «Илиаде» о щите Ахилла сказано: *Ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βρίθουσαν* — «На нем он разместил (Гефест на щите. — *Т. П.*) отяжеленный гроздьями большой виноградник прекрасный». (Ради передачи точного смысла мы привели цитаты в прозаическом собственном переводе.)

Иногда из какого-либо гомеровского словосочетания Феокрит заимствует одно слово, а другое заменяет на метрически равноценное. Например, в «Илиаде», I, 587, в конце стиха, обращаясь к матери Гере, Гефест приносит такие слова: *ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἴδωμαι* — «в глаза (глазами) да не увижу я». У Феокрита, IV, 7, тоже в конце стиха: *ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀπώπει* — «в глаза (глазами) видел ли он?». По грамматическим соображениям (смысл не требовал здесь конъюктива) Феокрит заменил гомеровский глагол на другой, метрически одинаковый. В иных случаях также из грамматических соображений изменена лишь форма глагола. Например, «Одиссея», XIV, 213, в конце стиха: *πάντα λέλοιπεν* — «все миновалось»;

у Феокрита, I, 139, также в конце стиха: πάντα λελόιπει — «все (нити судьбы. — Т. П.) миновались (порвались)».

Нередко Феокрит пользуется аллюзиями на гомеровский текст, например I, 24, где прославляются ливийские козы; они названы наилучшими и в «Одиссее», IV, 85 сл. Или еще пример. У Феокрита:

Пригнако стадо Мелампом-кудесником с Отриса в Пилос,
И в награждение за это в объятья попала к Бианту
Дева. . .

(III, 43—46)

Речь идет о сватовстве царя Аргоса Бианта к дочери пилосского царя Нелея Перо: Нелей потребовал в качестве дара какое-то стадо. У Гомера («Одиссея», XI, 287 сл.; XV, 226 сл.) тоже говорится о том, что царь Нелей из Пилоса хотел отдать дочь замуж только за того мужа, который силой отнимет у царя Ификлеса стадо быков.

В III, 50 у Феокрита читаем: «И к Язиону я чувствую зависть. . .». Ср. Гомер, «Одиссея», V, 125: «Так Язион был прекраснокудрявой Деметрой избран; сердцем его возлюбя, разделила с ним ложе богиня».

Чрезвычайно много смысловых аллюзий (в плане схожести или, наоборот, несхожести ситуации при одинаковых исходных данных) в VII буколке Феокрита на стихи 182—219 XVII песни «Одиссеи». Ср.: в стихах 1,2 Феокрита говорится о том, что однажды из города вышли автор и некий Евкрит, и с ними «был Аминт. . . спутником третьим». По дороге они встречаются еще одного спутника — козопаса Ликида (ст. 12, 13). У Гомера Одиссей и Евмей отправляются в город, дорогой встречаются козопаса Мелантия, который их оскорбляет (XVII, 182—214). Ликид, наоборот, «славный спутник» (ст. 12 — ἐσθλόν. . . ἄνδρα). То, что Аминт добавлен особо третьим «с нами» (ст. 2 — οὐν καὶ τρίτος ἄμιν' Ἀμύντα, а в начале — ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος — параллельно гомеровскому Ὀδυσσεὺς. . . καὶ δῖος ἑφορβός («Одиссей. . . и божественный свинопас», ст. 183).

Далее, стихи 6—9 у Феокрита и стихи 205—211 той же песни «Одиссеи» посвящены описанию источника, бьющего из скалы и текущего в тенистой роще в окружении одних и тех же пород деревьев, что уже отмечалось выше с указанием на текстовые совпадения. Стихи 215 сл. «Одиссеи» сообщают нам о том, что Мелантий бранится; у Феокрита же (ст. 19—20) Ликид «улыбается глазами и губами» (ὄμματι μειδίωντι; γέλωσ. . . χεῖλεσ). Стихи

21—24 у Феокрита, в частности стих 21: «Ах, Симихид, ну, куда же ты тащишься в знойную пору?» Ср. у Гомера, стих 219: «Ты, свинопас бестолковый, куда путешествуешь с этим нищим, столов обирателем. . .» (Феокрит, VII, 21: πᾶ δῆ το. . .; «Одиссея», XVII, 219: πῆ δῆ τὸν δε. . .).

Эти примеры из VII буколки можно было бы продолжить, но сейчас отметим несомненную, хотя и не ярко выраженную, параллель между еще одной буколкой Феокрита и Гомером. Мы имеем в виду XI буколку «Киклоп» и широко известный эпизод из IX песни «Одиссея», связанный с пребыванием Одиссея у Полифема. Несмотря на несколько текстовых совпадений с Гомером (Феокрит, XI, 35 сл., и «Одиссея», IX, 246 сл., 219; Феокрит, XI, 53, и «Одиссея», IX, 390), следует констатировать огромной степени отдаление Феокрита от Гомера в трактовке как образа Киклопа, так и обстоятельств, при которых он действует у того и другого авторов. У Феокрита Киклоп выступает молодым и задолго до прибытия Одиссея на остров. Однако Феокрит находит уместным обыграть основные моменты гомеровского эпизода: прибытие Одиссея на остров и выжигание им глаза у Полифема. Автор делает это крайне неожиданно, вставляя то и другое известия в, казалось бы, совершенно не соответствующий ему контекст, так что от гомеровского трагизма не остается и следа, а упомянутые эпизоды, в наибольшей степени второй, приобретают сугубо комический смысл. Киклоп в изображении Феокрита не дикий, не пьяный, не антропофаг, как у Гомера; вспомним строки из «Одиссея», IX, 362 сл., 371—374):

Стало шуметь огневое вино в голове людоеда. . .

Тут повалился он навзничь, совсем опьянелый; и на бок

Свисла могучая шея, и всепобеждающей силой

Сон овладел им; вино и куски человеческого мяса

Выбросил он из разинутой пасти, не в меру напившись.

У Феокрита Киклоп нежен, безнадежно-трагично и в какой-то мере комично влюблен в Галатею: он поет ей серенаду, не зная, как к ней подступиться, поэтому он даже жаждет (!) прибытия Одиссея, надеясь получить от него совет, как склонить к себе Галатею:

Эх, кабы только сюда чужеземец на лодке ⁶⁹ явился!

Сразу бы я разузнал, зачем вам в пучинах селиться.

(ст. 61, 62)

Так Феокрит обыгрывает гомеровский эпизод, рассказывающий о прибытии Одиссея на остров, прибытии, обернувшимся трагедией для Полифема: автор превращает это трагическое событие в желанное для Полифема грядущее. И другой эпизод — выжигание глаза — Феокрит тоже подает как нечто желаемое Киклопом; это достигается опять-таки окружением соответствующего контекста, при котором известный трагический факт приобретает в плане возможного комический эффект. Дело в том, что Киклоп так любит Галатею, что готов позволить ей выжечь единственный его глаз:

Можешь меня опалить; я тебе даже душу отдал бы,
Даже единый мой глаз, что всего мне милее на свете.

(ст. 52, 53)

В этом контексте Феокрит допустил лексическое совпадение одного слова — *καίόμενος* («опалющийся» в ст. 52) с гомеровским *γλήνης καίόμενης* («глазное яблоко опалено») («Одиссея», IX, 390). Хотя эллинистический поэт избрал в данном случае не какое-либо специфическое гомеровское выражение, все же этим лексическим совпадением намек на Гомера здесь усилен (особенно он был очевиден для знатоков и тонких ценителей древней литературы, какими были александрийцы), но только намек и не более. Что касается остальных эпизодов и частностей, то мы уже приводили доказательства того, как далеко отошел Феокрит от сути гомеровского образа, придав ему совершенно иной смысл. Такое препарирование классических сюжетов и образов было излюбленным приемом александрийских поэтов и свойственно не только буколикам Феокрита, но и некоторым другим его сочинениям⁶⁴.

Смысл многих лексических заимствований из Гомера, обыгрывание Феокритом гомеровских эпизодов в VII и XI буколиках позволяют сделать такой вывод: эллинистический поэт испытывал огромный пиетет перед творчеством Гомера, перед его поэтическим гением; но в то же время, обладая способностью взглянуть на гомеровский текст как бы с иной, необычной стороны, осознавая огромную дистанцию между тем временем, когда формировались переинтерпретируемые сейчас образы и темы, и своей эпохой, Феокрит дает остроумные примеры того, как можно совершенно по-новому трактовать те или иные сюжеты и эпизоды гомеровских поэм, как на основе отдельных гомеровских слов и выражений можно создать

новые смысловые и эстетические образы. Таковы элементы эпической структуры, заимствованные буколикой и получившие в ней новую жизнь. Они составляют первую своеобразную черту этого жанра. Но буколике, кроме того, присущи признаки, сближающие ее с драмой.

2. *Общее в основных структурных элементах буколики и драмы.* И в трагедии, и в комедии, как известно, текст складывается из монологов, длина которых варьируется в пределах нескольких десятков строк, а также из диалогических партий, объем которых может составлять одну стихотворную строку или даже часть ее (половину или треть), а может быть и несколько, вплоть до десяти и более, стихотворных строк. Какую же картину являет собой в этом отношении буколика? Для начала напомним объем реплик (по количеству строк) в каждом стихотворении отдельно.

В I буколике объем диалогических частей в их последовательности таков: 6, 5, 3, 49, 82, 7.

III буколика — сплошной монолог (54 стиха).

IV буколика — сплошной диалог из преобладающих кратких реплик: стихомития (по одному стиху) — 16 стихов из 63 (1—14, 54, 55); по два стиха — 6 реплик (15—16, 44—45, 56—57, 58—59, 60—61, 62—63); по три стиха — 6 (17—19, 20—22, 23—25, 26—28, 38—40, 41—43); по четыре стиха — 2 (46—49, 50—53); из девяти стихов — 1 реплика (29—37).

В V буколике преобладают реплики из двух и трех стихов: из двух стихов — 38 реплик (1—2, 3—4, 23—24, 39—40, 41—42, 43—44, 74—75, 76—77, 78—79, 80—81, 82—83, 84—85, 86—87, 88—89, 90—91, 92—93, 94—95, 96—97, 98—99, 100—101, 102—103, 104—105, 106—107, 108—109, 110—111, 112—113, 114—115, 116—117, 118—119, 120—121, 122—123, 124—125, 126—127, 128—129, 130—131, 132—133, 134—135, 136—137); из трех стихов — 12 реплик (один из них — 3,5 стиха: 66 (половина) — 69), 5—7, 8—10, 11—13, 14—16, 17—19, 20—22, 25—27, 28—30, 60—62, 63—65, 66 ($\frac{1}{2}$) — 69, 138—140); из четырех стихов — 3 реплики: 31—34, 35—38, 70—73; из пяти стихов — 3 реплики: 45—49, 50—54, 55—59; из десяти стихов — одна реплика: 141—150 (конец буколики). Один стих (66) делится даже на три части, произносимые двумя героями:

Л а к о н: Что ж, позовем.

К о м а т: Ну, покликай!

Л а к о н: Поди-ка сюда на минутку!

Объем реплик в VI буколке: 5, 15, 20, (21) ⁶⁵, 5.

В VII: 20 (от автора), 6, 15, 47, 37, 30.

В VIII*: 10 (от автора), затем следуют подряд четыре реплики по одному стиху, далее по 2, 1, 3, 4, 1, 7; далее семь реплик по 4 стиха (одно четверостишие — после ст. 52 — утеряно), затем две по 8 стихов, 6 и 6 (от автора).

В IX* буколке: 6 (от автора), 7, 7, 14 (от автора).

В X: 6, 2, далее восемь реплик по 1 стиху (причем стих 15 делится на две части, произносимые двумя действующими лицами), 2, 2, 3, 14, 21.

XI и XX* буколки — сплошной монолог.

В XXVII* — стихомития по одному стиху (1—64) и авторское заключение из 5 стихов (65—69).

Итак, в диалогических буколках наблюдаем явное преобладание кратких реплик из 1, 2 и 3 стихов: т. е. в отношении объема диалогов буколка являет картину, сходную (в общих чертах, конечно) с драматическими произведениями, более всего — с новой аттической комедией и с трагедией, но не в начале ее истории, а в конце, в то время, когда в ней доминируют драматический диалог, лирический диалог — амебей и лирический монолог. В буколке тоже, как мы убедились, преобладают либо драматический диалог (V, VIII*, X), либо лирический диалог (I, IV, VI, VII, IX*, XXVII*), либо лирический монолог (III, XI, XX*).

Из всего сказанного следует такой окончательный вывод: характер амебея и размер диалогических частей буколки и драмы позволяют говорить о значительном параллелизме между ними, что составляет, видимо, закономерное следствие развития того и другого жанра: ведь буколка возникает на границе IV и III вв. до н. э., в то время, когда древняя аттическая трагедия и комедия уже не дают новых блестящих образцов, но когда близится расцвет новой аттической комедии. Буколка органично приняла в себя главнейшие структурные элементы драмы, присоединив к ним собственные компоненты: 1) обязательность состязания (агона); 2) обязательность любовного конфликта; 3) пейзаж; 4) специфическое пространство; 5) специфическое время. Существенно то, что основные формообразующие части буколки в ее классическом виде — пролог, агон, перипетия (перелом), решение о победителе в пении (эпilog) — те же, что в классической трагедии и комедии.

Рассмотрение с этой точки зрения композиции буколик Феокрита подводит нас к такому выводу: из двенадцати 9 написаны в форме диалога (I, IV—X, XXVII*), 3 в форме монолога (III, XI, XX*). В 10 буколиках есть пролог (без него IV и XXVII*), в 11 — эпилог (без него IV). Но даже эта IV буколика, несмотря на отсутствие пролога и эпилога, не утрачивает композиционного сходства с драмой, так как сплошь состоит из преобладающей стихомитии, представляя собой как бы отторгнутый от драмы фрагмент. Буколика XXVII* — тоже почти вся стихомития, причем по одному стиху (в IV одностопная стихомития преобладает, но есть реплики из 2, 3, 4, одна даже из 9 стихов).

Эпилог краток во всех 11 буколиках (по 2—3 строки), только в V он составил 10 строк. Пролог же в большинстве буколик либо очень, либо относительно краток (III, VI — по 5 строк, VIII* — 8 строк, VII — 19 строк, IX*, XI — по 6 строк). Там, где пролог слишком растянут, а именно в буколиках I (26 стихов), V (79 стихов), X (23 стиха) (заметим, что таких длиннот в прологе, как в V, не допускали ни трагедия, ни комедия), он подан в форме диалога из очень кратких реплик; таким образом, и в этом случае напрашивается вывод об общих принципах композиции в драме и буколике.

Отличия некоторых буколик от драмы состоят, во-первых, в монологической форме, но она крайне редка (напоминаем, что из 12 буколик эта форма присуща только трем: III, XI, XX*); во-вторых, в тех авторских отступлениях — вставных эпизодах в буколике VII; в-третьих, в частях, тяготеющих к эпосу в буколиках I, VII. Эти отступления монологические; к ним близки некоторые растянутые партии диалогов, состоящих из 10 и более стихов. Кроме того, некоторые песни из 10 и более стихов, не являющиеся стихомитией, также представляют собой, в сущности, монологи. Все это создает специфику буколической композиции и придает своеобразие ритмической структуре этих произведений.

Своеобразие такой структуры станет очевидным, если определить соотношение в каждой буколике кратких, средних, длинных диалогических частей; от их соотношения зависит характер ритма, свойственный той или иной буколике: замедленный, умеренный или ускоренный.

Для выяснения этого соотношения установим количественный «вес» каждой диалогической части: краткой

(условимся, что ее составляют реплики в 1—3 стиха), средней (от 4 до 9 стихов) и длинной (10 и более стихов). Результаты анализа дали следующие показания:

Номер буколики	Количество кратких реплик	Количество средних реплик	Количество длинных реплик	Характер ритма
I	1	2	4	замедленный
IV	28 (из них 16 по одному стиху)	2	1	ускоренный
V	50	5	1	ускоренный
VI	0	0	4	замедленный
VII	0	0	9	замедленный
VIII*	9 (из них 6 по одному стиху)	8	4	умеренный
IX*	0	3	1	умеренный
X	12 (из них 8 по одному стиху)	0	3	ускоренный
XXVII*	63 (все по одному стиху)	1	0	ускоренный

Итак, из 9 диалогических буколик 4 имеют ускоренный ритм (IV, V, X и XXVII*), две умеренный (VIII* и IX*) и три замедленный (I, VI, VII). Таким образом, ритм преобладает ускоренный, хотя перевес его, в общем, незначителен. Характер ритма в каждой буколике органично связан с ее стилевой окраской, которую следует понимать в широком смысле: учитывать эпический или лирический настрой каждой буколики (или отсутствие того и другого), простой фольклорный или вычурно-ученый ее стиль. Поскольку пролог и эпилог часто трафаретны и занимают незначительное место по сравнению с центральной частью буколики — с песней (или двумя песнями), придающей буколике общую стилевую окраску, то необходимо установить, какое место в каждой буколике, в том числе и в монологической, занимает песенная партия.

3. *Новое звучание лейтмотивов древней лирики.* Как уже отмечалось, сочиняя буколки, Феокрит контаминировал отдельные элементы не только эпической и драматической техники; он использовал еще и традиции лирической поэзии греков, как безымянной народной, так и литературной, имена творцов которой общеизвестны. На основе этих традиций он создавал песенные партии буколик

но опыт своих предшественников-песенников он использовал весьма оригинально.

В соответствии с общей атмосферой буколики он избирал главным образом анакреонтические мотивы. Имитируя исполнение песен, которое действительно имело место в практике древних лириков, Феокрит «подает» сочиняемые им песни таким образом, что каждая песня символически имеет свой напев (*ἀρμονία*, как сказано в X, 39), будто бы исполняемый на типично буколических инструментах — свирели или флейте: на свирели песни «исполняются» в буколиках I (15), VI (43), VII (28), VIII* (4, 18); на флейте в VI (43), VII (71). Но что касается стихотворного размера песен, то здесь Феокрит резко нарушает традицию лириков: он дает изложение всех песен, кроме одной части одной песни в VIII* буколке, в гекзаметрах. Эта часть — стихи 33—60 — написана элегическим дистихом. Правда, большинство исследователей не считают эту буколику подлинно феокритовской. Но поскольку данный вопрос весьма спорен, то факт замены эпического размера лирическим знаменателен сам по себе безотносительно к тому, кто произвел эту замену — Феокрит или другой поэт. Важно одно: элегический дистих в песенных строках буколики — точное следование древней лирической традиции (напомним, что таким размером сочинялись политические, военные, застольные и другие элегии в архаической лирике). Заметим также, что, судя по дошедшим до нас памятникам буколической литературы, это единственный пример элегического дистиха на фоне общего гекзаметрического размера буколики. И это приходится констатировать, располагая прекрасными образцами, которые доказывают, что Феокрит владел и большим асклепиадовым стихом (идиллии XXVIII, XXX, XXXI), и дактилическим триметром (другое название его — сафический четырнадцатисложный размер) (XXIX). Только эти сочинения не относятся к жанру буколики: XXVIII сочинение, озаглавленное «Прялка», — послание-эпикомий жене друга Феокрита врача Никия; XXIX, XXX, XXXI — все под заглавием «Любовная песнь» — лирические стихотворения.

«Исполняемые» пастухами песни составляют центральную часть десяти буколик из 12 (их нет в IV и XXVII*). В большинстве буколик по две песни, и потому всего их 17. По одной песне содержат буколики I, XI, XX*.

Из всех песен содержание шестнадцати определяется основным событием — переживаниями влюбленного пастуха. Только одна песнь — вторая в X буколике (ст. 42—55) — не имеет отношения к любовной тематике, рассказывая о тяжелом труде жнецов. Такие «рабочие» песни тоже составляли часть древнегреческой лирики; таким образом, все буколические песни позволяют констатировать прямую связь с лирическими произведениями.

Разумеется, под пером талантливого поэта каждая песнь приобретает свой, присущий только ей стиль. Так, в I и III буколиках «исполняются» песни, казалось бы, на одну тему о неразделенной любви двух пастухов: в I мифического Дафниса (ст. 64—142), в III — не мифического, а реально существующего некоего простого козопаса, который даже не назван по имени. Тем самым автор делает его олицетворением обобщенного образа влюбленного (ст. 6—36). Обе песни жалобные, страдальческие. Но в первой на протяжении всего текста ярко выражен трагизм, а во второй преобладают нежные, лирические нотки. Первая песнь начинается известием о смерти Дафниса, но поданным в абстрактной форме: ст. 66 — «где были вы, нимфы, когда кончался Дафнис?» (перевод намеренно даем в прозе). В конце песни это известие конкретизируется:

«...» перерезали нить его Мойры.

Волны умчали его, и темная скрыла пучина.

(ст. 139, 140)

Трагические ноты в песни о Дафнисе усиливаются от строфы к строфе, отделяемой 7-кратным рефреном в форме «Песни пастушьей запевайте вы, милые Музы» (ст. 64, 70, 73, 76, 79, 84, 89), 8-кратным в форме «Песни пастушьей запевайте еще раз, о Музы» (94, 99, 104, 108, 111, 114, 119, 122) и 4-кратным в форме «Песни пастушьей запевайте вы, милые Музы» (ст. 127, 131, 137, 142).

Трагизм нагнетается прежде всего лексикой: над Дафнисом «выли шакалы, завывали и серые волки» (ст. 70); «Все вопрошали его, от какого он горя страдает» (ст. 81); «Дафнис, сошедший в Аид, — для Эроса злейшее горе» (ст. 103). Апогей трагического чувства выражен в картине

«обратного порядка мира», который должен наступить, поскольку не стало Дафниса:

Пусть же акаф и колючий терновник рождает фиалку.
Пусть в можжевеловых ветках нарциссы красуются гордо.
Будет пусть все по-иному, пусть груши на соснах родятся,
Псов пусть загонит олень, пускай с соловьям сравнится
Флия пещерный в напевах, лишь только Дафнис погибнет.

(I, 132—136; пер. М. Грабарь-Пассек)

Итак, по характеру передаваемого интимного чувства песнь в I буколке лирико-драматическая. В III буколке песнь тоже повествует о неразделенной любви, но кончается не трагически, хотя и в ней есть угроза влюбленного броситься с горя в море, как это сделал Дафнис (ст. 25—27). Песнь этого пастуха, желающего проникнуть в пещеру к любимой им Амариллис (ст. 13), сторающего от воображаемых поцелуев (ст. 19, 20) и готового увенчать возлюбленную венком из цветов и плюща (ст. 21—23), нежная, лирическая, полная горячего рвущегося наружу чувства. Она сообщила такой оттенок всей буколке: не случайно еще в средние века ей дали заглавие, зафиксированное в рукописи Ambrosianus G, 32 (XIII в.)⁶⁶, — *κῆμος*, т. е. «веселое, праздничное шествие». По-русски это слово исследователи считают возможным переводить «серенада»⁶⁷, по-немецки — *das Ständchen*⁶⁸, по-английски — *the Serenade*⁶⁹.

Любовную серенаду представляет собой и сольное пение киклопа Полифема в XI буколке, заполняющее почти все это стихотворение: ст. 19—79 из 81 стиха. Он воспевает свою возлюбленную нимфу Галатею:

Ах, ты белей молока, молодого ягненка ты мягче,
Телочки ты горячеей, виноградинки юной свежее,

(ст. 20, 21)

призывает ее провести с ним веселую ночь в пещере (ст. 44—49), обещая отдать ей свою душу, позволить себя опалить и даже отдать ей свой единственный глаз, который ему дороже всего на свете (ст. 50—53). Комический характер этой песни позволил Ф. Леграну высказать предположение, что она — пародия на шаблонные «мадригалы» эллинистической поэзии⁷⁰. М. Е. Грабарь-Пассек его доводы оказались не вполне убедительными⁷¹; на наш взгляд, такое предположение не лишено основания.

V стихотворение открывает ряд буколик, центральная часть которых — состязание в пении двух пастухов: V, VI, VII, VIII*, IX*, X. Структура песен, исполняемых соперниками, имеет особенность, перешедшую в литературное произведение из действительной практики пастушеских песенных состязаний — из так называемого амебейного пения, о котором уже говорилось. Так, в V буколке амебейное пение Комата и Лакона (ст. 80—137) оформлено в двуступия, содержание которых отражает быт пастухов с их мимолетными эротическими увлечениями; стиль преобладает лирико-драматический.

В VI буколке амебейный принцип пения внешне выдержан не столь отчетливо по сравнению с остальными: оно организовано не по строкам, а по целой песни, исполняемой сначала Дафнисом (не путать с мифическим Дафнисом!), потом Дамойтом. Объем песен неодинаков: в первой — 14 строк (ст. 6—19), во второй — 20 (ст. 21—40). Но в содержании обе песни следуют правилу амебейного пения: тема их — любовь киклопа Полифема к прекрасной нимфе Галатее — развивается в двух контрастных планах. Согласно первой песни, Полифем равнодушен к предмету своей любви, не обращая никакого внимания на заигрывания с ним Галатеей. Во второй песни, исполняемой от лица Полифема, выясняется, что равнодушные его напускное, придуманное с намерением вызвать ревность Галатеей. Обе песни, но вторая в большей степени (там, где Полифем изображает самого себя красавцем, будто бы сводящим с ума всех девушек) написаны в насмешливо-ироническом тоне, приближающем их к шутке, в которую превращается, в общем, все стихотворение. Преобладающая окраска песен эротическая, лирическая.

Все песни VII (ст. 52—89 и 96—127), VIII* (ст. 33—79), IX* (ст. 7—13 и 15—21) и первая песня X буколки (ст. 24—37) любовно-лирические, но без «смеховых» элементов. На фоне этих песен особо выделяется вторая песня X буколки (ст. 42—55) — так называемая рабочая песня жнецов (ее исполняет пастух по имени Милон). В ней рассказывается уже отнюдь не об идиллической жизни косарей, а об их тяжелом труде от зари до зари (ст. 44—51), когда они завидуют даже лягушке, ибо ей не надо заботиться о пропитании (ст. 52, 53); косари же страдают еще и от жадного надсмотрщика (ст. 54, 55). Как уже отмечалось, «рабочие» песни также составляли

часть древнегреческой лирики; они существовали еще в дописьменный период литературы. Были распространены такие песни, несомненно, и в эпоху Феокрита, который только придал одной из них литературную форму.

XX* *буколика* вся целиком (45 стихов) состоит из сольного пения некоего пастуха. Песня его жалобная, лирическая: он сетует на то, что одна девушка, Евника, отказалась поцеловать его только потому, что он пастух, она же любит горожан.

Итак, анализ песен позволил выявить черты, воспринятые *буколикой* от лирических стихотворений; речь шла о таком характере песен, который определялся настроением — следствием той или иной тематики, т. е. фактором содержания, но относился к поэтике жанра. Реаюмируем важнейшую общую особенность поэтики *буколического жанра*: сочетание эпических приемов описания и эпического гекзаметра с лирическими партиями и оформление этого синтеза в композиционную форму, близкую в своих основных чертах к композиции драмы. Поэтика жанра рассматривалась нами в тесной связи с содержательной стороной каждой из структурных частиц, слагающих в общую формообразующую систему. Но для полной ее характеристики необходимо сосредоточить внимание на другом центральном аспекте данной проблемы — на принципах построения сюжета.

Б. Поэтика сюжета

Сюжет в *буколике*, как правило, лишен какой-либо сложности; он — да простят нам избитое выражение — прямолинеен, ибо основной его смысл выявляется вне каких-либо отступлений и дополнений. В конечном итоге он реализуется в специфический трехзначный *буколический код*, или шифр: любовный конфликт (иногда у Феокрита он отсутствует), агон — состязание в пении, победа — награда за пение. Сам же сюжет слагается только из двух мотивов. Первый — мотив-состояние, воссоздающий фон, на котором «разыгрывается действие»: приметы быта и пейзаж. Второй — мотив-событие из жизни пастухов и пастушек, воплощенный в чувство влюбленности, которая непременно проявляется в песни.

Рассмотрим эти мотивы в изложенной сейчас последовательности.

Обрисовка быта в той или иной степени есть в каждой буколке; подается она либо весьма кратко, либо пространно. Кратко — одной полной или даже неполной стихотворной строкой, например в I, 6: «*. . .*у козы недоившейся славное мясо». Или в I, 14: «Ты мне сыграл бы, а я той порой присмотрел бы за стадом». Или в I, 143: «Ну, приведи мне козу да, кстати, уж дай и подойник», — обращается Тирсис к козопасу сразу же по окончании песни о Дафнисе.

Яркий пример более развернутого описания эпизодов пастушеской жизни — буколки IV и V. Первая — сплошной амебей из преобладающих кратких реплик; они посвящают нас в события из жизни не только неких пастухов Батта и Коридона, участников этого диалога, но и какого-то владельца стада Айгона, уехавшего в данный момент на гимнастические состязания в Олимпий; вот пастухи гоняются за разбредшимся стадом, и во время этой беготни Батту вонзается в пятку колкочка; Коридон извлекает ее и советует Батту не ходить в горы босым. Тут же в разговоре они упоминают о каком-то старикашке, пылающем страстью к какой-то Эротиде. Краткий рассказ об этом старике введен, видимо, с целью дать типично буколическую концовку этой идиллии — упомянуть сатиров и Пана:

Ах, старикашка бесстыжий! Ну, впрямь бы он мог поравняться
С родом веселых сатиров и с Пана родней козловой.

(IV, 62—63)

Как видим, бытовая сценка здесь очень реалистична: и персонажи, и их окружение, и предмет их разговоров, и даже легкое «ранение», получаемое Баттом. Таким же бытовизмом отмечена V буколка, начинающаяся перебранкой двух пастухов-рабов Комата и Лакона, обвиняющих друг друга в краже шкуры и свирели (ст. 1—20); затем они решают состязаться в пении и тоже препираются из-за того, кто победит, а также из-за награды (ст. 21—30); спор возникает и в связи с вопросом о выборе места состязания; при этом Комат вспоминает, как он учил Лакона игре на свирели (ст. 31—61); спор продолжается и в решении вопроса о том, кто должен быть их судьей; наконец, в судьи они избирают дровосека Морсона (ст. 61—66); более 10 стихов (с 66 по 79) занимают просьбы Комата и Лакона, обращенные к Морсону: каждый уговаривает Морсона присудить награду именно ему.

Иногда реалистичность детального описания достигает даже некоторого палета вульгарности; так, Лакон говорит Комату:

Мягкую шерсть ты себе там постелешь и шкурки барашков,
Грезы нежнее они; у тебя же от шкур от козлиных
Запах прескверный идет, да не лучше и сам ты воняешь.

Кубок я Нимфам поставлю большой с молоком белоснежным,
Чашу другую я дам с благовонным оливковым маслом.

(V, 50—54)

Правда, в переводе грубость несколько утрирована; слово «воняешь» следовало бы перевести как «пахнешь»; в подлиннике в стихе 52 и «запах», и «воняешь» выражены одинаково — словом со значением «пахнуть» (*ῥαῖοντι, ὀδεῖς*); про козлиные же шкуры сказано, что они еще «хуже пахнут» (*καχώτερον*), чем Комат. Кстати, в сравнение мягкости бараньих шкурок с грезой тоже следовало бы внести поправку: в подлиннике сказано ἔκω μαλαχώτερα, т. е. «нежнее сна».

Данные примеры, ряд которых можно было бы продолжить, позволяют сформулировать основной феокрытовский принцип изображения быта: насыщенность мелкими деталями, штрихами, подробностями. Конечно, принцип этот не везде выдержан строго, но там, где он действует, достигается эффект большой убедительности, иллюзия того, что это так именно и было. Например, в I буколике весьма существенно то, что сообщает козопас о кубке, предназначенном Тирсису в награду за пение:

Кубок завидный, взгляни со вниманьем, — на диво сработав.
Мне перевозчик его перепродал, как плыл я с Калидна.
Козочку дал я ему да круг белоснежного сыра.
Но никогда не касался я этого кубка губами.

(I, 56—59)

Или в VIII* буколике Дафнис сообщает о том, откуда у него свирель:

Срезал недавно ее, погляди, еще палец не зажил,
Тот, что тогда я поранил себе, тростники расщепляя.

(VIII*, 23—24)

Если исключить текст песен, ибо они составляют особую часть буколики, не касающуюся исследуемого нами сейчас фона, то объем строк, описывающих бытовую «обстановку», равен приблизительно 60% от текста всех

буколики. Такая качественная и количественная характеристика бытовых мотивов позволяет утверждать, что в их максимуме сказалась тенденция поэта к реализму.

Описание природных ландшафтов у Феокрита — вторая характерная для буколики часть мотивов-состояний, тоже связанная с близким к реалистическому принципам видения и отображения мира, а не с космически-теологическим пониманием природы, как это было свойственно Гомеру или трагикам⁷². Феокрит не дает описаний природы в космически-огромном масштабе. Его описания очень дробны: они слагаются из упоминаний-названий растений, ручьев, птиц, насекомых, горных склонов или морского побережья.

Для манеры подачи такого материала типичен довольно богатый перечень ландшафтных объектов. Характерно также, что один и тот же набор их (сосны, вязы, тополя, лавр, плющ, дубы, маслины, цветы, ручьи, пчелы, цикады) нередко повторяется в разных буколиках. Особенно часто упоминаются сосны: I, 1; III, 38; V, 49; VII, 88. Названия трав и цветов (например, в VII, 63—64, 67—68), как доказывают исследователи, позволяют утверждать о специальных ботанических познаниях Феокрита⁷³. Но, главное, в этих описаниях заключен не какой-либо возвышенно-космологический или божественно-мистический смысл; в них через восприятие природы Феокритом и отражение его в описаниях дается зарисовка реального пейзажа как фона, воспринимаемого человеком чаще всего с восхищением:

Сладостным шелестом веток сосна свою песнь напевает. . .
Слаще напев твой, пастух, чем рокочущий говор потока
Там, где с высокой скалы низвергает он водные струи.

(I, 1, 7—8)

Фон этот развернут то более (V, 31—34, 45—49; VII, 132—146; XI, 45—48), то менее (I, 1, 2, 7, 8; V, 61; VI, 3; VII, 7—9, 63, 64, 67, 68; XI, 14, 15, 17, 18, 43).

Пейзаж у Феокрита всегда дается в соотносительности с чувством, вызываемым им у человека:

К этой сосне прислонясь, запою-ка я новую песню.

(III, 37)

Л а к о н: < . . > Нам же будет приятней

Петь под маслинкою там, посмотри-ка, в той роще усевшись;
Там, где холодный журчит ручеек, где нам мягкой подстилкой
Свежая будет трава, где немолчно болтают цикады. . .

К о м а т:

Нет, не пойду я туда. Здесь разросся чабрец под дубами,
Пчелы жужжат так чудесно, с добычей вокруг ульев кружась,
Здесь же с водой ледяной два источника; здесь на деревьях
Разные птицы щебечут; местечка, чем это, тенистей
Нет здесь иного, а сверху сосна свои шишки роняет.

(V, 31—34, 45—49)

Особенно сильно эта соотнесенность выражена в I буколке при описании прощания Дафниса с природой (ст. 115—121). Природа — соучастница переживаний Дафниса, она страдает его горю; даже звери оплакивают его преждевременную гибель.

Слитность природы с человеческими переживаниями, восприятие ее через призму души человека усиливают ту ступень соотнесенности человека с природой, которая присутствует в буколических Феокрита как обновленное после древних лириков свойство поэзии. Вместе с тем пейзаж у Феокрита имеет две специфические черты. Первая — частая его озвученность (I, 1; V, 33, 34, 46, 48; VII, 139—141) и вторая — непременно мирный характер: у буколических поэтов природа нигде не изображается в состоянии бури или ненастья, она всегда спокойна. Там, где особенно велика функция пейзажа, в него включается картина изобилия земных плодов, как, например, в VII буколке (ст. 143—146). Умиротворенность и статичность придают пейзажу несколько условный идиллический характер; тем самым как бы внушается мысль о том, что сельская природа — прекрасное убежище от зла и пороков городской цивилизации.

Кроме того, буколический пейзаж имеет свойственное ему, специфически выраженное пространство (лоно сельской природы в Сицилии либо в южной Италии) и специфическое время (лето, осень, полдневные часы). И пространство, и время обуславливают такой типичный для идиллической буколки мотив: как приятно в полдневный зной лежать в прохладной тени деревьев и предаваться сладкой дреме или игре на свирели.

Пространство обрисовывается либо посредством таких слов, как «пригорок» (τὸ γεώλοφον), «против статуи Приапа и нимф» (τῷ τε Πριάπῳ καὶ τῶν Κρανίδων κατεναντίον), «под вязом» (ὕπὸ τὰν πτελέαν), «у сосны» (πρὸς τὰν πίπυ), «у ручья» (ἐπὶ κρήναν) (I, 13, 21 сл.; III, 38; VI, 3), либо посредством географических названий. Например, из та-

ких названий в IV буколке ясно, что место действия — южная Италия:

К о р и д о н:

Зевсом клянусь, это ложь! Когда угощу на Айсаре
И поднесу ей особо вязанку душистого сена,
То-то запрыгает, глянь, на Латимне по склонам тенистым.

О н ж е:

Нет, к Стомалевму гоною его (стадо. — *Т. П.*) и на выгоны
Фиска,

Также к затонам Неайта <...>

В песнях пою про красивый Кротон, про Закинф поминую
И про Лакний восточный пою <...>

(IV, 17—19, 23—24, 32—33)

Из географических названий в V буколке очевидно, что действие происходит там же, только несколько севернее, между Сибарисом и Фуриями (ст. 16, 123—125, 146).

Остров Сицилия упомянут в VIII* и IX* буколках таким образом:

М е н а л к:

Песни хотел бы я петь на скалах, тебя к сердцу прижавши,
Глядя за стадом моим, близ сицилийской волны.

(VIII*, 55, 56)

М е н а л к:

Этна — родная мне мать; обитаю я в гроте чудесном.

.....
Другу второму отдал я прекрасную видом ракушку —
Эту улитку поймавши в утесах Гикары <...>

(IX*, 15, 25, 26)

Гикара — город на северном берегу Сицилии, близ теперешнего Палермо.

Время действия бывает обозначено у Феокрита тоже различными способами: прямыми названиями либо времени суток, либо времени года, либо празднеств, справлявшихся по тому или иному поводу в определенные дни года. Например, в буколке XI «Киклоп» читаем:

<...> Собираясь воспеть Галатею,

Там, где морская трава колыхалась, усевшись, он таял —
Только лишь солнце выйдет <...>

.....
Все я про нас, про двоих, о сладкое яблочко, песни
Позднею ночью слагаю <...>

(XI, 13, 14, 15, 39, 40)

Или:

Песни пропели такие в полдневную летнюю пору.

(VI, 4)

Ах, Симикид, ну, куда же ты тащишься в знойную пору?

.....
Все это летом богатым дышало и осенью пышной.

(VII, 21, 143)

Иногда время определяется по названиям праздников; так, упомянутые в V буколике (ст. 83) Карнейские дни означают дорийский праздник в честь Аполлона, справлявшийся в Спарте и ее колониях летом, точнее в августе, особенно почитавшийся скотоводами и пастухами. Или другой пример:

Там, в благодарность Део, созывали на жатвенный праздник
Всех < . . . > —

так в самом начале (ст. 3) VII буколики обозначен июль или август, когда отмечали праздник жатвы, прославлявший Деметру, названную здесь более редким именем Део в точном соответствии подлиннику: τῆ Δηοί.

Что касается степени развернутости пейзажных описаний, то следует сказать, что порой они бывают кратки, порой довольно пространны (например, I, 1—2, 7—8; V, 31—34, 45—49, 61; VI, 3; VII, 7—9, 132—146; XI, 14, 15, 17, 18, 43, 45—48). Функциональное же их значение заключается в том, что они составляют часть буколического кода, являясь неотъемлемой спецификой буколики. Буколический код имеет еще три части: приглашение к состязанию, похвала, награда. Но повторяющихся, устойчивых форм для их выражения древнегреческая буколика не выработала ни на данном этапе, ни позже.

Вопрос о трех слагаемых буколического кода неотделим от проблемы функционального значения песни в буколике. Во-первых, песнь заключает в себе любовный конфликт. Во-вторых, песнь — способ реализации состязания, неперемного для буколики. Если песни нет, как в IV и XXVII*, то нет и состязания, а без него — нет буколики как жанра. В самом деле, IV стихотворение представляет собой лишь мимическую сценку, разыгрываемую двумя действующими лицами; от буколики в нем только типы действующих лиц — пастухи Батт и Коридон — и признание Коридона в том, что он очень любит

играть на свирели и петь песни; таким образом, о песнях здесь только упоминается:

< . . . > Играть-то я больно охотник.

Главки напевы я славно играю и песенки Пирра.

(IV, 30, 31)

XXVII* стихотворение Феокрита тоже имеет весьма отдаленное отношение к буколике: это разговор некоего пастуха, по имени Дафнис, с девушкой, любимой им, но сперва не отвечающей ему взаимностью. Это даже и не мим, ибо в миме есть стремительное развитие действия (как в IV), а просто диалог, на всем протяжении которого (ст. 1—64) не происходит никакого действия. Зато во всех остальных десяти буколиках такое состязание в пении состоялось.

Поэтика сюжета тесно связана с характером образов, типичных для буколики. Рассмотрим некоторые их особенности.

В. Специфика образов и речевых художественных средств

Для образов древнегреческой буколики характерны прежде всего имена действующих лиц: Мирсон, Ликид, Галатей, Дафнис, Меналк, Комат, Аминт. Многие из них вошли впоследствии в римскую литературу (см. эклоги Вергилия), а также в пасторали новой европейской литературы.

Характерная черта действующих лиц буколики — их влюбленность и умение петь песни (а иногда и слагать их) под аккомпанемент свирели или флейты. Как отмечают исследователи, пастухи у Феокрита — утонченные мастера пения и игры на музыкальных инструментах (см. I, 3, 9, 24; VII, 100 и др.). Почти во всех буколиках сцены состязаний подаются как музыкальное представление, разыгрываемое пастухами (исключение составляют IV и XXVII* буколики, в которых песня отсутствует).

Другая характерная черта пастушеских образов — их влюбленность в нимфу, пастушку или даже горожанку, как в XX* буколике. При этом некоторые стихотворения, более всего неподлинные, свидетельствуют о значительной условности в образе томящегося любовью пастуха. Особо следует отметить те случаи, когда содержание подается либо от первого лица, но не автора, а пастуха (буколика XX*), либо тоже от первого лица, под которым подразуме-

мевается сам Феокрит, и остальные действующие лица которой — поэты. Яркий пример тому — VII буколика Феокрита. Но, прежде чем перейти к анализу речевых художественных средств, характерных для того или иного образа, необходимо пояснить некоторые принципы, с которыми Феокрит подходил к созданию словесной «ткани» своих произведений.

Первое, что обращает на себя внимание в словесном искусстве Феокрита, — сочетание фольклорных приемов выражения (рефрена, анафоры, аллитерации) с «учеными» приемами. Последние находят реализацию в введении мифологического материала, в литературной полемике автора с современниками, в упоминании имен сочинителей буколических песен и напевов. Причем характерная черта творческой манеры автора в отношении мифологического сказания — стремление дать редкостный его вариант. Это соответствовало тем исканиям его, необычного, которым предавалась часть александрийцев, жаждавшая непроторенных путей в художественном творчестве. Достаточно напомнить, как блеснул Каллимах обработкой малоизвестных местных мифологических сказаний в поэме «Причины». Так и Феокрит в VII буколке, например, устами Ликида излагает очень редкий миф (нигде более не встречающийся, как полагают исследователи⁷⁴) о некоем козопасе Комате, замурованном его хозяином в медный ларь; питался он только медом, который приносили ему пчелы, проникая в этот ларь (ст. 78—85).

В I буколке для песни о Дафнисе Феокрит тоже избирает не общеизвестный миф о сицилийском пастухе, историю и содержание которого мы рассказали выше, а редкостный его вариант. Как полагает А. Фестюжьер, Феокрит либо сочинил его сам, либо изложил миф, потерянный для нас⁷⁵. Во всяком случае эта версия мифа неизвестна ни по каким другим источникам. Согласно общеизвестному мифу, Афродита была не причастна к смерти Дафниса. У Феокрита же она выступает как одно из главных действующих лиц: по ее вине и гибнет Дафнис, умирая невинным, не желающим уступить Афродите.

Другой, тоже редкостный вариант мифа о Дафнисе, влюбленном в некую Ксению, излагается у Феокрита в VII буколке (ст. 73—77). Как видим, изложение его весьма кратко. Более развернуто дан миф о Дафнисе в I буколке (ст. 66—141), преподнесенный в форме песни о Дафнисе. Эта песнь — словно небольшой эпиллий (напо-

минаем, всего в ней 76 стихов), составленный на основе мифологии. Эпиллий выдержан в стиле песенного народного творчества. Об этом свидетельствует прежде всего наличие строф, отделяемых рефреном. Построение строф очень свободное: 6 строф в две стихотворные строки; 2 строфы в три строки; 8 строф в четыре строки и 2 в пять строк. Как уже отмечалось, рефрен применен сначала 7 раз в форме «Песни пастушьей запев запевайте вы, милые Музы», затем 8 раз в форме «Песни пастушьей запев запевайте еще раз, о Музы» и 4 раза в форме «Песни пастушьей запев допевайте вы, милые Музы».

Обращение автора с рефреном вольное: иногда им разбивается связная речь (ст. 73, 84, 89, 104, 108, 111). Другие приемы «высокой» литературы, примененные здесь (обращение автора к Музам в рефрене, риторические вопросы Гермеса к Дафнису — ст. 76, 77, речь-ответ Дафниса Киприде — ст. 100—103, 105—107, 109, 110, 112, 113), в сочетании с формой народной песни дают новое качество всей буколке.

На принципе контраста фольклорной и высокоученой тематики построены две песни III буколки, исполняемые одним лицом — безымянным пастухом. Первая песнь (ст. 6—36) обыденная, сниженно-бытовая; повествование беспорядочно перескакивает с одного предмета на другой: 1) жалоба певца на то, что любимая им Амариллис не обращает на него внимания (ст. 6—14); 2) об Эросе (ст. 15—17); 3) призыв к Амариллис хоть взглянуть на него и его обещание расцеловать ее (ст. 18—20); 4) о венке для Амариллис — угроза разорвать его на мелкие кусочки (ст. 21—23); 5) о себе, о страданиях — угроза утонуться (ст. 24—27); 6) приметы, доказывающие равнодушие Амариллис (ст. 28—30); 7) о гадании некой Гройо на сите и Парабайтис на травах (ст. 31—32); 8) опять о себе, о козочке, предназначенной в подарок Амариллис (ст. 33—36).

Вторая песнь (ст. 40—51) ученая, изобилует мифологией: в 12 строках изложено пять мифов на тему о том, как вопреки препятствиям жених добился невесты. Миф первый о Гиппомене (ст. 40—42), второй о Бианте (ст. 43—45), третий об Адонисе (ст. 46—48), четвертый об Эндимионе (ст. 49), пятый об Ясионе (ст. 50—51).

Обращаем внимание на то, как кратко (в одной-двух, самое большее, в трех строках) пересказаны мифы: намек на общеизвестный или даже редкостный мифологический

мотив — прием, тоже типичный для поэтики александрийцев.

Контрастное сочетание сниженно-бытовой и учено-возвышенной тематики в первой и второй песнях, «сочиненных» и «исполняемых» одним и тем же лицом, нарочито искусственное, условное: это свидетельство не закрепившегося еще в канонах жанра, а также способности автора писать в крайне противоположных стилевых вариациях.

Свободное владение контрастным материалом, обработка его в различной стилевой манере сообщили V буколке Феокрита необычайную подвижность диалога рабов-пастухов Комата и Лакона; напоминаем, что из их диалога состоят допесенная (ст. 1—79) и песенная (ст. 80—137) части буколки. Напомним также, что в диалоге преобладают реплики в два и три стиха. Но если в допесенной части диалог выдержан в одной и той же тональности (оба раба-пастуха недовольны друг другом и высказывают взаимные обиды), то в их песнях стихи получают различное — то низкое, то высокое — звучание и различный смысл. И это несмотря на то, что тематика песен соответственно жизни рабов-пастухов диктуется в основном их занятиями, привычками: доением коз, приготовлением сыра, любовными утехами, взаимными ссорами и побоями. Например:

К о м а т:

Доятся все, кроме двух, мои козы, по двойне родивши.

Глянув, красотка сказала: «Один ты их доишь, бедняжка?»

Л а к о н:

Эй, поглядите! Лакон, наполнивши двадцать корзинок

Сыром, теперь меж цветами балуется с юным мальчишкой.

.....

К о м а т:

Помнишь, как вадуд я тебя? Ты же, зубы со злобой оскалив,

Весь извивался червем и за дуб всею силой хватался.

Л а к о н:

Этого что-то не помню; но то, как тебя, привязавши,

Твой Евмарид обработал, — вот это я помню отлично.

(V, 84—87, 116—119)

На первый взгляд бытовая тематика выдержана соответственно типам певцов, устами которых исполняются данные стихотворные строки. Но порой желание автора опозитивировать, украсить стихотворение и блеснуть своей ученостью приводит к нарушению такого соответствия;

так, вряд ли могли эти рабы, грубые люди, какими они предстали перед читателем в ст. 116—119, призывать в своем пении Муз, Аполлона (ст. 80, 82) или выразить гнев друг на друга пожеланием, чтобы мир перевернулся, в таких сложных высокопоэтических образах:

К о м а т:

Пусть Гимерийский поток обратится в молочную реку,
Кратиса струя — в вино, а камыш станет садом плодовым.

Л а к о н:

Пусть Сибарис обратится в медовую реку, чтоб утром
Девушка вместо воды принесла себе меда ведро.

(V, 124—127)

Снова ради литературных красот Феокрит нарушает логику образа, заставляя одно и то же лицо произносить слова то сниженно-бытовые, доходящие до грубости, то возвышенно-прекрасные, далекие от повседневных забот, т. е. и в этой песни, хотя в тематике ее нет таких крайностей, какие были в песни III буколики, стилевое единообразие не выдержано.

Одну из особенностей речевых средств составляет такая специфическая форма выражения мысли, как ирония. Прежде всего ирония — притворство, сопряженное с нарочитым уменьшением какого-то значения. Так определял смысл этого слова Аристотель: *προσποίησις ἐπὶ τὸν ἕλαττον* (*Ethica Nic.*, 1108a, 19). Для содержания иронии характерна ее двусмысленность, которая достигается употреблением слова в ином значении по сравнению с общепринятым; это становится возможным благодаря введению такого слова в особый контекст, не согласующийся с обычным значением этого слова или словосочетания. Таким образом, иронии вне контекста не существует, и одно и то же слово может звучать иронично, а может и не звучать в зависимости от его окружения. Примеры иронии у Феокрита будут приведены поэтому в более расширенном контексте, чем обычно.

Ирония всегда выражает насмешку, добрую или злую. Пример доброй насмешки — VI и XI буколики, в которых большое место занимает мифология, подаваемая с иронической дистанции, столь типичной для эллинистических поэтов при разработке ими мифологических тем и сказаний ⁷⁶.

В VI буколике две песни о Полифеме, исполняемые пастухами Дафнисом (ст. 6—19) и Дамойтом (ст. 21—40), наполнены мягким юмором с оттенком иронии. Она заключена в комической теме любви безобразного по своей наружности киклопа Полифема к прекрасной нимфе, красавице Галатее. Обе песни составляют нерасторжимое единство, ибо в первой высказывается удивление по поводу того, что Полифем не отвечает на заигрывания с ним Галатее (она кидает в его стадо яблоки — неперменный символический знак любви — ст. 6, 9); во второй такое поведение Полифема разъясняется: он притворяется равнодушным к Галатее, влюбленным будто бы в другую, чтоб разжечь ее ревность, чего, в сущности, и добивается. Комизм достигнут введением в обе песни параллельных мотивов и нарочитым обыгрыванием их: в первой собака смотрит в тихие морские волны и видит в них свое отражение (ст. 11—13); та же сцена обрисована во второй песни (ст. 35, 36), только в воду глядит Полифем. Комизм усиливается тем, что Полифем находит свою внешность весьма привлекательной и даже боится, что его красоту кто-нибудь взглянет:

Вовсе не так уж лицом я уродлив, как люди болтают;
 Давеча в воду я глянул, как на море было затишье, —
 Право, борода на славу, и глаз мой единый не хуже.
 Так показалось мне; ну, а что до зубов отраженья,
 Блеском затмило б оно белоснежные Пароса камни,
 Только не взглянул бы кто! Но я трижды на пазуху плюнул.
 Так Котитарис меня научила, старуха-знахарка!

(VI, 34—40)

XI буколика тоже вся проникнута добродушным подтруниванием над влюбленным Полифемом. Ее песнь — любовная серенада Полифема (ст. 19—79) — состоит из соединенных между собой бытовых и мифологических мотивов, чем и достигается комический эффект. Назовем эти мотивы: 1) обращение к Галатее (ст. 19—29); 2) Полифем о своей внешности (ст. 30—33); 3) Полифем о своих богатствах в виде молока и сыра (ст. 34—42); 4) пейзаж (ст. 43—49); 5) Полифем о себе (ст. 50—60); 6) намек на Одиссея (ст. 61—62); 7) обращение к Галатее (ст. 63—66); 8) обращение к матери (ст. 67—71); 9) обращение к самому себе, успокаивающее, наивное (ст. 72—79).

Среди дошедших до нас буколических сочинений Феокрита и его последователей многоступенчатой (позво-

лим себе такое определение) иронией выделяется VII буколика. По содержанию, композиции, по речевой выразительности это произведение очень сложное, многогранное. Содержание его раскрывается как бы в двух планах. Смысл одного открытый, прямо вытекающий из строк этого сочинения, если воспринимать их буквально. Смысл второго плана скрытый, словно спрятанный за буквально воспринимаемыми строками, которые составляют тайный подтекст.

Поясним сказанное. Открытый смысл вытекает из рассказа о том, что некий волопас Симирид, от имени которого начинается эта буколика, и его двое спутников отправляются на праздник жатвы на острове Косе к знакомым. По дороге они встречают козопаса Ликида; начинается состязание в пении между ним и Симиридом, по окончании которого они расстаются, направляясь в разные стороны. Но под этим контекстом скрывается иной: все стихотворение — буколический маскарад, ибо в образе Симирида выступает не кто иной, как сам Феокрит; в образе Ликида — тоже либо поэт Досиад Критский, либо бог поэзии Аполлон ⁷⁷. Упоминаются имена поэтов Сикелида Самосского и Филета (ст. 40) как соперников Феокрита в поэтическом творчестве, а также ряд поэтов, не названных по имени, с которыми ведется полемика по вопросам большой формы эпоса (ст. 45—48); т. е. Феокрит написал эту буколику с целью высказаться на темы, волновавшие александрийских поэтов — его современников. Вся же VII буколика в целом, по мнению Г. Лоуэла, аллегория поэтического вдохновения и творчества ⁷⁸.

Общий смысл этой буколики завуалирован не только «загадочными» личностями, но и их песнями. В VII буколке исполняются, в сущности, три песни: Ликида (ст. 52—89), Симирида (ст. 96—127) и Аристиса, от имени которого поет Симирид (ст. 103—127). Согласно определению М. Е. Грабарь-Пассек эти песни — вычурные стихотворения, демонстрирующие культивировавшуюся александрийцами эрудицию «авторов» в географии и мифологии ⁷⁹. Тематика первой песни составлена из таких мотивов: 1) любовный — Ликид говорит о своей любви к некоему Агеанакту, который в данный момент плывет в Митилену (главный город Лесбоса), а Ликид желает ему счастливого плавания (ст. 52—62); 2) автобиографический мотив — идиллическое изображение жизни Ликида в ожидании

возвращения Агеанакта (ст. 63—72); далее следуют два мифологических мотива — редкая версия мифа о Дафнисе (о его любви к Ксении) (ст. 73—77) и более нигде не встречающийся миф о козопасе Комате (ст. 78—89) (об этих мифах сказано ранее).

Песня Симихида построена по принципу тематического контрастного параллелизма к песне Ликида (исполняется не от первого лица, а от третьего): 1) Симихид влюблен в девушку Миртб, но в отличие от Ликида насмешливо-иронически относится к своему увлечению:

Да, Симихиду на счастье чихнули Эроты; ах, бедный!
Так же влюблек он в Миртб, как влюбляются козы весной.

(VII, 96—97)

2) быстрый переход к теме друга Симихида Арата, влюбленного в мальчика Молона (ст. 98—99); 3) эта любовь известна некоему Аристису, который и сплет о ней песню (ст. 100—102) — так рождается песнь в песни: третья песнь, исполняемая Аристисом (ст. 103—127). Ее тематика: а) шутовское обращение к Пану (ст. 103—114); б) шутовское обращение к Эротам (ст. 115—119); в) призыв к Арату перестать добиваться любви их объектов и успокоиться (ст. 120—127). Насмешливо-шутливый тон этого призыва ясен из строк:

Больше не станем, Арат, у дверей до утра мы томиться,
Ноги себе обивать. Петухов предрассветные крики
Пусть повергают других, а не нас в огорчения злые.
Пусть-ка отныне Молон отличается в этой палестре.
С нами ж да будет покой, и пусть знахарка-старуха,
Плюнувши, впредь заклянет навсегда нас от бедствий подобных.

(VII, 122—127)

В этих строках нельзя не почувствовать иронической пародии на обычай влюбленных юношей томиться ночью у дверей возлюбленных. Из последних двух строк явствует, сколь насмешливо относится автор к этому обычаю, который получил особое распространение в эпоху эллинизма.

Это все были примеры иронии доброй. Что касается иронии злой, то ею пронизаны слова Дафниса в I буколке,

обращенные к Афродите; в них очевиден намек на строки гомеровской «Илиады»:

Может, еще Диомеду навстречу пойдешь с похвалбою:
«Дафнис-пастух побежден, — не сразишься ль со мяою ты снова?»

(I, 112—113)

Не меньшей горечи иронией наполнены его же слова к той же богине в ст. 109, 110.

Из сказанного заключаем, что стиль авторского повествования иногда не отличается от стиля песен, «сочиненных» и «исполняемых» пастухами. Это подтверждается теми стилистическими фигурами, которые одинаково встречаются и в тех, и в других партиях. Мы имеем в виду эпитеты, сравнения, метонимию, олицетворение, оксюморон, иронию. Вот некоторые примеры:

Слаще напев твой, пастух, чем рокочущий говор потока. . .
Право, куда же искусней поешь ты, чем звонкий кузнечик.

(I, 7, 148)

Слаще, наверно, чем мед, тебе моя будет погибель!

(III, 54)

Верно, росую она (корова. — Т. П.) насыщается, словно кузнечик.

(IV, 16)

Иногда несколько сравнений следуют одно за другим:

Как для цикады цикада, как сокол для сокола дорог,
Так муравей муравью; мне ж милы только песни и Музы.
Песнями пусть мой наполнится дом; ни весны пробужденье,
Ни луговые цветы не милее для пчел, чем песни для сердца.

(IX*, 30—33)

Оригинален пример метонимии: название реки Алфей, протекавшей мимо храма Зевса в Олимпии, вместо названия города Олимпии, куда на состязания отправился один владелец стада вместе с неким Милоном. «На Алфей взял Милон его вместе с собою», — говорится в IV, 6.

Олицетворение:

Даже и камешки все под твоим сапожком распевают.

(VII, 26)

Оксюморон:

« . . . » Да, влюбленным нередко,
Знаешь ты сам, Полифем, уродство казалось красою.

(VI, 19, 20)

Из приведенных примеров следует, что содержание и смысл этих стилистических фигур навеяны в основном наблюдениями автора над различными состояниями природы, над ее растительным и животным миром. Общий характер содержания либо сельско-бытовой, либо пейзажный.

Итак, рассмотрение поэтики буколического жанра, сюжета, специфики образов и речевых средств позволило показать, как складывался в древнегреческой литературе жанр буколики и какую форму он принял в творчестве известного нам ее зачинателя Феокрита. Какова же была судьба этого жанра у его преемников?

Наследие, оставшееся от ближайших преемников Феокрита — Мосха⁸⁰ и Биона, невелико и, так же как у Феокрита, многообразно по жанрам: у Мосха лирические любовные стихотворения «Эрос-беглец», «Европа», стихотворения II—IV⁸¹; у Биона стихотворения VI—VIII, X, XI, XVI, «плач» (у Мосха «Плач о Бионе»⁸², «Мегара»; у Биона «Плач об Адонисе»), эпиталамий (у Биона «Эпиталамий Ахилла и Дейдамеи»), излюбленный александрийцами жанр эпиграммы (у Биона стихотворения I, IV, V, IX, XII, XIV, XVII) и, наконец, буколика (у Мосха стихотворение I; у Биона стихотворения II, III, VII, VIII, причем два последних отчасти эротические, XIII, XV).

При этом характерно, что чистой буколики ни у Мосха, ни у Биона, в сущности, нет. У Мосха первое из отнесенных нами к буколическим стихотворение посвящено ставшей впоследствии традиционной для греческой литературы теме сравнения одного объекта или явления с другим, а именно сравнения жизни рыбака и сельского жителя (ὁ ἀγρικός — ст. 13) при более развернутом описании жизни рыбака: 8 строк из 13 (ст. 1—6, 9—10); жизни селянина посвящено пять строк (7, 8, 11—13). То есть пастушеская тематика отсутствует, и считать это стихотворение буколическим можно, лишь принимая во внимание типично буколические описания безмятежной природы, с которой сливается жизнь селянина. Здесь в пяти строках все необходимые элементы пейзажно-буколической топики — тенистая роща, поющая песни сосна, сладкий сон на лоне природы, журчащий ручей:

Только земля мне желанна, приятна тенистая роща.
Ветер ли сильный завоет, там песни сосна напевае. . .
Мне же так сладостно спится в тени густолистных платанов.

Рокот ключа, что вблизи пробегает, мне слушать приятно.
Радует он селянина, нисколько его не пугая.

(I, 9—13)

Другие буколические сочинения отнесены нами к этому жанру по какому-либо *одному* слегка намеченному в них мотиву: например, у Биона в стихотворениях II, III мотивы изготовления свирели, в III главный мотив — награда в состязании поющих.

В иных случаях буколические мотивы сосуществуют с эротическими, например в VII стихотворении того же поэта; правда, атрибуты пастушеского антуража здесь отсутствуют, буколическая тема едва намечена и обращена в шутку, а преобладает и побеждает эротика:

Раз предо мною во сне появилась царица Киприда,
Эроса-крошку держала своєю рукою прекрасной,
В землю вперившего очи. И вот что она мне сказала:
«Милый пастух, обучи мне, пожалуйста, Эроса пенью!»
Это сказав, удалилась. А я своим песням пастушьим
Стал обучать его, глухой, — как будто хотел он учиться!
Слан свирель изобрел, а флейту открыла Афина,
Лирой известен Гермес, Аполлон же кифарой прославлен». —
Все рассказал я, но он моих слов закреплять не старался.
Песенки сам про любовь мне зашел, рассказал мне о страсти
Он меж людьми и богами, о матери тоже поведал.
Все позабыл я, чем мною был Эрос обучен в ту пору;
Те же любовные песни, что мне преподал он, я помню.

Буколические признаки в этих стихотворениях имеют поверхностное, чисто внешне-оформительское значение. В XIII стихотворении Мосха в четырех строках перепевается мотив влюбленности в Галатею (уже не нимфу!) некоего человека, точно даже неизвестно, кого именно: таким образом, лишь по соотнесенности имени собственного с типичным буколическим персонажем — нимфой можно говорить об этом стихотворении как буколическом.

Буколические мотивы находят применение тоже как небольшая составная часть в некоторых других жанрах, например в «Плаче о Бионе» Мосха (ст. 10, 12, 100—103, 126), в «Эпиталамии < . . . » Биона, где первые четыре стиха образуют так называемую буколическую рамку. К буколическим признакам следует отнести и «буколические» имена действующих лиц (Мирсон, Ликид, Галатея) — второй значительный элемент, который присут-

ствуется в этом сочинении Биона. Дошедшие под его именем «Разные стихотворения» также содержат и пастушеские, и любовные мотивы одновременно: это стихотворения VII, VIII; в любовное стихотворение № 6 вставлено пастушеское имя Ликид (ст. 10), т. е. во всех этих произведениях буколика эпизодична, условна, искусственна.

Жанровая специфика буколики предстанет более отчетливо при сопоставлении ее с другими типологически близкими жанрами древнегреческой литературы. Этому вопросу посвящен следующий раздел.

IV. ТИПОЛОГИЯ БУКОЛИКИ И ДРУГИХ ЖАНРОВ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Наличие в структуре буколики элементов эпоса, драмы и лирики обязывает нас к постановке вопроса о типологии буколики и тех жанров, которые имеют с ней общие черты в содержании, сюжете и форме. При этом, разумеется, степень типологии может быть весьма различной и в качественном и в количественном отношении: сходство в содержании, сюжете и средствах выражения может быть либо отдаленным — приблизительным, либо значительным — ярко выраженным. Для дальнейшего анализа необходимо определить минимум неизменных общих элементов в каждом из названных трех параметров, по которым будет проведено исследование.

Неизменные элементы общего содержания таковы: события из жизни пастухов, лоно природы, влюбленность пастухов и пастушек.

Общность сюжетных элементов обусловлена содержанием, поскольку сюжет зависит от индивидуально-конкретного, в основе своей неповторимого воплощения выраженных в содержании мотивов и идей. Типологически близкие элементы формы могут быть определены лишь в каждом отдельном случае особо — при сопоставлении сочинений, типологически сходных по содержанию и сюжетным мотивам. Из дальнейшего станет ясно, что буколке типологически близки сатирическая драма, некоторые виды эпиграмм, элегий, мимиграфия и буколический роман. Начнем с выяснения того общего, что есть у буколки с сатирической драмой.

Из образцов сатирической драмы более или менее удовлетворительно сохранились, к сожалению, только три ⁸³.

«Следопыты» Софокла, «Киклоп» Еврипида и «Дафнис, или Литиерс» Сосифея, современника Феокрита. По свидетельству схоластика к Феокриту⁸⁴, Литиерс здесь тот самый, песня которого «исполняется» в X буколке Феокрита (ст. 42—55). Драма Еврипида сохранилась целиком, драма Софокла почти наполовину (первые 394 стиха) с лакунами, которые удалось восстановить⁸⁵; от драмы Сосифея в настоящее время известны два фрагмента (21 стих и 3 стиха)⁸⁶. Имея столь мало текста, трудно надеяться на обнадёживающие сопоставления, однако попытаемся их сделать. Для начала ознакомимся с содержанием этих двух фрагментов из драмы Сосифея в подстрочном прозаическом переводе:

... родина его (Литиерса. — *Т. П.*) — Келены⁸⁷, древний город

Мидаса старца, который, имея уши осла, имел и ум мужа слишком простодушного.

Тот самый (Литиерс. — *Т. П.*) оказался внебрачным сыном этого отца;

5. ему известна мать, которая родила его; съедает⁸⁸ он хлебы, [провиант] трех вьючных ослов трижды за короткий день, при этом выпивает прекрасный объемом в десять амфор пифос⁸⁹; работает проворно ради хлеба [пищи],
10. косит по одной полосе в день и устраивает пир по окончании.
А когда прибывал или проходил мимо какой-нибудь чужестранец, то [Литиерс] кормил его, хорошо угощая, и питье предлагал, словно во время жары;
15. больше того: отказываться-то запрещал тем, кого ждала смерть, приказывая пить вино словно струи Мэандра⁹⁰, а во время жатвы еще поил обильным распиванием; пшеницу в человеческий рост наточенной косою косит; чужестранца же на снопе
20. прокружив, головы лишённого несёт, смеясь над тем, как косец без ума позавтракал.

Второй фрагмент из этой драмы:

И вот, умертвив, толкнул ногой в Мэандр,
словно какой диск: был же этот муж дискоболом
пифийским: ведь кто же [пойдет] против Геракла?

На основании этих отрывков трудно судить, какое отношение имеет Литиерс к Дафнису и при чем здесь Геракл (Дафнис, разумеется, не тот сицилийский пастух, о котором речь шла выше). Однако из комментария Сервия к 8-й эклоге Вергилия (ст. 68) это проясняется: в один прекрасный день к Литиерсу прибывает Дафнис, и хозяин хочет поступить с ним так же, как он обычно поступал с незадачливыми, на его взгляд, косарями. Однако Геракл пожалел Дафниса, явился в Келены и, отрубив голову самому Литиерсу, бросил ее в воды Мэандра ⁹¹.

К сожалению, строк из драмы Сосифея слишком мало, чтобы проводить какие-то параллели между ней и буколической Феокрита; тем не менее два выведенных Сосифеем главных действующих лица — Дафнис и Литиерс — позволяют сравнить ее с X буколической Феокрита, имеющей заглавие «Работники, или Жнецы». Допускаем это сравнение, опираясь на свидетельство двух схолий к Феокриту. Согласно первой, «Сосифей рассказал о Дафнисе, который покорила Меналку, дочь Пана [и нимфы], и она, с согласия Пана выйдя за Дафниса замуж, стала называться Талией» ⁹². Вторая схолия гласит: «Ведь рассказывают, что в него (Дафниса. — Т. П.) была влюблена какая-то нимфа, которую Сосифей называет Талией» ⁹³. Однако поскольку у Феокрита Литиерс не действует, а приводится лишь его рабочая косарская песня, то о типологии сюжета и тем более содержания в данном случае говорить не приходится.

Типология формы проявляется в самых общих чертах, так как и буколика Феокрита, и драма Сосифея написаны в форме диалога; размер же стиха не имеет ничего общего у того и другого авторов. Тем не менее нельзя пройти мимо того факта, что буколики Феокрита касались (пусть посредством одной лишь общности выводимых или упоминаемых действующих лиц) тех же тем и сюжетов, которые разрабатывались его современниками в других жанрах. Здесь следовало бы сказать о популярности жанра сатирической драмы у александрийцев: Сосифей написал еще одну сатирическую драму, в которой в насмешливом виде вывел философа Клеанфа ⁹⁴, а современник Сосифея Ликофрон — сатирические драмы «Менедем» и «Сатиры» ⁹⁵. К сожалению, от них мы имеем столь незначительные отрывки, что говорить о какой-либо общности не приходится.

Немногим больше оснований для сравнения представляет сатирическая драма Софокла «Следопыты», хотя и здесь

Можно отметить сходство лишь в самых общих чертах: фон, на котором происходит действие (цветущая лесная природа), место действия — Аркадия, действующие лица — Аполлон, выступающий в роли пастуха (он владелец большого стада коров и быков), Гермес, играющий на лире, Силен, появляющийся с мехом вина через плечо (ст. 38), нимфы, ореады, дриады, сатиры. Наконец, роднят эту драму с буколичкой и некоторые сценки: собирается народ, среди которого пастухи (ст. 30 сл.), волопас (ст. 117). Однако, повторяем, общность этой драмы Софокла и сочинений Феокрита создается не сюжетом, не действием, не содержанием, а общим колоритом описания того, что происходит в лесной чаще с участием всех ее обитателей.

Значительно больше оснований для сравнения представляет сатировская драма Еврипида «Киклоп» и XI буколика Феокрита, носящая то же заглавие. В том и другом произведениях выступает одно и то же главное действующее лицо Киклоп. Место действия также одинаково: остров Сицилия, предгорье Этны (см.: Феокрит, XI, ст. 47; Еврипид, ст. 108, 128, 426). Одинаковы, как уже отмечалось, и заглавия этих произведений. Хотелось бы думать, что буколика Феокрита отнюдь не случайно названа так же, как эта сатировская драма Еврипида; но, принимая во внимание, что заголовки сочинениям Феокрита давались не самим автором, а переписчиками его рукописей, следует воздержаться от каких-либо выводов по этому поводу.

Итак, бесспорным остается параллелизм главного действующего лица и места действия. Что касается времени действия, то оно разное: у Феокрита Киклоп очень молод («только лишь первый пушок у него на щеках появился» — ст. 9) и действие происходит до прибытия Одиссея на остров (это ясно из ст. 61: «Эх, кабы только сюда чужеземец на лодке ⁹⁶ явился!»). У Еврипида же Киклоп старше: он действует во время пребывания Одиссея на острове Сицилия. Разница во времени определила и непохожесть главного образа в том и другом произведениях: у Еврипида, как, впрочем, и у Гомера («Одиссея», IX, 362 сл., 370—375), Киклоп пьян, дикообразен (антропофаг), далек даже от мысли влюбиться в какое-либо существо женского рода. У Феокрита же он трезв, безумен влюблен в морскую нимфу Галатею ⁹⁷ и никаких признаков дикости не проявляет: напротив, он смешон, беззащи-

тен и жалок в своей безответной любви, сам сознавая безнадежность взаимного чувства:

Эх ты, Киклоп, ты, Киклоп! Ну, куда твои мысли умчались?
Живо корзину, ступай, залети да зеленые стебли
Овцам свеси поживей — самому тебе время очнуться!

(XI, 72—74)

Таким образом, у Феокрита Киклоп выведен типичным буколическим героем: он влюблен, страдает, поет песнь той, которую любит, и играет на сиринге (XI, 38; VI, 9)⁸⁸ — типично буколическом музыкальном инструменте. У поэта Филоксена, как свидетельствует Аристофан в «Плутосе», Киклоп играл не на буколическом музыкальном инструменте, а на кифаре⁸⁹.

Несходство образа Киклопа, нарисованного Феокритом и Еврипидом, и разница во времени действия повлекли за собой сюжетные различия при общности лишь действующего лица и места действия. Поэтому о типологии сюжета в данном случае можно говорить как о проявляющейся только в общих чертах, а о типологии формы говорить вообще не приходится: как явствует из предшествующего анализа, XI буколика Феокрита в преобладающей части монологична, пьеса же Еврипида построена по всем правилам драматического произведения: пролог (ст. 1—46), парод (ст. 47—92), эпизодий первый (ст. 93—413), стасим первый (ст. 414—555), стасим второй (ст. 556—687), стасим третий (ст. 688—705), эксод (ст. 706—802).

Говоря о содержании, следует отметить два случая своеобразной «переключки» Феокрита с Еврипидом: один в уже приводившемся выше стихе 61 (намек на будущее появление Одиссея в Сицилии) и обыгрывание главного момента еврипидовой драмы — когда Одиссей выжигает Киклопу горячей головешкой единственный глаз (ст. 692—716, 742—752). У Феокрита Киклоп сам внушает эту мысль Галатее, доказывая, на какие жертвы он готов пойти ради ее любви:

Если же сам я тебе покажусь уж больно косматым,
Есть и дрова у меня, и горячие угли под пеплом, —
Можешь меня опалить; я тебе даже душу отдал бы.
Даже едвый мой глаз, что всего мне милее на свете.

(XI, 50—53)

Здесь наблюдаем лексическую (правда, весьма незначительную) близость Феокрита к Еврипиду; сравним: Феокрит, XI, 53 сл.:

καίμενος δ' ὑπὸ τεῦς καὶ τὸν ψυχᾶν
ἀνεχοίμαν
καὶ τὸν ἐν' ὀφθαλμὸν (. . .)

Еврипид, «Киклоп», ст. 657 сл.:

Ἐκκαίετε τὴν ὄφρυ
θῆρὸς τοῦ ξανοδαίκα.
Τόφρετ' ὦ, καίετ' ὦ
τὸν Αἴτνας μηλονόμον.

Как видим, лексическое сходство проведено не на основе какого-либо ἀπαξ λεγόμενα в еврипидовском языке, а на основе общеупотребительной лексики, кстати сказать, присутствовавшей уже у Гомера: «Одиссея», IX, 390 (γλήνης καίμενης). Поэтому, несмотря на эти более или менее значительные «переклички» Феокрита с Еврипидом, мы и в содержании можем констатировать весьма слабо выраженную типологию того и другого произведений.

XI буколику Феокрита следовало бы еще сопоставить с поэтическим дифирамбом Филоксена Клиферского (V — IV вв. до н. э.) под названием «Любовь Галатеи и Киклопа» — судя по заголовку, сюжет и содержание должны быть совершенно идентичны. Но, к сожалению, более обоснованного сопоставления произвести пока не удастся, так как сочинение Филоксена не сохранилось. Правда, благодаря Аристофану нам известны в общей сложности два стиха, которые он привел в «Плутосе» (ст. 290 и 293). О том, что они принадлежали Филоксену, и о существовании сочинения его на эту тему нам сообщает схолия к «Плутосу» Аристофана, к ст. 290¹⁰⁰. К сожалению, содержание этих стихов ничего не раскрывает из сочинения Филоксена: стих 290 содержит одно филоксеновское слово θρεττακέλι (нечто вроде «тра-ля-ля-ля»), и стих 293 воспроизводит такие слова Филоксена: Ἄλλ' εἶα, τέχεα, θαρῖν' ἐπαναβοῶντες. . . («но позволь, родитель, опять нам часто вскрикивать. . .»).

На ту же тему о любви Киклопа к Галатее в эллинистическую эпоху было написано еще одно сочинение — элегия Гермесианакса, современника Феокрита; кстати, он упомянут в VII буколке Феокрита под именем Агеанакт (ст. 52). Гермесианакс написал несколько книг «Элегий»,

о которых у нас весьма смутное представление из-за плохой сохранности. Из I книги его «Элегий» нам известен всего один стих, приведенный Геродианом (170—241 гг.) в «Истории империи после Марка» (ст. 16). Из этого стиха ясно, что речь шла о любви Полифема к Галатее. Н. Бах полагал, что в I книге рассказывались истории о любви пастухов Меналка и Еуипсы на Евбее, Меналка и Дафниса, увлеченных мальчиками¹⁰¹.

Третий жанр, которому типологически близка буколика, — эпиграмма¹⁰², разумеется не любая, а отдельные ее виды: застольные, любовные, буколические и посвященные описанию природы. Если первые два вида эпиграмм существовали еще издавна — с VII—VI вв. (в творчестве Сафо, Феогнида, Анакреонта), то последние два появляются — что и примечательно — в эпоху Феокрита, быть может, как результат взаимодействия буколики с другими жанрами. Буколические эпиграммы никогда еще в научной литературе не выделялись в особую рубрику, несмотря на то что основания для такого обособления есть. Приведем несколько образцов таких эпиграмм, чтобы нагляднее было их сходство с буколическим жанром. Асклепиад (IV—III вв. до н. э.) «Гесиоду» (курсив мой. — Т. II.):

Музы тебя, Гесиод, увидали однажды *пасущим*
В полдень отару овец на каменистой горе
И, обступивши кругом, всей толпой, тебе прогянули
Лавра священного ветвь с пышною, свежей листвою.
Также воды из ключа *геликонского* дали, который
Прежде *копытюм своим* ковь их крылатый пробил.
Этой водою упившись, воспел ты работы и роды
Вечно блаженных богов, как и героев былых¹⁰³.

(АР, IX, 64; пер. Л. Блаженца)

Здесь примечательна не только краткая зарисовка пастушеской картинки (пастух пасет стадо овец в типичной для Греции каменистой гористой местности), но и мифологический мотив происхождения геликонского источника; о сходстве этого мотива с этимологией источника Бурины, раскрытой в 6-й и 7-й строках VII буколики Феокрита, будет сказано далее.

■ Другой пример: Каллимах (ок. 310—ок. 240) «Астакиду»:

Пасшего жоз Астакидя на Крите похитила ятмфа
Ближней горы, и с тех пор стал он святым, Астакид.

*В песнях своих под дубами диктейскими уж не Дафнида,
А Астакнида теперь будем мы петь, пастухи.*

(AP, VII, 318; в том же переводе)

Анита (III в. до н. э.) «Видишь, как важно. . .»:

Видишь, как важно и гордо на свой подбородок лохматый
Смотрит, уставя глаза, Вакхов рогатый козел?
Чванится тем он, что часто в горах ему нимфа Наида
Космы волос на щеке розовой гладит рукой.

(AP, IX, 745; в том же переводе)

Той же поэтессе «На статую Пана»:

— Пан-селянин, отчего в одинокой тенистой дубраве
Ты на певучем своем любишь играть тростнике?
— Чтоб, привлеченные песней, подальше от них в хлебо-
родных
Здесь, на росистых горах, ваши паслися стада.

(AP, XVI, 231; в том же переводе)

Никснет (III в. до н. э.) «Посвящение героиням»

Вы, героини, жилицы высокой ливийской вершины,
Шерстью мазнатою коз свой облачившие стан,
Богорожденные девы, примите дары Филенида —
Связки колосьев, венки свежей соломы, — что он
Как десятину свою вам от веянья хлеба приносит.
Будьте, страны госпожи, рады и этим дарам.

(AP, VI, 225; в том же переводе)

Леонид Тарентский (III в. до н. э.) «Могила пастуха»:

Вы, пастухи, одиноко на этой пустынной вершине
Вместе пасущие коз и тонкорунных овец,
В честь Персефоны подземной уважьте меня, Клитагора,
Скромный во имя Земли дружеский дар принеся.
Пусть надо мной раздастся бляенье овец, среди стада
Пусть на соирели своей тихо играет пастух;
Первых осенних цветов пусть нарвет на лугу поселения,
Чтобы могилу мою свежим украсить венком.
Пусть, наконец, кто-нибудь из пасущих поднимет рукою
Полное вымя овцы и оросит молоком
Насыпь могильную мне. Не чужда благодарность и мертвым;
Также добром за добро вам воздают и они.

(AP, VII, 657; в том же переводе)

Того же поэта «Не пзваял меня. . .»:

Не пзваял меня Мирон, неправда, — пригнавши из стада,
Где я паслась, привязал к каменной базе меня.

(АР, IX, 719; в том же переводе)

У Витрувия (I в. до н. э. — I в. н. э.) в книге «Об архитектуре»¹⁰⁴ приведена одна эпиграмма, вполне вписывающаяся по теме и содержанию в круг буколических эпиграмм, — «Ежели ты, селянин. . .»:

Ежели ты, селянин, со стадами в полдненную пору,
Жаждой томимый, пришел в Клейтора здешний предел,
То, зачерпнувши питья из источника, у родниковых
Имф отдохни и своих коз из него напои.
Но берегись погружаться сюда, чтобы влаги дыханье
Не охватило тебя силою страшной своей.
Лучше беги моего ручейка, печалистого лозам,
Где очиститель Меламп спас от безумья Претид¹⁰⁵;
Весь очищенья обряд он исполнил, покинувши Аргос
И перешедши предел дикой Аркадской земли.

(Пер. Ф. А. Петровского)

Здесь краткая зарисовка пейзажа с участием пастуха, его стада коз и даже суть мифа, опять-таки связанного с источником («где очиститель Меламп. . .»), позволяющей провести определенную типологию между этой эпиграммой и буколикой; в этой связи не случайно, видимо, упомянута Аркадия в последнем стихе. Напомним, что и у Феокрита были эпиграммы буколического содержания: «С белою кожей Дафнис. . .» (АР, VI, 177), «Этот шиповник в росинках. . .» (АР, VI, 336), «Дафнис, ты дремлешь, устав. . .» (АР, IX, 338), «Тирсис, несчастный, довольно!» (АР, IX, 432), «Друг мой, прошу, ради Муз. . .» (АР, IX, 433), «Этой тропой, козопас. . .» (АР, IX, 437)¹⁰⁶.

Уже при беглом ознакомлении с этими эпиграммами нельзя не обратить внимания на сюжетное сходство буколических мотивов в них и в буколиках Феокрита. Так, в процитированной выше эпиграмме Асклепиада рассказ об источнике, забившем от удара конским копытом, напоминает строки 6, 7 из VII буколички Феокрита, только у Феокрита источник Бурина забил в результате «удара о скалы коленом» Халкона. В этих эпиграммах тоже присутствуют те мотивы, которые делают буколику буколикой: пастушество, пение пастухов, игра на тростниковой

свирели (но не состязание в игре и пении!), отдых пастухов на лоне природы (непреренно в тени деревьев и у ручья), их жертвоприношения Пану, сбор цветов, плетение венков и т. д. Это явствует из выделенных нами строк в приведенных эпиграммах. Таким образом, можно констатировать определенную типологию содержания и сюжета в отдельных видах эпиграмм и в буколиках, а также более или менее явную типологию формы — краткость и стихотворный размер: ведь элегический дистих, которым написаны эпиграммы, — это чистый, классический гекзаметр, чередующийся с немного измененным гекзаметром, т. е. опять правомерно говорить о близости стихотворного размера в эпиграммах к стихотворному размеру буколик.

Мы могли убедиться также в том, что в этих буколических эпиграммах есть пейзажные описания, но, как правило, довольно краткие — не более одной строки. Более развернутые (хотя тоже, разумеется, относительно, ибо размер эпиграммы регламентирован — таков закон жанра) пейзажи представлены в тех эпиграммах, которые мы выделили в особую рубрику: эпиграммы, посвященные описанию природы. Приведем некоторые их образцы.

Симмий (III в. до н. э.) «Софоклу»:

Тихо, о *плящ*, у Софокла расти на могиле и вейся,
 Тихо над ним рассыпай *кудри зеленых ветвей*.
 Пусть расцветают здесь *розы повсюду, лоза винограда*
Плодолюбивая пусть сочные отпрыски шлет
 Ради той мудрой науки, которой служил неустанно
 Он, сладкозвучный поэт, с помощью Муз и Харит.

Анита «Кто бы ты ни был. . .»:

Кто бы ты ни был, садись *под зелеными ветвями лавра*.
Жажду свою утоли этой прозрачной струей.
 Пусть *легкокрылый вефир*, навевая повсюду *прохладу*,
 Члены твои освежат в *трудные знойные дни*.

(AP, VII, 22; в том же переводе)

Та же поэтесса «Странник, под этой скалою. . .»:

Странник, под этой *скалою дай отдых* усталому телу;
Сладко в зеленых ветвях легкий шумит ветерок.
 Выпей *холодной воды из источника*. Право, ведь дорог
 Путникам *отдых такой в пору палящей жары*.

(AP, XVI, 228; пер. Л. Блаженца)

Никенет «Любо не в городе мне пировать. . .»¹⁰⁷:

Любо не в городе мне пировать, Филофер мой, а в поле,

Где дуновеньем своим станет Зефир нас ласкать:

Ложем нам будет подстилка служить на земле, под бокам, —

Там для того ведь везде лозы найдутся вблизи,

Ивы там есть, что ветвями надревле венчают карийцев.

Пусть принесут лишь вино да дорогую для Муз

Лиру, и станем мы весело пить и за чашей богиню,

Зевса жену, госпожу нашего острова петь.

(АР, IV, 40; в том же переводе)

Леонид Тарентский «Призыв Приапа» (отчасти):

Время отправиться в путь! Прилетела уже щебетунья

Ласточка; мягко опять западный ветер подул,

Снова луга зацвели, и уже успокоилось море,

Что под дыханием бурь волны вздымало свои.

(АР, X, 1; в том же переводе)

Диоскорид (III в. до н. э.) «Эпитафия Анакреонту»:

Ты, кто до мозга костей извелся от страсти к Смердису,

Каждой пирушки глава и кутежей до зари,

Музам приятен ты был и недавно еще о Бафилле,

Сидя над чашей своей, частые слезы ронял.

Даже ручки для тебя изливаются виною влагой,

И от бессмертных богов нектар струится тебе.

Сад предлагает тебе влюбленные в вечер фиалки,

Дарит и сладостный мирт, вскормленный чистой росой, —

Чтоб, опьяненный, и в царстве Деметры ты вел хороходы,

Томно рукою обвив стан Еврипила златой.

(АР, VII, 31; пер. Ю. Шульца)

Никий (III в. до н. э.) «Вестница светлой. . .»:

Вестница светлой, цветущей весны, темно-желтая пчелка,

Ты на раскрытый цветок радостный правишь помет,

К благоуханным полям устремляясь. Старайся, работай,

Чтобы наполнился весь твой теремок восковой.

(АР, IX, 564; в том же переводе)

Таким образом, наличие в эпиграммах буколических мотивов, которые отмечены выше, в соединении с более или менее развернутыми описаниями природы, и сам метрический строй эпиграмм дают основание для проведения довольно существенных типологических параллелей

лей между буколик и эпиграммой. Параллели эти касаются содержания, сюжета и формы.

Отмечаем определенное типологическое сходство и между буколик и мимом, наивысший расцвет которого также приходится на эллинистическую эпоху (Геронд, например, жил в III в. до н. э.). Сходство здесь более всего выявляется в форме этих произведений, особенно если им свойствен диалог самый энергичный, самый экспрессивный, когда каждый из его участников приносит лишь по одной стихотворной строке или даже меньше — по половине или трети. Таков, например, диалог в мимах Геронда «Сваха, или Сводня» (исключение в нем составляют два сравнительно длинных монолога Гиллис: ст. 21—45 и 48—66) и «Учитель» (тоже есть небольшое отступление от кратчайшей диалогической формы — монолог Метротимы: ст. 1—60, ответ ей Ламприска: ст. 61—73). У Феокрита принцип стихомитии выдержан целиком в IV и V буколиках и частично в VIII * и X.

Что касается содержания в мимах и буколик, то оно являет общность в самом типе его подачи: и там, и здесь это одна небольшая законченная сценка из жизни или какой-нибудь эпизод, также имеющий свою законченность, но в миме он, как правило, более значителен по смыслу, нежели в буколик: ведь цель мима — показать смешные или неприглядные черты в каком-либо человеческом характере; цель же буколики — дать наслаждение читателю от сценки-картинки, идиллической которой непременна и очень ярко выражена.

Сюжетное сходство также вряд ли правомерно искать в этих жанрах, ибо специфичность и узкая запрограммированность идиллических сюжетов в буколик и свободная, широкая россыпь бытовых тем, избираемых мимом, почти исключают какие-либо точки соприкосновения. К сожалению, мы располагаем очень малым количеством образцов древнегреческой мимографии, и наш вывод, естественно, довольно относителен. Однако слово «почти» употреблено не случайно. Один из семи дошедших до нас мимов Геронда — «Сон» — опровергает мнение о совершенной, недопустимости буколического сюжета в миме: в этом памятнике единственным действующим лицом выступает поэт, живущий в сельской местности на острове Косе; он видит сон, начало которого типично «буколическое»:

- Мне снилось: я тащу через овраг длинный
 Козла-бородача, да с прекрутым рогом.
 Когда ж его, как ни брыкался он, к краю
 Лесной лощины я стащил, из рук сразу
20. Он вырвался, — усталостью я был сломлен! —
 Стремглав туда помчавшись, где козопасы
 Богиням из цветов и из плодов спелых
 Плели венки, справляя чьяно свой праздник.
 Святого места я не тронул, но зверь мой
25. Стал рвать листву с дубов и грызть ее жадно.
 Отсюда, как на тата, на него сразу
 Все кинулись и к алтарю тащить стали.
 А я пред светлые поставлен был очи
 Красавца юного. . . Наверно, то бог был! ¹⁰⁸

(ст. 16—29)

Поясним дальнейший ход событий, «разыгравшихся во сне», чтобы понятнее было его толкование в конце этого мима. Сделаем это при помощи стихов Геронда:

- < . . . > судьей для нас в споре
- Он ¹⁰⁹ согласился быть и приказал сделать
 Из козьей шкуры мех, надутый так плотно,
40. Как Одиссеев мех, Эолом в дар данный.
 «На этот мех должны, — он продолжал, — прыгать
 И бить его пятой; кто ж устоять сможет,
 Тот, значит, лучше всех, — он награжден будет,
 Как в Диониса хорах мы чиним это».
45. На землю, как нырялы, головой книзу
 Одни свергались и о прах пятой били,
 Те наваничь падали < . . . > ¹¹⁰

- Из всей большой толпы лишь я один дважды
50. На мех вскочил — так снилось мне. Громко
 Все крикнули, узрев, что мех меня держит.
 За мной победу признавать одни стали,
 А те — что исключить как чужака надо.
 Тут кинулся ко мне старик с кривым носом,
55. Весь изможденный. . . Был закутан он в грязный
 Кожух, а на плечах его была шкура
 Истертая, а на ноге сапог грубый,
 И крепкой взмахивала длань его палкой,
 Я в страхе закричал: «Ох, лихо мне, люди!

60. Глядите, что терплю». Старик же тот в гневе:
 «Ишь ты, — сказал, — еще вопит во весь голос! —
 Ты, что труды мои пятой своей топчешь?
 Прочь с глаз моих, не то, хоть я — старик дряхлый,
 Вот этую тебя я избью палкой».

(ст. 37—47, 49—64)

И вот толкование сна видевшим его поэтом:

70. <...> Я сон свой так понял...
 Пытался вытащить козла я из балки,
 Чтоб был Дионису отменным он даром.
 Но козопасы отняли его силой.
 Расхитит так толпа, у Муз что на службе,
 75. Досужего труда плоды — мои песни!
 Так изъясняю сон... Но коли из многих,
 Что, как и я, ногой топтали мех надутый,
 Награду я приял — один, как мне снилось,
 Хоть и сердитого я принял в часть старца,
 80. То, значит, Музою клянусь, за мной слава,
 В простых ли ямбах я стихи слагать буду
 Иль из хромых стихов; как Гиппонант древний,
 Второй по нем, хромые затяну песни,
 Чтоб будущих Кеуфидов ¹¹¹ услаждать ими!

(ст. 70—81)

Данный эпизод являет нам, во-первых, пример того, что и в миме могли быть буколические мотивы, а во-вторых, он вводит нас в атмосферу соперничества претендующих на первенство мимогографов и буколических поэтов III в. до н. э. Это очевидно из толкования упомянутого эпизода Г. Ф. Церетели: к стиху 75 и сл. он дал такой комментарий: «Поэт, сбросив маску крестьянина, раскрывает подлинный смысл мима: он имеет в виду свою борьбу с кружком косских поэтов, возглавляемых Филетом и разрабатывавших жанр пастушеской идиллии. Как козопасы отнимают у крестьянина его козла, так и кружок косских поэтов видит в песнях Геронда не только его единоличную, но и свою собственность. По крайней мере сердитый старец считает, что Геронд подражал ему, но, подражая, только испортил оригинал уродливыми «хромыми ямбами». Геронд же держится того мнения, что эти упреки неосновательны. Он стоит сам по себе, первенство принадлежит ему. Если же это первенство и оспаривается, то во всяком случае оригиналом будет не Филет,

а Гиппонакт; на второе место после Гиппонакта он согласен»¹¹².

К этому комментарию, кажется, нечего добавить, разве только напомнить, что и у самого Феокрита были некоторые произведения, очень близкие к жанру мима, например: II («Колдунья»), XIV («Эсхин и Тионих, или Любовь Киниски») и особенно XV («Свракузянки, или Женщины на празднике Адониса»), XXI («Рыбаки», возможно, не подлинно феокритовское сочинение); да и некоторые буколики, например IV и V, содержат немало элементов мимического жанра. Более подробно взаимодействие мима с буколическим в сочинениях Феокрита раскрыто в упомянутом выше исследовании Н. Старостиной, так что говорить об этом нет необходимости¹¹³.

Рассмотрим типологическую близость буколики с одним из видов позднего античного романа — с так называемым романом буколическим. Мы имеем единственный его образец — роман Лонга «Дафнис и Хлоя», написанный ритмической прозой (II в. н. э.)¹¹⁴. В этом произведении органично соединились признаки разных жанров: во-первых, любовного античного романа и любовной эллинистической лирики (ибо в центре повествования история любви двух молодых людей); во-вторых, приключенческих повестей, рассказов и романов поздней античности (разлука влюбленных, препятствия к их соединению, кораблекрушение, война, нападение пиратов, похищение ими Дафниса, похищение вражескими воинами Хлои); в-третьих, некоторые мотивы, типичные для новой античной комедии: соперничество влюбленных — Дафниса и другого пастуха — Доркона, сводничество, измена (роль Ликэнион), подкинутые дети, воспитание их чужими людьми, встреча, наконец, с богатыми настоящими родителями, мотив узнавания и т. д. Кроме того, в этом романе сильно выражены буколические мотивы (вспомним хотя бы род занятий нескольких главных действующих лиц), начиная от сюжетных буколических линий, очень значительных для развертывающихся событий, и кончая вставными эпизодами чисто буколического характера и текстовыми совпадениями с одной из буколик Феокрита. Остановимся на этом более подробно.

Итак, основная сюжетная линия строится на том, что Дафниса и Хлою находят в лесу *пастуха* острова Лесбоса, они становятся тоже *пастухом* и *пастушкой*; они живут на *лоне природы*; он «купается в ручьях и ре-

ках», «играет на свирели, соревнуясь с песней сосны» (III, 24)¹¹⁶ . . . «Она же в состязание с соловьями вступала. Гонялись они за болтливыми цикадами, ловили кузнечиков, собирали цветы. . .». Действующие лица — пастухи Дафнис и Хлоя; воспитывают их тоже пастухи — Дриас и его жена Напа; покровительствует им Пан; они свершают жертвоприношения сельским божествам.

Буколический характер вставных эпизодов говорит сам за себя; вот один из них о нимфе Эхо: «. . . нимфы ее воспитали, Музы играть на свирели, на флейте ее научили, под лиру, под кифару песни всякие петь. И, достигнув расцвета девичьей своей красоты, хорсоды водила она с нимфами, песни пела с Музами. Но всех мужчин избегала она — и людей, и богов, любя свою девичью жизнь. Рассердился на девушку Пан, — песням ее он завидовал, красота же ее была для него недоступна, — и в безумие вверг пастухов, что коз пасли и овец. Как злые собаки или волки, они ее растерзали и члены тела ее, — а все еще цело оно, — по всей разметали земле. Но песни ее нимфам в угоду скрыла Земля в лоне своем и навеп сохранила; и по воле Муз подает она голос, всему подражая, как некогда девушка всем подражала: богам и людям, инструментам, зверям, — даже и Пану, когда на свирели играть он начнет. И он, услышав, вскочит и долго бежит по горам, поймать не надеясь, но лишь желая узнать, кто же такой этот тайный его ученик» (III, 23).

Вот другой вставной эпизод буколического характера:

«А однажды порадовала их (Дафниса и Хлою. — Т. П.) свивая голубка, проворковав в лесу свою пастушью песню (*βουκολικὸν ἐκ τῆς ὕλης φθεγγεμένη*) (слова *ἄσφα* или *ὠδή* нет, но перевод по смыслу верен. — Т. П.); и, когда Хлоя узнать захотела, что же такое она говорит, Дафнис ей рассказал всем известную сказку: „Была она девой, о дева, такой же, как ты, красивой. В лесу пасла она стадо больших коров. Была она певуньей, и коровы любили пенье ее; и, пася, не била она их посохом, не колола заостренным шестом, но, сидя под сосной и надевши венок из сосновых ветвей, песни пела в честь Пана и Питии¹¹⁶, и, звуком песен очарованные, не отходили от нее коровы. А поблизости быков пас мальчик-пастух. И сам был он красив и такой же певун, как и девушка. И, враспорив с ней, кто красивей поет, он своим голосом сильным, как у мужчины, и нежным, как у ребенка, переманил у нее в свое стадо лучших восемь коров и угнал их. Огорченная уцербом

в стаде и поражением в пении, стала девушка молить богов, чтоб дали ей лучше птицей обернуться, чем домой вернуться. Боги исполнили просьбу ее и в птицу ее обратили, как и она, в горах живущую, и такую ж, как она, певунью. И донныне песнею повествует она о несчастье своем, говоря, что все ищет своих коров заблудившихся» (I, 27).

Примечательно, что количество строк, содержащих буколические мотивы, составляет около трети общего объема романа. Наконец, описание лета обнаруживает словесную близость к VII буколике Феокрита. «Дафнис и Хлоя», III, 24:

Ὁ μὲν ἐσύριζεν ἀμιλλώμενος
 πρὸς τὰς πίτυς· ἡ δὲ ἦδε ταῖς
 ἀηθέσσι ἐρίζουσα. Ἐθῆρων ἀκρίδας

 λάλους· < . . . > δένδρῳ ἔσειον· ὄπωραν ἤρθιον.

Феокрит, VII, 139 сл.:

τέττιγες λαλαγεῶντες ἔχον πόνον· < . . . >

 < . . . > ὡσαδε δ' ὄπωρας.

Все сказанное подтверждает правомерность вывода, что роман Лонга не случайно стал образцом «пасторального» романа, который продолжит свою историю в эпоху Возрождения, Просвещения и в Новое время. При этом основные признаки пасторали (герои — пастухи и пастушки, их влюбленность, изображение сельской природы) роман воспринял от буколики. Таким образом, буколика Феокрита являла собой такой жанр, который плодотворно взаимодействовал с современными ему образцами некоторых жанров древнегреческой литературы (сатировской драмой, элегией, эпиграммой) и с возникшими позднее, например с романом, одно из направлений которого восприняло буколические признаки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Т. Varro, De Lingua latina, V, 24.

² Plinius Secundus, Historia naturalis, IV, 14.

³ Isidori Hispaniensis Etymologiarum libri, I, 39.

⁴ Theocriti Syracusii quae supersunt: cum scholiis graecis auctoribus. . . / Ed. Th. Warton. Oxonii, 1770, t. 1.

⁵ Effe B. Die Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte. — Rh M, Bd. 121, Hft 1, 1978, S. 48.

- ⁶ *Rosenmeyer T. G. The green cabinet: Theocritus and the European pastoral lyric. Los Angeles, 1969.*
- ⁷ *Rosenmeyer T. G. Op. cit., p. 176.*
- ⁸ Поэтический перевод отрывков из сочинений Феокрита, Москва и Бюона здесь и далее М. Е. Грабарь-Пассек (цит. по кн.: *Феокрит, Москва, Бюона. Идиллии и эпиграммы. М., 1958*) (серия «Литературные памятники»).
- ⁹ *Rosenmeyer T. G. Op. cit., p. 31-35.* Изложение этих теорий на русском языке см.: *Рубцова Н. А. Новая литература о Феокрите. — ВДИ, 1978, № 1, с. 169—170.* Из исследований по этим вопросам, вышедших после книги Т. Розенмейера или одновременно с ней, укажем следующее: *Wojaszek G. Daphnis: Untersuchungen zur griechischen Bukolik. Meisenheim / a. Glan, 1969* (о происхождении буколической поэзии из культовой поэзии, распространенной среди участников Дионисийских мистерий).
- ¹⁰ *Paulys-Wissowa' RE. Stuttgart, 1899, t. 3, S. 999.*
- ¹¹ Диана — римская богиня охоты; в Древней Греции — Артемида.
- ¹² *Isidori Hispaniensis Etymologiae libri, I, 39.* Перевод здесь и далее, не оговоренный особо, принадлежит автору статьи.
- ¹³ Следует учесть, что Исидор Севильский в цитированном нами труде при выяснении генезиса того или иного литературного жанра обычно начинает с иудейской литературы. Так, он указывает, что первым Давид сочинил гимн во славу богу (I, 39, 17), Иеремиа — трен (I, 39, 19), но, говоря о буколической поэзии, от такого указания не делает (I, 39, 16).
- ¹⁴ *Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972, с. 64.*
- ¹⁵ О краже коров см. гомеровский гимн «К Гермесу», ст. 68 сл. Об изобретении лиры — там же, ст. 32—54. Почти то же сообщает *Аполлодор. Указ. соч., с. 62.*
- ¹⁶ *Аристотель. Афинская политика. 2-е изд. М., 1937, с. 11.*
- ¹⁷ *Илиада, XX, 231—234.*
- ¹⁸ О Ганимеде см.: *Аполлодор. Указ. соч., с. 37, 66.*
- ¹⁹ Полубогом Адонис назван у Феокрита (Идиллии, XV, 136).
- ²⁰ *Илиада, II, 819; V, 311 сл.; XX, 239 сл.* Пастухом он назван в V, 313.
- ²¹ *Аполлодор. Указ. соч., с. 71.* ²² EGF, p. 257—262. ²³ *Аполлодор. Указ. соч., с. 71.*
- ²⁴ Плутарх, Жизнь Алкивиада, 18; Жизнь Никия, 13.
- ²⁵ Феокрит, Идиллии, XV, 132—135. Подробно о празднестве Адониса см.: *Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 151.*
- ²⁶ Элиан, Пестрые рассказы, 10, 18. Элиан сообщает, во-первых, что быки Дафниса были такого же происхождения, что и быки Гелиоса, о которых рассказывает Гомер в «Одиссее»; во-вторых, что Дафнис стал слагать пастушеские напевы, будучи слепым; согласно же Диодору — до потери зрения.
- ²⁷ Дафнис — от греческого слова *δάφνη* («лавр»).
- ²⁸ Диодор Сицилийский, Историческая библиотека, IV, 84.
- ²⁹ *Rosenmeyer T. G. Op. cit., p. 35.*
- ³⁰ Элиан, Пестрые рассказы, 10, 18.
- ³¹ *Фрейдберг О. М. Указ. соч., с. 145.* ³² Там же.
- ³³ Исследователи основываются на сведениях, приводимом Павсанием: Павсаний, Описание Эллады, IX, II, 2 (1). См., например: *Beckby H. Die griechischen Bukoliker: Theokrit—Moschos—Bion. Meisenheim/a. Glan, 1975, p. 353; Rosenmeyer T. G. Op. cit.,*

р. 32, сочт. 6, 7; *Ławińska-Tyszkowska J.* Elementi dramatyczne idylli Teokrita. Wrocław, 1967, р. 74—75. Сходя к Феокриту (*Theocriti Syracusii quae supersunt. . .*, t. 1, р. 181). Правило амейного пения сформулировано в VIII буколике Феокрита, ст. 30—32.

- ³⁴ Образцы фольклорной поэзии собраны в Лейбовском издании: *Luta graeca in three volumes.* London, 1945, v. 3, р. 488—580.
- ³⁵ Подробнее см. одно из новых исследований: *Маринович Л. П.* Греческое наемничество IV в. до н. э. и кризис полиса. М., 1979.
- ³⁶ Эпикур, Главные мысли. Перевод из Эпикура здесь и далее С. И. Соболевского по кн.: *Луcretий.* О природе вещей. М.; Л., 1947, т. 2, с. 601. Далее: там же, с. 596 греческого текста, с. 597 русского перевода; там же, фрагм. 45, с. 619; там же, с. 606 греческого текста, с. 607 русского перевода; там же, с. 601 русского перевода.
- ³⁷ FPhG, Paris, 1881, t. 2, р. 274—293.
- ³⁸ *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 237.
- ³⁹ FPhG, t. 2, р. 423—429.
- ⁴⁰ *Μεσσήνα* — город в северной Сицилии. Современное произношение — «Мессина». Предпочитаем древнее произношение, чтобы отличить этот сицилийский город от города в Пелопоннесе, который пишется *Μεσσηνή* и произносится «Мессена».
- ⁴¹ FPhG, Paris, 1848, t. 2, р. 233 f., 254 f.
- ⁴² Читаем не *ἀπόβιον*, а *ἀπόβλεκτον*.
- ⁴³ Олимпий — храм Зевса Олимпийского.
- ⁴⁴ Ликей — гимнасий, расположенный близ храма Аполлона Ликейского, за восточной окраиной Афин. Там учили Аристотель, Феофраст. Киносарг — холм с гимнасием в Афинах, посвященный Гераклу.
- ⁴⁵ *Диккарз.* Указ. соч., с. 254—257.
- ⁴⁶ См.: *Horstmann A. E.-A.* Ironie und Humor bei Theokrit. Meisenheim/a.Glan, 1976; *Effe B.* Op. cit., р. 48—77; *Stark R.* Theocritea. — *Maia*, 1963, t. 15, р. 359 f.; см. также: *Cameron A.* The form of the Thalysia. — In: *Miscellanea A. Rostagni.* Turin, 1963, р. 291 f.; *Luck G.* Zur Deutung von Theocrits Thalysien. — *MH*, v. 23, 1966, р. 186.
- ⁴⁷ См. подробнее: *Kappelmacher A.* Zur Tragedie der hellenistischen Zeit. — *Wiener Studien*, 1924/1925, S. 69—86; *Trencsényi-Waldapfel I.* Une tragédie grecque à sujet biblique. — *AOH*, 1952, t. 2, fasc. 2—3, р. 143—164.
- ⁴⁸ *Suidas* (Θεόκριτος). Здесь допущена оговорка: «Одни говорят, что Феокрит — сиракузянин, другие — косец».
- ⁴⁹ Страбон, География, XIV, 657.
- ⁵⁰ Афиней, Пирующие софисты, IX, 393 В.
- ⁵¹ Т. е. за Гомером.
- ⁵² Спорадически эта цезура наблюдалась у Гомера.
- ⁵³ Для сравнительного анализа взяты: *Гомер.* Илиада, I, 285—385; Феокрит, Идиллия, VII, 1—100.
- ⁵⁴ Подробнее см.: *Грбавар-Пассек М. Е.* Метрика стихотворений Феокрита. — В кн.: *Вопросы античной литературы и классической филологии.* М., 1966, с. 185—206.
- ⁵⁵ *Beckby H.* Op. cit., р. 354.

- ⁵⁶ Ibidem, p. 358; *Festugière A.-J.* La vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique ou Les besoins de l'esprit dans un monde raffiné. Paris, 1978, p. 24.
- ⁵⁷ *Nicosia S.* Teocrito e l'arte figurata. Palermo, 1968. См. также: *Adriani A.* Un motivo teocriteo in un vaso alessandrino. — In: Mélanges offerts à K. Michalowski. Warszawa, 1966, p. 31—34.
- ⁵⁸ *Старостина Н. А.* «Буколика» Феокрита как действительность жанровой формы. — В кн.: Вопросы классической филологии. М., 1971, вып. 3—4, с. 305—306.
- ⁵⁹ Это постоянно отмечается в научной литературе: *Brunn H.* Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst. — Kleine Schriften. Leipzig, 1898, v. 3, S. 217 f. Из сравнительно новых работ: *Webster T. B. L.* Hellenistic poetry and art. London, 1964; *Diels E.* Eine neue Statue in Berlin. Berlin, 1966; *Толстой И. И.* Заколдованные звери Кирки в поэме Аполлония Родосского. — *Толстой И. И.* Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966.
- ⁶⁰ Ποσί — эпич. дор. = *πρός* (с родит. пад. = «на»).
- ⁶¹ Ликийские горы и Майнал — горы в Аркадии, считавшиеся излюбленным местопребыванием Пана.
- ⁶² Тема «обратного порядка мира» развернута в «Плутосе» Аристофана (ст. 751 сл., 962 сл., 1198 сл.); ср. также: Вергилий, IV эклога, ст. 20—25.
- ⁶³ «На лодке» — не совсем точный перевод; правильное — «на корабле» (σὺν ναί).
- ⁶⁴ Наиболее полно и убедительно это показано в исследовании Б. Эффе (*Effe B.* Op. cit.) (см. примеч. 5).
- ⁶⁵ У Г. Бекби (*Beckby H.* Op. cit.) конъектура: после стиха 40 добавлен один стих.
- ⁶⁶ Рукописи дают разные заглавия: Ambrosianus C 222 (XIII в.) — Δικόλικόν ἢ Ἀμαρύλλις; схолиаст в Vaticanus gr. 1824 (XV в.) — Δικόλος ἢ Ἀμαρύλλις.
- ⁶⁷ *Грабарь-Пассек М. Е.* Указ. соч., с. 255.
- ⁶⁸ *Beckby H.* Op. cit., p. 27.
- ⁶⁹ *Theocritus.* Ed. with a translation by A. S. F. Gow. Cambridge, 1950, vol. 1, 2.
- ⁷⁰ *Bucoliques grecs/ Ed. Legrand Ph. E./Paris, 1953, t. 1, p. 71.*
- ⁷¹ *Грабарь-Пассек М. Е.* Указ. соч., с. 272.
- ⁷² *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: ранняя классика. М., 1963, т. 1, с. 165—178; *Schadewaldt W.* Von Homers Welt und Werk. Stuttgart, 1944, S. 144—154; *Elliger W.* Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung. Berlin — N. Y., 1975.
- ⁷³ *Гусатинская В. С.* Лексика Феокрита в описании природы: словарный состав языка Феокрита в области неживой природы: Канд. дис. М., 1952; *Beckby H.* Op. cit., p. 356; *Rosenmeyer Th. G.* Op. cit., p. 254 f.; *Lembach K.* Die Pflanzen bei Theokrit. Heidelberg, 1970.
- ⁷⁴ *Грабарь-Пассек М. Е.* Указ. соч., с. 265; *Beckby H.* Op. cit., p. 417.
- ⁷⁵ *Festugière A.-J.* Op. cit., p. 28.
- ⁷⁶ Ирония у Феокрита касаются: *Horstmann A. E.-A.* Op. cit.; *Effe B.* Op. cit., p. 48—77; *Stark R.* Op. cit., p. 359 f.; см. также: *Köln H.-E.* Ironie als literarisches Phänomen. Kiepenheuer, 1973.
- ⁷⁷ *Грабарь-Пассек М. Е.* Указ. соч., с. 272; *Cataudella Q.* Lycidas. — In: Studi Paoli. Firenze, 1955, p. 159—169; *Giangrande G.* Theocrite, Simichidas et les Thalysies. — AC, t. 37, 1968, p. 491—

533; *Williams F. A. A Theophany in Theocritus.* — *ClQ*, 1971, t. 21, p. 137—145.

⁷⁸ *Lawall G. Theocritus' Coan Pastorals: A Poetry Book.* Washington, 1967, p. 74.

⁷⁹ *Грабарь-Пассек М. Е.* Указ. соч., с. 264.

⁸⁰ *Μοσχ* — *Μόσχος*, что в переводе на русский язык значит «теленок». Это либо псевдоним, либо прозвище.

⁸¹ Следует иметь в виду, что определение «Стихотворения» или «Разные стихотворения», как они именуется в указанном издании *буколических поэтов* под редакцией М. Е. Грабарь-Пассек, в большинстве случаев представляют собой, по-видимому, фрагменты более крупных поэтических произведений, причем разделение этих стихотворений-фрагментов спорно.

⁸² Русские переводы названий «Плач о Бионе» и «Плач об Адонисе» не вполне точны. Правильнее — «Эпитафия Бionу», «Эпитафия Адонису», так как в подлиннике *ἐπιτάφιος*.

⁸³ От некоторых сатирических драм Софокла сохранились фрагменты в один—пять стихов, опубликованные в кн.: *Софокл. Драм.* М., 1914, т. 3. Напоминаем эти драмы: из цикла *аргонавтов* — «Салмолей», «Амик», «Финей второй», «Тимпанисты»; из *финанского цикла* — «Амфиарай»; из *аргосского* — «Инах», «Андромеда» (отношение к сатирическим драмам ставится под вопрос), «Младенец Геракл», «Эней», «Геракл на Тенаре», «Кербер»; в *тройанский цикл* входили «Мом», «Эрида», «Суд [богинь]», «Свадьба Елены», «Сотрапезники»; в *аттический* — «Ямба», «Дедал». На основании этих фрагментов совершенно невозможно делать какие-либо сопоставления с *буколическими* сочинениями. Среди *несатирических* драм Софокла привлекает внимание своим названием драма «Пастухи», от которой сохранилось 13 фрагментов, из них самый большой — первый (5 стихов), самый маленький — седьмой (два слова). По содержанию для нас интересны первый фрагмент и пятый. Вот они:

То было на рассвете; пастухи
еще из стойл не выходили; я же
отправился, чтоб козочкам нарвать
ветвей зеленых. Тут я рать увидел:
по берегу морскому шла она.

Фрагмент пятый. Слова пастухов об их скотине:

Их господа, им, как рабы, мы служим,
и их молчание для нас закон.

Как видим, зарисовка сценки из пастушеской жизни здесь весьма яркая, но как далека она от идиллических тонов (особенно в пятом фрагменте), свойственных настоящей *буколке*! Если же еще учесть, что драма повествовала о смерти Протесилая от руки Гектора (это мы узнаем из сходим к Ликофрону, ст. 529), то станет очевидным, что к *буколке* эта драма будто бы не имеет отношения. Однако в ней выступает очень значительное действующее лицо — хор пастухов, слова которых и придают *буколическую* окраску всей драме. Напомним в этой связи суждение Аристотеля о роли хора в действии трагедии: «Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участ-

вовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла (Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 142).

⁶⁴ Theocriti Syracusii quae supersunt... t. 1, p. 181.

⁶⁵ По словам Ф. Ф. Зелинского, сохранилось «около половины» пьесы: *Зелинский Ф. Ф.* Новонайденная сатирическая драма Софокла. — Вестник Европы, 1914, № 1, с. 159. Русский перевод этой драмы И. Анневского см. там же, № 2, с. 141—159, а также в кн.: *Софокл. Драмы.* М., 1914. Греческий текст опубликован в девятом томе «Оксиринхских папирусов». Восстановленные места выделены курсивом в «Вестнике Европы» и в третьем томе указанного издания драм Софокла.

⁶⁶ TGF, ges. A. Nauck. Lipsiae, 1889, p. 822, 823.

⁶⁷ Келены — главный город Фригии, где будто бы правил мифический царь Мидас, а потом его сын Литиерс.

⁶⁸ При переводе слова «следает» учитываем поправку А. Наука: вместо εσβει — εσβιει (TGF, p. 822); поправку считаем вполне правомерной, так как почти в каждой строке этого греческого текста есть равночтения, сходные с этим примером. Заметим, что в не дошедшей до нас трагедии Эсхила «Филоклет» была строка с этим же глаголом в том же лице, том же времени и наклонении (он привел Аристотель в «Поэтике», 1458 в: φατέλαγα «δ'» ἢ μὲν εσβιει εσβιει τοβός). Еврипид же в одноименной трагедии, согласно наблюдению Аристотеля, заменил слово εσβιει на βιναται. Что из этого получилось, см. там же суждение Аристотеля.

⁶⁹ Пифос — большой глиняный сосуд, бочка. Амфора — сосуд, вмещающий около 40 литров жидких или сыпучих тел.

⁷⁰ Г'ека во Фригии.

⁷¹ Заметим попутно, что Геракл оказал еще одну услугу Дионису: вернул из подземного царства его умершую супругу, что дает основание Сервию, комментатору Вергилия, заметить, что сюжет этой драмы Сосифей весьма сходен с сюжетом драмы Еврипида «Алкестида» (TGF, p. 821).

⁷² Упомянутую Талию не следует отождествлять с одной из девяти Муз, а также с одной из трех Харит. Эта Талия — Нереида, дочь Нерея и Дориды.

⁷³ Scholia ad Theocritum, 8, 92.

⁷⁴ Диоген Лаэртский, VII, 173. См. также: TGF, p. 823.

⁷⁵ Фрагменты помещены: TGF, p. 817.

⁷⁶ См. прим. 63.

⁷⁷ В VI буколике Феокрита «Пастухи-певцы Дафнис и Дамойт», где также идет речь о влюбленном Киклопе, «исполняются» две песни: первая, обращенная к нему, вторая от его лица, однако ни о какой типологии в данном случае говорить не приходится, так как изображение Киклопа дается «вне времени и пространства» и никаких точек соприкосновения с Еврипидом в отличие от XI буколики здесь нет.

⁷⁸ В переводе М. Е. Грабарь-Пассек — «свирель»; согласно ее же переводу VI буколики это стих не 9, а 8.

⁷⁹ Аристофан, Плутос, ст. 290 сл.

⁸⁰ Aristophanes. . . in three volumes. London, 1946, V. 3, p. 388.

⁸¹ Bach N. Philetai Coli, Hermesianactis Colophonii atque Phanoclis reliquiae. Halle, 1829, S. 96 f.

⁸² Одним из первых эту типологию заметил Р. Рейценштейн: *Reitzenstein R.* Epigramm und Skolion. Giessen, 1893, S. 193—263.

- ¹⁰² Курсивом здесь и далее выделены слова, близкие к буколическим мотивам.
- ¹⁰⁴ Витрувий, Об архитектуре, III, 3 (сочинение написано между 16 и 13 гг. до н. э.).
- ¹⁰⁶ Меламп исцелил свергнутого Дионисом аргосских женщин в безумие; вот как об этом повествует Аполлодор: «Меламп, сын Амитаона и дочери Абанта Идомены, который был прорицателем и первооткрывателем лечения при помощи трав и очищений, обещал исцелить девушек, если ему уступят третью часть царства» (*Аполлодор*. Указ. соч., с. 27).
- ¹⁰⁶ Перевод этих эпиграмм, как и последующих, опубликован в кн.: Греческая эпиграмма. М., 1960; Александрийская поэзия. М., 1972.
- ¹⁰⁷ Эта эпиграмма в книге «Александрийская поэзия» отнесена в рубрику застольных эпиграмм (с. 315); по нашему мнению, она вполне может занять свое место среди эпиграмм, посвященных описанию природы. В следующей эпиграмме Леонида Тарентского и в приводимой нами последней эпиграмме Никия не подчеркнуто ни одной строки, так как эти эпиграммы содержат описание природы не в нескольких отдельных строках, а во всех вятых вместе.
- ¹⁰⁸ Перевод здесь и далее из мима Герода принадлежит Г. Церетели. См.: *Менандр*. Комедии; *Герод*. Мимиамбы. М., 1964.
- ¹⁰⁹ «Он» бог, про которого говорится в стихе 29.
- ¹¹⁰ Пропуск в стихах сделан мною. — *Т. II*.
- ¹¹¹ Ксуфиды — потомки Ксуфа, сына Эллива и нимфы Орсеиды; он переселился из Фессалии в Афины, женившись на дочери Эрехтея Креусе; его сыновья — Ахей и Ион, родоначальник ионян.
- ¹¹² *Менандр*. Комедии; *Герод*. Мимиамбы, с. 303. Поэт Филет упомянут в VII буколке Феокрита, ст. 40. Феокрит иронически говорит, что вряд ли ему когда-нибудь удалось бы победить Филета в поэтическом состязании.
- ¹¹³ *Старостина Н. А.* Указ. соч., с. 298—323.
- ¹¹⁴ Условность атрибуции этого романа Лонгу оговаривается всеми исследователями.
- ¹¹⁵ Перевод здесь и далее С. Кондратьева по кн.: *Лонг*. Дафнис и Хлоя. М., 1964, с. 121, 120, 49.
- ¹¹⁶ Пития или Питис — нимфа, превратившаяся в сосну. В эту нимфу был влюблен Пан, но она отвергла его, подлюбив Борея. Разгневавшись, Пан ударил нимфу о скалу; нимфа разбилась, и на этом месте выросла сосна.

ФОРМА ОБРАЩЕНИЯ КАК КОНСТРУИРУЮЩИЙ ПРИНЦИП ГИМНИЧЕСКОГО ЖАНРА

(На материале молитв «Илиады» Гомера,
гомеровских гимнов и гимнов Каллимаха)

Н. А. Рубцова

Античная традиция сохранила для нас многие имена и произведения языческих гимнографов — от полубогородных Олена, Памфа, Орфея, Музея, Филаммона и др. до знаменитых поэтов поздней античности, подводивших итоги многовековой литературной традиции и закладывавших основы новой культуры¹.

Само слово «гимн» (ῥυμος)², имеющее в греческом языке «терминологическую окраску, фиксированное жанровое обозначение для песни в честь божества»³, относится ко всем видам сакральной поэзии⁴. Разделение же гимнической поэзии на виды восходит еще к античным авторам. Ритор Менаандр⁵ отмечает, что вид (εἶδη) гимна зависит от его адресата (пэан и ном посвящены Аполлону, дифирамб — Дионису), а также от его содержания: призывательный гимн (ῥυμος κλητικός) окликает, гимн-родословие (ῥυμος γενεαλογικός) рассказывает о происхождении, гимн мифический (ῥυμος μυθικός) излагает божественную биографию. Эта попытка теории античной литературы описать гимн как нельзя лучше выражает интерес самой античности к этому древнему жанру.

Корни гимна ведут нас к молитве: от архаического окликанья—призыва—выкликания к формульному перечислению имен и эпитетов божества в жреческой культовой поэзии, переходящей постепенно в поэзию литературную, описывающую, словесно представляющую бога, повествующую о нем слушателям; от лаконичной простоты непосредственного ритуала к многообильной пышности культовой молитвы и далее к свободе поэтического вымысла литературного гимна. Поэтому и развитие формы гимна шло от примитивного ритуала к воспроизведению этого ритуала в литературном жанре. В поле действия гимна оказывались и гекзаметрические, и лирические, и даже прозаические тексты; возможности его варьировались от заклятья до философской теологумены.

Ранние формы греческих молитв не сохранились. До нас дошли в основном уже гекзаметрические гимны. Из гимнических гекзаметрических циклов сохранились гимны Гомера, Каллимаха, Орфические гимны, гимны Прокла, Синесия, из мелики периода классики и эллинизма — лишь отдельные произведения. Сохранились частично заклинательные гимны, составлявшиеся для магических целей ⁶, а также гимны, включенные в произведения других жанров.

Современные исследования гимнической поэзии обычно посвящены изучению либо отдельных авторов, либо истории религии. И хотя во всех этих работах гимн называется формой обращения (под которой понимается призывание бога для выполнения просьбы), особенности и генезис самой этой формы не изучены. Поэтому в работах по античной гимнографии не раскрываются вопросы о том, каково же содержание этого понятия, где искать корни гимна, что позволяет считать самые различные по виду тексты гимнами и рассматривать их как форму обращения, а сходные с гимнами на вид тексты отличать от них ^{6а}. Все эти проблемы, касающиеся специфики гимнического жанра, требуют исследования *общего принципа*, организующего конкретный литературный материал в специфическую для гимна форму обращения и отличающую ее от других жанровых форм.

Наше исследование гимнического жанра посвящено выяснению принципа построения формы гимна как формы обращения, понимаемой как взаимосвязь между основными компонентами гимна, между именованим и просьбой ⁷. Мы предположили, что особенности обращения в гимне могут быть выявлены на основе анализа соотношения элементов гимнической структуры именованного и просьбы и конкретного исследования конструкций языка, на которые опирается это соотношение. Изучение именованного и просьбы в их взаимосвязи в гимнической ситуации обращения приводит к выявлению некоторых общих закономерностей организации самой формы обращения. А рассмотрение особенностей данной формы в конкретном слое исторического сознания, представленном в литературном произведении, наполняет эту форму определенным содержанием, что в свою очередь позволяет ставить вопрос о принципе, организующем гимнический жанр ⁸.

Итак, наше исследование включало два этапа. Сначала

на материале трех исторически взаимосвязанных циклов — молитв «Илиады» Гомера, гомеровских гимнов⁹ и гимнов Каллимаха¹⁰ — рассматривались конкретные формы обращения. Изучались состав именованная и просьбы и закономерности их взаимосвязи в гимнической ситуации обращения, а также языковые конструкции, образующие эту взаимосвязь. Затем эти закономерности, особые для каждого цикла гимнов, были сопоставлены между собой и с закономерностями обращения в молитвах. Такое сопоставление позволило выделить своеобразные *принципы* построения самой формы обращения и наметить линию исторического развития этой формы.

ФОРМА ОБРАЩЕНИЯ В МОЛИТВАХ «ИЛИАДЫ» ГОМЕРА

1. *Состав просьбы.* Молитвы «Илиады», хотя и включены в эпическое повествование, могут быть рассмотрены как его самостоятельная часть. В этих молитвах сохранены древнейшие для гимна формы¹¹.

Молитвам «Илиады» Гомера присущи непосредственность и простота выражения того, что волнует душу обращающегося к богу. Гомеровский герой рассказывает обо всех своих желаниях, бедах или радостях, стараясь привлечь внимание богов к происходящему и убедить их в необходимости вмешаться в ход событий, помочь или воспрепятствовать вполне определенным действиям. Бога призывают, желают его участия, милости. Обычное, но необязательное вступление к молитве — обращение к богу, просьба услышать — $\kappa\lambda\beta\theta\iota$ («вземли», «услышь») или $\kappa\acute{\epsilon}\chi\lambda\theta\iota$. Из семи молитв «Илиады», начинающихся с $\kappa\lambda\beta\theta\iota$ или $\kappa\acute{\epsilon}\chi\lambda\theta\iota$, четыре обращены к Афине (V, 115; X, 278, 284; XXIII, 770), три — к Аполлону (I, 7, 451; XVI, 514). К форме $\kappa\lambda\beta\theta\iota$ часто примыкает зависимый родительный падеж $\mu\epsilon\theta$, а к $\kappa\acute{\epsilon}\chi\lambda\theta\iota$ — $\epsilon\mu\epsilon\iota\omicron$ (X, 284). В одном случае встречается форма $\kappa\lambda\beta\theta\iota \mu\omicron\iota$ (I, 37). Эти формы стоят в одном ряду с типичными призывными формулами, весьма разнообразными у греков¹². Цель этой прелюдии — завладеть вниманием божества, заставить его обратить свой слух и взгляд на призывающего его молитвенным словом человека и вступить с ним в диалог.

В просьбе молящийся сообщает богу о том, что бы он хотел получить от бога. Без молитвы не обходится ни

одно сколько-нибудь важное действие: молятся, например, о благоприятном исходе всякого серьезного предприятия и намерения (военного или мирного), о счастье и благополучии своего рода, своих близких, о мести врагу. Агамемнон просит (*εὐχόμενος μετέφη*) Зевса о помощи и о победе над врагом перед битвой:

Славный, великий Зевс, чернооблачный житель эфира!
Дай, чтобы солнце не скрылось и мрак не спустился на землю
Прежде, чем в прах я не свергну Приамовых пышных чертогов,
Черных от дыма, и врат не сожгу их огнем неугасным;
Прежде, чем Гектора лат на груди у него не расторгну,
Медью пробив; и кругом его многие други трояне
Ниц не полягут во прахе, зубами грызущие землю!¹³

(II, 412—418)

Эней советует Пандару помолиться Зевсу, дабы стрела попала в цель (V, 174). Нападая на Эвфорба, молится Зевсу Менелай (XVII, 46). Готовясь к битве, ахейцы призывают богов, умоляя (*εὐχόμενος*) «избавить от смерти» и «спасти от ударов Аррея» (II, 401). Копье Диомеда не может ранить Гектора. Видя причину этого в том, что Гектор перед битвой обращается к богам, Диомед кричит: «Феба обык ты молить (*μέλεις εὐχεσθαι*), выходя на свистящие стрелы» (XI, 364). Агамемнон, видя бегство ахеян, со слезами (*τὸν δακρυχέοντα* — XI, 245) молит Зевса спасти их от гибели (VIII, 242). Теснимые троянцами к судам,

Подле судов удержались от бегства ахейские мужи.
Там, ободря друг друга и руки горé воздевая,
Всех олимпийских богов умоляли мольбой громогласной
(*μεγάλ' εὐχετόωντο*).

(VIII, 345—347)

Нестор, молясь (*εὐχέτο*) Зевсу, напоминает ему о прежних жертвах ахейцев:

Вспомни о том и погибели день отвори, Олимпиец!
Гордым троянам не дай совершенно осилить ахеян!

(XV, 375)

Аякс кричит Гектору, что и сам он станет молить Зевса и других богов о счастливом бегстве. Для защиты тела Патрокла Зевс опускает на землю непроницаемое облако, мешающее ахейцам сражаться. Аякс просит избавить аргивян от мрака (XVII, 645—647). Ахилл про-

сит Борея и Зефира раздуть погребальный костер Патроклу (XXIII, 194). Диомед, раненный стрелой Пандара, взмолился:

Слух преклони, необорная дочь громоносного Зевса!
В браки пылающей будь мне еще благосклонной, Афина!
Дай мне того изойти и копейным ударом постигнуть. . .

(V, 115, 117)

После успешного для троянцев дня битвы Гектор говорит своим воинам о том, что он молится Зевсу и другим богам, чтобы ему удалось, наконец, совсем изгнать ахейцев (VIII, 526).

Ахейцы решили послать Одиссея и Диомеда лазутчиками во вражеский лагерь. Перед началом этого трудного и опасного похода оба героя просят (ἔφατ' ἐβούμενοι) Афины сопутствовать им, охранять их в предстоящем деле (X, 286, 292, 461—464). Феникс и Одиссей, посланные к Ахиллу, дабы убедить его оставить свой гнев и слова принять участие в битве, понимают всю трудность своей задачи и просят Посейдона помочь переубедить Пелида (IX, 182). Приам собирается в лагерь врагов, чтобы выкупить тело Гектора. По совету Гекубы он умоляет Зевса быть ему помощником и послать благоприятные знаки (XXIV, 308). Ахилл просит Зевса даровать победу Патроклу и помочь ему вернуться невредимым на суда (XVI, 233—252). Троянки молят Афины «сокрушить Диомедов дрот и помиловать Троию и невинных младенцев и жен» (VI, 306, 310).

Сила — дар богов¹⁴. Силы в битве просит у Аполлона Главк (XVI, 524), у Кронида — Автомедон (VII, 132), у Афины — Менелай (XVII, 498, 561). Одиссей на состязании в честь Патрокла у погребального костра обращается к Афине с мольбой (ἔφατ' ἐβούμενος) «убыстрить его ноги» (ἀγαθή μοι ἐπίροδος ἐλθέ ποδοῖν — XXIII, 770). Зевса просят «утвердить клятвы» (III, 319—324). Зевса и других богов Агамемнон призывает «быть свидетелями и хранить святые клятвы» (III, 280). Зевса молят о благоприятном жребии (VII, 179; III, 318). Хрис умоляет отвратить мор от ахейцев (I, 456). Гектор испрашивает будущей славы для сына (VI, 476—481).

Полны страсти молитвы гомеровских героев, призывающие богов покарать врага. Хрис умоляет Аполлона о мести аргивянам (I, 44). Менелай обращается к Зевсу с просьбой наказать Париса, нанесшего ему оскорбления

(III, 351). «Илиада» начинается обращением поэта к Музе: «Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса. . .» (I, 1).

Просьба к богу всегда насущна, всегда уместна: человек обращается к богу за помощью в любое время и в любом месте — в разгар сражения, во время разведки, перед дальним путешествием. Бог мыслится повсюду близким, однако бывают моменты, когда герой хочет остаться с богом наедине, чтобы рассказать ему о своих бедах и просить о помощи. Хрис, оскорбленный Агамемноном, один идет по берегу «немолчношумящей пучины» (I, 34). Ахилл после передачи Брисеиды послал сел одинокий «у пучины седой» (I, 348). Твердо установленного времени совершения молитвы нет. Молитва требует от просящего внутренней собранности и напряжения. Это напряжение претворяется в молитвы. Возливания же и жертвоприношения, сопровождающие молитвы, должны усилить действенность просьбы.

Ахейцы приносят жертвы «вечносущим богам» перед нападением троянцев (II, 460). Агамемнон перед молитвой заклад всемогущему Зевсу «теляца пятилетнего» (II, 403). Он жертвует «овнов», молясь о нарушении клятв (III, 292). Приам возливает вино, умоляя Зевса помочь ему при посещении Ахилла (XXIV, 306). Хрис (I, 39), Агамемнон (VIII, 238), Нестор (XV, 372), прося бога о помощи, напоминают о своих прошлых жертвах, пытаясь таким образом усилить свою просьбу. «Радуйся жертвой, Афина», — говорит Одиссей, обращаясь к богине перед своим ночным походом к троянцам (X, 462).

2. *Состав именованя.* Гомеровские герои чаще всего обращаются к Зевсу, величайшему из богов (II, 412; III, 320, 365; VII, 76, 179, 202; VIII, 236; XII, 164; XIII, 631; XV, 372; XVI, 233; XVII, 645; XIX, 270; XXI, 273; XXIV, 308), к дочери Зевса Афине (V, 115; VI, 305; X, 284, 462; XVII, 561; XXIII, 770). Почти во всех случаях (исключение составляют лишь коллективные молитвы воинов — III, 297, 320; VII, 179, 202) к Зевсу обращаются представители царского рода («державный» Агамемнон, царь Менелай, Гектор). Афина также призывается отдельно от других богов. Ей посвящены шесть молитв (V, 115; VI, 305; X, 284, 462; XVII, 561; XXIII, 770). Сын Зевса Аполлон оказывается адресатом трех молитв (I, 37, 451; XVI, 514). Отдельно от других богов призывается Сперхей, речной бог (XXIII, 144). Здесь следует упомянуть несколько молитв самого поэта к Музе

или к Музам (I, 1; II, 484; XI, 218; XIV, 508; XVI, 112). Интересно отметить, что в воинственной «Илиаде» нет ни одной молитвы к Аресу.

Молитвы возносятся к группе богов. Одним из адресатов при этом почти всегда оказывается Зевс. Древнейшей родной для Афин божественной триаде (Зевс, Аполлон, Афина) направлены четыре молитвы (II, 371; IV, 288; VII, 132; XVI, 97). Другая Зевсова группа (Зевс, Гелиос, реки, земля и подземные боги) появляется в молитве Агамемнона (III, 276). Сходной группе богов (Зевс, Гея, Гелиос и Эринии) Агамемнон воссылает молитвы в другой песни (XIX, 258). К группе Зевса в более широком смысле следует отнести молитвы, в которых призываются Зевс и все другие боги (III, 298; VI, 476). Зевс оказывается включенным и в молитвы, обращенные к «богам» вообще, но не названным по имени (IV, 363; XXIII, 650).

Таким образом, боги, к которым гомеровские герои воссылают молитвы, немногочисленны. Зевс — непременный и первый (за редким исключением) адресат этих молитв. Афине и Аполлону, детям Зевса, посвящено несколько молитв. Другие боги обозначены обобщенно (олимпийцы, реки, подземные боги).

Именование богов может быть или простым или сложным. Простое именование сводится, как правило, к собственному имени бога: Зевс (VI, 476; VII, 76, 179), Аполлон (II, 371; VII, 132; XVI, 97), или к обобщенному простому «бог» (θεός) «богиня» (θεά) (I, 1; X, 462), «божества» (θεαί) (II, 485). Сложное именование присоединяет к общему обозначению «бог» или к собственному имени перечисление других его имен и эпитетов. Всякое именование бога раскрывает его могущество, будь то характеристика его (1) происхождения, (2) физического или (3) душевного облика божества, (4) атрибуты, (5) сфера деятельности, (6) местопребывание, место культа или (7) оценка¹⁵.

(1) Обычное обращение к Афине — патронимик «дщерь Зевса» (X, 284), «дщерь Зевса Эгиоха» (X, 278), «дочь Эгиоха» (V, 115). Музы именуются «Кронида великого дщери» (II, 492).

(2) Зевс — «чернооблачный» (II, 412); Аполлон — «Сминфей» (I, 39).

(3) Характеристики душевного облика бога в молитвах «Илиады» отсутствуют.

(4) Упомянется лук — атрибут Аполлона — в эпитетах «сребролукий» (I, 35; I, 450; XVI, 514) и «луконосец» (IV, 288).

(5) Очень часто обращение молящегося к Зевсу — «отец» (II, 371; III, 276; III, 320; III, 365; IV, 288; VII, 132; V, 179, 202; VIII, 236; XII, 162; XIII, 631; XV, 372; XVI, 97; XVII, 19, 645; XIX, 270; XXI, 273; XXIV, 308)¹⁸. Это именование приближает человека к божеству, усиливает его просьбу.

Всеобъемлющий характер властной деятельности бога подчеркивают многочисленные именованные его «владыкой» — обращение к Зевсу (III, 354; XVI, 233), к Аполлону (XVI, 514, 523); Афина именуется «владычицей» (VI, 305), «защитницей града» (I, 305), «Тритогеной» (XVII, 561); Аполлон — «Фебом» (I, 459; IV, 288). Эти эпитеты указывают на сферу их божественной деятельности.

(6) В некоторых случаях имя говорит о местопребывании бога, о месте его культа: Зевс — «житель эфира» (I, 412), «обладающий с Иды» (III, 276, 320; VII, 202; XXIV, 307), «Олимпийец» (XV, 375), «Пеласгийский, Додонский, далеко живущий владыка хладной Додоны» (XVI, 233). Музы — «небесные» (II, 492), «живущие в сених Олимпа» (XI, 218; XIV, 508; XVI, 112).

(7) На могущество бога указывают и оценочные эпитеты его: Зевс — «славный», «великий» (II, 412; III, 276, 298, 320; VII, 202; XXIV, 308), «первый», «высочайший», «сильнейший» из богов (XIX, 258), Афина — «божественная» (X, 291), «необорная» (V, 115; X, 284), «прекраснейшая из богинь» (VI, 305).

Важно отметить, что именование бога внутренне согласуется с молитвенной просьбой. В молитве Хриса (I, 35—45) и в имени Аполлона, и в просьбе к нему содержится мотив стрельбы из лука. В первой молитве Хриса вызываются губительные функции бога, а во второй молитве (I, 450—457) Хрис просит обратного — «отвратить погибельный мор»¹². Не случаен в именовании эпитет Аполлона «Сминфей» (Мышиный), отражающий соединение целительных и губительных функций в одном образе. Главк просит Аполлона, называя его «царь» (XVI, 514, 523), исцелить рану, снять боль и дать силу (*крѣтос*) для битвы. Слово *крѣтос* восходит к лексике заклинаний. Исцеляя рану и укрепляя молящегося, бог демонстрирует свою «силу» и могущество. Мотив могущества Зевса

в его именах «славный», «великий», «обладающий с Иды», «мощный» (II, 412; III, 275, 298, 320; VII, 202; VIII, 236; XV, 372, 375; XVI, 233, 241; XVII, 645; XXIV, 308) совпадает с мотивами просьб, перечисленных выше, вплоть до этимологических совпадений (VII, 202, 206). Данаи молят «славного» Зевса (χθίστε) даровать Аяксу победу над Гектором и «славу» или равное могущество и «славу» (χθός) обоим воинам.

3. *Языковые конструкции.* Эти конструкции указывают на направление действия обращающегося к богу, действия, определяющего план именования бога, и просьбы адоранта. Обращение адоранта к богу в молитве опирается в основном на конструкцию I типа «ты». Эта конструкция состоит из звательного падежа имени бога или именительного в звательной функции и глагола во 2-м лице единственного или множественного числа, указывающего на действие, относимое к богу. При этом формы самого призывания (анаклезы) могут быть именными («Сминфей» — I, 39), причастными («обладающий с Иды» — III, 276), относительными («который обходишь Хрису» — I, 37). Вот некоторые примеры этой конструкции: «Славный, великий Зевс, чернооблачный житель эфира . . . дай» (Ζεῦ χθίστε μέγιστε . . . δός — II, 410); «услышь . . . необорная дочь Эгиоха . . . спутницей будь . . . божественная богиня . . . поборай . . . сохрани» (X, 284); «услышь . . . царь, уврачуй [рану] . . . утоли [боль] . . . дай [могущество]» (XVI, 514).

Кроме основной конструкции I типа «ты» появляется новая конструкция II типа «он», состоящая из именительного падежа имени бога и 3-го лица единственного или множественного числа сказуемого в желательном наклонении (Optativus). Пример такой конструкции мы встречаем в молитве Мелепя к Афине: «да даст Тритогепа крепость деснице моей и спасет от убийственных копий!» (εἰ γάρ Ἄθηνη / δοίη χάρτος ἐμοί, βελέων δ' ἀπάρβωτοι ἐρωτήν — XVII, 561). Эта конструкция встречается и в других молитвах (I, 18; IV, 363; XIV, 142; XXIII, 650).

Функции обоих членов этой конструкции мало отличаются от конструкции I типа «ты», ибо в значении именительного падежа просвечивает звательный падеж, а 3-е лицо глагола в желательном наклонении выражает просьбу молящегося (в отличие от развитой конструкции II типа «он», оформляющейся полностью в гимнах).

Эти две конструкции (I и II) могут смешиваться: «Зевс и бессмертные боги! о, сотворите... пусть скажут... пусть он несет... пусть радуется мать» (*Ζεὺς, ἄλλοι τε θεοί, δότω... τίς εἴτησι... φέροι... χυρρείη... μήτηρ* — VI, 476, а также XVI, 233; III, 276, 298; II, 371; IV, 288).

В одном случае просьба высказывается от 1-го лица. Этот случай включает все названные особенности:

Если б, о вечный Зевс, Аполлон и Афина Паллада,
Если б и Трои сыны и ахеяне, сколько ни есть их,
Все истребили друг друга, а мы лишь, избывшие смерти,
Мы бы одни разметали троянские гордые башни!

(XVI, 97)

говорит Ахилл.

Молитва творится от имени членов своего родового коллектива или за них, за целый род или его отдельных представителей, включая ближайших родственников, за себя как члена этого коллектива. Поэтому молитвы жреца, царя, героя и вообще всякого человека творятся на благо рода и в этом смысле единонаправленны. Царь может выполнять функцию жреца, жрец иногда выступает как частный проситель, а воин произносит по существу своему общественную молитву. Каждый индивидуальный творец молитвы мыслится взаимозаменяемым другим членом родового коллектива, и само содержание просьб направлено прежде всего на благо рода¹⁸. Однако при этом каждый из многих, от лица которых воссылается просьба, не теряет внутреннего контакта с адресатом молитвы, а в заключение даже может присоединиться к молитве жреца участием в *ὁλομυγή* — особом виде общественной молитвы (VI, 301)¹⁹.

Итак, мы видим, что в центре приведенных молитв «Илиады» остается, как это было свойственно примитивной молитве, просьба. Цель просьбы — привлечь внимание бога и убедить его вмешаться в происходящие события. Просьба имеет чисто практический характер, она ситуативна, срочна. В просьбе прослеживаются иногда рудименты увещания, заговора, плача, заклинания, подражательных формул, магических действий²⁰.

Именование бога распространяется от собственного имени и обобщающего обозначения до перечисления многочисленных имен, эпитетов бога и предикативных характеристик его. Формы именования — нарицательные, при-

частные, относительные. В именовании бога, как правило, представлены физический облик бога, его божественные атрибуты, сфера деятельности, место пребывания или культа, оценка. Основная часть именовании — похвала богу, почтительная форма обращения, должная вызвать милость и доброжелательность адресата.

Содержание именовании согласуется с молитвенной просьбой, вплоть до лексических совпадений. Взаимоотношение именовании и просьбы опирается на основную конструкцию I типа «ты» и тяготеющую к ней по содержанию конструкцию II типа «он».

Поэтическая оформленность молитв «Илиады» еще далее отодвигает их от примитивных форм к литературному жанру. Просьба, в которой уже только отчасти звучит ритуальная формульность, излагается свободно поэтически. «Свободно поэтический стиль» поэмы Гомера предполагает многослойность молитв «Илиады»²¹. В этой многослойности отражены и сконцентрированы итог прошедшего и возможности будущего развития жанра. Молитвы «Илиады» — своеобразные призывательные гимны (ἄνοι κλητικαί), заключенные в рамки эпического повествования и с необходимостью попадающие под действие его законов.

ФОРМА ОБРАЩЕНИЯ ГОМЕРОВСКИХ ГИМНОВ

Литературная гимническая поэзия, как мы уже отмечали, ответвляется от поэзии ритуальной. В Греции литературная гимническая поэзия также сменяет поэзию культовую. VIII в. до н. э. принято считать временем²², когда гимническая поэзия «приобретает лирический характер». Гимн создается певцом не для того, чтобы только сопроводить культовое действие (жертвоприношение, свадебную церемонию, ритуал очищения), он «есть самостоятельное спонтанное выражение чувств, настроений, страстей, теснящихся в душе поэта»²³. Гомеровские гимны не литургические песни, но храмовые легенды²⁴, хотя отличить культовый гимн от литературного не всегда бывает легко²⁵ и гимн, созданный не для ритуала, в дальнейшем может быть в ритуале использован. Автор культового гимна — безымянный жрец, литературного — полубогендарный певец²⁶, что служит основанием для различия ритуального и литературного гимнов. Монотон-

ность культового схематизма сменяется силой и оригинальностью индивидуального творчества, жесткий стереотип сакрального института — разнообразием мифологического изображения божественного существа и действия.

Греческая гимническая поэзия примыкает к простой культовой песне, поскольку «греческая религия не имела собственно ритуальной поэзии, аналогичной египетской или индийской»²⁷. Ко времени написания гомеровских гимнов относят творчество Эвмела (VII в. до н. э.): Павсаний сообщает о его просодии к Делосу и к Музе. Другой поэт этого времени — Терпандр: о его эпическом прооимии к Аполлону, в котором использованы дактилический тетраметр и ямб, рассказывает Псевдо-Плутарх²⁸. Первые пять гомеровских гимнов (VII—VI вв. до н. э.) более раннего, остальные, по-видимому, более позднего происхождения²⁹. О жанровом единстве первых пяти гимнов (содержащих свыше ста стихов) уже не раз говорилось³⁰. Для нашего анализа важно то, что все гомеровские гимны могут быть отнесены уже по своей задаче к одному жанровому типу литературного гимна: гомеровские гимны — эпические прооимии — прелюдии к большому эпосу³¹.

1. *Состав именованя.* В гомеровских гимнах аналогично молитвам «Илиады» встречаются простые и сложные именованя бога. Однако простые именованя, состоявшие, как отмечалось, только из собственного имени или из общего обозначения «бог», немногочисленны и сравнительно с молитвами сильно сокращены. Так, из девяти более подробно рассмотренных нами гимнов только в гимне «К Аполлону Делосскому» (I) и в гимне «К Музам и Аполлону» встречаем простое именоване «Аполлон» (I, 158, 165; XXV, 1, 32)³². Сложные именованя представлены многочисленными и самыми разнообразными сочетаниями собственных имен, эпитетов, причастных и относительных атрибутивных конструкций: «Феб Аполлон» (I, 52, 130; II, 107), «Паллада Афина» (XI, 1; XXVIII, 1, 16), «Кронид» (XXIII, 4), «Деметры златосерпой» (V, 4), «владычица Део» (V, 47), «златострельной и шумной Артемиде» (XXVII, 1), «Тритогену» (XXVIII, 4), «потрясающая острым копьем» (XXVIII, 9), «радующаяся охотой» (XXVII, 5), «которую родил многомудрый Зевс» (XXVIII, 4 и др.). Сравнительно с рассмотренными молитвами «Илиады» в именованях гомеровских гимнов

увеличивается количество причастных и нарицательных конструкций. Это говорит о том, что именованное распространяется с помощью нагнетания имен. При этом специфическая для молитвы прямая направленность обращения к богу растворяется в красочном живописном изображении бога, в рассказе о его происхождении, рождении, деяниях, отношении к людям и т. д.

В первых двух гимнах — «К Аполлону Делосскому» и «К Аполлону Пифийскому» — мы встречаем такие имена Аполлона в звательном падеже: «Феб» (I, 127, 146); «меткий Феб» (I, 120); «с луком серебряным царь Аполлон Дальпострельный» (I, 140); «Аполлон», «повелитель» (II, 179, 348); «Дальповержец Аполлон» (II, 37, 44, 51, 61, 99); «сын Зевса и Лето» (II, 367). Во втором гимне прямое именованное появляется уже в первой строке, в первом гимне — только в 120-й. Зачин первого гимна: «Вспомню, — забыть не могу, — о метателе стрел Аполлонс». Во втором гимне шаблонный зачин отсутствует. В первом гимне с самого начала повествуется о шествии по дому Зевса Аполлона, приводящем в трепет всех богов: они даже вскакивают со своих кресел и стоят в страхе, ожидая, что он приблизится и начнет натягивать свой блестящий лук (2—4). Только Лето, спокойно оставаясь близ молниелюбивого Зевса, распускает лук Аполлона и закрывает колчан, а затем снимает с него многомогущее оружие и вешает на золотой колок. Сцена завершается радостью Лето, родившей «луконосного мощного сына» (5—18). Переход к главной части рассказа — 19-я строка: «Что же мне спеть о тебе? Песнопений во всем ты достоин» (*πάντας εὐρυνοῦ ἐόντα*), повторяющаяся в II, 29. Эта строка вводит рассказ о блужданиях Лето (25—48), о ее прибытии на Делос (49—90), о родах (91—119), о новорожденном Аполлоне (120—139). Рассказ завершается общей характеристикой Аполлона (140—177).

В начале второго гимна Аполлон изображается на фоне пения, музыки и пляски, в атмосфере всеобщего веселья. Боги при его появлении на Олимпе не разбегаются, а начинают петь и плясать. В гимне рассказывается о путешествии Аполлона с целью учредить для себя святилище. С Олимпа Аполлон направляется в Пиерию, Лакмос, Имафию, Эниены, Перребы, Иолк, на Легантскую равнину, Евбею и Еврипу; проходит здесь Микалесс, Тевмесс, Фивы, Опхест, путь к Тельфусе; приходит в Тельфусе, но она убеждает его не строить в ней святилища (68—69),

проходит Флегю и доходит до Крисы (99—115), где и строит храм (116—126). Дальнейший эпизод — позднейшая вставка. В нем рассказывается о рождении Герой Тифона, отданного ею на воспитание Пифону (127—177). Встретив Пифона, Аполлон убивает его. Красочно описаны убийство Пифона и его предсмертные судороги (178—196). Аполлон заваливает Тельфусу камнями, понимая, что она обманула его, и строит храм неподалеку (197—209). Желая создать для себя настоящих жрецов, он направляет в Крису критян, пльвших на корабле в Пилос; залегая дельфином на их корабле, проплывает вместе с ними Малею, Гелос, Тенар, Афену, Аргифею, Фрисс, Эпик, Палос, Круны, Халкиду, Диму, Элиду, Дулихий, Заму, Закинф, весь Пелопоннес по западному его берегу, вплоть до Крисейского залива и самой Крисы (210—261). Там Аполлон предлагает критянам быть жрецами его храма и обещает им вечное поселение (234—260), для которого он и указывает им Пифон, давая им поселение для их жречества (335—366). В заключение приводится формула: «Славься, о сын Громовержца-царя и Лето пышнокудрой» (II, 367).

Перед нами множество мотивов и деталей мифологии Аполлона, где пять прямых именовании бога, например, в первом гимне, растворяются во много раз (более 20) превышающих их косвенных именовании. «Прямыми» мы называем именовании бога в звательном падеже или в именительном в звательной функции, «косвенными» — именовании бога в других падежах. Так, в первом гимне видим: «о метателе стрел Аполлоне» (I, 1); «ему» (I, 10); «луконосного мощного сына» (I, 1) и др. (I, 48, 51, 52, 56, 63, 67, 82, 87, 90, 100, 123, 126, 130, 133, 134, 140, 147, 157, 158, 177, 178). В большинстве других гимнов можно отметить то же преобладание косвенных именовании. В больших гимнах (I—V) эта тенденция особенно заметна. В пятом гимне к Деметре, например, встречается только одно распространённое прямое именовании богини:

Вы же, под властью которых живут Элевсин благовонный,
 Парос, водой отовсюду омытый, и Автрон скалистый,
 Ты, о царица Део, пышнодарная, чтимая всеми
 С дочерью славной своею, прекрасною Персефонею. . .

(V, 480)

Косвенные именовании: «пышноволосяную Деметру» (V, 1), «достопочтимуую святую богиню» (V, 1), «добрую ма-

терь» (V, 36), «Деметры златосерпой, обильной плодами» (V, 4) и др.

Однако и в малых гимнах (IX, XXV, XXVII, XXVIII) количество прямых именовании уступает косвенным, а в пяти случаях (IX, XII, XIV, XXXII, XXXIII) имя бога или богини в звательном падеже исчезает вовсе и заменяется формульным зачином. Подобные зачины и концовки встречаются во всех гимнах.

В именах бога соответственно молитве всегда даны характеристики божественного могущества. Они поддаются предложенной нами классификации при анализе молитв. Почти всегда упоминается о (1) происхождении бога: «О дочь Эгидодержавного Зевса» (XXVIII, 17), «которую родил многомудрый Зевс» (XXVIII, 4) — в гимнах к Афине; «Кронид» (XXIII, 1) — в гимне к Зевсу; «Реи прекрасноволосой дочь» (V, 60, 75) — в гимне к Деметре; «родную сестру Дальновержца, совместно возвращенную с Фебом» (IX, 2), «стрелолюбивой сестры Дальновержца» (IX, 6), «одноутробной сестре златолирного Феба-владыки» (XXVII, 3); «детей Лето» (XXVII, 19 и др.: I, 2; II, 367; XXV, 6; XXVII, 21; III, 579; XVIII, 10; VII, 58; XXXIV, 4; XV, 9; XXIX, 13; XXX, 17) — в гимне «К Артемиде».

О (2) физическом облике богов говорится: «неостриженновласый» Феб (I, 134; также I, 21, 270, 222, 317); об Афине — «светлоокою» (XXVIII, 2), «совоокою» (XXVIII, 10); о Деметре — «прекрасновечная» (V, 224, 252, 295, 308, 385), «тонколодыжная» (V, 453), «имеющая милый вид» (V, 316 и др.: I, 101, 298, 316, 303; XXVII, 17).

О (3) духовном облике богов сказано: «неукротимый» (I, 67), «пылающий гневом» (II, 199) Аполлон, «с сердцем немягким» (XXVIII, 1, 3) Афина; «гневная душой» (V, 331), «мучаясь тоской» (V, 201, 305 и др.: 91, 92, 98, 194, 200, 201, 252, 255; XXVII, 5, 9) — Деметра.

О (4) божественных атрибутах говорится следующее: «златосерпой» (V, 4 и др. 320, 375, 442, 361), «златомечному» (I, 123; II, 214), «с серебряным луком» (I, 178), «Палладу Афину» (XI, 1; XXVIII, 5).

Наиболее многочисленны характеристики (5) деятельности богов: Аполлон — «Феб» (I, 48, 52, 87, 120, 127, 130, 134, 146; II, 23, 77, 107, 117, 184, 197, 210, 214, 221, 269), «Дальновержец» (I, 45, 56, 63, 157, 177, 134; II, 179, 205, 243, 262), «владыка», «царь», «повелитель» (I, 63, 90; II, 179, 204, 242, 262; II, 107, 123, 207, 259 и др.: I, 13,

126; II, 5, 28, 31, 338). Афина — «оплот городов» (XI, 1; XXVIII, 3 и др.: XI, 2; XXVIII, 2, 9; IX, 2, 3, 4; XXVII, 1, 2, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20; XXIII, 2; V, 490—495, 39, 47, 192).

О (6) месте пребывания или культа (I, 208; V, 490—495).

(7) Оценка (I, 19; XXI, 4; XXVIII, 1; XXIII, 1, 4; V, 1, 98, 118, 159, 184, 211, 251, 483, 269, 293).

Классификация именовании по мотивам показывает совпадение мотивов прямого и косвенного именовании бога³³. В гимнах к Аполлону (I и II) общий мотив (5) деятельности в прямом и косвенном именовании (Феб, Дальновержец)³⁴. В V гимне «К Деметре» общий мотив — (5) «владычица», «добропогодная, пышнодарная». Аналогичный общий мотив (5) в гимнах к Афине XI и XXVIII. В прямом и косвенном именовании гимна «К Зевсу» (XXIII) согласуется мотив оценки (7). В гимнах «К Артемиде» IX, XXVII — мотив происхождения (1).

В XXI, очень коротком гимне «К Аполлону»:

Феб! Воспеваешь и лебедь тебя под плескание крыльев, (I) (Ia)
С водоворотов Пенейских взлетая на берег высокий. (Ia)
Также и сладкоречивый певец с многозвучною лирой (Ia)
Первым всегда и последним тебя воспевает, владыка. (I) (Ia)
Радуйся много! Да склонит тебя моя песня на милость! (II)

В косвенном именовании (Ia) перед нами предстает симметрично построенный, пластический мифологический образ Аполлона. Лебедь — птица Аполлона, лирник также находится под его властью. И лебедь, и певец становятся здесь предметом изображения, но оба они удерживают связь с богом, возвращая рассказ к Аполлону, своему владыке. Мотив прямого именовании — Аполлон — покровитель музыкального искусства (5) — продолжен в рассказе об Аполлоне-лебедь (5) и Аполлоне-лирнике (5) и откликается в традиционной просьбе дать милость за *песню*.

В XXV гимне «К Музам и Аполлону»:

С Муз мою песню начну, с Аполлона и с Зевса-Кронида, (Ia)
Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки, (Ia)
Все на земле и певцы происходят, и лирники-мужи;
Все же дари — от Кронида. Блажен человек, если Музы
Любят его: как приятен из уст его льющийся голос!
Радуйтесь, дочери Зевса, и песню мою отличите! (I, II)
Ныне же, вас помянув, я к песне другой приступаю. (Ia)

В зачине появляются имена Муз, Аполлона, Зевса, повторенные в рассказе, завершено именем Муз, дающих любимцу сладкий голос, т. е. песню. Просьбе отличить «песню» предшествует приветствие и имя Муз. В клаузуле мы возвращаемся к началу гимна, передавая его божественную обращенность дальнейшей песни. Количество имен косвенных именованных намного превосходит число имен прямых именованных. Имена косвенных именованных — варианты прямых именованных. Они расширяют, углубляют, усиливают отношение к богу, заданное в прямых именах, придавая замкнутый характер содержанию системы мотивов.

2. *Состав просьбы.* Похвала богу составляет основное содержание гомеровских гимнов. Однако если в молитвах «Илиады» просьба всегда стоит в центре и как будто обрамляется похвалой, то в гимнах Гомера просьба отстраняется перед именованным, распространенным, как отмечалось, в живой красочный рассказ о деяниях и судьбе бога.

Из 34 гимнов просьба встречается только в 18-ти. В трех гимнах (XXII, XVI, XVII) просьба совсем исчезает. В XVI и XVII гимнах сохранена формула χαίρε («радуйся») ³⁵. В 13 гимнах (II, III, IV, VII, IX, XIV, XVIII, XIX, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIII) просьба сводится к формулам: «Ныне же вас помянув, я к песне другой приступаю» (Αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σὺ το καὶ ἄλλης μνήσομαι αὐοῖδής) (II, 368; III, 580; XIX, 49; XXVII, 22; XXVIII, 17; XXIX, 19; XXXIII, 19); «Песню начавши с тебя, приступаю к другому я гимну» или «Славу воздавши тебе...» (σὺ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον — IV, 292; IX, 8; XVIII, 2).

В семи гимнах просьба сопровождается формулой: «Ныне же вас помянув...» (V, 495; VI, 20; X, 6; XXV, 7; XXX, 19); «Песню начавши с тебя...» (XXI, 18); «И в начале мы воспеваем тебя и в конце» (XXXIV, 17).

В 11 гимнах мы встречаем просьбу в чистом виде.

Итак, просьбы сохранены в большей части гимнов, однако они заметно формализованы, часто сочетаются с шаблонными клаузулами и формулой χαίρε («радуйся»), сокращены (иногда до одного слова — XXIII, 4), повторяются (XV, 9; XX, 8) полностью или в содержании мотивов: а) божеской милости (ἀγῆθ' ἰλήχοι, ἰλήθ' ἴλαμαι — I, 165; XX, 8; XXI, 5; XXIII, 4; XXXIV, 17); б) счастья, добродетели, богатства (V, 490; XI, 6; XIII, 3; XV, 10;

XX, 8; XXII, 6; XXIV, 4; XXVI, 12; XXX, 18; XXXI, 18); в) сладкой песни (ἰμερόεσσα ἀοιδίην) и победы в состязании (VI, 20; X, 5; XIII, 3; XXIV, 4; XXV, 6).

Клаузула еще раз напоминает о цели гимна: «радуйся песне» (XIV, 6), «молюсь тебе песней» (λίτομαι δὲ σ' ἀοιδῆ — XVI, 5; XIX, 48), при этом стирается самостоятельность просьбы, ей придается обобщенно-безличный характер. Личный мотив, как мы уже отметили, выступает только в одном случае.

Самый прооймий мыслится как некая τιμή³⁶ — почеть, воздаваемая богу наподобие жертвы или молитвы. Поэт просит «отличить песню» (καὶ ἐμήν τιμήσα ἀοιδίην — XXV), разделить ее приятностью, силой (χάρις — XXIV, 4), которой располагает бог. Некоторые этимологические соответствия в просьбах и эпитетах богов указаны в работах Циглера и Мейера³⁷. Так, например, к богу обращаются с просьбой «помочь» и именуют его «помощником» (XXII, 7; XXIX, 9; VIII, 4 и др.). Бога просят «хранить город» (σάω), и именуется он «спасителем» (σωτήρ — XIII, 3; XX, 5; XXXIII, 6). Подробный анализ этих многочисленных соответствий увел бы нас далеко от основной темы.

3. Языковые конструкции. Прямые именованья служат знаком конструкции I типа «ты», основной для молитвы: «Феб. . . ты вкусил» (I, 127); «с луком серебряным царь Аполлон Дальнострельный . . . ты то поднимался. . . то принимался блуждать» (I, 140); «ты, Феб. . . расположен» (I, 146); «повелитель. . . владеешь. . . властвуешь» (II, 2); «ища (ζητῶν) ты бродил. . . Аполлон Дальновержец» (II, 37); «перешел ты. . . Аполлон Дальновержец. . . и поднялся. . . быстро сошел. . . пришел ты. . . отправился ты. . . Аполлон Дальнострельный. . . дошел» (II, 51, 61, 99); «ты. . . радуйся. . . царь» (XXI, 5); «милостив будь, громозвучный Кронид, многославный, великий» (XXIII, 4 и др.; XXVII, 21; XXV, 6; XI, 5; XXVIII, 17; XXIII, 4; V, 490 и др.).

Косвенные именованья примыкают к 3-му лицу глагола: «Феб Аполлон обратился» (I, 130); «Молвивши так, зашагал. . . Феб неостриженновласый, далекостреляющий» ('Ὡς εἶπων ἐβίβαζεν Φοῖρος ἀκροεκόμητος, ἐκατηβόλος — I, 130, 140). В этом случае легко узнать конструкцию II типа «он». Но, если в молитве она состояла, как было отмечено, из именительного падежа (в функции ввательного) имени бога и 3-го лица глагола в сослагательного)

тельном наклонении, то в гомеровских гимнах сослагательное наклонение просьбы сменяется изъявительным наклонением рассказа, и, хотя адресатом в этом случае по-прежнему остается бог, смещается акцент с просьбы выполнить данное действие на рассказ о действиях бога вообще. Именительный падеж утрачивает звательную функцию, а формы косвенных падежей могут быть рассмотрены как неполные конструкции, равно как самостоятельные формы 3-го лица глагола: «натягивает лук» (I, 4); «выскочил» (I, 119 и др.; I, 71, 75, 88; II, 214, 225, 260; XXIII, 4; XXVIII, 8, 15; XI, 2; IX, 2; XXVII, 2, 5, 10, 11, 13; V, 39, 41, 43, 59 и др.).

Кроме двух названных и отмеченных в молитвах «Илиады» конструкций типа «ты» и «он», появляется новая синкретичная конструкция III типа «о тебе», отмечающая переход из плана выражения в план изображения. Состав этой конструкции — различные падежи местоимения (кроме звательного) 2-го лица: «тебя» (I, 19, 25, 120, 128, 129, 149); «у тебя» (I, 143); «о тебе» (II, 29 и др.; II, 368; XXI, 1; XXVII, 18; IX, 8, 9; XXVII, 22; V, 495).

Обычный контекст этой конструкции III оценочный: «Ныне же, вас помянув, я к песне другой приступаю». Эта формульная концовка как бы еще раз подытоживает цель гимна, его направленность адресату.

Таким образом, из анализа взаимосвязи именованного и просьбы, а также из сопоставления трех видов языковых конструкций выясняется, что именование бога в гомеровских гимнах сильно распространено. Оно представлено простыми или сложными формами. Формы сложного именованного аналогичны рассмотренным в молитве: нарицательные, причастные, относительные. Именование включает прямые и косвенные формы. При этом полиномия выходит за границы шаблонового перечисления имен (как это было в культовом гимне), представляя подробности развитой мифологии бога. Она распространяется, выводится в рассказ и становится предметом специального изображения. В именованных всегда представлены характеристики могущества бога, уже отмеченные в рассмотренных нами молитвах. Мотивы прямого и косвенного именованного соотносятся и между собой, и с мотивами просьбы. По количеству мотивы прямого именованного уступают мотивам косвенного, что свидетельствует о преобладании плана косвенного именованного.

Все названные мотивы соединяются в похвалу адресату гимна. Прославление величия и могущества божества и его благ становится основным содержанием гимна. Одновременно с нагнетением патронимиков, культовых имен, мифологических указаний, с одной стороны, божество превозносится как универсальное существо — с другой. Топика именовании остается вполне традиционной при всем разнообразии и расцветности авторским вымыслом в духе позднего эпического повествования.

Мотивы прямых и косвенных именовании и просьб согласуются между собой. Характер этого взаимоотношения выясняется с помощью предложенных языковых конструкций трех типов: I типа «ты»; II — «он»; III — «тебе». Изменение (сравнительно с молитвой) функции конструкции II и появление новой конструкции III говорят, во-первых, о том, что отношение адресанта к богу становится предметом специального изображения (модель типа «он»), и, во-вторых, о том, что это отношение по-прежнему обращено к самому богу (модель типа «о тебе»). При этом аудитория рассказа или совсем не упоминается, или только намечается и не имеет самостоятельного действия в гимнической ситуации.

Просьба ступевывается при разбухании именовании. Она лаконична, лишена срочного повода, может даже свестись к шаблонной клаузуле, как прямое именование к формульному зачину. Содержание просьбы — желание только земных благ. Характер просьбы коллективно-обобщенный, но не личностный (исключая просьбу первого гимна). Усечение просьбы еще раз подчеркивает основную цель гимна (похвала богу, воспевание его могущества и величия), служащую основанием для просьбы.

ФОРМА ОБРАЩЕНИЯ В ГИМНАХ КАЛЛИМАХА

В. П. Завьялова, автор одной из последних работ, посвященных творчеству Каллимаха, отмечает: «До сих пор остается дискуссионным вопрос о степени зависимости поэтики Каллимаха от гомеровской традиции вообще и о трансформации у него гимнического жанра в частности»³⁸. Форма гомеровских гекзаметрических гимнов получает в гимнах Каллимаха дальнейшую литературную обработку, подчиняясь законам новой культуры, возникшей в эпоху эллинизма, с ее тенденцией к отри-

данню привычных эстетических капонов, к переосмыслению традиции³⁹.

Александрийская поэзия, которая оформилась в новом культурном центре эллинистической ойкумены, выражала основные тенденции новой эпохи. Школа александрийского ученого-поэта Каллимаха характеризуется тяготением к малым формам и к отрицанию больших форм, отталкиванием от всего общеизвестного и привычного и стремлением найти малоизвестный нетрадиционный материал для своей поэзии суженного и обособленного мира, доведением до бытового натурализма внешней воспринимаемой стороны, ученостью, эффектной изобразительностью.

Уже при беглом чтении гимнов Каллимаха поражает мозаичность текста. Всякий читатель недоумевает над теми «редкостями», которыми пестрят гимны. Мифологический комментарий в данном случае не столько разрешает возникшие вопросы, сколько ставит новые. Каково поле действия древних мифологических персонажей? Каковы рамки призывания бога и рассказа о нем? К кому обращено изложение и кто его ведет? Как в гимнической поэзии возможен пророческий спор о происхождении бога и в чем специфичность такой иронии? Как сочетается ритуальное обрамление гимна с комической версией мифа? Почему в некоторых гимнах почти совсем отсутствует элемент рассказа, а в других превалирует? Как редкий эпитет, которым назван бог, связан с просьбой к царю небесному или земному? Как лексика бытовая взаимодействует с культовым языком? Круг вопросов, волнующий пристальных читателей и исследователей творчества Каллимаха, с течением времени не суживается, а расширяется⁴⁰. Мы попытались поставить некоторые из этих вопросов в контекст данной работы. Наша задача состояла в изучении формы обращения и во взаимосвязи элементов гимнической структуры, и в конструкциях языка.

1. *Состав именованый.* Итак, обратимся к анализу именованый в гимнах. Четыре адресата традиционны (Зевс, Аполлон, Артемида, Деметра), один (остров Делос) необычен, а в гимне «На купание Паллады» акцент смещается на самую ситуацию действия богини.

Состав именованый несколько изменяется, хотя мы находим у Каллимаха и простые, и сложные его формы. Но относительных конструкций в именованый нет совсем. Причастных конструкций только десять (III, 4, 5,

268; IV, 11, 191, 300; V, 7, 79; VI, 12, 138) ⁴¹. В гимне «К Зевсу» и «К Аполлону» причастных конструкций нет, а в других гимнах в прямых именовании встречаем только три причастные конструкции. Таким образом, в гимнах Каллимаха, как и в молитвах «Илиады», преобладают нарицательные конструкции в именовании.

Более всего характеристик могущества бога может быть отнесено к сфере его (5) божественной деятельности. В гимне «К Зевсу» (в этом гимне рассказывается о рождении и воспитании Зевса) описываются рождение бога в Аркадии (5—31), перенесение Зевса на Крит (32—54), мощь подросткового Зевса (55—69), мудрость и добродетели его (70—96). О происхождении бога в именовании упоминается только один раз, причем к имени Кронид (I, 91) примыкает тоже единственный в гимне (7) оценочный эпитет «блаженный». Один раз сказано о его местопребывании (6) — «небесный» (в переводе «миродержец») (I, 55) и один раз о (1) месте рождения (Диктейского или Ликейского) (I, 4). При этом мы отметили девять характеристик (5) божественной деятельности бога: обычное обращение «отче» (I, 7, 43); «владыка», «царь» (I, 33, 66); о его власти говорится «звонки державный» (I, 2); он «укротитель Землеродных» (имеется в виду низвержение Зевсом Титанов в Тартар), «судия Уранидов» (I, 3), «блаженства податель», «здравья податель» (I, 92). Собственное имя «Зевс» повторено семь раз (I, 6, 7, 43, 46, 55, 80, 93); обобщенное «бог» — два раза (I, 2, 44). О (2) физическом, (3) душевном облике бога, его (4) атрибутах в именовании не упоминается.

В других гимнах многократно повторяется собственное имя бога и обобщенное «бог» (δαίμων или θεός). Во II гимне имя «Аполлон» повторяется 17 раз (II, 1, 9, 17, 27, 28, 32, 34, 39, 42, 51, 61, 68, 69, 90, 93, 105, 107); «бог» — один раз (II, 7). В III гимне имя «Артемиды» упоминается 6 раз (III, 1, 19, 38, 104, 110, 260); «богиня» — 5 раз (III, 86, 112, 119, 173, 186). В гимне V имя «Афина» встречается 14 раз (5, 16, 33, 35, 43, 51, 55, 57, 69, 79, 88, 96, 99, 136), «богиня» — 7 раз (3, 19, 41, 65, 134, 139, 141); в VI гимне имя «Деметра» — 10 раз (VI, 2, 8, 36, 40, 49, 57, 70, 71, 116, 119); «богиня» — 5 раз (VI, 29, 57, 121, 129, 134). О IV гимне подробнее скажем далее.

В гимне «К Аполлону» вначале говорится о том, что Аполлон является только достойным людям (1—16). Весь мир восхваляет Аполлона (17—31). Приводится

описание внешнего вида Аполлона: на нем золотое одеяние, с кудрей стекает благодатный елей, и сам бог юн и прекрасен (32—41). Перечисляются его искусства. Повествуется о других типах Аполлона и местах его культа. Здесь же приводится величание Аполлона (97—104). В заключение повествуется о бессилии Зависти в отношении Аполлона (105—113). Подробно перечисляются функции бога: «Дальновержец» (II, 11), «Феб» (II, 3, 7, 13, 19, 30, 31, 36, 43—45, 47, 55—58, 64, 65, 85, 96), «Карней» (71, 72, 80), «Ликорейский» (19), «Пастушеский» (47), «Боздромий» (69), «Кларий» (70) и др. (34—35, 68, 104). Из других характеристик могущества Аполлона упоминаются только его вечная юность и вечная красота (II, 36); говорится о его местопребывании (II, 29); дается оценка (80, 104).

В других гимнах многократно упоминается о происхождении адресатов (III, 45, 83; IV, 40, 136, 162, 197, 224, 300, 316). В гимне «К Делосу» ввиду необычности адресата к мотиву (I) происхождения можно отнести имя «Астерия». В графу (2) «физический облик» попадают поистине физические характеристики острова как неодушевленной части суши: «бесплодная земля, продуваемая ветрами» (IV, 11), «пустынная земля» (IV, 191), вступающие в противоречие с оценочными характеристиками мифологического Делоса-Астерии: «подобная звезде» (IV, 38) и «дышащая фимиамом» Астерия (IV, 300), «милый Делос» (IV, 27 и др.: 197, 276, 325).

В характеристиках физического облика (III, 204; V, 53; VI, 135) появляется тема детства бога (III, 5; IV, 264, 324)⁴².

Мы отметили характеристики (3) душевного облика бога (III, 40, 72, 110, 264; V, 79); (4) атрибуты (III, 204, 225; V, 7, 43); (5) характеристики деятельности (III, 110, 137, 204, 223, 240, 225, 259, 262, 268; IV, 2, 5, 7, 8, 10, 24, 27, 51, 275, 315; V, 1, 15, 43, 53, 551, 32; VI, 2, 10, 119, 121); (7) оценку (IV, 26; V, 19; VI, 138).

Подводя итог характеристикам могущества бога, отметим, что в целом традиционные в гимнах мотивы могущества бога у Каллимаха сохраняются. Мотив (5) деятельности варьируется более других. Учащается упоминание собственного имени бога и обобщающего его обозначения, немногочисленны характеристики атрибутов и душевного облика божества.

В гимне «К Зевсу» прямое имеловалие появляется только в шестой строке. Предшествующие строки вводят нас в обстановку симпозиа, и первые слова поэта обращены к участникам его:

К Зевсу за чашей воззав, кого ж воспевать нам пристойней,
Как не его самого — вовеки державного бога⁴³ . . .

Канон жанра «симпосий», включающий взаимный диалог участников, создает живую атмосферу спора. Возникает вопрос: кого с кем? Есть некая условная ситуация симпозиа, есть аудитория этого симпозиа (положим, ученое поэтическое общество), есть поэт — один из присутствующих (об этом говорят формы 1-го лица, мн. числа «нам», «скажем»), беседующий о боге и рассказывающий о нем (также и с чужих слов: «молвят, что. . .») своим соотрапезникам и одновременно обращающийся к богу в прямой форме (звательные падежи имени бога и формы 2-го лица, ед. числа глагола) в их присутствии. Попробуем теперь с помощью предложенных выше языковых конструкций выделить соотношение адоранта, бога и аудитории — нового участника гимнической ситуации, нового субъекта обращения. В гимнах Каллимаха, как и в гомеровских гимнах, мы отметили три вида конструкций. Конструкция I типа «ты»: «владыка. . . ты не смертен, но пребываешь живущим» (I, 8); «Зевс. . . увидал ты. . . Зевс. . . отче» (I, 6); «отменно ты рос и кормился отменно. . . мужал. . . совершенно мыслил» (I, 55 и др.; I, 81—84, 91—96). Однако конструкция II типа «он» осложняется. Это осложнение вызвано двойственной позицией адоранта. С одной стороны, он непосредственно обращается к богу, а с другой, являясь участником симпозиа, он включен в диалог с аудиторией («я как мы»), т. е. рассказ о боге получает, кроме своего божественного адресата, еще и земного слушателя. Причем прямые формы обращения к богу (конструкция I типа), отражающие его высшую природу, вступают в конфликт с содержанием этой сущности, представленной в противоречивых мнениях участников диалога о боге. Иными словами, собственное мнение поэта раздваивается: он и прямо обращается к богу, и ведет диалог о нем как участник симпозиума. Такое противоречие мы обнаружили во всех гимнах. Оно существует в различных формах, но принципиально важно, что это противоречие представлено

Всегда взаимопротивоположными характеристиками сущности бога.

Конструкция II типа «он» выражает здесь не только направленность адоранта (поэта) к богу, но также изображает эту направленность в рассказе о боге аудитории. Причем и аудитория получает самостоятельное слово в рассказе о боге, т. е. рассказ о боге, опирающийся на конструкцию II типа «он», попадает в план диалога поэта с аудиторией.

В гимне «К Зевсу» поэт, один из участников симпозиума, задает вместе с присутствующими вопросы (аудитории) ⁴⁴:

К Зевсу за чашей воззвав, кого ж воспевать нам пристойней,
Как не его самого — вовеки державного бога,
Что Землеродных смирил и воссел судьей Уранидов,
Зевса диктейского. . . так ли? Ликейского, может быть, скажем?
Сердце в сомненье немалая тяжба о родине бога! (1—5)
. . . так кто же солгал нам? (7)

Можно ль поверить, что жребий уделы Кронидам назначил?
Кто ж это стал бы делить Олимп и Аид жеребьевкой,
Кто, коль не вздорный глупец? . . (61—64)
Кто же Зевса дела воспеть достойно способен? (93)

В этом же контексте диалога с аудиторией замечания — «немалая тяжба о родине бога» (5); «молвят. . . будто свет увидал ты на Иде высокой, молвят. . . что аркадиянин ты» (6—7); «речи старинных певцов не во всем доверья достойны» (60); «да никто ведь лжи такой не поверит» (5); «так решено» (10).

Мы отметили и самостоятельные реплики «я», противопоставленного «мы» в диалоге: «сердце в сомненье» (5); «я бы солгал» (65); «дела же твои я воспеть не способен» (92).

Неоднократно встречается конструкция III типа «о тебе»: «могилу тебе сотворили» (8—9); «тебя родила» (10); «спеленала тебя» (33); «тебя доверила» (33); «тебя неся» (43); «у тебя отпал» (44); «тебя вяжали на руки» (46); «тебя уложила» (47); «вокруг тебя» (52); «тебя плачущего» (54); «сделал тебя» (66).

Конструкция III типа «о тебе» в таком контексте также получает, кроме своего божественного адресата, земного слушателя, т. е. новое содержание конструкций II и III указывает на раздвоение образа божества, на его «стереоскопичность». С одной стороны, бог представлен

во взаимоотношении «я»—«ты». С другой стороны, он тот, кем поэт представляет его аудитории, а она ему в следующих репликах: «К Зевсу» (1); «его самого, вовеки державного бога» (2); «укротителя Землеродных и судию Уранидов» (3); «владыкой богов» (66); «от Зевса» (80); «Зевса дела» (93).

Мотивы именованья — один из уровней, на которых проявляется диалог, выносящий взаимоотношения характеристики бога. Анализ этого диалога на уровне мотивов требует специального исследования. Так, например, прямое именованье «Зевс-Миродержец» (55) внешне может быть отнесено (как и косвенное именованье «губитель Землеродных» — Πηλαγόνων ἐλατῆρα) к мотиву (5) божественной деятельности и как будто подчеркивает могущество бога. Однако традиционные гомеровские эпитеты ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα, δικαστῆλον Οὐρανίδην, как отмечает В. П. Завьялова⁴⁵, соседствуют с гомеровским же ἐλατῆρα («погонщик», «губитель»). А в гомеровских гимнах (III, 14) это слово дано в контексте «погонщик быков» и применимо лишь к Гермесу, т. е. к ряду эпитетов — «вечно великий, вечно владыка», «судья небожителей» — присоединяется снижающий образ бога эпитет «погонщик Землеродных». Так что при внешнем сходстве мотивов прямого и косвенного именованья содержание их противоположно и т. д.⁴⁶

После того как мы выделили новых участников гимнической ситуации, становится понятным, к кому обращена просьба: «что да будут с нами вовеки» — о благоvestиях Зевса (I, 69); «а нам ниспошли достаток и доблесть» (I, 94). Просьба обращена к Зевсу — прямому адресату обращения и к Зевсу — участнику диалога. Не случайно к традиционной гомеровской просьбе (ἀρετῆ τὴ καὶ ὄλβον) (I, 94) примыкает диалогическая часть:

Доблести нет — и достаток не даст возрасти человеку,
Нет достатка — и доблесть не даст. Одаря нас двояко.

(I, 95—96)

Можно отметить расщепление просьбы, ее «стереоскопичность». Рассмотрим оставшиеся гимны схематически, с точки зрения распределения действия между участниками гимнической ситуации. Приведем краткое описание языковых конструкций в пяти оставшихся гимнах. Во втором гимне «К Аполлону» конструкция I типа «ты»: «Дальновержец» (11); «Аполлон» (69); «Карней» (72);

«многочтимый Карней» (80); «владыка» (79); «ты направил» (101); «радуйся, царь» (113).

В конструкции II типа «он» аудитория еще более определена. С самого начала мы оказываемся *in medias res* у святилища Аполлона. К нему примыкает роща, в ней растет лавр и делосская пальма. Присутствующие юноши (*ὁ χορός*) — участники ритуальной процессии. Они ожидают приближения бога. В данном случае эпифания⁴⁷ делает бога еще более реальным участником происходящего. Природа чувствует бога, проникнута ожиданием, предупреждает о приближении Аполлона своим движением (II, 1, 4—5): содрогается храм, раскрылись ворота, на алтаре пламенеет «неугасимый огонь и пеплом не кроются угли». Все эти подробности усиливают впечатление реальности происходящего действия. Следует ряд настойчивых обращений к собравшимся:

Слышишь⁴⁸, как зашептались листья Аполлонова лавра,
Как содрогается храм? Кто печист, беги и сокройся! (1—2)

Или не видишь? (4)

Юноши, время настало: усердие в пляске явите! (8)

Ныне безмолвствуйте все, внимая песне о Фебе (17)

Звонче пойте пэан⁴⁹ (25).

Диалог с аудиторией продолжается до конца гимна. В этом диалоге реплики «я»:

Так вот за это хвалю; я слышу. . . (16)

Тот, кто спорит с богами, с моим поспорь-ка владыкой!

Тот, кто спорит с владыкой моим, поспорь с Аполлоном!
(26—27)

А также реплики «мы»:

Мы же, уревши тебя. . . жалки не будем (11)

Феба зовем и Пастушеским мы. . . (47)

Из Пэан, о, из, Пэан! — Мы внемлем припевам (97).

Отметим и противоречие диалога: возвышенная характеристика сущности божества с точки зрения его функций, с одной стороны, и снижающая образ бога идентификация Аполлона с земным царем Птолемеем — с другой⁵⁰.

В конструкции II типа «он» глагольная часть, представляющая действие бога, переходит в план диалога и становится предметом его. Отметим косвенные именованья, составляющие именную часть этой конструкции:

«Аполлонова лавра» (1); «Феб» (7); «царь Аполлон» (9); «Феб приближается» (13); «об Аполлоне. . . Ликорейского Феба» (19); «с Аполлоном» (17); «воздаст Аполлон» (28); «сидящий справа от Зевса» (30); «Феба» (31); «Аполлон, обильный золотом и богатством» (34—35); «вечно юный и вечно красивый» (36); «Феба» (36); «Аполлона» (39); «Феба» (43—44, 45); «Феба. . . Пастушеским» (47); «Аполлон» (51, 93, 107); «Феб» (55—58, 64, 65, 85); «справа явившись» (67); «Аполлон, всегда сдерживающий клятвы» (68); «Боадромием» (69); «Кларием» (70); «Карнеем» (71); «сам Аполлон» (90); «сильного защитника» (104); «Аполлона» (105).

Конструкция III типа «тебе»: «тебя [называют]» (69); «тебя [привели]» (74, 75); «тебе [храм]» (77).

В гимне «К Артемиде» конструкция I типа «ты»: «О дева. . . ты ж и раньше не страшилась» (72); «ты же ухватила. . . дернула с силой» (77); «речь повела» (81); «богиня. . . получила доспехи» (86, 87, 99, 103, 111, 113, 116, 119, 122, 124, 129, 141, 168, 169, 184, 185, 186, 206, 210, 230, 234, 236, 268).

Конструкция II типа «он»: «Артемиду» (I, 260); «девочкой малой сидя на отчих коленях» (4—5); «Артемиде» (19); «Артемиды» (38); «дева» (40); «Летоиде» (45); «Лучницу» (233).

Реплики «я»: «Мне открой, а я поведаю людям» (186).

Реплики «мы»: «Мы воспоем» (2); «петь же начнем» (4).

Противоречие диалога: в ареталогии практическое объяснение культа бога, с одной стороны, и описание его земного бытия — с другой (идиллическая очеловеченность богов, детскость). Просьба по образцу гомеровской двупланова по своему содержанию.

В пятом гимне «На купание Паллады» излагается история с Тиресием: когда Афина однажды омылась в Гипокрене под Геликоном и па нее нечаянно натолкнулся молодой Тиресий, сын ее подруги нимфы Харикло, омывавшейся там же, то Афина лишила его зрения, однако даровала взамен дар пророчества. Гимн открывается напряженным ожиданием верующими прибытия божества, эта напряженность достигается аналогичным введением читателя, *in medias res*. Синтаксис начала гимна передает религиозное волнение собравшихся: короткие бессюзные предложения следуют одно за другим, постоянно меняется подлежащее. Отмечается особая чуткость животных перед приближением богини. В этом контексте осц-

бенно реальны обращения поэта к Афине и к собравшимся.

Конструкция I типа «ты»: «Афина» (33, 35); «богиня» (41); «выйди, Афина, о шлеме златом, губящая грады, ты, чей дух веселят звоны щитов и копыт» (43, 55); «радуйся» (140); «Богиня» (141); «направляешь» (141); «сохрани» (142).

Конструкция II типа «он»: «Сколько ни есть вас, прислужниц Палладиных, все выходите, в путь выходите, пора!» (1); «О белокурые в путь, дочери Пеласговы, в путь!» (4); «Нынче, ахейянки, в путь, но с собой не берите ни мирра, ни алавастров» (13—14); «ни алавастров, ни мирра с собой не несите Палладе» (15); «зеркала тоже не надо» (17); «девушка» (27); «Так и теперь ей несите елей, что мужам подобает» (29); «гребень златой не забудьте» (31); «дети» (57); «жены» (134); «о девы, воспряньте, ежели Аргос вам свят: должно богиню встречать» (138). Кроме обращений к священной процессии, введено несколько других: «По воду», «жены, страшитесь ходить», «аргивяне, пейте сегодня от струй кладезных, не из реки. Нынче, рабыши, несите сосуды свои к Фисадии иль к Анимоне, другой дочери Даная-царя» (45—48); «. . . а ты берегись, пеласгиец» (51). Далее отметим реплики «я»: «я слышал уже» (1); «уже слышу, как спицы скрипят» (14); «я им покида слово скажу: не мое слово, но старых людей» (55—56). А также реплики «мы»: «от нас или к нам коней направляешь» (141—142).

Противоречие диалога: изображение богини-воительницы, Паллады Оксидерхи, Девы в плане земного бытия; сострадательное отношение Афины к Тиресию, ее эмоциональность, грациозность⁵¹.

Укажем теперь «косвенные» именованья в конструкции II: «Паллады» и другие падежи имени (I, 15, 132); «к дороге богиня готова» (3); «Афина» и другие падежи (5, 16, 51, 57, 69, 88, 96, 99, 136); «несущая залитые кровью доспехи» (7); «великая богиня» (19); «нагой, градодержицу нашу Палладу» (53); «богиня» (65); «гневная Афина» (79); «одной меж дочерей Афине»; «богиню» (134, 139).

В шестом гимне «К Деметре», излагающем миф об Эрисихтоне, наказанном Деметрой за его дерзкое поведение неутолимым голодом, также особенный «бытовой сценарий» (VI, 1—3, 12, 127). Начало гимна выдержано в духе напряженной атмосферы религиозного праздника, по-видимому, Тесмофорий: появляющаяся корзина-калаф

знаменует конец печали, скорби, траура, мрака и поста и начало торжества, ликующей радости, настроения, воодушевлявшего открытие последнего дня мистического праздника.

В шестом гимне «К Деметре» конструкция I типа «ты»: «Радуйся, мать Деметра, обильная кормом и хлебом» (2, 119); «владычица», «ты не пила, не ела» (10); «ты села» (15); «радуйся. . . богиня» (134); «возрасти» (135—137); «храни город», «будь милостива, меж богинями дивная силой!» (138).

Конструкция II типа «он», диалогическая часть: «о жены, примолвите звонко» (1); «с земли взирайте на тайну» (3),

Кто посвящению чужд; не смейте подглядывать с кровель
Ни жена, ни дева, ни та, что власы распустила.

Те, кто таинствам чужд, идите до пританея,

Вы ж, посвященные жены, до самого храма богиня,

Если шести не достигли десятков. А вы, кто во чреве

носите плод, Илияфю; моля, или мучимы болью, —

Сколько ног пройдут; и вас Део в пзобилье

Всем одарит, а когда-нибудь вы и до храма дойдете (4—11).

Реплики «я»:

Другом моим да не будет, Деметра, твой оскорбитель,

Ни соседом моим! Не терплю соседей зловравных (116—117);

«Милость яви мне» (138). Реплики «мы»: «Все мы покуда должны голодную сплевывать влагу» (6); «Нет, о нег! О том промолчим, как Део горевала» (17); «Лучше припомним» (18, 19, 22); «нам царящая мощно» (124); «как мы, ноги не обув и волос не связав, выступаем» (124); «так да пребудут и ноги и головы здоровы» (125).

Конструкция III типа «о тебе»: «тебя ноги носили» (10). Косвенные именованья конструкции II: «Деметру» (8); «Деметры» (36); «Деметра» (40, 57); «гневная» (41); «владычица Деметра» (43); «божество» (57); «владычицу» (59); «с Деметрой» (70); «царящая мощно богиня» (121); «храм богини» (122).

Первая часть четвертого гимна «К острову Делосу» — общее вступление и восхваление Делоса, священнейшего из островов — места рождения Аполлона. Никакой другой остров не может сравниться с Делосом. Того, кто забывает этот остров, Феб ненавидит. Прочие острова защищены башнями, этот же остров — самим Аполлоном.

Далее излагается история Делоса (28—54). Делос не имел определенного места и плавал, то ли в Эврипе, то ли около мыса Суния, все же остальные острова получили свое твердое место на море. Назывался он тогда Астерией, потому что, подобно звезде, упал с неба. Астерия, сестра Лето, спасаясь от любовных преследований Зевса, упала в море и так избавилась от него. Остров Астерия закрепился среди Киклад, стал убежищем моряков и рыбаков и после рождения на нем Аполлона и Артемиды стал называться Делос, т. е. «известный», «очевидный». Далее рассказывается о блужданиях Лето перед ее родами и рождении Аполлона на Делосе. Здесь прежде всего изображается гнев ревнивой Геры, решившей помешать рождению детей от Лето. Под угрозами Ареса и Ириды, посланников Геры, принять Лето отказываются Аркадия и Пелопоннес, Фивы, Фессалия, острова Эхинады и Коркира. Остров Кос по пророчицанию самого Аполлона из чрева матери будет принадлежать другому богу (т. е. Птолемею Филадельфу). Приют богине дает Астерия. Происходят чудесные явления. Прилетают лебеди и затем семь раз облетают остров, после чего происходит рождение Аполлона и Артемиды. Основание острова, круглое озеро, река Иноп и олива делаются золотыми. Сам Делос произносит речь, предсказывая свое будущее прославление. Далее следует новое восхваление острова. Приветствие священному острову и Аполлону заключает гимн.

Этот гимн представляет для нас особый интерес. Гимн обращен не к самому богу, но к его атрибуту. Истинный адресат гимна — Аполлон. Поэт обращается непосредственно к нему: «радуйся, Аполлон, и с тобою сестра Аполлона» (326), и через посредника — остров Делос, атрибут Аполлона. Славя Делос, он воспевае самого бога, рассказывая богу о нем самом. Остров Делос, таким образом, выступает как новый субъект обращения, как участник диалога с поэтом: это и есть условная и актуально действующая «аудитория».

Конструкция II типа «он»: «Феб гневен» (8); «но бог, он вовеки незыблем» (26); «кто хранящий обходит» (27); «гневом вспыхнул Аполлон и прорек» (86—87); «так он сказал» (99); «из чрева явился» (255); «к сосцам припал он» (274).

Косвенные именованя: «Фебову» (2); «Феба» (5); «Феб» (7); «Владыка Кипфий» (10); «его [пестунью]» (10); «Фе-

бом» (24); «для Фебова» (51); «бог незыблем» (26); «Аполлон» (86); «от сына» (162); «Аполлона» (249); «младенца» (264); Фебова [пестунья] (275); «к Фебу» (315); «Аполлону-дядяти» (324); «пребывающий в материнском чреве» (58).

Содержание формы обращения в гимне «К Делосу» не изменяется. Здесь проработаны те же конструкции: типа «ты», типа «он», типа «о тебе». В конструкции II типа «он» — новый субъект обращения, остров Делос. В конструкции III типа «о тебе», «о тебе» = «о Делосе». Диалог «я — Делос» по форме также гимн: налицо элементы именованья и просьбы (сведенной к формульной клаузуле). Именованья здесь также прямые и косвенные. Цель малого гимна расположить адресата песней. Налицо три типа конструкций: типа «ты», «он», «о тебе». Если бы можно было отбросить все связи Делоса с Аполлоном, то гимн «К Делосу» оказался бы сродни гомеровскому прооимью. Но, включаясь в сложную систему формы обращения гимнов Каллимаха, этот гимн в гимне становится тем зеркалом, в котором отражен образ каллимаховского бога. Противоречие диалога «я — Делос» расщепляет образ Аполлона. Реально-земные характеристики острова Делоса преобразуют главного адресата гимна, втягивая его в план земного действия. Остров Делос — адресат «малого гимна». Но и у него есть свой слушатель — Аполлон, покровитель острова. Аполлон подлинный, адресат большого гимна, занимает место слушателя в малом гимне, получая, таким образом, все земные характеристики Делоса. И с этой точки зрения прямые именованья Аполлона оказываются не чем иным, как разговором поэта с Аполлоном — живым участником плана земного действия.

Конструкция III типа «о тебе» = «о Делосе», составляющая «ты» модель «малого» гимна: «ты вольно блуждала» (3); «милый Делос» (27); «ты пала в пучину» (38); «ты называлась» (40); «ты проплывала» (44); «пообещала» (51); «ты не бродишь» (53); «пустила корни» (54); «не убоялась» (55); «приближалась ты, Астерия, милая песне» (197); «ты увидела», «ты встала» (200); «спровещала» (204); «кончила ты говорить» (205); «Делос» (260); «ты подняла» (264); «приложила к персям», «молвила» (265); «ты промолвила» (274); «ты зовешься» (276); «Астерия, дышащая фимиамом» (300); «Астерия» (300); «очаг островов, святыня морская» (325).

Конструкция II типа «он» малого гимна: «Делосскую землю, пестунью Фебову» (1—2); «достойн [дара]» (4); «омыл», «пеленами повил», «восславив» (6); «пестунью» (10); «бичуема морем» (22); «всегда она шествует первой» (18); «храним [Фебом]» (24); «подобная звезде» (38); «Астерия» (40, 224); «священнойнейшей меж островными Землями зовется» (276).

Участники диалога «я — Аполлон». Реплики «я»: «Дух мой, когда же сберешься воспеть ты Делосскую землю?» Далее следует риторическое обоскование темы (2—27).

Конструкция III типа «о тебе» малого гимна: «обходит тебя» (27, 41); «тебе воспеваются» (28); «тебя» (35); «у тебя» (39); «на тебя» (199); «у тебя» (260); «на тебя» (276); «тебе» (278, 283); «твой — тебя» (290); «тебе» (291); «вокруг тебя» (300); «тебя» (302); «тебе» (305); «мимо тебя» (316).

Просьба в этом гимне только одна — к Аполлону: «Да возлюбит владыка Кинфий меня. . .» (9—10). «Малый» гимн, подобно прооймию предваряющий дальнейшее повествование, лишен самостоятельной просьбы, включен в круг гимна «К Аполлону».

Таким образом, из анализа гимнов Каллимаха выясняется, что центром, организующим форму гимна, оказывается актуально действующая аудитория. Она становится наряду с богом новым субъектом обращения. Участником этой аудитории является и сам поэт, который, с одной стороны, включен в диалог с присутствующими, а с другой, непосредственно обращается к богу. За счет введения нового субъекта обращения — актуально действующей аудитории — усиливается план обсуждения характеристик бога между участниками гимнической ситуации. Так что и именование, и просьба теряют свое самостоятельное значение и оказываются втянутыми в поле действия участников диалога. Это приводит к тому, что отношение между именованием и просьбой преломляется через призму дискуссии участников диалога. При формальном сохранении требований жанрового канона гимна отношение элементов гимнической структуры несет иную смысловую нагрузку, удерживая весь спектр противоречий, появляющихся в условиях разговора действующих лиц нового гимнического диалога — поэта и аудитории. И подобно тому как в именовании бога на основе этой дискуссии стереоскопически расщепляется образ бога, так расщепляется содержание самой просьбы.

Она направлена к двум условным и взаимосвязанным субъектам: к богу, несущему характеристики высшей сущности, и к богу, образ которого возникает среди участников-диалога.

Подведем краткий итог нашему анализу формы обращения, наметив некоторые тенденции в развитии этой формы, конструирующей гимнический жанр. Выше (см. введение) мы отметили, что тенденция развития формы обращения внутренне связана с влечением молитвы, гимна в конкретную систему отношений исторического сознания, наполняющего гимническую или молитвенную форму противоречием своего времени и становящегося исходной основой для функционирования этой формы. Выбранный нами литературный материал — молитвы «Илиады» Гомера, гомеровские гимны, гимны Каллимаха — принадлежат трем различным моментам развития исторического сознания: сознанию общинно-родового общества (архаическая стадия), сознанию периода перехода от первобытной общины к рабовладельческой цивилизации (переход от архаики к классическому эллинизму), сознанию развитого рабовладельческого общества (ранний эллинизм). И подобно тому как изменяется содержание исторических типов сознания (т. е. как изменяется представление человека о себе в мире и о мире), подобно этому изменяется содержание самой формы обращения, особым образом выражающей это содержание.

Что же отражает молитва, теряющаяся своими корнями в глубинах первобытного сознания? Как и в самом сознании первобытного человека, в молитве, и прежде всего в форме обращения адоранта к богу, мы находим неразличимость бытия и представления об этом бытии. Молитва неразрывно связывает адоранта с богом, это крупица его вечного бытия и могущества. Молитва прославляет это могущество и ритуальным жестом обращает его на себя. Почтительное обращение должно призвать доброжелательное отношение бога, необходимое для участия и помощи, о которых просит обращающийся.

Молитва ничего не изображает, она есть само бытие и его действующий принцип, бытие, слитое с самим исполняющим молитву. Молитва функционирует как непосредственно организованное бытие в боге (факт нерасчленен-

ности сознания оборачивается однонаправленным жестом молитвы к богу, верой в его могущество, предполагающей исполнение просьбы). Отсюда вытекает содержание обращения-молитвы:

1) Во-первых, событийный характер молитвы, когда обращение к богу оказывается бытием самого обращающегося. Адорант слит с богом и, выполняя молитву, вступает в непосредственное общение с богом. В этом обстоятельстве отражен глубоко религиозный характер человеческого первобытного сознания.

2) Связь между адорантом и богом конструируется за счет ритуально организуемых равновесных взаимопереходов именованного и просьбы, благодаря чему создается гармоническая завершенность формы.

3) Обращение к богу в молитве внутренне связывает адоранта с адресатом и носит, следовательно, целенаправленный и действенный характер.

4) Возникающая в процессе молитвы связь между адорантом и богом порождает мифологический образ бога, вбирающий в себя все содержание архаического мифологического сознания.

5) Связь между адорантом и богом как бы заряжена силой и мощью коллективных представлений первобытного рода и с необходимостью возникает всегда, когда произносится молитва, приобретающая благодаря этому магический характер.

Поэтому, как мы уже отмечали, молитвы «Илиады» всегда имеют конкретный повод. В них преобладает просительная часть, связанная с этим конкретным поводом. Молитва воссылается срочно и теперь же будет или исполнена, или нет.

Прямые формы именованного, полностью соответствующие прямым формам просьбы, являются знаком прямого общения с богом, ничем не отделенного от адоранта в непосредственности его обращения.

Гомеровские гимны, в отличие от молитв «Илиады» представленные на всякий случай, но зато на долгие времена, решают задачу, как назвать и описать бога, дабы ему это было приятно, и как расположить его, дабы он исполнил просьбу. Самая просьба в этой ситуации ступенька, получающая достаточно общий характер и иногда даже сводясь к формуле. Просьба остается при поэте, растворяясь в описании бога. Все языковые выразитель-

ные средства служат прямому разговору поэта с богом о боге.

Поэтическое изображение бога в гимне есть результат появления новых по сравнению с молитвой качеств человеческого сознания, выраженных в осмыслении человеком и представлении им своего бытия как непосредственно данного и нерасчлененного внутри себя целого. Это целое одушевлено развитыми формами коллективных представлений о бытии. Поэтому и представленный в гомеровских гимнах бог несет на себе «энергию всего коллектива» и «творит волю этого коллектива». Такое антропоморфное изображение сущности бога и воспевание его могущества, живописная разрисовка есть результат живого, одушевленного понимания бытия, в котором воспроизводится «примат общего над индивидуальным»⁵². Отсюда ясно, что содержание обращения существенно изменяется:

1) Непосредственность общения с богом (как это было в рассмотренных молитвах) разрушается — и паруется, следовательно, собственно событийный характер гимна. Адорант, бывший непосредственным участником ритуальной ситуации, становится певцом этой ситуации, а непосредственный характер связи с богом становится предметом специального изображения.

2) Поэтому разрушается равновесность взаимопереходов: разбухает изобразительно-описательная часть и усыхает часть, требующая действенного исполнения.

3) Утрачивает свою актуальность целенаправленный и действенный характер гимна. Цель молитвы, состоящая в непосредственной организации связи с богом, заменяется в гимне новой целью — описать, представить, пластически изобразить, воспеть эту связь. Появление этой новой цели увеличивает (сравнительно с молитвой) временную дистанцию между певцом и воспеваемым богом.

4) Выступая в качестве предмета специального изображения, связь между адорантом и богом в гомеровских гимнах несет на себе нагрузку художественного мифологического образа. Перед нами взаимопересечение мифологического и художественного образа, переводящее гимн в литературный жанр.

5) Магический характер, заданный в молитве, в гимне утрачивается, переформируясь в эстетическое отношение певца к воспеваемому божеству.

Александрийский поэт Каллимах создает новый тип произведения.

Гекзаметрическая форма гомеровских гимнов получает у Каллимаха дальнейшую литературную обработку и утверждается в статусе литературного жанра. Традиция гимнической поэзии переоформляется. При внешнем сохранении канонических элементов изменяется содержание гимна:

1) Возвращение к событийности молитвы, но событийности, опирающейся не на непосредственную связь адоранта с богом, а на его связь с актуально действующей аудиторией.

2) Связь между адорантом и богом конструируется за счет включения адоранта в диалог с аудиторией; переходов двух планов бытия: плана божественного (мифологического) и плана земного (исторического).

3) Целеп направленный и действенный характер каллимаховских гимнов выражен введением бога в состав участников аудитории.

4) Возникающая связь между адресатом и аудиторией порождает исторический образ бога, действующего среди людей (например, в образе царя земного).

5) Эта связь между двумя сущностями бога по своему происхождению носит характер развития коллективных взаимоотношений людей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Wünsch R.* Hymnus. — In: *Pauly's Real-Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*. S. 1268—1270; *Der Kleine Pauly Lexikon der Antike*. Stuttgart, 1972, Bd. 4; *Lexikon der Theologie und Kirche*. Freiburg, 1930—1938; *Encyclopaedia Britannica*. London, 1965, vol. 11 («Hymnology»); *Encyclopedia Americana*. N. Y., 1949, vol. 14 («Hymnology»); КЛЭ. М., 1946, т. 2 («Гимн»).

² В греческом языке слово «гимн» (ἕμνος) обычно возводят либо к корню ἕδ-δέω; ἕδω («петь») — и тогда ἕμνος → ἕμνος → ἕμνος («песня»), либо к корню ἕφ-ἕφαίνω («сплести, сплетать») ἕφ-μνος → ἕμ-μνος → ἕμνος («сплетенная речь»). См.: *Wünsch R.* Op. cit. («Etymologie und Bedeutung»); *Frisk H.* Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1960.

³ *Аверинцев С. С.* У истоков поэтической образности византийского искусства. — В сб.: *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции*. М., 1977, с. 421—423.

⁴ См.: *Der Kleine Pauly Lexikon der Antike*, Bd. 2 («Hymnos»). О разнообразии видов религиозной поэзии пишет также Фрейденберг в кн.: *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978, с. 119—120.

⁵ *Spengel L.* Rhetores Graeci. Lipsiae, 1856, v. 3.

⁶ Тексты, найденные на отрывках магических папирусов V—III вв. до н. э., собраны в изданиях: *Wessely C.* Griechische Zauber-

papyri von Paris und London. Wien, 1888; Select papyri in 5 volumes, transl. by D. L. Page. London und Cambridge (Mass.), 1950. Лексика магических гимнов частично исследована в работе Кейснера (см. далее примеч. 14). См. также работу: *Preisendanz K. Die Griechische Zauberpapyri.* — Archiv für Papyri Forschungen, 1927, 8, 101 f.

^{6a} Проблема основания жанровой структуры гимна поставлена в работе Е. Данилевича «Морфология гимна» (*Danielewicz J. Morfologia hymnu antycznego. Poznań, 1976*). В этой работе подводится своеобразный итог современным исследованиям гимнического жанра, изучается структура гимна, выделяются некоторые особенности гимна как формы обращения. Анализ основных положений этой важной работы в связи с поставленным здесь вопросом о принципе организации гимна как формы обращения требует специального обсуждения.

⁷ Основными элементами древней молитвы, к которой восходит гимн, являются призывание (*invocatio*) и магическая формула (*carmen*). Эпиклеза, т. е. священное имя, и просьба — компоненты простейших молитвенных песен. Сакральность имени связана с магией слова. В заговоре высшую, сверхчеловеческую силу заклинают волшебной силой слова, *принуждающей* совершить требуемое заклинателем действие. Воздействие словом возможно только при условии называния имени адресата будущего действия, причем имя должно быть названо сколь возможно точнее. Развитие полиимии связано с развитием пантеистических представлений о божестве: с распространением культа многих богов, с увеличением мест культа, с усвоением определенных форм призывания бога из разных мест. Патронимики и культовые эпikleзы распространяются в прославление и похвалу богу, переходя в рассказ о его высших возможностях.

Ареталогию, или эпическую часть (*part epica*), обычно считают третьим элементом структуры гимна (см., например: *Norden E. Agnostos theos. Leipzig, 1913; Adams Fr. De poetis scaenicis Graecis hymnorum sacrorum imitatoribus.* — *Philologische Jahrbücher, Supplementa 26, 1901; Buchholz K. De Horatio Hymnographo. Diss. Königsberg, 1912*) и возводят это деление к ритору Менандру (*Menandri Rhetoris De genere Demonstrativo.* — In: *Rhetores graeci, ed. Walz. Stuttgart, 1836, Bd. 9*). Вопрос о самостоятельности эпической части в структуре гимна, по существу, есть вопрос о происхождении рассказа и требует особого исследования. Укажем здесь только на разработки О. М. Фрейденберг: *Фрейденберг О. М. Указ. соч., с. 206—230.*

⁸ Важно различать построение и функции формы гимна. Построение гимнической формы — это аспект, прямо касающийся закономерностей взаимоотношения между основными элементами гимна — именованном и просьбой. Если такое взаимоотношение может быть выделено в ходе детального анализа конкретного литературного материала, то выявление особенностей функции формы гимна как целого (т. е. его содержательной стороны) внутренне связано с рассмотрением преломленного в гимне образа человека и тех реальных исторических противоречий, которые определили происхождение соответствующего образа.

Вопрос об особенностях функции гимна был поставлен уже Гегелем. Подчеркивая связь поэтического сознания с мировоззрением эпохи, он пишет: «Поэт, поднимаясь над ограниченностью

своего внутреннего и внешнего состояния, своих ситуаций и связанных с ними представлений, избирая своим предметом то, что ему и его нации является абсолютным и божественным, может, во-первых, представить божественное в замкнутом объективном образе и этот образ, задуманный и исполненный для внутреннего созерцания, сделать доступным для других во славу мощи и величия воспеваемого им бога» (*Гегель Г. В. Ф. Эстетика*. М., 1971, т. 3, с. 519—520). Мы вовсе не ставим своей специальной задачей выяснение механизмов, связывающих гимническую поэзию и представленное в ней поэтическое сознание с закономерностями функции гимна как целого. Это особый вопрос методологии исследования. Здесь мы опираемся на фундаментальные работы по истории философии и эстетики: *Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений*. М., 1956; *Гегель Г. В. Ф. Эстетика*. М., 1971, т. 1—4; *Ильенков Э. В. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса*. М., 1960; *Он же. Идеальное*. — *Философская энциклопедия*, т. 2; *Лосев А. Ф. История античной эстетики*. М., 1963—1977, т. 1—4; *Он же. Эстетическая терминология ранней греческой литературы*. — Уч. зап. МГПИ им. Ленина, 1954, т. 33, вып. 4; *Тахо-Годи А. А. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера*. — В кн.: *Вопросы античной литературы и классической филологии*. М., 1966; *Она же. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера*. — В кн.: *Античность и современность*. М., 1972; *Она же. Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии*. — В кн.: *Вопросы классической филологии*. Изд-во МГУ, 1974; *Лизачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси*. М., 1958; *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., 1965; *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977; *Фрейденберг О. М. Миф и литература древности*. М., 1978; *Она же. Поэтика сюжета и жанра*. Л., 1935.

Здесь нам важно подчеркнуть, что принцип конструирования гимна не будет полным, если исключить из анализа выяснение особенностей функции гимна (как целого) на данном этапе исторического сознания, т. е. не рассмотреть законов конструирования в контексте «общих принципов, определяющих литературную продукцию эпохи» (*Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы*, с. 241).

В разделе «Социально-историческая основа античной эстетики» (*Лосев А. Ф. История античной эстетики*, т. 1, с. 51, 52) А. Ф. Лосев пишет: «Действительно, конкретное выяснение того, чем являлась в античности пластика, может быть осуществлено только с учетом всей той живой социальной почвы, на которой эта пластика появилась и которой она так долго питалась. Точнее говоря, без методологической увяки античной пластики с античной рабовладельческой формацией не может быть никакого разговора о конкретном ее понимании». И далее: «Мы исходили из того положения, что оба эти принципа — пластика и рабовладельческое общество — объединяются в одном общекультурном типе античности и представляют собою в принципиальном отношении некое безусловное единство, которое не нарушается, а только подтверждается отдельными, пусть даже сильными отклонениями».

- ⁹ Прототип каллимаховских гимнов — гимны Гомера. Об этом пишет Э. Ховалд: «Гимны Каллимаха являются естественным продолжением „гомеровских гимнов“» (*Howald E. Der Dichter Kallimachos von Kugene. Zürich, 1943*). Мак Кей (см. примеч. 10) также называет гомеровские гимны «формальной моделью» гимнов Каллимаха.
- ¹⁰ Гимны Каллимаха — собственно литературная продукция с тенденцией к реставрации древних жанров. «Александрийские поэты, — пишет К. А. Трипанис, исследователь александризма, — обременены тяжестью классической греческой поэзии и не в состоянии совершенно отмежеваться от классической традиции или по крайней мере от заимствований и создания на этой почве новых форм» (*Tripanis C. A. The Character of Alexandrian Poetry. Greece and Rome, 16. 1947*). О содержании эллинистической апологетики пишет В. Виммель (*Wimmel W. Kallimachos in Rom. Wiesbaden, 1960*). Задача очищения и освобождения слова решалась средствами «редукции» — созданием малой формы (редкого стихотворения, редкого слова). Об интерпретации поэтической программы Каллимаха современными исследователями см. наш обзор: *Рубцова Н. А. Новая литература о Феокрите. — ВДИ, 1978, № 1, с. 174—175*.
- О многообразии использованных Каллимахом различных жанровых источников, дающих возможность широкой вариативности в пределах малой формы и использованию техники «ученого надувательства», шутки, игры, пишет исследователь творчества Каллимаха Мак Кей в своих работах, посвященных гимнической поэзии знаменитого александрийца. См.: *Mc Kay K. J. The Poet at play: Kallimachos. — The Bath of Pallas. Leiden, 1962, N 6; Idem. Erysichthon a Callimachean comedy. — Mnemosyne, X. Leiden, 1962*.
- ¹¹ Изучение смысла формы жанровой условности (на материале буколик Феокрита) проведено в статье Н. А. Старостиной. См.: *Старостина Н. А. Буколика Феокрита как действительность жанровой формы. — В кн.: Вопросы классической филологии. М., 1971, т. 3—4*.
- ¹² Для привлечения к себе внимания бога первобытному человеку служили еще нечленораздельные выкрики; у греков были типичные призывные формулы. С представлениями о призыве бога из разных мест связаны разнообразные значения глагола *καλεῖν*, употреблявшегося с префиксами: *ἐπικαλεῖν, κατακαλεῖν, ἀνακαλεῖν*. (*Pfister F. Religion der Griechen und Römer. — RE, XI, 215f.*). Для этой же цели составлялись целые гимны, так называемые призывательные гимны (*ὑμνοὶ κλητικοί*) (см.: *Pfister F. RE², Suppl. IV («Eriphanie»)*. Часто просьба начинается со слов: *ἔλθε, ἔρχεο, μόλε, βαῖνε, φάνθη, θεῦρα, δεῦτε*.
- ¹³ Цитаты и ссылки приводятся по изданию: *Ὀμήρου ποιήματα καὶ τοῦ Κύκλου Λεϊψζα. Homeri Carmina et Cycli Epic Reliquae. Graece et Latina/Ed. Didot. Parisiis, 1877; русские переводы по изданию: Гомер. Илиада/Пер. Н. И. Гнедича. М., 1960*.
- ¹⁴ О слове как о даре богов см.: Илиада, I, 478. Об отношении слова «χρᾶτος» к магии см.: *Keyssner K. Göttesvorstellung und Lebensauffassung im Griechischen Hymnus. — In: Würzburger Studien zur Altertumswissenschaft. Stuttgart, 1932, S. 91, 121, 140*.
- ¹⁵ Кейснер предлагает следующую классификацию мотивов гимнической поэзии: (1) боги — начало, создатели и родители всех

вещей; (2) гиперболическое изображение божественных качеств; (3) безусловное могущество богов; (4) могущество богов и чувство зависимости людей; (5) настрояние богов по отношению к людям; (6) деятельность богов по отношению к людям; (7) антропоморфизм.

Краткое содержание мотивов таково: бог — начало всего, источник космоса и прародитель людей; он объемлет начало и конец времен, он творец и отец человечества; он, и только он один, обладает могуществом надо всем, и могущество это вечно. Описаны сила и мощь его власти и с необходимостью следующее отсюда почитание его. Конечно, здесь перед нами представление о безусловном могуществе бога. В мотиве «гиперболический стиль» сведены те из элементов гимна, которые включают особые выразительные возможности, представления безусловного могущества бога. Могуществу бога противопоставит сознание незначительности и ограниченности человека, чувство зависимости его от бога.

В данной работе мы проводим только классификацию мотивов именования для подтверждения согласованности именования и просьбы. Указание доскопальных соответствий требует особого исследования имен богов. Некоторые замечания об ономастике божеств в русле своей концепции дает Фрейденберг (*Фрейденберг О. М. Миф и литература древности*, с. 114—116).

¹⁵ Ф. Хайлер отмечает, что у многих народов указание родства отражает отношение зависимости между богом и человеком и имеет множество примеров. Этот обычай свойствен грекам и римлянам, ассирийцам и индусам, пигмеям и австралийцам, банту и индейцам. См.: *Heiler F. Das Gebet. München, 1923* ⁶, S. 91, 121, 140; *Keysner K. Op. cit.*, S. 22 f. Ср. простонародное почтительное обращение к пожилым людям: «отец», «мать».

¹⁷ О соединении целительных и губительных функций в мифологии Аполлона см.: *Loese A. Ф. Античная мифология*. М., 1957.

¹⁸ Об отдельных индивидуальных чертах исполнителя примитивной молитвы см.: *Heiler F. Op. cit.*, S. 154.

¹⁹ Значение слова «ὄλολογῆ» не вполне ясно. «ὄλολόξω» — «громко кричать». По-видимому, первоначальное значение слова «ὄλοлогῆ» — молитвенное возгласение, громкий выкрик, а его цель — призвать внимание бога. Об «ὄλοлогῆ» см. подробно: *Pfister F. REPW*², XI, S. 2152 («Kultus»).

²⁰ Ранние молитвы, по существу, ничем не отличаются от заклинаний. Эту точку зрения представляют Ф. Пфистер и Фр. Швенн: *Pfister F. Kultus*. — In: *REPW*², XI, 2154 f., 2108; *Idem. Die Religion der Griechen und Römer, 1930*, 194¹f.; *Schwenn Fr. Gebet und Opfer. Heidelberg, 1927*, S. 62—81. В этих работах приведены примеры проникновения элементов заговора в молитву. Р. Вунш (*Wünsch R.* — In: («Hymnus»), *REPW*²) также считает заговор древнейшей формой гимна. Подтверждает это положение и исследование Р. Кюка (*Kюка R. De hymnis Graecorum tragicis. Diss. Göttingen, 1924*. — *Jahrbücher Philologisches Fakultät, 1924*), посвященное употреблению слова ὄνος, которое в древние времена наряду с «проклинательной песней» значило часто «принуждение», «чары», или «песня», «заклинание». Заклинание должно силой таинственных средств *принудить* высшие силы исполнить нечто; молитва, осознающая ограниченность человека, призвана *просить* бога о помощи.

²¹ О формуле свободно-эпического стили поэма Гомера см.: *Loese A. Ф. Гомер*. М., 1960, с. 210. Для некоторых молитв —

Фетиды (I, 500—511), Азия Гертацида (XII, 165—173), Менелая (XIII, 631—639), Ахилла (XXI, 272—285) — характерно порицание бога. Инвектива была частью архаической молитвы, пишет Фрейденберг (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978, с. 57—62). Корни ее в нерасчлененности древних форм сознания. Однако инвективы в поэмах Гомера должны быть рассмотрены только в контексте общего свободно-эпического стиля гомеровских поэм. О «септенизме Гомера» см.: *Носев А. Ф.* Гомер. М., 1960.

²² Конец II и первые два-четыре века I тыс. до н. э. — период эпического творчества в Греции, дошедшего до нас в гомеровских поэмах, эпосе Гесиода, кикладских поэмах и различных фрагментах эпического творчества. В этот ряд обычно включаются и гомеровские гимны на основании их мифологического содержания. По классификации Р. Вунша гомеровские гимны должны быть отнесены к разряду *ἕμνοι μυθικοί*, где объединяются миф и эпидеймоническая просьба о даровании счастья, представляя собой сочетание *ἕμνοι μυθικοί* и *ἕμνοι εὐχτοί*.

²³ *Heiler F.* Op. cit., S. 183.

²⁴ Известный исследователь гомеровских гимнов А. Баумайстер отмечает: «...и большие и малые гимны следует приурочить к музыкальным состязаниям рапсодов, по-гречески „агонам“, обычным в праздничные дни» (*Baumeister A.* *Hymni Homerici.* Lipsiae, 1860, S. 102). В. П. Завьялова в своей статье (*Завьялова В. П.* Предметно-логический аспект метафоры в гимнах Каллимаха. — В кн.: Из истории античной культуры. М., 1976, с. 65—66) пишет: «...гомеровские гимны, пожалуй, скорее храмовые легенды, последовательно передающие историю основания святилища Аполлона в Делосе и Дельфах. . . в гомеровских гимнах стержнем повествования является последовательное, линейное изложение легенд о рождении Аполлона и основании храмов. . .».

О. М. Фрейденберг, говоря о переходе мифа в легенду, замечает, что в мифологическую эпоху мифы при всем их разнообразии остаются по содержанию всегда «мифологичны, внутренне связаны и цельны, семантически едины. Религиозные мифы ни одним этим качеством уже не обладают. В них получает перевес формальное разнообразие, увеличиваясь еще больше в смысле резкости разграничения отдельных форм. Мифы принимают характер священных сказаний, того, что мы теперь называем легендами. Разница между мифом и легендой ясна: миф — произвольная форма мышления, легенда — продукт осознанного творчества. Священные сказания становятся местными легендами о божестве, до такой степени местными, что приурочиваются к культурным локальностям (святилищам, храмам, местам поклонения). Их особенность в том, что они разрознены по форме и курсируют в виде мелкой монеты». И далее: «Мифы преобразуются в предания, в священные слова, в сказания, которые получают безымянных и безличных авторов, безымянных и безличных речитаторов. Творческая активность тех и других сказывается в понятийной транспортировке древних конкретных образов, в том числе и в этицировании мифа и в обращении его этим путем в сакральную легенду, в традиционное предание, в сказ» (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности, с. 119).

- ²⁵ Весьма интересны замечания Кейснера об обратном влиянии послегомеровской гимнической поэзии на культовые надписи (состав эпиклезы, язык). См.: *Keyssner K. Op. cit.*, S. 5.
- ²⁶ О мировоззрении и стиле эпического художника пишет А. Ф. Лосев (*Лосев А. Ф. Гомер*, с. 51—53, 202).
- ²⁷ *Heiler F. Op. cit.*, S. 183.
- ²⁸ *REPW²*, S. 1268.
- ²⁹ Вопрос о хронологии гимнов весьма сложен. Гимны I—V более раннего происхождения. По традиции старейшим из дошедших до нас больших гимнов считается гимн «К Афродите», его относят ко времени не ранее VII в. до н. э., гимн «К Деметре» — к VII в. (см.: *Lesky A. Geschichte der Griechischen Literatur*. Bern, 1957—1958) или ко времени не ранее VII в. до н. э. (Велькер, Преллер, И. Видамовиц-Меллендорф). Дельфийский гимн относят к VII в. до н. э., гимн к Гермесу — также к VII или VI в. до н. э. Остальные гимны, по-видимому, более позднего происхождения. Гимн «К Аресу», например, связывается с эллинистической астрологией. См.: *Der kleine Pauly Lexikon. «Homeros», «Hymnos»*.
- ³⁰ На языковые соответствия, например, указывает К. Кейснер (см. примеч. 33).
- ³¹ «Проимния» (*προίμιον* < *οἶμος* — «начало», лат. *exordium, initium*), «предюдия» при музыкальной декламации, «пролог», например вступление к основному повествованию. Подробнее см.: *Böhne R. Das Proömion*. Buhl, 1937. Stockholm, 1964; *Stenzel J. De ratione, quae inter carminum epicorum proemia et hymnicam Graecorum poesin intercedere videatur*. Vratislaviae, 1908.
- ³² Текст гомеровских гимнов цитируется по изданию: *Hymni Homericí / rec. Baumeister A. Op. cit.* А. Баумайстер, следуя Д. Рункену, У. Видамовицу-Меллендорфу, разделяет гимн «К Аполлону Делосскому» и «К Аполлону Пифийскому». В этом издании соответственно выделены 33 гимна в отличие от других, где количество их 32. Переводы цитируются по изданию: *Вересаев В. Эллинистские поэты*. М., 1929. Цитирование по-гречески в пределах данной статьи оказалось бы громоздким. При необходимости художественный перевод заменяется дословным переводом; иногда в скобках дается греческий текст.
- ³³ Исследование К. Кейснера (*Keyssner K. Op. cit.*) ставит своей задачей (в отличие от предыдущих работ, по мнению автора, обращавших внимание прежде всего на формальные и стилистические моменты) изучение языкового образования гимна, которое содержит множество соответствий, так что можно говорить не только о стилистическом единстве, но и об узкой связи языковых выразительных средств. В формулах языка отражены представления человека о мире, поэтому вторую часть исследования Кейснер посвящает «пониманию жизни в греческом гимне» (разделы: § 8. Жизнь, счастье и радость; § 9. Семья и государство; § 10. Этические ценности; § 11. Божественное бытие и человеческий идеал жизни). «Неоспоримо, что в гимнической литературе, как она перед нами представлена, всегда повторяются и прямо-таки управляют гимническим жанром определенные идеи, целый ряд представлений, глубоко закрепившихся в языке. Поэтому, я полагаю, можно говорить об общих идейных основаниях гимнической поэзии» (Там же, с. 4).
- ³⁴ О мифологии Аполлона см.: *Лосев А. Ф. Античная мифология*,

с. 298, 289; см. также: *Preller L. Griechische Mythologie*. Berlin, 1894⁴, Bd. 1, S. 230—296.

- ³⁵ Гимническая приветственная формула χάρει первоначально ощущалась как пожелание (*Heiler F.* Op. cit., S. 132). Χάρει — благословность, особый божественная сила, которая может быть передана человеку. Просьба χάρειν δ' ἄμ' ἐκαστον ἀοιδῆ (XXIV, 5) содержит этот древний оттенок. О связи χάρει и τιμή см. *Keyssner K.* Op. cit., S. 67.
- ³⁶ О синонимичности τιμή культовым δόναμις и ἀρετή см.: *Keyssner K.* Op. cit., S. 55. Понятие τιμή включает могущество и силу бога. Бог обладает τιμή как δῆρον. Человек оказывает богу τιμή, принося ему δῆρον — жертву; бог должен человеку воздать и принять дары.
- ³⁷ *Meyer G.* Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition in Griechen. — In: *Philologus. Supplementa*, 1913, Bd. 16; *Ziegler K.* De praecationum apud Graecos formis quaestiones selectae. Diss. Breslau, 1905.
- ³⁸ *Завьялова В. П.* Функционально-стилистические особенности тропов гимнов Каллимаха. Канд. дисс. М., 1977, с. 188.
- ³⁹ Культура эпохи эллинизма, возникшая в эпоху укрупнения государства, сменившего миниатюрный полис, уже не могла быть культурой личности в ее непосредственных функциях организации производственно-технической рабской массы. Здесь личность дается уже «не как принцип вообще, а как внутренне развернутый принцип», — пишет А. Ф. Лосев (*Лосев А. Ф.* История античной эстетики, т. 1, с. 118). Эпоха эллинизма характеризуется возникновением временной дистанции между познающим человеком и познаваемым миром, перспективы, которая дает возможность отделения всего объективного от всего субъективного. Рассудочная форма понятия становится главенствующей формой. Отступает эпоха всеобщего и целостного космического сознания. На смену простоте и непосредственности греческой классики приходит рациональное абстрагирование, отвлечение, парциальность. Весь мир начинает восприниматься через ту или иную «дифференцированную способность духа» и прежний идеализированный космос — как «нечто осязаемое, соизмеримое с отдельной личностью, имманентное ей». Эллинизм показал, что «все бытие есть данность человеческому субъективному самоощущению».
- ⁴⁰ Из последних зарубежных работ отметим: *Lapp Fr.* De Callimachi tropis et figuris. Diss. Bonn, 1965; *Mc. Kay K. I.* The Poet at Play: Kallimachos. The Bath of Pallas. Leiden, 1962, N 6; *Idem.* Erysiichthon a Callemachean comedy. Leiden, 1962; *Idem.* Hymn 2. — *Rheinisches Museum für Philologie*. Frankfurt a/Main, 1971, Bd. 114, Hf. 2; *Horowski J.* Folklor w tworczosci Kallimache z Syreny. Poznań, 1967; *Wimmel W.* Kallimachos in Rom. Wiesbaden, 1960.
- ⁴¹ Тексты Каллимаха приводятся по изданию: *Callimachus.* Hymni et Epigrammata / Ed. R. Pfeiffer. Oxonii MCMLIII, vol. 1—2. Перевод Аверинцева С. С. в кн.: Александрийская поэзия: Каллимах. Гимны. М., 1972.
- ⁴² Каллимаха считают первым поэтом, который изобразил поведение ребенка. Об иронической «детскости» поэзии Каллимаха пишет Б. Снель (*Snell B.* Die Spielerische des Kallimachos. — In: *Die Entdeckung des Geistes*. Hamburg, 1955). В первом гимне, «хотя

Каллимах рождение Зевса относит к Аркадии, все же он переносит его младенцем на Крит и говорит о воспитании его именно там, в связи с чем вводится традиционная для критской мифологии тема рождения божественного младенца и его воспитания со всеми приходящими сюда чисто человеческими аксессуарами» (Лосев А. Ф. Античная мифология. М., 1957, с. 240).

⁴³ Об участниках гимнической ситуации пишет У. Вилламовиц-Меллендорф. См.: *Wilamowitz-Möllendorf U. Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*. Berlin, 1924, Bd. 1—2.

⁴⁴ «Активное участие слушателя — важнейший элемент лирической структуры: эпический поэт как бы предполагал, что слушатель знает только то, что ему сейчас сообщается, лирический поэт предполагает, что слушатель знает и многое другое и что достаточно мимолетного намека, чтобы в сознании слушателя встали все мифологические ассоциации, необходимые поэту» (Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара. — ВДИ, 1973, № 2, с. 215).

⁴⁵ Завьялова В. П. Указ. соч., с. 106.

⁴⁶ Мотивы должны быть рассмотрены в эстетическом контексте поэтики Каллимаха. Так, например, когда о месте рождения Зевса говорится «Диктейский» или «Ликейский», ясно, что характеристики могущества здесь противоречивы. Двойственность поэтической структуры гимна подтверждается изучением тропов в работе В. П. Завьяловой (Завьялова В. П. Указ. соч.). Автор отмечает «конкретно-детальный», «предметно-вещественный» характер тропов, их вещественность, оживление традиционного содержания, снижение канонизированных мифологических образов.

⁴⁷ Ἐπιφάνεια или θεοφάνια, также ἐπιδήμια, обозначающие появление призываемого бога (*Weniger L. Theophanien, altgriechische Götteradvente*. — In: AFR, XXII; *Adami Fr. Op. cit.*, 231 ff.). Пример эпифании с метаморфозой — эпизод с Аполлоном Дельфинием в гомеровских гимнах (II, 221 и далее; IV, 80—90; V, 113, и далее; XXII, 9—16).

⁴⁸ Переводчик счел необходимым добавить в начале обращение «слышишь» по аналогии с дальнейшим. Это добавление очень точно передает настойчивость обращающегося поэта к собравшимся:

Οἶον ὁ πάπολλωνος ἐσεΐσατο δάφνινος ἄρκηξ,
Οἶα δ' ἔλον τὸ μέλαθρον' ἐκὰς ἐκὰς ὄστις ἀλιτρός·
Καὶ δὴ κου τὰ θύρατρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει.
Ὅχ ὄραξ...

⁴⁹ Трудовые песни выступают как параллель обрядовым. Поэтому возможно рассмотреть отношение участников трудового процесса к своему труду и сопоставить его с отношением адоранта к богу в молитве (гимне). Действенная ритмичность трудовой песни параллельна словесному диалогическому действию молитвы (гимна). Обращение к соучастникам трудовой ситуации параллельно обращению поэта к участникам диалога. Ср.:

Ἐχ, дубинушка, — ухнем!
Ἐχ, Зеленая, — сама пойдет.
Подернем, подернем — да ухнем.

О триединстве работы, музыки, поэзии см.: Бюгер К. Работа и ритм. М., 1929.

- ⁵⁰ Двойственность поэтической структуры гимнов Каллимаха связана с «существованием двух планов повествования: религиозно-мифологического и реально-исторического», — отмечает В. П. Завьялова. Внешнему традиционно серьезному плану гимнической традиции противопоставляется скрытый план легкого скептического отношения ко всему реальному объективному мировоззрению.
- ⁵¹ Обычное для гимнов распределение: гимны 1—3—4, где основным является эпическое нарративное начало, более повествовательные, и гимны 2—5—6, имеющие драматически-мимический характер. См., например: *Horowski J. De Callimachi Hymnorum соlogе mimico.* — *Eos*, LIV, 1964; *Завьялова В. П.* Указ. соч., с. 22—33.
- ⁵² См.: *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой литературы. — Уч. зап. МГПИ им. Ленина, 1954, т. 33, вып. 4, с. 152—153.

ПОЭТИКА ОПИСАНИЯ



ГЕНЕЗИС «КАРТИН» ФИЛОСТРАТА СТАРШЕГО

Н. В. Брагинская

Ставя перед собой вопрос, как сделаны «Картины» Филострата Старшего, мы отвлекаемся от вопроса, кем они сделаны. Нам важна только почти неразрешимая сложность установления авторства в *corpus Philostratorum*. Так, интересующие нас «Картины» одни филологи считали сочинением Филострата I, сына Вера, другие Филострата II Флавия, третьи — Филострата III Лемносского¹. Свидетельства античных и византийских авторов, указания рукописной традиции, все вообще данные, по которым обычно устанавливают авторство, не прибегая к анализу стиля писателя, безнадежно противоречат друг другу. То, что при дефектности источников историки бессильны решить проблему авторства, только прискорбно. Но, что этого не могут сделать и филологи, располагая огромным корпусом текстов, это уже поучительно. Как писал около ста лет тому назад Э. Роде, «кажется, что не только призвание к профессии софиста, но и совершенно особый род манерного софистического стиля в семье Филостратов передавался по наследству»². Действительно, писательская манера, вкусы, стиль и интонация сочинений, дошедших под именем Филострата, обладают таким единством, что некоторые исследователи склонны приписывать почти все сохранившиеся сочинения одному Филострату Флавию³ — о нем как о личности известно больше, чем о других, — а сочинения двух других Филостратов считать несохранившимися. Не будет ли в таком случае уместным вообще отвлечься от вопроса, кто именно написал «Картины»? И не только кто именно из Филостратов, но и кто именно из писателей-софистов. Отсутствие индивидуальности — залог представительности писателя: он представляет некоторое направление. Филостратов по многим соображениям следует признать «писателем», представительным для своего времени. Деятельность семьи Филостратов занимает около двухсот лет и охватывает при этом период второй софистики; коллективный Филострат выступал во всех мыслимых в литературе данной

эпохи жанрах; одному из Филостратов принадлежат «Жизнеописания софистов», сочинение, в котором софистика осознавала саму себя. Общность писательской манеры в сочинениях Филостратов обеспечивается не единством личности автора, их создавшего, но надындивидуальным единством целого направления, представительным образом и даже фокусом которого являются сочинения корпуса Филостратов. Для настоящего очерка отсюда следует: при определении идейно-художественного контекста «Картин» ни одно из сочинений Филостратов не предпочтительней для нас, нежели любое другое сочинение того же времени и направления.

Что же за сочинение «Картины»? Какого жанра? Как оно сделано? Эти вопросы останутся на совести филолога, даже если найдутся точные исторические свидетельства в пользу авторства одного из Филостратов. «Картины» состоят из своего рода введения, в котором рисуются обстоятельства имевшей некогда место беседы, и самой беседы, в которой описываются 65 или 64 картины, причем о каждой картине говорится особо. Описание строится как диалог, от которого почти повсеместно как бы отняты реплики одной из сторон, но «оставшиеся» реплики в каком-то смысле определяются «отнятыми». Такой диалог мы вслед за Хирцелем (см. прим. 64) называем псевдиалогом. В том, как сделан этот псевдиалог, мы выделяем два слоя или аспекта: набор топосов, схем и образов, созданных в глубокой архаике, и преобразование этого наследия, осуществленное условным Филостратом. Эти «слои» неравноправны. Первый играет роль материала, но обладает при этом способностью диктовать свои условия; второй преобразует материал в нечто ему совершенно противоположное, делая при этом вид, что оставляет его в неприкосновенности. Интересно в поэтике «Картин» решительное противоречие этих двух слоев или сторон произведения, давшее памятник уникальный, если не по художественной высоте, то по необычности всего его облика.

Первая часть настоящего очерка посвящена тому, что создатель «Картин» получил в готовом виде, т. е. набору топосов, способу их объединения и организации. Сам по себе набор элементов, полученный автором «Картин» как наследство, — тема отдельной работы, частично нами опубликованной⁴. Здесь мы будем опираться на некоторые ее результаты.

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС

Описания изображений, включенные в произведения различных жанров греческой художественной литературы, принято называть экфрасисами. Среди таких описаний мы выделяем группу текстов, построенных в виде беседы. Эти тексты мы условно называем диалогическим экфрасисом (далее ДЭ) в отличие от чаще встречающегося монологического описания, т. е. описания, исходящего от одного лица — автора или героя. Итак, ДЭ — это включенная в художественное произведение беседа, связанная с изображением и содержащая в себе его описание, т. е. экфрасис. Слова «изображение», «беседа», «описание» и т. д. употребляются здесь терминологически. Мы вынуждены поэтому подробно определить каждый термин; в противном случае нашему определению будет соответствовать самый пестрый материал и объект исследования потеряет единство. Итак, под изображением мы понимаем конкретное, предметное, сюжетно-тематическое произведение искусства, т. е. картину, скульптуру, рельеф, тканый ковер или целый комплекс художественных объектов, но не узор и не орнамент. Под описанием мы понимаем нечто более пространное, нежели простое название, однако если перед нами комплекс описываемых картин, статуй и т. п., наличие описания признается, если такой комплекс, например убранство храма, предстает как перечень названий: такие-то статуи, такие-то сосуды, такие-то алтари и т. д. Беседой мы называем текст, построенный целиком в диалогической форме, псевдиалог (см. выше), а также такой текст, в котором имеются «следы» диалога, т. е. в рассказ вводятся прямая речь собеседников, их вопросы и ответы в косвенной форме, обращения одного из собеседников к другому, реакция на поведение или слова собеседника. Беседа — это не обмен двумя-тремя репликами, она предполагает известную развернутость речи. Осталось уточнить, что значит «связанная с изображением». Беседа может отправляться от изображения и приводить к нему, но в какой-то своей части она имеет изображение своим непосредственным предметом. Изображение должно представлять в беседе не как предмет, который может сгореть, утонуть или весить десять талантов, который можно украсть или продать. В беседе, связанной с изображением в смысле нашего определения, речь должна идти о некотором предмете в его

именно изобразительном аспекте, функции, роли. Кроме того, произведение искусства не должно выступать в качестве иллюстрации при трактовке какого-либо общего вопроса, которым и заняты собеседники, как это бывает у Платона. И, наконец, если один собеседник описывает изображения, а другой в продолжение разговора никак на это описание не откликается, разговор не может считаться «беседой, связанной с изображением».

Такому определению, очевидно, удовлетворяют «Картины» Филострата Старшего с той лишь разницей, что у Филострата беседа в связи с изображением не включена в некое иное целое, а сама представляет собой целое — отдельное художественное произведение. Таким образом, «Картины» — это ДЭ как жанр, ДЭ *par excellence*.

Укажем теперь, где, кроме «Картин», мы обнаружили тексты, удовлетворяющие рабочему определению ДЭ. Затем посмотрим, не обладают ли эти тексты такими общими им свойствами, которые не предусмотрены рабочим определением.

№ 1. «Теоры», драма Эпихарма (фр. 79 Kaibel). № 2. «Теоры, или Истмиасты», сатирическая драма Эсхила (фр. 17 Mette). № 3. «Истмиазусы», женский мим Софрона (фр. 10 Kaibel). № 4. «Адокиазусы», идиллия XV Феокрита (особенно ст. 78—89). № 5. «Женщины, приносящие дары и жертвы Асклепию», мимия IV Геронда (ст. 19—40, 55—73). № 6. Парод «Иона» Еврипида (ст. 190—236). № 7. Сцена с анагнорисматами в «Ионе» Еврипида (ст. 1395—1436). № 8. Пролог «Гипсипилы» Еврипида (фр. 764 Nauck). № 9. Первый стасим «Электры» Еврипида (строфа и антистрофа 2). № 10. Второй эпизод «Семерых против Фив» Эсхила (ст. 369—685). № 11. Пролог «Облаков» Аристофана (особенно 200—220). № 12. «Картина» (Πίναξ) Псевдо-Кебета. № 13. «О том, что Пифия более не пророчит стихами» Плутарха (гл. 1—16). № 14. «Учитель риторики» Лукиана (гл. 6 сл.). № 15. «Геракл» Лукиана (гл. 1 сл.). № 16. «Токсарид» Лукиана (гл. 6 сл.). № 17. «Две любви» Лукиана (гл. 8 сл.). № 18. «Изображения» Лукиана (гл. 1 сл.). № 19. «О доме» Лукиана (гл. 1 сл.). № 20. «Диоген и Мавсол» Лукиана («Диалоги в царстве мертвых», 24). № 21. «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия (Предисловие и завязка). № 22. «Сатирикон» Петрония (гл. 83—89). № 23. «Жизнеописание Аполлония Тианского». Филострата Флавия (II, 20—25). № 24. Там же (IV, 28). № 25. Там же (III, 25). № 26. «Повесть об Исминии

и Исмине» Евмафия Макремволита (II, 1 сл. и III, 1 сл.). № 27. Там же (IV, 5 сл.). № 28. «Причины» Каллимаха (фр. 114 Pfeiffer). № 29. «Ямбы» Каллимаха (фр. 119 Pfeiffer). № 30. Фрагмент комедии Платона (фр. 188 Kock). № 31. Несколько десятков (до сотни) однотипных реальных и литературных эпиграмм.

Многое в этом списке требует пояснений.

1) Откуда известно, что «Истмиазусы» содержат ДЭ, если от них практически ничего не дошло? Первые четыре номера в нашем списке представляют собой литературную обработку какого-то сходного материала народного театра. Посмотрим на названия этих пьес. «Теоры, или Истмиасты» Эскила как бы объединяют «Теоров» Эпихарма и «Истмиазус» Софрона, а причастие образует название мимов и Софрона, и Феокрита, и Геронда. По содержанию пьесы Эскила, Эпихарма и Феокрита также сходны: во всех трех случаях описывается посещение святилища или торжественных церемоний и осмотр достопримечательностей. Это уже позволяет предполагать, каким было содержание мима Софрона, а свидетельство древнего грамматика о том, что «Адониазусы» Феокрита — это переработка «Истмиазус» Софрона, делает такие предположения сравнительно достоверными. У грамматика (автора шпотесы к XV Идиллии) мим Софрона назван *ταὶ θεαίμαται τὰ Ἰσθμια* — «Женщины, справляющие Истмийские игры». Еще Валькенаер исправил это название на *ταὶ θεαίμαται τὰ Ἰσθμια*⁶, что значит «Зрительницы Истмийских торжеств (или святынь)». Исправление Валькенаера оправдано уже тем, что женщины в играх не участвовали, не «справляли» их. Но, если Валькенаер прав, название мима говорит о смотре, взирании как основном содержании пьесы. Это снова сближает ее с «Теорами» Эпихарма и «Теорами, или Истмиастами» Эскила, ведь «теоры» по внутренней форме слова «зрители зрелищ» (*θεάα + ὄραμα*). Кстати сказать, и «Адониазусы» следует, видимо, переводить не «Женщины, справляющие Адонии», а «Зрительницы Адоний», ведь Горго и Праксиона не участвуют в ритуале, они только пассивные зрители.

Таким образом, все четыре пьесы — это такие зрелища, в которых герой является зрителем, зрящими зрелища. В трех пьесах беседа героев-зрителей о зрелище представляет собой ДЭ. Исходя из этого, мы предполагаем, что ДЭ присутствовал и в несохранившемся миме Софрона.

2) Почему в список включен «Сатирикони» — произведение римской литературы? Во-первых, формальная основа «Сатирикона» — греческая мениппея. Во-вторых, интересующий нас эпизод находится как раз в той части романа, которая, по мнению исследователей Петрония, ближе всего к греческому роману по характеру эпизодов и способу их нанизывания⁶. Именно сцену в пинакотеке неоднократно сопоставляли с греческим романом. Это и позволяет поместить данный ДЭ в один ряд с эллинистическими ДЭ.

3) Почему в список включены сочинения, современные Филостратам и даже более поздние, ведь задача исследования — выявить при сопоставлении текстов этого списка независимую от «Картин» Филострата традицию? Мы считаем, что принципиально к этой независимой от Филострата Старшего традиции возбраняется относить лишь такие ДЭ, в которых по ряду признаков можно видеть следование «Картинам» как образцу. Таковы, например, экфрасисы Филострата Младшего, который ссылается на сочинение деда как на объект подражания (390, 10), экфрасисы Каллистрата, Прокопия Газского⁷, Иоанна Евгеника⁸ и других авторов «школы Филострата»⁹. Что же касается романов, созданных одновременно с «Картинами» или даже позже, то ДЭ из них не восходят к «Картинам», а следовательно, свидетельства романной традиции могут использоваться для наших целей при любой дате создания произведения. Но мы ограничимся пределами античной литературы, и потому экфрасисы в народном византийском романе, хотя они и сохраняют в отдельных случаях сходство с ДЭ в античных памятниках, нами рассматриваться не будут. Что же касается «Повести» Евмафия, первого, по мнению С. В. Поляковой, средневекового романа¹⁰, то это одновременно и последний античный роман, образцом для которого послужил роман Татия, а материалом — языческая древность. Мы считаем, что ДЭ в романах восходят не к «Картинам», а к их общему прототипу. Основанием для этого служит следующее. Открытием автора «Картин» было создание особого нового жанра, в котором экфрасис выступал и как материал, и, так сказать, как цель законченного произведения. Экфрасисы «школы Филострата» относятся к такому новому жанру. «Ученики» заимствуют открытие Филострата, авторы же романов как бы ничего о нем не знают: ДЭ в романе является субжанровым образованием, определенным типом текста, включенным в целостное произведение другого жанра. При этом в характере опи-

саний, в способе словесной интерпретации изображения у авторов романов, у Филострата, у его современника Лукиана может быть много общего, не меньше, чем у Филострата и его «учеников»: это одна эпоха, одна софистическая среда.

4) Почему в некоторых номерах списка объем ДЭ указан неточно? ДЭ не является самостоятельной литературной формой. Его включенность в художественное произведение выражается, в частности, в том, что точные границы ДЭ иногда трудно или даже невозможно указать. ДЭ не кончается, а переходит во что-то иное и не начинается, а неожиданно проступает сквозь ткань произведения.

5) Почему для «Картины» Псевдо-Кебета и эпиграмм вообще не указываются границы ДЭ? Диалог Псевдо-Кебета и эпиграммы не включают ДЭ, а совпадают с ним по границам, иными словами, сюжет «Картины» и соответствующих эпиграмм исчерпывается беседой, связанной с изображением. Но в отличие от «Картин» Филострата эти сочинения не являются ДЭ по жанру: они подчиняются требованиям других жанров — философского диалога и эпиграмматического стихотворения.

6) Почему под № 31 объединено несколько десятков текстов? Под номерами 28—31 помещены вырожденные случаи ДЭ: одним из участников беседы об изображении является само изображение, т. е. участник беседы и ее предмет совпадают. Все эти ДЭ очень похожи друг на друга. Их структура сложилась в рамках полуфольклорного жанра эпиграммы. Изучению эпиграмматических ДЭ следовало бы посвятить особое исследование. Здесь же мы примем эпиграммы, в которых статуя, стела, могильный памятник беседует с прохожим о самом себе, за варианты одной эпиграммы в том смысле, в каком говорят о вариантах в фольклоре. Поскольку все эпиграммы такого рода мы принимаем за одну в смысле наложения текстов друг на друга, а не в смысле сложения их друг с другом, мы приписываем десяткам текстов всего один номер.

Конечно, сочинения, которые мы перечислили, принадлежат разным эпохам, жанрам, стилям, авторам, так что ДЭ, включенные в наш список для читательского восприятия, разительно непохожи друг на друга. Пренебрегнув спецификой каждого отдельного ДЭ, мы попытались сравнить их между собой, и тогда выяснилось, что тексты, удовлетворяющие рабочему определению ДЭ, обладают рядом общих и неочевидных черт и признаков. А именно:

1. Изображение, о котором идет речь, сакрально, оно находится в святилище или храме, участвует в религиозной церемонии.

2. Изображение таинственное, иногда аллегорическое, оно обладает скрытым смыслом.

3. Изображение получает истолкование, его смысл раскрывается, загадка разгадывается.

4. Участники беседы исполняют определенные партии, которые мы назовем партией эксегета и партией зрителя; партии исполняются соответственно: а) стариком, старшим по положению — младшим по возрасту и положению, б) более серьезным и солидным собеседником — простоватым и легкомысленным собеседником, в) учителем — учеником, г) посвященным в таинства, причастным к святыням (неокор, служитель храма и т. п.) — профаном, пришельцем, д) мудрецом, философом — неучем, мало испуленным в науках, е) изображением, как правило, бога — человеком (группа вырожденных текстов).

5. За исполнителем партии эксегета закреплена функция толкования изображения (в дальнейшем для простоты мы будем говорить об «эксегете»).

6. За исполнителем партии зрителя закреплена функция демонстрировать неведение, недоумение, любопытство, восторг, непосвященность, наивность¹¹ (в дальнейшем мы будем говорить о «зрителе»).

7. В беседе задаются вопросы об изображении; чаще их задает зритель, иногда эксегет.

8. Зритель — это, как правило, не одно лицо, а несколько человек, иногда целый хор.

9. Эксегет, как правило, выступает как одно лицо.

10. Встреча с изображением происходит на чужбине, в дороге, во время путешествия; чаще путешественником бывает зритель, иногда эксегет.

11. Беседа характеризуется наличием зрительных императивов от глаголов с различной интенсивностью действия — *ἴδρα*, *εἰσῶρα*, *ἰδέ*, *ἰδοῦ* (*ἰδοῦ*), *λεῖσοσε*, *ἄθρησον*, *ἄθρει*, *σκέψαι*, *σκοπεῖτε*, *δέρκοι*, *θεώρει*, *πρόσβλεψον* и других слов, связанных со зрением, видением, призраками, чудесами, дивами и т. п.

12. Описание изображения богато световыми образами, блеском, сиянием, сверканием, огнем и пламенем, которые невозможно согласовать с реальностью греческих рельефов, картин и статуй.

13. Описание непременно подчеркивает сложность искусственного с подлинным, неотличимость изображения от «настоящей» вещи, живого существа и т. п. В том или ином смысле изображение рассматривается как живое или почти живое, а в группе вырожденных текстов, где эксегет и изображение совпадают, мотив «живое искусственное» получает предельное выражение: изображение живое, говорящее.

14. Замечания о мастерстве художника ограничиваются пунктом 13. Все внимание зрителя и эксегета сосредоточено не на самом художественном объекте как произведении искусства, а на изображенном, предмете изображения, на его «словесном смысле» (толковании), поэтому картина, статуя и т. п. учит, наставляет, открывает жизненную, философскую, религиозную тайну, иллюстрирует миф.

Анализ текстов ДЭ, позволивший нам обнаружить перечисленные выше 14 признаков-элементов, мы опускаем, а результаты анализа, т. е. факт наличия/отсутствия того или иного элемента в том или ином тексте помещаем в отдельной таблице (табл. 1, А). Совокупность этих элементов-признаков мы будем называть «конструкцией ДЭ».

Рассмотрим теперь еще восемь текстов, которые обладают многими из перечисленных признаков-элементов, но не отвечают рабочему определению (см. табл. 1, В). В четырех из них беседа связана не с изображением или во всяком случае не с предметным изображением, а, так сказать, с живой картиной: (32) Парод «Ифигении в Авлиде» Еврипида (ст. 161—296); (33) Пролог «Ифигении в Тавриде» Еврипида (т. 65—75); (34) Пролог «Финикиянок» Еврипида (ст. 105—182); (35) «Жизнеописание Эзопа» (XIII, 112—115). В № 32 и 34 беседа идет о сверкающей панораме войска, люди описываются здесь не как люди, а как зрелище, как сверкающие предметы; когда же вместо героя описывается и истолковывается изображение на его щите («Финикиянки», ст. 127—131), то перед нами собственно экфрасис, и в этой части текст под номером 34 соответствует рабочему определению ДЭ. В ДЭ под номером 35 фараон и его свита облачаются в особые костюмы и принимают особые позы, а Эзоп разгадывает, что значат эти живые картины. Три других текста не содержат беседы, в них есть только указание на беседу, которую вели герои о картинах и статуях: (36) Предсловие к роману

«Дафнис и Хлоя» в сопоставлении со всем романом; (37) эпизод с изображением Ио в Ниневии в «Жизнеописании Аполлония Тианского» (I, 19); (38) эпизод с изображением Афродиты Пафосской там же (III, 58). В «Эфиопике» Гелиодора (39) конструкция ДЭ существенно преобразована, здесь имеются скорее намеки на такую конструкцию, вживленную в композицию всего произведения.

Весьма вероятно, что мы обнаружили в греческой литературе не все тексты, отвечающие рабочему определению ДЭ, и не все тексты, обладающие значительным числом элементов конструкции ДЭ. Мы полагаем, однако, что число таких «пропущенных» ДЭ не слишком велико.

Итак, мы обнаружили целую семью текстов, построенных из одних и тех же элементов, обладающих одними и теми же признаками. Каково происхождение этого набора, этой конструкции?

Мы могли бы, следуя весьма распространенному методу, считать первые по времени ДЭ свободным вымыслом авторов, а все остальные объяснять литературной традицией или, что то же самое, предположить, что общий литературный источник всех ДЭ до нас не дошел. Подобный ход рассуждений не представляется нам удовлетворительным, потому что вопрос о возникновении остается открытым: ответ подменяется указанием на готовый первый факт, и каузальность подменяется, так сказать, генеалогией. Нельзя, конечно, отрицать преемственность и сознательную опору на традицию внутри ДЭ из драматических текстов, внутри ДЭ из эпиграмм или романов. Однако тексты, содержащие ДЭ, относятся к очень далеким жанрам, а влияние, скажем, эпиграмм на философский диалог предполагать трудно. Предполагать взаимодействие ДЭ мы можем только для произведений одного или близких жанров, например для романов¹², а доказанным оно может считаться только в одном случае: в «Учителе риторики» Лукиан ссылается как на свой образец на «Картину» Кебета.

Есть и другой, на первый взгляд весьма простой способ объяснить, откуда берутся тексты, построенные по конструкции ДЭ, а именно в ДЭ следует усматривать отражение неких бытовых реалий. Чужестранцев, посещавших храмы и святилища, разве не сопровождали храмовники и перизеты и разве не давали они объяснений пришельцам и профанам? Мы знаем из Плиния, что претор Луций Гостилий Манцин после разрушения Карфагена выставил

на форуме картину с изображением батальных обстоятельств. Был нарисован осажденный город, и претор сам давал зрителям объяснения, показывая расположение частей войск и рассказывая о своих подвигах¹³. Если же зрители задавали Гостилию Манцину вопросы и он на них отвечал, то перед нами диалогический экфрасис, так сказать, в естественном состоянии. Конечно, в быту, религии, обряде могут существовать, консервироваться и возникать заново те самые явления, которые в свое время послужили рождению литературных и драматических конструкций, топосов и канонов. Топосы и конструктивные формальные элементы древнегреческой литературы имеют внелитературное происхождение, и потому они могут существовать рядом, параллельно литературе в свободном, «естественном» состоянии. Это общее свойство структуры античных жанров¹⁴ и, добавим, субжанровых образований. Но мы считаем, что греческая литература, созданная художественным переосмыслением традиционного фольклорного и мифологического материала, до известного времени в большей степени живет формулами, топосами, масками и мифами внелитературного происхождения, нежели обращением к литературным предшественникам или «отражением» реального быта.

Итак, что же обуславливает существование конструкции ДЭ? Что связывает вместе ее элементы, и прежде всего два основных — диалог и экфрасис?

По определению позднеантичных теоретиков греческой риторики экфрасис состоит в наглядном описании¹⁵. Между тем риторическая теория обобщает литературную практику: риторы указывают, в частности, что учиться составлению ярких, «цветистых» описаний следует у писателей древности. Если мы сравним диалогический и монологический способы описания с точки зрения возможности для яркости, наглядности и «цветистости», то предпочтительнее нужно будет отдать монологическому способу. Последний дает возможность погрузить читателя-слушателя в зрительные образы, в то время как вопросы и реплики собеседника перебывали бы разворачивание воображаемой картины и разрушали впечатление. Кроме того, как следует из конструкции ДЭ, вопросы и ответы зрителя или эксегета имеют в виду невидимый, скрытый смысл изображения, а вовсе не зрительную его яркость. Итак, экфрасис в наших текстах не соответствует критериям, сформулированным риториками. Диалогический экфрасис — это «пло-

хой» экфрасис, его нельзя расценивать как часть собственно словесного искусства, как «украшение» произведения литературы. Почему же ДЭ существует в литературе? Может быть, это долитературный материал, с тем или иным успехом приспособленный к литературным задачам? Может быть, у описательного диалога есть какая-то драматическая, обрядовая, действенная основа, для которой конструкция ДЭ естественна? Объяснению такого рода есть прецеденты. Для космогоний в древних индоевропейских традициях, которые строятся в форме вопросов и ответов, В. Н. Топорову удалось обнаружить ритуальный источник¹⁶. Мы не станем подбирать какой-нибудь подходящий ритуал в поисках того, что связывает вместе описание, диалог и остальные 14 элементов конструкции. Происхождение ДЭ как определенной конструкции мы усматриваем в фольклорной и культовой традициях как равноправных порождениях мифологической образности. Мы не станем отыскивать один совершенно определенный источник ДЭ, мы будем искать не предков, а скорее родственников, будем не возводить к истокам, но проводить параллели. Мы хотели бы представить себе ту почву, из которой вырос ДЭ в литературе, но речь пойдет о генезисе, а не о генеалогии.

ГЕНЕЗИС ДИАЛОГИЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА

С целью выяснить генезис конструкции ДЭ мы обратимся к обрядово-фольклорному зрелищу, т. е. такому прототеатру, в котором сакральное и профанное не расчленено. Конечно, все, что говорится о генезисе культурного явления, всегда гипотетично. Известную убедительность может придать гипотезе изложение *in extenso* многочисленных косвенных ее подтверждений, аналогий с явлениями других культур. В настоящем очерке мы формулируем гипотезу в самых общих чертах и излагаем минимум материала, оставляя на будущее более тщательную и подробную аргументацию. Итак, согласно нашей гипотезе ДЭ — это отражение в литературном тексте некоторых структур архаичного долитературного театра. На мысль о театре наводит уже то обстоятельство, что ДЭ включены по преимуществу в тексты, связанные с драмой. К трагедии, комедии, сатировой драме и миму (сценическому¹⁷)

относятся тринадцать номеров ДЭ (№ 1—3, 6—11, 30, 32—34).

Эта группа не только самая большая, она объединяет и самые древние тексты, которые относятся к классической эпохе. А в классический период слой литературной традиции в драматургии еще очень тонок: за ним, рядом, культ и фольклор. Помимо драмы, ДЭ обнаруживается у Феокрита и Геронда (№ 4—5), но сочинения Феокрита и Геронда — литературный мим, т. е. обработка мима сценического, а значит, хотя и через вторые руки, мы получаем тот же материал фольклорного представления. Кроме того, ДЭ вне драмы — это ДЭ в романах. Роман же по терминологии древних филологов это «драматикон», «драма» и даже «комедия». Роман тесно связан с театром и является как бы переложением драмы в прозу¹⁸ (ДЭ в романах № 21—27, 35—39). Наконец, ДЭ вне драмы — это в основном тексты из диалогов Лукиана (№ 14—20), о связи которого с mimoграфами много писали; и диалоги Псевдо-Кебета и Плутарха. Что касается Псевдо-Кебета, опора этого автора на сценарий мистерияльного посвящения неоспоримо доказывается в работе Р. Жоли¹⁹; мы полагаем, что *mutatis mutandis*, аргументация и выводы Жоли применимы и к диалогу Плутарха. Особняком стоит группа вырожденных текстов, эпиграмматических и им подобных. О связи этой группы с обрядом, а через обряд с прототеатром мы скажем ниже.

Для нашей гипотезы важно, что ДЭ помещается ближе к началу драмы, которая его содержит: начало «Теоров» Эсхила, пролог «Ифигения в Тавриде», первый стасим «Электры» Еврипида, парод «Иона», пролог «Гипсинилы» и «Финикиянок», парод «Ифигении в Авлиде». Сдвинуты к началу также ДЭ в диалогах Лукиана²⁰, в романах Лонга, Ахилла Татия, Гелиодора. Начало между тем — место пережиточных элементов. Так, например, героические сказания сибирских народов, выросшие из космогонических мифов, начинаются редуцированным космогоническим же мифом, принимающим форму зачина; перед представлением, в котором играют «уже» актеры-люди, в некоторых театральных системах Индии на сцену «все еще» выносят куклол, изображающих персонажей пьесы, или показывают живую картину на сюжет известной зрителям храмовой скульптурной группы; так, в прологе греческой трагедии выступают боги, которых в самой драме «уже» потеснили люди, и т. п. Помещение ДЭ ближе к на-

чалу драмы также можно представить себе результатом стяжения архаической основы драмы к ее началу. Иными словами, элементы архаического прототеатрального действия, отразившиеся в ДЭ литературной драмы, тяготеют к началу литературной драмы.

Посмотрим теперь, какие элементы прототеатра имеют соответствие в элементах конструкции ДЭ.

Нам представляется весьма вероятным, что элементы конструкции ДЭ, связанные с раскрытием тайного смысла священного изображения, с говорящим кумиром божества, с обстановкой святилища, указывают на ритуалы типа посвячительных. Зрительная лексика и световые образы говорят об этом же. Известно ведь, что при посвящении в мистерии показывали священные предметы и изображения. Посвящаемым, выходящим из мрака, статуи богов представляли в ярком свете факелов. Мистов ожидали «дивный свет» (*φῶς θαυμάσιον*) и «святые видения» (*ἄγια φάσματα*)²¹. Посвящаемым сообщались некоторые сакральные священные формулы, однако основное содержание посвящения подавалось в форме показа, демонстрации; достаточно сказать, что человек, выдававший тайны мистерий, «расплетывал» их и «показывал»²², а эксетет мистерий именовался «показыватель святынь» (*ἱερο-φάντης*).

Показы «чудес» и «див», строящиеся на мифологии света, раскрытие тайны в форме разгадывания зрительной загадки — все это свойственно и мистеральному культу, и прототеатру, который О. М. Фрейденберг называет «иллюзионом»: «Зрительные образы функционировали и в античном театре, непосредственно шедшем из действительного, еще докультового фольклора. . . Речь идет о балаганских представлениях, которые можно условно назвать иллюзионом. Такие представления-сценки назывались мимами: они восходили к мимезису, т. е. разыгрыванию мнимого под настояще. В состав мима входили пародия, лудификация. . . глумление, передразнивание, но и чисто световой „показ“ картин „сияний“ или смерти, показ „чудес“. Самый термин „чудо“, „диво“ — *θαύρα* — стал обозначать „балаган и фокус“»²³. О. М. Фрейденберг в «Образе и понятии» исследует мифологические представления, которые породили мифы и действия, изображающие сияние и временное помрачение светила, света, жизни. Уходы и появления инкарнаций света составляют сюжет примитивного мифологического действия, и потому насыщенность изображений в ДЭ светом, блеском, огнем, во-

лотом, как и тема схожести, неотличимого подобия изображения и оригинала, заставляет вспомнить о сценическом фольклоре с его морокой и фокусом, розыгрышами и световыми дивами.

«Наряду с морокой и фокусом в античном балагане занимались загадыванием загадок. Назывались они грифами; их назначение состояло в том, чтобы „скрывать“ и „открывать“ смысл»²⁴. Загадка в зрительном исполнении представляется нам генетической основой элемента 2 в конструкции ДЭ. Как разгадывание загадок выглядит сцена с анагнорисматами в «Ионе» (№ 7), узнавание героев по изображениям на щитах в «Финикиянках» (№ 34), раскрытие истинного смысла девизов на щитах в «Семерых против Фив» (№ 10) и др. Очень показательна в этом отношении сцена, по-видимому, фольклорного происхождения из «Жизнеописания Эзопа» (№ 39): «Нектанебон приказал всем своим паместникам и военачальникам облачиться в белое и сам надел белое покрывало, а на голову — рога, воссел на трон и велел впустить Эзопа. Изумился Эзоп при таком виде, а царь спрашивает: „На кого я похож и каковы мои спутники?“ — „Ты подобен луне, — отвечает Эзоп, — а спутники твои — звезды: как луна сияет среди иных светил, так ты в твоём двурогом уборе являешь вид луны, а спутники твои — окружающих ее звезд“. При таких словах подивился Нектанебон и богато одарил Эзопа. На другой день Нектанебон облачился в порфирное одеяние, взял в руки цветы, воссел на трон среди своих приближенных и велел впустить Эзопа. Вошел Эзоп, а царь его спрашивает: „На кого я похож с моими спутниками?“ — „Ты похож на весеннее солнце, — говорит Эзоп, — а спутники твои — на плоды земные: как властелин ты радуешь взор пурпурным блеском, а расцветающая земля несет тебе свои плоды“ и т. д.» (112—115; пер. М. Л. Гаспарова).

Эта сцена может иллюстрировать, что мы понимаем под загадкой в зрелищном исполнении. Однако, когда мы говорим о «загадке в зрелищном исполнении», в этих словах снимается противопоставление изображения-предмета и изображения-действия, созданного людьми и предметами, картины и «кадра» театрального представления. Между тем в нашем определении «изображение» предполагает только предмет и только описание предметного изображения мы называем экфрасисом. Данное противоречие объясняется тем, что от синхронного описания конструк-

ции ДЭ мы перешли к диахроническому описанию ее происхождения, и объект исследования обнаружил такие свои стороны, которые при синхронном подходе не могут быть ни выявлены, ни описаны. Имплицитно на известную условность изображения-предмета в нашем определении указывало уже то, что некоторые тексты, обнаруживая многие элементы конструкции ДЭ, не отвечают рабочему определению именно по этому признаку: в № 32—34, 38—39 (табл. 1, В) речь идет о живой картине или о зрелище. Итак, в качестве генетической основы конструкции ДЭ мы называем зрелище прототеатра, в качестве литературного отражения зрелища и зрелищности — экфрасис. Как в характере основы, так и в особенностях литературной обработки долитературного материала заложены возможности для превращения зрелища в экфрасис. Рассмотрим сначала с точки зрения этих возможностей самый прототеатр.

Долитературные фольклорные представления Древней Греции известны нам очень мало. Однако сравнительное изучение происхождения театра и его развития на ранних этапах позволяет выделить некоторые общие типологические закономерности возникновения и развития театрального представления вообще. Поэтому немногие сведения о долитературном театре Древней Греции оказывается возможным сложить в общую картину и, исходя из общей картины, судить о частностях. Так, к общим закономерностям относится возникновение литературной драмы при наличии двух предпосылок: 1) наличие института публичной рецитации особо важных для данного общества повествований; 2) наличие фольклорной сценической традиции, связанной с культом, но получившей развлекательную функцию. Для возникновения древнеиндийской, древнегреческой литературной драмы, средневековых мираклей и моралите такими предпосылками служили: 1) обычай торжественной рецитации эпоса «Махабхараты» и «Рамаяны», институт рапсодов, исполнявших «Одиссею» и «Илиаду», христианская литургия и праздничные мистерии; 2) сценическая традиция Малабарского побережья, дравидского юга Индии, сценическая традиция дикелистов и флиаков Пелопоннеса и Сицилии, традиция народных *Iudi* — гистрионы, акробаты, кукольники, шуты.

Наши скудные сведения о внешней стороне представлений на Пелопоннесе и в Сицилии мы можем пополнить

за счет театральных форм, предшествовавших появлению литературной драмы в Индии, потому что эти театральные формы, сохраняемые традицией, живут до сих пор: «При изучении современного театра Индии мы как бы переносимся в период развития театрального искусства, которое у нас в Европе принадлежит далекому прошлому, в период средневековых мистерий, или даже в эпоху предшественников великих эллинических драматургов»²⁵. Конечно, реконструировать греческий долитературный театр, опираясь на «показанья» другой культуры, можно лишь в общих чертах и с большими оговорками. И мы в общих чертах реконструируем «театр изображений», называя таким словосочетанием определенный комплекс черт, присущих архаическому театру. Театр изображений — это такой театр, в котором 1) актером является не человек, а изображение, вещь; 2) рядом с актером-человеком «играют» актеры-куклы, актеры-статуи, актеры-картины; 3) актеры-люди подражают актерам-вещам, неодушевленным куклам, позам статуй и т. д. (Здесь надо сделать еще одну оговорку. Театр изображений относится к такой ступени развития культуры, когда театральное и изобразительное искусство не имеют строго очерченных границ; театр изображений можно назвать также зрелищным функционированием произведений изобразительного искусства. И в первом, и во втором случаях слова «театр» и «произведение искусства» анахронистичны; этих явлений как таковых еще нет.)

Итак, на восточной почве театр изображений — это, например, ваянг бебер (театр картин) в Индонезии: ведущий демонстрирует картинки на перематывающемся свитке и поясняет их стихами из эпоса²⁶. Чаще актеры-люди и актеры-вещи соседствуют в одном представлении; таковы, например, спектакли рамлила. Представление разыгрывается на пространстве всего города, актеры ездят по улицам на повозках, а финальная сцена состоит в сжигании 15—20-метровых деревянных изображений персонажей противников Рамы. Идолы или вносятся на сцену по ходу спектакля, или присутствуют на ней с самого начала; в процессиях театрализованного характера, как правило, соседствуют костюмированные люди и манекены. Даже само изготовление идола может быть частью зрелища (раскрашивание бали на Цейлоне²⁷). Наконец, живые актеры имитируют манекены и скульптуры. Известно, что внешняя отделка персонажей катакали (Индия, Малабарское побережье) связана с изображениями храмовой

скульптуры: «Можно сказать, что на сцене катакали двигаются ожившие идолы»²⁸. Если актер не носит маски, превращающей человеческое лицо в лицо идола, то грим из рисовой пасты, как в катакали, скрывает мимику и имитирует маску. Костюм во многих представлениях фольклорного театра Индии рассчитан на фронтальное положение актера, актер лишен человеческой пластики, а в некоторых танцах исследователи отмечают специальную имитацию движений марионеток. Костюм, например, царя и царицы в спектаклях колама (Юг Индии, Цейлон) и огромная маска с высоким головным убором не облекают человеческую фигуру. Костюм и маска — это постройка, а человек становится манекеном, который демонстрирует блестящее и пестрое сооружение из дерева, кожи, стекла, тканей (конечно, сказанное относится не ко всем театральным представлениям современной Индии).

Наконец, актеры в театральных системах Востока либо вообще ничего не произносят, как куклы, и лишь жестикулируют, либо на их речь наложены какие-то пережиточные ограничения. За «немых» актеров (маска часто не имеет прорези для рта) реплики произносит ведущий, чтец (даланг в малайском театре, гидайю в японском, патукаран и сутрадхара в индийском и др.). Ведущий — наследник роли сказителя эпоса; при самом простом и архаичном способе словесного сопровождения спектакля у ведущего столько же слов, сколько их в пьесе или даже в соответствующем фрагменте эпоса, который актеры иллюстрируют своими танцами и жестами. Вся словесная сторона спектакля принадлежит ведущему, например, в театре колама, но чаще в современных представлениях за ведущим остается функция пояснителя спектакля, он представляет действующих лиц, произносит начальные молитвы, иногда часть реплик актеров. Актеры не сразу начинают говорить. М. П. Бабкина (Котовская) приводит интереснейшую запись представления, в котором текст пьесы дублирован: сначала реплику произносит ведущий в косвенной форме («такой-то говорит, что. . .»), а актер повторяет ее с незначительными вариациями уже от первого лица²⁹.

Греческому театру изображений в фольклорной и праздничной традиции (театрализованные процессии, подвижные статуи, группы автоматов, особый театр плоских подвижных картин и фигур, описанный Героном и т. п.) мы посвятили отдельную работу, к которой здесь и отсы-

лаем³⁰. Что же касается не фольклорного, а литературного театра Древней Греции, то здесь мы также усматриваем следы театра изображений. Это, конечно, маска, костюм и статуарная пластика трагических актеров, наличие кукол на сцене (куклы использовались для показа мертвых тел, вывозимых на экикклеме, а в прологе «Прометей прикованного» самого Прометей, видимо, играла кукла³¹). Статуи богов постоянно присутствуют на сцене как декорация и даже как действующие лица. В пионерской работе И. Дингеля о реквизите греческой трагедии собраны места из текстов пьес, указывающие на присутствие на сцене картин и статуй. К этой работе мы и отсылаем читателя³².

Роль реквизита и бутафории в древней комедии, вероятно, значительнее, чем в трагедии. Об эпохе расцвета вещей в театре Адр. Пиотровский говорил применительно к аттической комедии³³. Мы укажем здесь только на Гермю как постоянный персонаж комической сцены. У Аристофана в «Плутосе» актер играет Гермю «на одной ноге» (1129), статуя действует как персонаж драмы; у комика Платона статуя сообщает, что пришла «сама собой», называет себя деревянным Дедаловым изделием (фр. 188 Коск); у Фриниха Гермю просят не унасть и не разбиться, и она отвечает (фр. 58 Коск); в «Облаках» Аристофана у статуи Гермеса нет слов, но Стрепсиад винится перед ней за свою замену богам, просит совета и повторяет вслух услышанное им приказание (1478—1485).

Итак, для Греции театр изображений: 1) в котором актер равен изображению — это *statà aibórata*, описанные Героном; 2) в котором актеры-люди соседствуют с актерами-изображениями — процессии обрядовые и театрализованные, литературный театр с его статуарным и кукольным реквизитом и декорацией; 3) театр, в котором актеры подражают изображениям, — это комедии с Германами и трагедии со статуарным обликом актера. «Немые» актеры и пояснения ведущего также известны для Греции. По описанию Феокрита в XV Идиллии рядом со сценой, где на ложах покоятся идола Афродиты и Адониса, выступает актриса с пением гимна об Афродите и Адонисе: здесь ведущий стоит рядом с актерами-куклами. На пиру, описанном Ксенофонтом, живые актеры исполняют сценку, не произнося ни слова, а глашатай (как и на Востоке, он одновременно и хозяин труппы), выйдя перед гостями, предвосхищает ее такими словами: «О мужи,

Ариадна входит в спальню свою и Диониса; затем приходит Дионис, захмелевший на пиру с богами, и приближается к ней; потом они станут забавляться друг с другом» (Супр., IX, 2). Для пантомимы такое вступление ведущего оправдано, но и в разговорную драму, в которой герои, казалось бы, все могут сказать сами, в лице прологиста входит такой глашатай-ведущий³⁴. Впрочем, и разговорность эсхиловой и доэсхиловой трагедии не следует преувеличивать. Вспомним упреки старшему трагику в «Лягушках»:

...Сперва, лицо закутав покрывалом,
Сажает в одиночку он Ахилла или Нюбу —
Трагические чучела: они молчат, не пикнут³⁵.

«Трагические чучела» — в оригинале *πρόσχημα τῆς τραγῳδίας*, а *πρόσχημα* — прикрытые для маскировки, пышное украшение, костюм, внешний вид. Иными словами, упрек Эсхилу — это упрек, от имени разговорной драмы обращенный к «немому», зрелищному фольклорному представлению, влияние которого у первого трагика еще сильно. Возможно, единственный актер доэсхиловой трагедии исполнял партию ведущего. Актер назывался «гипокрит», но о значении самого слова продолжают споры³⁶. По сигнификату гипокрит — это либо «ответчик», и тогда 1. согласно с лексиконом Поллукса актер получил такое название, потому что «отвечал» хору³⁷; либо это «толкователь»³⁸, и тогда гипокрит уподобляется ведущим восточного театра, пояснителям зрелища. Гипокрит в театре с одним актером, может быть, выполнял ту же роль, что вестник-глашатай в драме с двумя и тремя актерами³⁹.

Итак, мы считаем, что на сцене долитературного греческого театра наряду и наравне с людьми «играют» статуи, картины (перипакты, катаблематы, скенотека⁴⁰), куклы, макеты, вещи. . . Но и изобразительное искусство греческой архаики и классики не изолировано от сферы игровой и действенной, обрядовой и зрелищной (что, впрочем, характерно для изобразительного искусства архаических и экзотических культур). Изображение не помещают ни в музей, ни в галерею и не предназначают для чистого созерцания. С ним что-то делают: поклоняются ему, украшают его цветами и драгоценностями, приносят ему жертвы, кормят, моют, одевают, молятся ему, т. е. обращаются к нему с речью, и т. п. Изображение подвижно само, как автоматы, или его возят на телеге в процессии,

оно зрелищно и, так сказать, театрально. С ним можно вести беседу. Так, например, изображение на краснофигурной ойнохое (Берлинский музей, № 2415) показывает такую сценку: бородатый человек стоит перед статуей Афины, помещенной на высоком постаменте-колонне; Афина опирается на копье и как бы наклонилась к человеку, а он обращается к ней с характерным жестом руки (жест «говoreния») ⁴¹.

Программа беседы со статуей содержится в диалогической, в том числе экфрастической, эпиграмме. Как и всякое написанное слово в Греции, она предназначена для прочтения вслух, причем это — единственный в своем роде жанр словесности, в котором не только содержится обращение к читателю, но и речь самого читателя: «путника». Эпиграмма разыгрывается. Часто она использует драматическую технику коротких реплик собеседников, укладывающихся в стихотворную строку или часть строки. Эту технику называют драматической, потому что она используется в агонах и стихомифиях драмы. Весьма вероятно, что и в драме, и в эпиграмме такая техника восходит к ритуальному словопрению, ведь, не говоря уже о драме, связь ранней эпиграммы с ритуалом общепризнана.

Между театром и сферой изобразительного искусства нет непроходимой грани. Беседа с изображением в одном случае — явление художественно организованного, эстетизированного быта ⁴², в другом — религиозного таинства, как в беседе с кумиром Аполлона Делосского в «Причинах» Каллимаха, в третьем — эпизод театрального представления, как в комедии, когда на сцену выходит Герма и ведет диалог с человеком.

Итак, генетическая основа конструкции ДЭ — это долитературный театр, где в зрелищной функции выступает живой актер, подобный изображению, и изображение, которое мыслится живым; зрелище разгадывается, поясняется, толкуется. Экфрасис возникает первоначально в речи ведущего. Такой вывод можно сделать на основании текста в спектакле колама. Колама означает «театральный костюм», представление колама (или колам — мн. ч.) состоит в параде масок, которые танцуют, изображают движения и жесты. Ведущий поет стихи, в которых описывает действующих лиц, дает пояснения и обращается к аудитории. Повествование, действие, косвенная характеристика заменены здесь непосредственным показом и словесным пояснением ⁴³. Схема пояснений такая: «По-

смотрите все собравшиеся на демона Марака (или Марува — демона смерти. — Н. Б.). Он оглушает вас своим яростным ревом. На его голове в алом блеске сияет страшный идол. В каждой руке он держит голову ядовитой кобры. Его лицо имеет цвет попугая, и вокруг его лба вьются четыре ядовитые змеи. Идет злой дух Марака, охьяненный крепким вином, и яростно ревет. У него свирепое и синее широкое лицо. Бока его сияют алым блеском. В своей багровой руке он держит свирепых ядовитых змей. Смотрите всласть, о люди, собравшиеся здесь, на демона по имени Марака, который держит в руках железный прут и делает шум, оглушающий вас. Он хватает людей, проходящих мимо, и ест их мясо, в то время как кровь их стекает по обеим сторонам его рта. . .» и т. д. (цит. по Мерварту ⁴⁴).

В этом экфрасисе много важных для нас черт: театральное представление — чистое зрелище, утеха для глаз, сюжета здесь нет, нет и действия, потому что на сцене один актер, как в трагедиях Фесписа. Демон вполне мог бы быть куклой или манекеном, так мало требуется от него «игры» в современном смысле. Настоящий и единственный актер — ведущий, так сказать эксегет; его пояснения представляют собой псевдиалог, причем не только с публикой, но и со зрителями, которые присутствуют внутри спектакля. Дело в том, что маски царя и царицы, которые выходят на сцену после комической прелюдии, остаются на сцене в качестве зрителей, представление разыгрывается как бы для них. Таким образом, не только аудитория спектакля не отгорожена от зрелища, но даже в структуре спектакля присутствуют «сценические зрители». Это обстоятельство важно для нас при рассмотрении следующего вопроса: как при литературной обработке театра изображений появляется экфрасис?

Итак, мы утверждаем, что театральная зрительная экспозиция передается в литературной драме в рассказе вестника, в экфрасисе, в описании. Показ воочию переводится в рассказ об увиденном ⁴⁵. Когда происходит литературная переработка архаического зрелища, его зритель включается в драму на правах рассказчика о зрелище. Втягивание зрителя внутрь драмы можно сравнить с вбрасыванием сценических ремарок внутрь реплик персонажей в *Lesedrama*. Хор в классической драме — это бывший зритель, т. е. община, участвовавшая в обряде. Известно ведь, что хор не был профессиональным, набирался из

граждан. Так становится понятнее множественность зрителей в наших ДЭ: зритель ДЭ происходит от зрителей представления. В театре колама ведущий-эксегет беседует со зрителем, в литературной драме эксегет по-прежнему беседует со зрителем, но оба они персонажи драмы, а зрелище трансформировалось в экфрасические реплики, зрительную, световую лексику, зрительные императивы.

Второй эпизодий «Семерых против Фив» (ДЭ № 10) показывает, как зрелище превращается в литературную драму. Если бы предводители аргосцев выходили на сцену и выносили щиты с изображениями, а вестник описывал их и толковал, то перед нами был бы не Эсхил, а колама. Представим себе следующее как реплики ведущего из колама. Вот что окружает Фивы: «. . . Небесный свод со звездами, А посредине самая прекрасная Звезда — глаз ночи, полная луна горит . . . Нагой, с огнем пылающим Факелопосец. Золотыми буквами «Сожгу я город» — надпись на щите горит. Тифона глотка жарким пышет пламенем, И черный дым, летучий брат огня, валит, Клубками змей вдобавок узловатыми Округлый обод полого скреплен щита. Блестящий сфинкс чеканный, людоед лихой, Прибит гвоздями, а в когтях чудовища Фиванец бьется. . . Вооруженный воин, весь из золота, Идет вослед за женщиной, с достоинством Его ведущей. Это Дике»⁴⁶.

Светила, чудовища, божества, золотые люди не персонажи зрительного мима. Это экфрасисы, и Эсхилу нужно уже не сверкание золотых фигур, не огнедышащие глотки чудовищ, не показ зрительных чудес, как в низовом «балаганном» театре, не разгадывание грифов, но поэтический язык и раскрытие провиденциального смысла изображений. Поэтому ни чудовищ, ни пламени пет на сцене, есть только экфрасис из уст вестника-лазутчика (зритель) и толкование из уст Этеокла (эксегет). «Когда человек еще не умел повествовать, он излагал события с помощью их непосредственного воспроизведения воочию, в конкретности. Этим объясняется не только самый факт изображения в действии, но и приемы конкретной экспозитивности, сохранившиеся в античной драме: все, о чем говорится, сопровождается движениями, которые непременно бывают названы, словно зрители слепы („А вот и он“, „Я беру его за руку“, „Вот этой рукой я касаюсь“ и т. п.)»⁴⁷. Когда же зрительный мим уже не есть он сам, когда создается разговорная драма, предмет показа делается темой описания и рассказа, зрители и эксегет — действующими, т. е. раз-

говаривающими, лицами. Партия эксегета в ДЭ, таким образом, отражение ролей кукольника и прологиста, глашатая, объясняющего содержание пантомимы или, как в Риме, исполняющего арию за молча пляшущего актера⁴⁸, роли балаганного зазывалы, раешника (термины, разумеется, анахронистичны), наконец, посвятителю в мистерии.

Когда происходит литературная обработка второго порядка, т. е. обработка обработки, описательная передача зрелища и повествовательная передача его сюжета расслаиваются. Известно, что «Адо니아зусы» Феокрита — это обработка сценического мима Софрона, который в свою очередь обрабатывал сценку из народного театра. Обработка Феокрита убирает сценичность своего образца, и вот зрелище передано у Феокрита в виде ДЭ двух зрителей (а не зрителя и эксегета), которые выражают лишь изумление, восторг, зрительные впечатления; сюжет зрелища и его объяснение излагаются в гимне, исполненном искусной мастерицей священных песнопений (эксегет). Как и в литературной обработке первого порядка, вещи становятся экфрасисом, зрители и эксегет — героями, но появляется и новое — повествование «о» действии, в данном случае гимн, передающий событийно-драматическую сторону Адоний. Процесс перевода непосредственного показа в косвенную позицию (нарративизация) не имеет каких-либо определенных временных рамок для греческой литературы. Результат нарративизации драмы — поздний греческий роман. Но и в одном и том же сочинении нарративизация одно может затронуть больше, а другое меньше, а сочетание прямой и косвенной подачи может стать одним из художественных средств писателя. Так, сочетая прямую и косвенную подачу, используют ДЭ авторы романов. Сценарий с беседой двух персонажей служит для введения яркого во вкусе времени описания или примыкает к нему; прямая речь убрана из описания, диалог и экфрасис растворяются, но остаются по-прежнему рядом. Следующая ступень нарративизации убирает беседу, прямую речь совершенно: вместо диалога — только рассказ о диалоге (ДЭ № 34—36).

Без интерпретации с точки зрения генезиса элементов конструкции ДЭ остался мотив путешествия. Как показывает таблица 1, этот элемент присутствует решительно во всех наших ДЭ. Путешествует или эксегет, или зритель, или, наконец, само «диво» (например, чужеземное войско). Генезиса этого элемента мы коснемся здесь очень кратко.

«Чудеса» и «видения», «появления» света и тьмы — все это мифологические явления и персоны «того света». Рационализация, аналогичная превращению мифа в сказку, делает «тот свет» далекой, заморской страной, чудесным сказочным краем, «явление» (адвенты, эпифании) — путешествиями, «видения» того света — чужеземными дивами. (До самого недавнего времени излюбленной темой раешников, показывающих дива, были далекие неведомые земли.) Путешествие организует сюжет повествовательного фольклора, путешествие и вообще перемещение, приход и уход делаются важнейшим рычагом действия в драме как наследнице архаических действий, изображавших явление и исчезновение космических сил в облике мифических героев ⁴⁹.

Мы попытались, таким образом, дать интерпретацию 12 (из 14) элементам конструкции ДЭ, исходя из гипотезы театрально-обрядового генезиса этой конструкции. Мы интерпретировали, таким образом, сакральную обстановку и вопросно-ответную форму беседы, скрытый, загадочный смысл изображения, неведение и недоумение зрителей и мудрость эксегета-ведущего, множественность зрителей, единичность эксегета, зрительные императивы, зрительные образы и световую лексику, мотив путешествия.

Нашу гипотезу оказывается возможным до некоторой степени «проверить» на материале древнеиндийского театра. В «Пратиманатаке» («Натаке о статуях»), пьесе, приписываемой Бхасе (III или IV в. н. э.), есть такой эпизод: принц Бхарата возвращается на родину после долгого отсутствия. Неподалеку от города путешественник останавливается и видит богато украшенное здание, которое принимает за храм. Бхарата описывает обстановку и украшения. Он недоумевает: «Какого божества это храм? Снаружи ничего не узнаешь: не видно ни оружия, ни знамени бога. Войду-ка я внутрь. (Входит и осматривается.) О, как искусно обработан мрамор! Сколько жизни в этих статуях! Хотя они, конечно, воздвигнуты в честь богов, кажется, что перед тобою люди. Кто же эти четыре бога?» Тут появляется служитель дома статуй, и происходит диалог между ним и Бхаратой. В диалоге выясняется, что храм не храм, а дом статуй, что статуи изображают не богов, а царей рода Бхараты, причем умерших. Так принцу Бхарате открывается, что царь, его отец, умер ⁵⁰.

Здесь присутствуют почти все элементы конструкции ДЭ, насколько мы можем судить по переводу. ДЭ в пьесе

Бхасы, вероятно, обязан своим происхождением фольклорной сценической традиции. Пьеса написана на сюжет «Рамайяны», однако в «Рамайяне» нет эпизода со статуями. Сцена является, таким образом, дополнением драматурга. Изменения же, которые драматург вносит в сюжет, продиктованы обыкновенно требованиями театральности. Требования театрализации эпического сюжета диктуются сценической традицией разыгрывания эпических представлений. Бхаса во многом еще зависит от народного долитературного театра. В его тексте сохраняется иногда эпический размер, сами пьесы не представляют еще собой целиком авторского индивидуального произведения: актеры и постановщики могут вносить в него изменения, делающие спектакль, например, более зрелищным. Традиция народного театра, современного Бхасе, по мнению индологов, сохраняется по сей день на юге Индии в Тамилнаде. Современный индийский народный театр в наиболее архаичных своих проявлениях — это «театр изображений». Естественно предположить, что эти архаичные черты близки театральной зрелищности, современной Бхасе. Обратим теперь внимание на название драмы Бхасы. «Пратиманатака» значит «Пьеса статуй», а по внутренней форме, этимологически, «Пляска статуй». Не странно ли, что вся пьеса названа по незначительному для сюжета и небольшому по объему эпизоду? Создается впечатление, что название не авторское: «пляска статуй» — это хорошее название для спектакля в театре изображений.

Театр изображений, т. е. определенные структуры обрядового зрелища, мы предложили считать генетической основой конструкции ДЭ в греческой литературе. Но для реконструкции долитературного театра изображений в Греции мы обращались к материалу стадийально близкого индийского долитературного театра. Естественно между тем, чтобы на основе «индийских предпосылок» возник ДЭ в Индии. И вот «Пратиманатака» реализует эти предпосылки. Возможно, ДЭ имеется и в других санскритских драмах. Многие указывает на типологическое сходство ранних форм театра и ранних форм драматургии. Но обнаружение в драме Бхасы конструкции ДЭ говорит о другом — о некоторой обязательности появления ДЭ в драме. Когда происходит переработка театра изображений в литературной драматургии и других жанрах, например в эпиграмме, в этих жанрах наблюдается там и здесь конструкция ДЭ. Когда из драматических жанров рождаются

повествовательные (роман, диалог), конструкция ДЭ разносится по широкому кругу литературных произведений. Путь от театра изображений в фольклоре до ДЭ в литературной драме, осуществленный двумя независимыми культурами, представляется, таким образом, закономерным.

Два последних элемента конструкции ДЭ не связаны с мистериальным или театральным представлением специально. Их существование определяется скорее общекультурными предпосылками. Один из этих элементов — подобие искусственного настоящему, доходящая до иллюзии схожесть с оригиналом. На первый взгляд это как будто снова указывает на зрительные фокусы и обманы зрения в «балаганном» театре, но, поскольку мотив «как живое» свойствен греческим описаниям произведений искусства, которые заведомо никакого касательства к театру не имеют, следует признать театральную разработку этого мотива частным случаем, вариантом общекультурной «темы». Тема живого изображения, которое «словно дышит», «вот-вот заговорит», «сейчас убежит прочь» или «выстрелит из лука», — это мотив бесчисленных эпиграмм и эфрасисов от Гомера до византийских времен. По словам В. Татаркевича, «греки и римляне чуть ли не до тошноты восхищались теми скульптурами, которые выглядели, как „живые“, как „настоящие“»⁵¹.

Не следует, конечно, видеть в этом мотиве свидетельство в пользу реалистичности или иллюзионистичности изобразительного искусства. Как этот мотив, так и анекдоты о птицах, прилетающих клевать виноград на картине, или о лошади, заржавшей при виде нарисованной лошади, не иссякают в течение всей античности, совершенно не считаясь со сменой художественных стилей от геометрического искусства, современного гомеровским поэмам, до росписей византийских храмов. Мотив «как живое» тем самым образцовый топос.

В вырожденной конструкции ДЭ, где изображение и экзегет совпадают, топос возвращен своей праформе: изображение живое, с ним ведут беседу, оно само себя объясняет. Происхождение данного топоса в представлениях об изображениях как существах, одушевленных присутствием бога или духа. Эти представления никогда не исчезали в Греции, поздняя греческая литература полна рассказами о чудесах, производимых медными и каменными изваяниями⁵², в которых по выражению Плутарха,

«вмуровано божество»⁵³. Замечательно, что репутацией εἰδωλόν, одушевленных идолов, обладают древние грубые ксоаны и даже вообще неиконические пирамидальные и конусообразные Зевсы и Аполлоны, а вовсе не прославленные скульптуры лучших ваятелей Греции. Благочестие осталось верным магически, а не художественно одухотворенным статуям. Изображения, действовавшие в спектакле прототеатра, также считались одушевленными, вмещающими в себя бога или демона. Что же касается литературных текстов, то верования навсегда подсказали им ту форму, в которой находят себе выражение не религиозные, а эстетические переживания. Литературный топос жил своей жизнью, отдельной от истории искусства.

С опорой на этот топос в позднем эллинизме формируются новые представления о духовном содержании, вложенном в произведение искусства. С опорой на него делаются и первые попытки заявить об автономной ценности пластического языка: он соперничает с жизнью и превосходит ее, как поэзия в известном пассаже Аристотеля превосходит историю⁵⁴.

Помимо световой стороны и живости, в ДЭ выделяется самый предмет изображения (элемент 14). Он значит для зрителя неизмеримо больше, чем все вопросы живописного мастерства, композиции и колорита. Изображение обладает для зрителя и эксегета неким словесным смыслом, это ребус, который без остатка перелagается в слова. Даже в таком большом по размерам экфрасисе, как «Картина» Псевдо-Кебета, нет ни слова о мастерстве художника, никаких указаний на световую сторону, перспективу и т. п. Внимание к изображаемому, а не изображению не предполагает самостоятельной ценности пластической образности. Такая характеристика ДЭ согласуется со свойственным античности интеллектуализмом и рационализмом в отношении к изобразительным искусствам⁵⁵. В похвалах художникам древности едва ли найдется до эпохи греческого возрождения восхищение ясностью небес, красотой пейзажа, прозрачностью воздуха. Греческая живопись классической и эллинистической поры ориентирована на повествование; пейзаж в ней, по словам Эллингера, представляет собой аббревиатуру⁵⁶, а повествовательность делается иногда даже литературной⁵⁷. Оценка произведения изобразительного искусства дается по внешним для мастерства критериям: святость

культового изображения, его древность, познавательная или воспитательная функция сюжета, верность литературному источнику (как правило, Гомеру), возвышенность или важность предмета изображения и т. д.⁵⁸

Поскольку существование экфрасисов привычно связывается в научной литературе с пластическим мышлением греков, с их любовью ко всему яркому и зримому, с сенсуалистичностью греческого мировоззрения, для нас особенно важно: ДЭ свидетельствует в пользу рационализма и интеллектуалистичности отношения к искусству в греческой древности. Для классической Греции, создавшей столько прекрасных с внешней, зрительной стороны вещей, характерна как раз сравнительная сдержанность в теоретической оценке зрительной красоты. Красота слита с благочестием, этикой, правдой, разумом⁵⁹. Изобразительное искусство не оказывает значительного влияния на теорию прекрасного. Сенсуалистическая практика и интеллектуалистическая теория словно не замечают друг друга. С расхождением теории и практики искусства связано и то обстоятельство, что, хотя скульптура, видимо, опережала живопись в темпах развития и превосходила ее по своим художественным достоинствам⁶⁰, древние писатели гораздо больше внимания и восторгов уделяют именно живописи⁶¹. Дело не в том, что живопись почти не дошла до нас, и мы просто не знаем, сколь она была совершенна. Древние авторы так и должны были ценить живопись, потому что в сравнении со скульптурой она более повествовательна, более сюжетна. Пластика, формальная сторона слишком явно имеет в скульптуре самодовлеющую ценность, здесь нет ни рассказа, ни аллегории. Как предмет описания ДЭ и монологические экфрасисы предпочитают «просто» статуям статуи с загадочными атрибутами, которые можно расшифровывать. Хороший пример такого изваяния — Аполлон Делосский из «Причин» Каллимаха (№ 28): обнаженный бог украшен только поясом, на правой руке его стоят три Хариты, левой он держит лук. Тут есть о чем поговорить.

Итак, самая общая предпосылка существования конструкции ДЭ — это видовая и жанровая нерасчлененность архаической культуры, в которой зрелищные и изобразительные искусства еще не получили законченной специфики. Не разведены и различные сферы жизни: «произведения изобразительного искусства», как называет

эти вещи позднейшая эпоха, существовали и действовали внутри быта и культа, будучи предметом для мистерийного посвящения или театрального представления, пособием для обучения и для фокуса.

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС В «КАРТИНАХ» ФИЛОСТРАТА

Обратимся теперь к «Картинам» Филострата Старшего и посмотрим, как распорядился этот автор конструкцией ДЭ.

В Предисловии Филострат описывает сценарий, соответствующий конструкции ДЭ. Однако первый элемент конструкции изменен. Картины, о которых софист ведет беседу, помещаются не в святилище, а в одной из первых светских галерей. Классическая древность, конечно, знала художественные собрания, но это были культовые посвящения богам. Коллекции таких посвящений постепенно превращали храм в музей. Так, Гереон на Самосе во времена Страбона представлял собой художественную галерею⁶², кроме того, в классический период существовали портики, украшенные, как Пестрая Стоя в Афинах, росписью. Но все же это не были частные собрания, светские коллекции, доступные посетителям. Филострат едва ли не первый автор, сообщающий о такой стое-галерее, в которой «некто» не без знания дела собрал пинаки, т. е. отдельные картины на досках (295, 20). Имени мецената или коллекционера, который тонко подобрал и умело разместил картины (295, 24—27), Филострат не называет. Будь во всей ойкумене одна-единственная подобная галерея, Филострат, вероятно, назвал бы имя ее владельца. Но он выдумал «некую» галерею, некоего мецената и любителя живописи. Чтобы такой вымысел не показался читателю слишком невероятным, практика частного коллекционирования должна была быть достаточно широкой. А это обстоятельство сразу же заявляет, что в эпоху второй софистики отношение к живописи было иным, нежели то, с каким мы по преимуществу имели дело в ДЭ. Отмена сакральности изображения в ДЭ у Филострата связана с изменением в его сочинении и наиболее общего мировоззренческого 14-го элемента (внимание к «содержанию», а не «форме» произведения искусства). К трансформации этого элемента мы вернемся впоследствии.

Действующие лица «Картин» — это, во-первых, ученый софист и ритор. Рассказ ведется от его лица, поэтому для простоты мы будем называть его в дальнейшем Филостратом. Во-вторых, действует группа молодежи, юношей и подростков во главе с десятилетним сыном гостеприимца нашего ритора. Мальчик, несмотря на свой юный возраст, внимательный слушатель, жадный до знаний; φιλήκοος καὶ χαίρων τῷ μανθάνειν (295, 29—30). Он подстерег софиста, когда тот прогуливался по галерее, и попросил растолковать ему картины. Когда собралась толпа слушателей, софист предложил мальчику взять на себя ведение беседы — ἡ σκοπὴ τοῦ λόγου — и задавать вопросы. Остальным он посоветовал спрашивать, если в его словах будет что-нибудь неясное (296, 3—5).

В Предисловии вводятся основные действующие лица конструкции ДЭ: эксегет — ученый софист, знаток в почтенном уже возрасте и зритель — сын гостеприимца вместе с другими юношами (элемент 4). Зритель не может сам разобраться в картинах (элемент 6) и ждет толкований, пояснений (элементы 2 и 3). По сценарию мальчик и юноши задают вопросы (элемент 7), а ритор отвечает им (элемент 5). Софист-эксегет один (элемент 9), зрителей-собеседников софиста много (элемент 8). Присутствует и мотив путешествия (элемент 10): софист является пришельцем, ученым эллином среди италийских греков. В роли эксегета выступает здесь странствующий мудрец, который, подобно Аполлонию Тианскому, превосходит мудростью и осведомленностью относительно смысла картин тех, для кого эти картины «свои»⁶³. Таким образом, Предисловие содержит 2—10-й элементы конструкции ДЭ, элемент 1 в нем отсутствует, а элементы 11—14, имеющие отношение к самому описанию, а не к сценарию беседы, в Предисловии, естественно, не содержатся.

Сценарий вынесен в Предисловие, которое занимает небольшую часть сочинения. Самые описания с опорой на этот сценарий строятся как псевдиолог⁶⁴. Голоса мальчика, а тем более его спутников мы почти не слышим. Однажды мальчик спрашивает: «Почему ты не ведешь нас к другим картинам? уже довольно ты рассказал о Босфоре». «Что ты говоришь?» — отвечает софист (313, 29 сл.)⁶⁵. На полях в одной из рукописей против слов мальчика написано ὁ παῖς, т. е. «слова мальчика» или «говорит мальчик». В другом месте (363, 29 сл.) между обращением софиста и ответом мальчика: «Я сог-

ласен! Поплыли!» — уже не на полях, а в самом тексте слова: καὶ ὑπὲρ τοῦ παιδὸς ἀποκρίσασθαι — «и за мальчика ответить». Издатели греческого текста относят эти слова к пометам на полях (ремаркам), которые попали в текст при переписывании⁶⁶. Вероятно, ремарка указывала, что при рецитации реплику мальчика следует произносить измененным «детским» голосом. В уста мальчика вкладываются однажды и стихи (339, 19 сл.). Но чаще сам софист обращается к собеседнику. Только обращение ὦ καὶ повторяется 46 раз. Из 65 картин только в 9 нет обращения к мальчику с призывом, вопросом, советом, приказанием или предложением (I, 3; 24; 23; 27; II, 1; 2; 14; 20; 34). Два из этих «одноголосых» описаний (I, 21; 23) представляют собой все же обращение, но к самому изображению, в одном случае к Олимпу, в другом — к Нарциссу. В трех других вкраплены обращения к изображению и прямая речь его персонажей (II, 2; 20; 34). Таким образом, без «разговоров» остались только четыре картины.

Вот несколько примеров обращений софиста к мальчику: «Узнал ли ты, мальчик, в этой картине рассказ Гомера?» (296, 6); «Это, мальчик, называется законом соотношения [перспективы]» (299, 28); «Разве тебя не поражает шум трещоток, звучащий в ушах крик и нестройная песня?» (298, 5); «Разве ты не заметил благовония над садом, или до тебя оно медлит дойти?» (301, 25) и т. п. Иногда перед нами целая речь, обращенная к мальчику: «Почему ты трогаешь меня, мальчик? почему не даешь рассказать об остальном, что на картине? Если хочешь, мы опишем Критеиду, раз уж ты говоришь, что тебе приятно, когда мой рассказ задерживается на таких вещах» (352, 8—11), и др. Обращение подразумевает и поведение собеседника (почему ты трогаешь?), и вкусы его (тебе приятно), и высказывания (ты говоришь). Действие подается отраженным в этих репликах. Конечно, самое частое обращение — это зрительный императив (элемент 11): βλέπε — 2 раза, διαδεῶ — 1, σκέψαι — 1, σκόπει — 5, σχοπῶμεν — 3, ὄρα — 14, ἰδοῦ — 9 и др. (см. Index verborum). В одном небольшом описании «Мемнон» (I, 7) четыре зрительных императива. А лексикой, связанной со зрением, смотрением, «дивом», пересыпан весь текст описаний (см. об этом ниже в связи со световой образностью).

Для нас важно, что Филострат использует сценарий ДЭ для художественных целей. Диалог, как мы уже го-

ворили выше, не является предпочтительной формой для яркого и наглядного описания, для риторической *ἐνάργεια*, предписанной экфрасису (см. примечание 15). Однако одноголосому описанию таких больших размеров, как «Картины», трудно было бы избежать утомительной монотонности. Видимо, поэтому монологических экфрасисов такого объема нет в греческой художественной литературе. И вот Филострат вынес сценарий в Предисловие и построил свои описания как псевдидиалог (ср. расслоенные описания картины и диалога в ДЭ у авторов романов). Так Филострат сочетал преимущества диалогического и монологического описаний и на основе псевдидиалога смог создать очень большое экфрасическое произведение. Обращения к юноше, кивки и вопросы, восклицания и побуждения постоянным стимулированием внутреннего зрения слушателей-читателей — смотри! глянь! погляди! давай посмотрим! — способствуют наглядности и яркости впечатления. В то же время собеседник играет и конструктивную роль. Со ссылкой на его интересы, любопытство или недоумение вводятся мифологические рассказы, исторические, литературные, парадоксографические справки, цитируются поэты древности. Переход от одной картины к другой и от одной темы к другой осуществляется через поворот к собеседнику. Введя собеседника софиста, автор сделал непредсказуемым для читателя, куда потечет беседа дальше, ведь русло ее зависит не от одного человека, а от двух, не только от ученого рассказчика, но и от прихотливого любопытства ребенка. Как нам представляется, псевдидиалог — это форма наиболее удачная для большого экфрасиса, если автор намерен создать риторически, что на языке этой эпохи означает художественно, совершенное произведение. С расчетом на художественный эффект использует Филострат и другие компоненты конструкции ДЭ.

Мы уже сказали, что Филострат обращается к персонажам картин, как к живым существам. Элемент 13, мотив жизнеподобия, иллюзионистичности искусства представлен в «Картинах» необычайно разнообразно. Многократно подчеркивается натуралистичность, верность жизни: «Но божество не желает казаться нарисованным, стоит он, словно к нему можно прикоснуться» (340, 8). Вооружение Родогуны золотое и «как настоящее» (οἷον χρῆα — 346, 28). Пчела сидит на цветке, и софист не знает, пчела ли обманулась, сев на нарисованный цветок,

или он сам обманывается, принимая пчелу на картине за настоящую (326, 27 сл.)⁶⁷.

Но Филострат не считает точность подражания достаточным украшением картины: «Мы мало похвалим картину, коснувшись только того, что относится к подражанию. . .» (308, 17 сл.). Вместо однообразных восторгов подобием жизни наш автор вводит другой прием, подсказанный древней топикой. Он переводит картину в план реальности, как бы забывая, что перед ним: «О, что я испытал! Я увлекся картиной, и, думая, что они не нарисованы, а настоящие и двигаются и влюбляются, я потешаюсь над ними, словно они слышат и словно я слышу что-то в ответ» (333, 21 сл.). Эроты охотятся — «пусть не убежит от нас и вот этот заяц» (303, 15 сл.). Посейдон приближается к Амимоне — «уйдем потихоньку прочь от невесты» (306, 16 сл.). Описывается сложная многофигурная композиция, и софист говорит: «Двигаясь дальше, ты встретишь стада, услышишь мычанье быков. . .» (313, 17 сл.). Картина «Мидас» начинается так: «Спит здесь Сатир, и будем о нем говорить, понизив голос, чтобы он не проснулся и не испортил зрелища» (μή διαλύσῃ τὰ ὄρματα — 325, 17 сл.). А картина «Аррихион» так: «Ты пришел на Олимпийские игры и из них на самые прекрасные» (347, 25). Описывая натюрморт, Филострат обращается к мальчику с таким вопросом: «Почему ты не берешь тех плодов, что созрели на дереве?» (380, 26 сл.) (ср. 353, 2 сл.; 366, 32 сл.; 353, 18 сл.; 380, 20 сл.). Филострат говорит с изображением: «Кому ты играешь, Олимп? . . . Нет рядом с тобой пастуха и сам ты не пасешь коз, не слушают твою флейту нимфы. . .» (324, 14 сл.). Или: «Тебя же [Нарцисса] не картина ввела в заблуждение, не краска и не воск тебя приковали, но вода, что отразила тебя» (327, 1 сл.) (ср. 317, 19 сл.; 333, 5 сл., 15 сл.; 345, 11 сл.; 351, 30 сл.; 373, 23 сл.; 376, 26 сл.; 389, 2, 4 сл., 10 сл.). Иногда софист говорит или поет за изображение: «Хочешь узнать, что он [Аполлон] говорит? мне ведь кажется, что не только то, что он вообще говорит, но и что именно он говорит, ясно по его лицу. Кажется, что он собирается сказать Майе вот что: „Твой сын, которого вчера ты родила, оскорбил меня. . .“» (331, 20 сл.). Или: «Хирон улыбается, обернувшись к едущему на нем мальчику Ахиллу, и едва ли не говорит: „Смотри, я спешу без понукания. . .“» (343, 11 сл.) (ср. 329, 25 сл.; 375, 13 сл.)⁶⁸.

Очень яркой чертой Филостратовых описаний явля-

ется постоянная апелляция к слуху, зрению и обонянию читателя. От картины исходят ароматы и звуки, вздохи, шепот, скрежет, крики, музыка и пение. «Хвалю росу на розах и скажу, что она нарисована вместе с ароматом» (298, 2). Душа покидает Менекея: «Немного спустя услышишь, как она прошелестит» (300, 16). «Послушай и Пана, как он воспевает Диониса на вершине Киферона. . .» (316, 6 сл.) (ср. 298, 5 сл.; 301, 25 сл.; 307, 29—30; 308, 2 сл.; 313, 17 сл.; 315, 8 сл.; 317, 19 сл.; 319, 4 сл.; 320, 25 сл.; 322, 3 сл.; 324, 2 сл., 19 сл.; 325, 30 сл.; 332, 18 сл.; 333, 14 сл.; 336, 19 сл.; 339, 12 сл.; 340, 16—341, 3; 362, 18 сл.). Такая подача мотива «как живое» традиционна для греческой литературы (например, в эпиграмме). Филострат только необычайно настойчив и разнообразен в ее эксплуатации.

Более изысканная переработка мотива «как живое» — превращение описания в подвижное повествование. На картине всякий раз что-то не «изображено», а «происходит». Перед нами, по сути дела, не статический миг, а серия событий. В картине «Рождение Гермеса» (I, 26) насчитывается шесть отдельных сцен, следующих друг за другом во времени и с участием одного и того же героя, который поэтому должен быть изображен несколько раз. Некоторые исследователи насчитывают здесь и больше сцен⁶⁹.

Филологи, которые считают, что Филострат описывал реальную галерею, вынуждены предположить, что на некоторых картинах в этой галерее, как это бывает в памятниках архаичного искусства, изображены одновременно несколько моментов действия. Нельзя совершенно исключить такую возможность, ведь история античного искусства располагает некоторыми примерами такого рода композиции⁷⁰. Однако движения в описаниях Филострата так много, а объединение нескольких моментов действия, особенно при повторении одного и того же персонажа, — такая редкостная вещь, что искусствоведы чаще предполагают, будто Филострат объединял в одну словесную картину несколько изображений, расположенных рядом. Такими в первой книге признают описания «Менекей», «Мальчики с локоток», «Эротъ», «Мемнон», «Амимона», «Боефор» и др.⁷¹ Как нам кажется, движение во времени, введение указаний на его протекание вроде «уже», «затем», «и вот» и т. п., использование настоящего и будущего времени глаголов так, словно события происходят на глазах зрителей, характеризуют все вообще

описания Филострата. Чтобы объяснить эту подвижность, исходя из предположения о реальной галерее, приходится примысливать какое-то особое пристрастие хозяина художественного собрания к редкому и старинному типу изображений, совмещающих разновременные события в одной композиции. Нам кажется более разумным предположить здесь литературный прием, никак не связанный с особенностями картин.

Как правило, в описаниях Филострата лишь одну сцену можно себе представить картиной. Остальное — развитие вперед или назад от этой сцены (см., например, в первой книге № 28 и 30, во второй — 6, 7 (350, 3 сл.), 13 (358, 3 сл., 27 сл.), 14 (360, 6 сл.)). Филострат часто рисует то, что должно произойти в будущем, как уже находящееся перед глазами (см. 296, 19 сл.; 297, 2, 14 сл.; 310, 22 сл.; 318, 6 сл.; 320, 15 сл.; 343, 7 сл.; 344, 27 сл.; 351, 13 сл.; 352, 5 сл.; 354, 11 сл.; 355, 18 сл.; 356, 31 сл.; 360, 28 сл.; 361, 20 сл.; 362, 23 сл.; 377, 8 сл., 20 сл.; 378, 21—30; 379, 1 сл.; 382, 23 сл.; 383, 12 сл.). Или же Филострат полагает, что изображение может измениться на глазах; так, он торопит мальчика посмотреть на тирренских разбойников, прежде чем они окончательно превратятся в дельфинов (323, 8 сл.); или: «Посмотрим на подвиг Аррихиона прежде, чем он будет завершен» (348, 7 сл.); «еще немного, и плоды уже не будут такими — в капельках росы» (380, 28), — предостерегает Филострат в экфрасисе натюрморта.

Как продолжение действия в будущее время строятся иногда концовки. В «Гиацинте» описывается гибель героя и Зефир, виновник его гибели: «Ты видишь, я надеюсь, Зефира с крыльями на висках, нежного облика и в венке из разных цветов, а чуть позже он влетит сюда и цветок гиацинта» (329, 9 сл.). Концовка отдельного описания досказывает миф, сцена из которого описывается как изображенная на картине: «А Гелиад он [бог реки] тотчас возьмет на свое попечение, за ними он будет ухаживать: ветром холодным, холодом вод, от него истекающих, он обратит их слезы в камень; он примет упавшие с тополей капельки и по чистой воде унесет их далеко к Океану, к народам не нашего племени» (311, 23 сл.). К спящей Ариадне приближается Дионис: «Как она дышит, Дионис! и какое сладкое это дыхание! Яблоками или виноградом благоухает оно, ты узнаешь, когда поцелуешь» (317, 19 сл.; ср. концовки в картинах 8 и 14 из первой книги

и 2, 8, 14, 20, 21, 22, 26 — из второй). К концовкам с продолжением можно отнести и завершающие этнологические замечания типа: «Посейдон, ударив трезубцем, отломит часть скалы вместе с Аяксом. Остальные же Гиры останутся целыми и будут стоять здесь неприкосновенными даже для Посейдона» (359, 27 сл.; ср. концовки в II, 19, 25, 27).

Раздвижение времени за пределы изображения при описании или другом словесном сопровождении показа изображения — черта фольклорная. Так описывают свои картинки владельцы панорам, раешники, так подписи на дубке сообщают о продолжении действия за пределами изображенного момента ⁷². У Филострата же это прием уничтожения статичности описания. Впечатление живости и наглядности создается не прямым настаиванием на жизнеподобии и схожести с формами «настоящей» жизни, а повествовательной динамикой, т. е. собственными средствами словесного искусства. Обращает на себя внимание разнообразие способов, какими Филострат передает топос живого, подвижного изображения. Особенно интересно, что, строя свое описание как диалог с мальчиком, Филострат повторяет диалог внутри описания, беседует с самими изображениями и, как бы помножая топику саму на себя, совершенно снимает этим и ее архаическую семантику (религиозный смысл общения с идолом), и примитивизм восхищения «натуральностью».

Элемент 12 в конструкции ДЭ — световые и зрительные образы. Огонь, золото, пурпур, сверкающая белизна — вот краски описаний у Филострата. На картине «Семела» «Гром и Молния, у которых из глаз исходит ослепляющий блеск»; страшный небесный огонь охватил царский дворец, огненная туча объяла Фивы. Но перед явившимся на свет Дионисом меркнет весь этот огонь, ибо сам он сияет, как ярко блестящая звезда (315, 15 сл.). Вот чудостров (δαῖρα): весь внутри горит он огнями, они заливают складки и расщелины земли, и огонь вырывается по ним, как по трубам, вверх, образуя страшные потоки лавы, от которых текут огромные реки огня (365, 2—9). Пылает пораженный молнией корабль Аякса, пламя, словно парус, рвется из него, раздуваемое ветром (359, 3 сл., 19 сл.). Антигона зажигает огонь над жертвами умершим братьям, неверный свет луны освещает сцену: на алтаре горит чудогонь (δαῖρα), языки его пламени тянутся в стороны, знаменуя ненависть братьев, сохраненную и в могиле (384,

8 сл., 17 сл.). Ярче огня лампад, хорегов света блистают огромные золотые кратеры на кровавом пиру Агамемнона (356, 4 сл.). Панфея сжимает золотую со смарагдами рукоять кинжала, вонзенного в ее грудь (354, 20 сл.). Блестят золотые волосы Амфиона, Нарцисса, Родогуны, Пелопса и др. (309, 29, сл.; 327, 29 сл.; 347, 6; 338, 15); волосы Антилоха имеют цвет солнца (350, 31). Златокрылые Эроты в пестрых одеждах, с колчанами, украшенными золотом, и золотыми стрелами собирают золотистые яблоки (302, 3, 5, 9, 11). Ярко горит кровь Антилоха, сбегая по телу, как по слоповой кости (350, 32 сл.). Алая кровь пятнает медь оружия, золото доспехов и пурпур одеяний (345, 28 сл.; 354, 2 сл.). Чудовище, убитое Персеем, залило своей кровью берег и окрасило ею прибрежные воды (336, 5 сл.). Корабль Диониса — это золотая пантера на носу, пурпурный парус, переливающийся и отражающийся в море, и золотые вакханки, вытканные на парусе (322, 26 — 323, 2). Золотой остров (368, 22); золотой дракон на острове, стерегущий золотой клад (366, 32 сл.); золотые кратеры на острове Диониса (366, 1); трон и гербовый орел и сам двор персидского царя золотые (385, 25 сл.; 386, 1 сл.); золотая голубка сидит на Додонском дубе (387, 28); золотые уборы лошадей (334, 5 сл., 15 сл.); золотистым облаком скрыты сидящие на горе боги (375, 15 сл.); Зевс разверз над Родосом золотую тучу, и потоки золота полились с неба, заполняя дома и улицы (382, 1 сл.). Сверкает шафранное одеяние Родогуны (346, 15); плащ Амфиона — чудо: никогда не бывает он одного цвета, он меняется и переливается всеми цветами небесной радуги (310, 4 сл.). И оружие Афины создано из загадочного материала: «сколько красок в радуге, переливающейся разными цветами, столько же оттенков и в нем» (381, 19 сл.). Финикийский пурпур на плаще охотника свой красивый оттенок берет от солнца, словно он обрыган солнечными лучами и цветами радуги (334, 19 сл.). Переливы радуги, цвет пламени, пурпур и золото в одеяниях Ахилла, Мидаса, Пасифаи и др. (342, 13; 326, 5; 318, 24); одеяния певцов священных гимнов как луг с пестрыми цветами (340, 23 сл.). Сама красота изображенных фигур светится, блестит, сияет. Скачут белоснежные кони Амфиараа (332, 17 сл.), охотники едут на лошадях белой, рыжей и караковой с уздечками из лидийского шафрана или серебра, с пестрой золотой сбруей (334, 2 сл.). Блестят золотисто-рыжие и белые кентавриды,

с телом вороной лошади срослась белокожая кентаврида, и противоположность цветов подчеркивает красоту (344, 14 сл.). Даже молоко в ведрах, белое и блестящее от сливок, упоминается ради этой белизны и блеска (339, 26). И так далее до бесконечности. Иногда описание словно ослепляет зрительными эффектами, игрой света, блеском красок. Так, в картине «Аммимона» (I, 8) голубые кони Посейдона, сияющий влюбленный бог, золотой сосуд в руках девушки, у нее самой «от природы белый цвет лица, а золото украшений, сочетав свой блеск с отражением в воде, окружает ее как бы сиянием». В картине «Фаэтон» (I, 11) льются золотые слезы Гелиад, солнечный диск валится на землю, увлекая за собою небесные звезды, объятый пламенем Фаэтон низвергается с неба, и снова слезы Гелиад: «Увы, их слезы обращаются в золото. Те, что у них еще в глазах, заливая их, блещут, как ясное море, светлыми каплями и как будто привлекают к себе лучи света; те, что упали на щеки, блестят, отражая яркий румянец их щек, а те, что упали на грудь, стали уже золотыми» (311, 15 сл.; ср. картину «Эроты» (I, 6) или «Пелопс» (I, 30) и др.).

Ослепляющее золото, пылающий огонь, обилие ярких, пурпурных и белых красок, сверкание, блеск, сияние, лучезарные взоры и алая кровь. . . Вкусы «сенсуалистического барокко», как назвал эстетика Филострата В. Татаркевич⁷³, не так уж далеки от вкусов и пристрастий цирковой арены, праздничного балагана, от «простонародной» любви к яркости, пестроте и блескам. Конечно, Филострат демонстрирует и воспитанность своего вкуса, он отмечает контрастные сочетания цветов (309, 10; 333, 1; 319, 1; 346, 10 и др.). Филострат говорит о белом теле Критеиды: оно белей хитона, через который просвечивает (352, 27 сл.). Колористические тонкости Филострат отмечает при описании рыб в море, он замечает, что их окраска зависит от их удаленности от берега и глубины моря (314, 31 сл.). Он особенно хвалит художника за то, что, изображая драгоценные камни, мастер не просто передал их окраску, но наполнил их светом, а их прозрачность отметил сверкающей точкой, подобной зрачку (340, 12—15).

Но главное отличие цветовой эстетики Филострата от эстетики балаганного представления, эстетики сусального золота и стекляруса не в этом. Перед нами, как и в других ДЭ, снова отражение в словесности блеска и сия-

ния зрительного мима, иллюзиона. Но если в других ДЭ оно, как и подобает отражению, бледно и незначительно, то здесь приобретает самодовлеющий характер. Получив топос, восходящий к «дикарской» эстетике, выросшей из мифологии света, Филострат снова использовал его для литературных целей. Словесная передача цвета, если она стремится быть точной и ничего не упустить, неизбежно делается скучной и совершенно лишена искомой «энаргеи». Филострат не стремится создать впечатление реальных красок. Все, что мы знаем об античной живописи, не может быть согласовано с ослепительным колоритом «Картин»⁷⁴. Но такой колорит нужен описанию; зрительное переживание вызывается у слушателя-читателя повторяющимися бесчисленно, гипнотизирующе, как заклинание, золотом, сиянием, блеском, пурпуром. . . Даже в цитаты из поэтов и в экскурсы, не имеющие отношения к описанию, даже туда проникают световая, зрительная лексика, зрительные образы (см., например, 307, 27; 358, 26; 334, 5 сл.; 17 сл. и др).

В разработке «сияния» мы снова встречаемся со своеобразным «снятием» древней тоники. А именно, Филострат очень много и часто говорит о глазах и взорах на картине. 30 раз упоминаются ὀφθαλμοί, 15 раз — ὄψις и 3 — ὄψις (как взор). Это только часть «оптической» лексики⁷⁵. Часто упоминание о глазах или взоре — единственная характеристика, какую получает персонаж картины. Глаза Галатеи, устремленные в морскую даль, Филострат называет дивом, чудом (θαύρα οἱ ὀφθαλμοί — 371, 6). Огненный взор Олимпа брызжет лучами (324, 24). На лице и щеках Родогуны лежит отблеск ее глаз (347, 12). Страсть изливается из глаз Панфеи (355, 12). На всякой картине кто-то куда-то смотрит, заглядывает, за чем-то наблюдает, озирается, старается увидеть (βλέπει — более 30 раз, ὄρει и соответствующие формы — более 30 раз, не говоря уже об обилии и разнообразии приставочных глаголов). В картинах выведены целые группы зрителей. Боги смотрят на битву Геракла и Антея (375, 13 сл.); Филострат предлагает мальчику смотреть на состязания в Олимпии вместе с нарисованными зрителями (348, 8 сл.); в картине «Эроты» тоже есть и зрители, и зрелище (303, 4). Филострат помещает внутрь картины смотрение, созерцание, удивление, взгляды, дублируя зрителей из сценария «Картин». Своего апогея этот прием достигает в «Нарциссе» (I, 23). Софист с учениками внимательно рас-

смастривают изображение Нарцисса, который в свою очередь весь отдался созерцанию и смотрит на себя самого, на свое отражение. Использовать топоним переосмысленно, метафорически, косвенно или для сценария, а затем отразить его же внутрь описания — такова техника Филострата.

Коль скоро мы возводим конструкцию ДЭ к действительному (обрядово-театральному) источнику, следует посмотреть с этой точки зрения и на поэтику «Картин». Тематически зрелища представлены в сборнике небогато. Это шествие в «Комосе» (I, 2), пение с пантомимой в «Певцах священных гимнов» (II, 1), Олимпийские игры в «Аррихионе» (II, 6). Дважды описывается комос, кроме картины с таким названием (313, 15, 329, 24), о происходящем на картине говорится, как о δράμα (314, 28). Слово «драма» Филострат трижды относит к изображению: «Таковы картины Гомера, а вот драма живописца» (350, 2; ср. также 353, 25; 356, 2). Картина «Кассандра» описывается как сцена из трагедии, причем Агамемнон назван здесь протагонистом «сцены» (356, 23). В картине «Геркулес безумный» есть прямая ссылка на Еврипида (377, 8), а Эринии здесь таковы, по словам Филострата, какими мальчик мог видеть их на «сцене» (378, 1; ср. указание на сцену в 299, 12). Филострат охотно использует театральные термины, но главным образом метафорически: толпа людей у Додонского прорицалища — «хор фиванцев» (388, 4); к Эзопу подходят его басенные звери — это «хор» с лисицей «корифеем» (299, 11—13); Геракла Гермес увенчивает за победу над Антеем и за то, что он хорошо «разыграл» борьбу перед богами (375, 17; ср. 298, 29). Как метафоры встречаются термины δράνος⁷⁶ τραγῳδία⁷⁷ χορεύω⁷⁸ χορός⁷⁹ χορηγός⁸⁰. Присутствует и «чудесная» образность, т. е. всякого рода «дѣва» (δαίμα): чудо-огонь (384, 17), чудо-остров (365, 4), чудо-глаза (371, 6); чудо — это горячие воды Скамандра (296, 7), и явление Главка из моря, описанное, как и φλόγα, и θέαμα, и δαίμα (361, 21—24). Θαίμα и композиты с δαίμα образуют гнездо тауматургической лексики, т. е. термины для обозначения кукольного театра, балаганного представления, фокуса, зверинца, так сказать, цирковых номеров⁸¹. Эта «чудесная» лексика у Филострата для нас выразительнее, чем реминисценции из классической драмы. Ведь иные произведения, как, например, «Эфиопика», могли бы поспорить с «Картинами» и числом и разнообразием таких реминисценций⁸². Но «Картины» связаны с другим теат-

ром и с другой эстетикой — кудесников, мимологических сценок, фольклорных театральных представлений, тавматургией. Связь эта проявляется, в частности, в композиции сборника. Установить какой-либо принцип организации 65 картин, понять, почему они поделены именно так на две книги в одних и на четыре в других рукописях, чем обусловлен порядок следования картин друг за другом, никому пока не удалось^{82а}. Вопрос о композиции «Картин» сложен, ведь неизвестно, полностью дошел текст, или мы имеем дело с выборкой, и сохранен ли авторский порядок картин, и кому принадлежат их названия. В этом случае закономерности в построении всего произведения, отдельных книг, одной книги по отношению к другой, которые удастся заметить, вполне могут быть результатом случайных изменений, сокращений и перетасовки текста оригинала. С известной уверенностью мы можем сказать только, что «Горы» — последняя картина сочинения — исходно является последней; в этом «эпизоде» Горы выводятся как божества живописи, между тем о Горах как божественных живописцах говорится в самом начале «Картин», в Предисловии. Возвращение к теме божественности живописи, представленной уже не как рассуждение, а как описание картины и миф о получении живописного дара от Гор, создает рамку всего сочинения. Можно также выделить мифологические циклы: следующие друг за другом картины связаны с Гераклом (II, 20—23), с Посейдоном и морской стихией (II, 13—18), с Дионисом (I, 18—22). Возможно, существует определенная симметрия в распределении больших и малых по объему картин-эпизодов, некоторое чередование картин на мифологические сюжеты и пейзажей, жанра, натюрморта. Как бы ни были устроены «Картины» на глубинном уровне, на поверхностном читатель имеет дело с непредсказуемым разнообразием присоединяемых одна к другой картин.

Но и простое присоединение, напызывание — это тоже принцип композиции, правда очень архаичный. У Гомера, например, цепочка эпитетов — это описание. Гимны, перечисляющие имена и эпитеты богов, описывают таким перечислением и внешний облик бога, и его свойства, и его функции, и даже историю, так как в эпитете, скажем, «аргусоубийца» свернут рассказ об убийстве Аргуса. Стилизованные под архаику орфические гимны состоят в основном из ряда эпитетов и имен божества, из его ти-

тулатуры. По архаическому принципу нанизывания строятся заговоры и другие произведения примитивной словесности. Наконец, попытки «организации живописного пространства» в палеолитической живописи следуют этому же принципу⁸³. Статическое описание, составленное рядом эпитетов, видимо, так же относится к художественной характеристике, как зрительный показ серии «картин» в театре изображений к драматургии в современном понимании. Серия сценок, эпизодов, никак между собой не связанных, мимологических «фрагментов», передающих выхваченное из времени одномоментное событие, композиция из «номеров», следующих друг за другом, характерна для фольклорного театра. Фольклорная драматургия не передает ни процесса, ни сложного взаимодействия событий. Крупные формы отличаются от небольших не усложнением, а удлинением серии «картин», «номеров», «выходов». Нанизывание, или присоединительная связь, сохраняется и в классическом театре в виде интермедий. Как известно, на представлениях аттической комедии после парабазы на сцену выходили «персоны», выделяли шуточные номера и исчезали. Историки театра признают здесь элемент народной низовой комедии, в неприкосновенности перенесенный на афинскую сцену. О нанизывании в трагедии говорит Аристотель, когда именует худшими эпизодические фабулы: «Эпизодическим сказанием я называю такое, в котором эпизоды следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости»⁸⁴.

Эпизодический принцип, или принцип нанизывания, сказывается в «Характерах» Феофраста. Его сборник как бы воспроизводит представление эгологов, которые один за другим появляются на сцене в облике то шута, то вора, то сводника, то пьяницы, то угодника, то болтуна, то самодура и т. д. «Мимиямбы» Геронда — тоже ряд номеров-сценок без всякой связи между собой. То же можно сказать об «Идиллиях», т. е. «Картинках», Феокрита. Для описания композиции этих сборников выражение «галерея картин» было бы метафорой. Филострат же реализует метафору, и эпидейктическое красноречие подражает эпидейктическому, т. е. зрительному, «показывательному» представлению. Как панорамщик или раешник, Филострат прокручивает картину за картиной, но нанизывание у него не примитивный композиционный принцип, а воспроизведение такового. Филострат делает вид, что следует порядку реальной галереи. Но некоторые

исследователи верят и ему, и реальности собрания картин⁸⁶. Не придется ли тогда верить на слово и Афиною, который в предисловии утверждает, что «порядок беседы — лишь отражение обилия трапезы, а построение книги повторяет порядок беседы», и все пятнадцать книг его огромного сочинения — всего лишь застольная болтовня. Филостратовы «Картины» создают впечатление произвольного нанизывания картины за картиной вовсе не потому, что автор добросовестно перечисляет, какие пинаки были выставлены в безвестной галерее из неаполитанского предместья, и не потому, что ему неизвестны более сложные композиционные принципы. Имитация естественной ситуации беседы с мальчиком и естественного порядка картин в галерее напоминает принцип «пестроты», который занимал почетное место в александрийской теории поэзии. Не стоит повторять, что и здесь автор не стеснен и не ограничен долитературным наследием: он сумел целиком подчинить его литературным задачам.

Создавая серию, книгу «Картин», Филострат, как мы уже говорили, создал новый жанр литературы. Создание этого нового жанра было подготовлено известными мировоззренческими предпосылками. В ДЭ, как указывает 14-й элемент его конструкции, интерес зрителя и эксегета обращен к содержанию изображения. Вот этот-то элемент должен был переродиться, чтобы ДЭ стал особым жанром. Однако до известной степени «Картины» не чужды такому же отношению к живописи, что выражено в текстах ДЭ, и некоторые черты роднят их с дидактически ориентированными экфрасисами, с установкой на разгадку изображения. Детали картин даже именуются у Филострата «загадкой» (302, 27; 308, 7; 341, 15), иногда речь заходит о скрытом смысле пинаки (например, 312, 26 сл.). Филострат делает всякого рода ученые замечания для демонстрации своей *σοφία* (296, 23 сл., 25 сл.; 297, 1 сл., 11 сл.; 298, 10—12, 23 сл.; 299, 16 сл.; 300, 9 сл.; 303, 17 сл.; 307, 18 сл.; 309, 8 сл.; 310, 9 сл., 13 сл.; 311, 8 сл., 10 сл.; 316, 2 сл.; 317, 8 сл. и др.)⁸⁶. Нередки у Филострата и нравоучительные нитонации, наставления (301, 11 сл., 21 сл.; 310, 17 сл.; 312, 27 сл.; 316, 14 сл.; 317, 21 сл.; 321, 14 сл.; 322, 7 сл.; 325, 2 сл.; 327, 25 сл.; и др.), он объясняет множество топонимов (296, 16 сл.; 299, 16 сл.; 315, 11 сл.; 321, 1 сл.; 323, 25 сл.; 330, 26 сл.; 341, 11 сл.; 360, 29 сл.; 362, 17 сл.; 363, 14 сл., 18; 371, 10 сл.; 374, 1 сл.; 375,

19 сл.; 378, 10 сл.; 386, 23 сл. и др.). Однако ученые экскурсии о повадках зайцев (303, 30 сл.), о ловле тунцов (314, 6 сл.), об устройстве колесниц в легендарной древности (319, 7 сл.), о том, как следует метать диск (328, 18 сл.), о последствиях землетрясений (364, 18 сл.), о совах (366, 26 сл.) и о вулканах (365, 3 сл.) — это не описание, а именно экскурсии — отступления в сторону от самой картины: ὁ μὲν δὴ λόγος τῆς γραφῆς οὗτος, τὸ δ' ἐναργές — «вот о чем картина, а вот она сама» (359, 17). Филострат иногда отделяет так описание — τὸ ἐναργές или τὰ βράβεινα (330, 5) — от всего, что его сопровождает. Уже такое отделение показывает на сдвиг в отношении к изобразительному искусству. Искусство, оказывается, стремится к τὸ ἐναργές — зрительной ясности, наглядности (360, 12). В группе ДЭ с некоторыми исключениями для поздних текстов в картине видят главным образом λόγος. Филострат же, напротив, апеллирует к непосредственно зримому (332, 14; 329, 14 сл.; 315, 17; 351, 12) и даже полемизирует с учеными толкованиями, хотя сам питает к ним склонность⁸⁷. Филострат словно еще не выбрал окончательно между толкованием и любованием. Описание пожара Фаэтона он сопровождает таким замечанием: «Для мудрецов это преизбыток огненного элемента, а для поэтов и художников — кони и колесница» (310, 20 сл.). «Наивный» взгляд декларируется и в другом месте: «Но мы пришли сюда не как ученые толкователи мифов, не как склонные относиться ко всему с сомнением, а просто как зрители картин. . .» (328, 15 сл.).

Конечно, и к моралистической трактовке картин Филострат прибегает (например, I, 4 и II, 4—7, 9, 25, 30), но он не злоупотребляет ею. Доблесть древних героев — предмет эстетического любования, а не нравственного преклонения: «И юноша лежит не поблекший, не похожий на мертвеца, но еще ясный и улыбающийся; я думаю, Антилох пал от копыта, запечатлев в своем облике радость, что спас он отца, и жизнь покинула его черты не в миг мучительного страдания, а когда им овладела счастливая радость» (351, 2 сл.). Погибающие герои прекрасны, они с радостью принимают смерть и в смерти остаются румяны, цветущи, с улыбкой на устах⁸⁸. Филостратовы описания подвигов так же отличаются от морального урока, как ἐνάργεια риториков от ἐνέργεια ораторов классической древности.

Интересна в связи с отношением к живописи и соотношенность описаний с поэзией. Картины не подчинены

литературным сюжетам открыто. Внешне Филострат даже противопоставляет живопись литературе. В картине «Скамандр», открывающей сборник, «все совсем не так, как у Гомера» (296, 27). Самостоятельность живописи в трактовке мифологических образов подчеркивается и в других местах (306, 4 сл.; 356, 2 сл.; 369, 24 сл.; 378, 6 сл.; ср., однако, 365, 13 сл.). Картина «Панфея» — вся открытое состязание с Ксенофонтом (353, 9, 14, 16, 22). И все-таки описания в огромной мере зависят от поэзии. Целые картины составлены с помощью обработки литературных источников; источники проступают в тексте явными цитатами и завуалированными заимствованиями сочетаний слов и образов. Список предполагаемых литературных источников «Картин» в издании Бенндорфа и Шенкля занимает несколько «убористых» страниц⁸⁹. Это Гомер и Гесиод, Сафо и Еврипид, Пиндар и Ксенофонт. Одних Филострат называет, других упоминает парафрастически, как «теосского певца» или «сына Аристана» (317, 9; 300, 10). Гомеровское слово так естественно приходит на ум софисту, что при всем споре с поэзией он то и дело ссылается на «поэта», т. е. на Гомера, заимствует из эпоса слова и выражения (309, 9, 30; 353, 29; 356, 18; 368, 23; 372, 14; 384, 27).

Но литературный сюжет и зависимость от поэзии у Филострата ни в коем случае не означают, что в картине видят одну иллюстрацию сюжета, только «словесный смысл». Опора на поэзию становится у Филострата поэтичностью, зависимость от литературы — литературностью. Проза его так богата опытом многовековой культуры слова, что отыскивать и подсчитывать цитаты в «Картинах» скорее всего неблагоприятное занятие. Навряд ли и полслова найдется здесь без приличной генеалогии. Исходя из требований поэтических, литературных, Филострат не дает детальных описаний: красоту изображений он стремится передать красотой стиля, поэтическим языком. Филострат не одинок в этом стремлении, ведь и Лукиан в диалоге «О доме» рассуждает о красоте поэтического языка как средстве создать впечатление зрительной красоты. «Энаргея» Филострата, стремление к яркой наглядности — продукт художественно и интеллектуально зрелой цивилизации. Пейзаж, как известно, родился в урбанистическом Риме, а чтобы описание картин преследовало цель наглядности, чтобы живопись была возведена в ранг действительности, чтобы яркую «живописную»

действительность стремились пережить как нечто само по себе богатое смыслом, расцвет пластических искусств Греции должен был остаться позади. Эпиграфа — это не примитивизм зрительной экспозиции в обряде в прототеатре изображений. «Наглядность» желанна потому, что создается из максимально ненаглядного материала — слова.

С одной стороны, любование живописной красотой показывает, что мировоззренческий элемент конструкции ДЭ в корне изменен (хотя в «Картинах» есть черты, объединяющие их с другими ДЭ в этом отношении: ученые экскурсии, моралистичность, дидактика). С изменением этого элемента связано изменение и элемента 1. Филострат помещает картины не в храм, а в такое место, где любуются живописью, в галерею, специально предназначенную для предметов искусства. С другой стороны, любование зрительной красотой отнюдь не непосредственное у Филострата, оно спиритуализовано, оно в точном смысле лишь «на словах».

* * *

У античной культуры почти не оставалось времени, и она смотрела не вперед, а в свое прошлое. И тут-то, как Нарцисс, увидела себя. Живопись, пластические искусства приобретают во II—III вв. н. э. невиданное ранее значение и цену. Художник теперь получает вдохновение от богов⁹⁰. Фидий, давший всем грекам образ Зевса (и уже никто не мог мыслить его иначе⁹¹), становится «эксегетом истины»⁹² и едва ли не превосходит Гомера. Интонацией восторга отмечены многочисленные описания произведений искусства, например, у Лукиана⁹³. Описания начинают избегать «мудрствования», это не толкования и не анализы, а попытки словом передать то изумление и восхищение, которых удостоилась, наконец, зрительная, пластическая красота, «языческое», как говорили когда-то, мироощущение. Филострат начинает свою книгу словами: «Кто не любит живописи, грешит против истины, грешит и против мудрости». О «мудрости» — σοφία — художника он говорит в описаниях более 20 раз, хвалит мастерство⁹⁴. Сравним с этим «Картину» Псевдо-Кебета, где о художнике как о живописце нет и речи — он лишь загадыватель загадок. Автор сочинения «Гимнастик», один из Филостратов, весьма возможно автор

и наших «картин», включает в разряд искусств, наделенных «мудростью» (*σοφία*), не только философию, поэзию и музыку, но и живопись и скульптуру⁹⁵. Тем самым впервые очерчено понятие «визуальных искусств», включающее, правда, и философию⁹⁶.

Но осознание самостоятельной ценности живописи и скульптуры осуществляется пока еще как уравнивание изобразительных искусств с другими, более престижными областями деятельности, причем словесными и рациональными (музыка для древности рациональное, «числовое», искусство). В живописи уже умели видеть «красоту», но ставили задачу непременно ее объяснять. «Постыдно молчать перед столь великолепным домом, статуей, картиной» — это общее место риторических экфрасисов. Когда изобразительные искусства уже «замечены», все же еще долго не знают, как почтить их больше, чем состязаясь с ними словом, в экфрасисе. Сочинение Лукиана «О доме» — такое состязание. Ритор раздваивается: то он говорит от себя, то от имени воображаемого оппонента, голос которого он якобы слышит. Его собственный голос уверяет, что образованный человек должен отплатить за наслаждение зрением словами и он не судит об изображении по одному только виду, но мудрым размышлением сопровождает свое созерцание⁹⁷. Оппонент Лукиана почитает слишком большой дерзостью «без красок и линий, вне пространства сложить картины, ибо бедна средствами живопись слов» (*φιλή γάρ τις ἢ γραφή τῶν λόγων*)⁹⁸. При любом решении, а одни и те же авторы склоняются то в сторону всекипня словесного искусства, которое может все, на что способна живопись, и даже обладает более яркими красками⁹⁹, то в сторону робких надежд приобщиться к красоте картины через слово о ней¹⁰⁰, и даже, если ритор просто «набивает себе цену», говоря о невозможности передать зримый образ словесно, — при любом решении важно, что тема эта занимает умы. Важно также то, что практика риториков опережала теорию. Только ритор Николай назвал картины и статуи преимущественными предметами экфрасисов¹⁰¹. Однако в экфрасисах, которые создавались в II—IV вв. н. э., преобладают не простые экфрасисы «лиц», «дел», «праздников», «мест» и т. д., а сложные — *μυκταί*, которые включают в себя простые, а это и есть описания произведений искусства¹⁰². Выдуманные картины делаются постоянным украшением беллетристики этой поры.

Почти все экфрасисы из «Жизнеописания Аполлония Тианского» не основаны на реально виденных произведениях искусства. Ведь и у индийцев, и у мидян, и у вавилонян Аполлоний находит статуи и рельефы с персонажами греческой мифологии¹⁰³ так, словно не только сам Аполлоний от рождения знает все языки, но и искусство всей ойкумены выучилось по-гречески. Пропитывание словесного искусства живописью и пластикой сказывается в таких вымышленных экфрасисах гораздо ярче, чем в точных и внимательных описаниях. Одно дело, как Павсаний, описывать реальные достопримечательности, другое — рисовать картины в воображении. Выражения вроде «живопись словом», «создать словесную картину», «речь, которая рисует» в эту эпоху еще не стертая метафора. Образ разворачивается, и когда Гимерий, например, пишет такие словесные картины, он ни на минуту не забывает художника, доску, краски: «А чтобы ты нагнал еще больше страху на всех, изобрази страдания мои на картине и подай пам несчастье в изображении. Трудно найти искусство, которое смогло бы выразить деяние столь ужасной природы, но только богачу ничто не страшно. Пусть из болота Пэн и Эриний будут краски, пусть под изображением будет доска из проклятого и нечестивого дерева, пусть будет выжжено оно огнем, какой зажигают демоны, мстящие за такие убийства. Отыщи же и художника с мрачной рукою и еще более мрачной душой; прикажи ему, чтоб ряд моих бед сделал он композицией своей картины». Гимерий затем описывает бедствия, повторяя: «нарисуй», «изобрази» и т. д.¹⁰⁴ Подобный прием использован в XIV речи Гимерия и др.¹⁰⁵

Позднеантичная любовь к живописи — это остроумие на лестнице. Запоздалая эта любовь проявляется не в создании новых пластических творений и не в расцвете самих изобразительных искусств. Словесность и риторика пропитываются живописным образом, притязают на энэргею как на достоинство зримого, а проникаясь им, лишают самые пластические искусства их телесности. Картина в описании как бы дематериализуется, теперь она из более тонкой материи, еще немного, и она станет умозрительной картиной — *τά τοῦ νοῦ θεάματα*¹⁰⁶, в которой уничтожена протяженность. Для такого превращения три измерения скульптуры — слишком весомая вещь, и риторика явно предпочитает живопись. Теория и практика искусства снова роковым образом разошлись. Теория об-

ращается к сенсуалистичности, когда искусство уже начинает ее терять, и такая практическая теория, как риторическая беллетристика — экфрасис, создает картины, но не чувственным, а имажинативным образом.

«Картины» Филострата — такое же литературное произведение, как речи Гимерия или диалоги Лукиана. Длющийся около двух столетий спор *de fide Philostrati* — о достоверности описываемых у Филострата картин — уже этой продолжительностью доказал свою бесплодность. Конечно, можно понять археологов и историков искусства, когда они хотят отделить «золото искусства от шлака риторической оболочки»¹⁰⁷. Ведь об античной живописи так мало известно! Но еще Фр. Мац заметил, что намерения Филострата были очень далеки от удовлетворения «любопытства археологов»¹⁰⁸.

Филострат не упоминает ни одного имени художника, ни материалов, ни размеров картин. Нет никаких свидетельств об особом расцвете искусств в Неаполе того времени, никаких свидетельств о находящихся в Неаполе шедеврах или собраниях картин. Между тем у Филострата все картины превосходны. Однако главное, что смущало историков искусства, — это невозможность, неправдоподобность самих описаний. На этом мы останавливались в другой работе¹⁰⁹. Вполне возможно, что при составлении экфрасисов Филострат использовал наряду с литературными источниками свои воспоминания о живописных работах. Весьма вероятно также, что в основе некоторых описаний — реальные произведения искусства. «Правды», однако, здесь не больше и не меньше, чем во всяком художественном вымысле. Предисловие, которое Филострат предпосылает самим картинам, стремится уверить читателя в том, что «все так и было» в Неаполе, в поместье ксена. Обрамления, настаивающие на подлинности событий, рассказанных самим их героем или участником, известны и по Ахиллу Татию, и по Лонгу, и по Антонию Диогену. В корпусе сочинений Филостратов немало псевдодокументальной литературы¹¹⁰. «Жизнеописание Аполлония Тианского» строится автором якобы на записках спутника Аполлония Дамида. Как установила филология, автор «Жизнеописания» никогда не располагал такими записками¹¹¹. Создаются целые сборники вымышленных документов, т. е. сборники писем, так что адрес конкретного лица, живущего в Афинах или в Милете, не что иное, как обрамление вымысла.

Итак, Филострат создал книгу вымышленных картин. Нельзя не вспомнить здесь, что новое понятие «фантазии» вырабатывается в это время и в этой среде едва ли не не тем же автором. В «Жизнеописании Аполлония Тианского» утверждается, что фантазия — это подражание умом — εἰχάζειν τῷ νοῦ, творческая сила, которая превосходит подражание видимому миру¹¹². Книгу экфрасисов Филострат назвал не Πίνακες и не Γραφαί, а Εἰκόνες, т. е. «Образы». Это слово более «легкое», оно не связано, как «пинаки», с образом доски или, как «графай», с образом зримой материальной линии. Εἰκόνες — это «Подобия», «Отражения», «Образы». Такое же название и у одного из диалогов Лукиана, который традиционно переводят «Изображения». А у Лукиана речь идет уже вовсе не о картинах. В «Изображениях» создается словесный портрет некой важной особы, для чего припоминают все лучшее, что создали живописцы и ваятели Греции. О созданном словесно образе сказано: «Сложим из всех изображений (εἰκόνες) единый образ (εἶκόν) и, дав его в книге, передадим на всеобщее изумление тем, кто ныне живет, и тем, кто будет жить позже. И, может быть, образ этот окажется более долговечен, чем творения Апеллеса, Паррасия и Полигнота, ибо и само до себе изображение совершенно отлично от прежних произведений, поскольку не сделано оно из дерева, воску и красок, но создано внушением Муз. А это и есть изображение самое верное, являющее взорам в едином целом и красоту тела и высокие качества души»¹¹³. Если бы Филострата упрекнули за вымысел в его описаниях, за их историческую недостоверность, он мог бы ответить словами Лукиана: «а это и есть изображение самое верное» и согласно предсказанию Лукиана более долговечное, чем творения художников.

А. А. Тахо-Годи пишет: «Филострат ограничивается простым описанием картин, выдвигая в них цветовую сторону, и мы совсем не знаем, какую сознательную эстетически-творческую задачу он преследует этим описанием»¹¹⁴. Ограничение простым описанием — это и есть сознательная цель, и мировоззренческую выразительность такой цели, если помнить, что живопись долгое время была в положении подчиненном, трудно переоценить. Даже в литературе, современной Филострату, экфрасисы — в основном украшения, а не самоцель или же риторические упражнения. У Филострата экфрасисы картин — и цель, и тема. Простой и очевидный факт, что в книге ничего, кроме

Предисловия и 65 описаний отдельных картин, нет и что книгу поэтому невозможно отнести ни к какому известному жанру, заявляет о том, что создан новый жанр. Он мог возникнуть, когда изменилось отношение к изобразительному искусству, когда в нем заметили самостоятельную ценность. Такова мировоззренческая предпосылка возникновения «Картин». Чтобы реализовать эту предпосылку, нужен и материал, и метод. Материалом послужила Филострату конструкция ДЭ, мировоззренческая основа которой совершенно ему чужда. Методом его было поставить все «пережиточные» топосы и мотивы на службу художественным задачам, превратить конструкцию ДЭ в комплекс поэтических приемов.

Мы настаиваем на «новаторстве» и своеобразии книги Филострата, хотя экфрасисы в это время пишут и другие риторы. Несколько ранее Филострата или одновременно с ним сочинение «Картины» (Ἐἰκόνας) создал ритор Никострат. У Суды в списке сочинений Никострата, которые все не дошли до нас, «Картины» помещены между Δεκαμῦθια и Πολυμῦθια, а это сборники прогимнасм определенного рода (μῦθοι). «Картины» Никострата, вероятно, так же как Δεκαμῦθια и Πολυμῦθια, были риторическими прописями, в данном случае по описаниям изображений¹¹⁵. Если сравнить «Картины» Филострата и экфрастические прогимназмы, которые дошли до нас, например прогимназмы ритора Николая, то разница упражнений, хотя бы и образцовых, и художественного произведения станет, наверное, очевидной. Экфрастические прогимназмы строятся по одной схеме, из готовых формул начала и концовок: чудо увидеть, полезно узнать, преступно обойти молчанием¹¹⁶. Описания дотошно точны и подробны, при всей детальности однообразны и, как позднее знаменитый портрет дочери Пселла, не создают зрительного образа¹¹⁷.

Сам Филострат не знает, к какому жанру отнести свое сочинение. Свообразие своей задачи он понимает скорее отрицательно, когда заявляет в Предисловии, что не будет писать о художниках, об истории искусств и о том, в чем какой художник достиг совершенства. Как название своего сочинения он употребляет несколько терминов на протяжении 25 строк текста: и просто λόγος (296, 3; ср. 352, 11), и διήγησις (295, 11) (так называются иногда беседы философа с учениками, впоследствии «проповедь»¹¹⁸), и μελεταί (295, 17), и ἐπίδειξις (295, 32). Только экфрасисом он не называет свой жанр, потому что термин за-

нят для школьных прописей¹¹⁹ и для декоративных вставок, а Филострат создавал, во-первых, художественное произведение¹²⁰ и, во-вторых, самостоятельный жанр.

Подведем итоги. Парадокс «Картин» Филострата заключается в том, что этот «единственный во всей античной литературе памятник яркого опыта и вкуса к живым и выпуклым изображениям»¹²¹ составлен «фантастически» в смысле позднеантичной (а не романтической) «фантазии». При этом для «фантазии», воображения и умозрения предлагаются вещи отнюдь не трансцендентные этому миру. «Умозреть» предлагается обычные картины, творения кисти и красок. Античность как бы проигрывает такую возможность отношения к изобразительному искусству, которая зеркально противоположна возможности, реализованной в христианстве и выраженной в знаменитой эпиграмме Агафия:

Ангелиарху незримоу, духу, лишённому плоти,
Форму телесную дать воск-воплотитель дернул.
И не без прелести образ; его созерцая, способен
Смертный для мыслей святых лучше настроить свой ум.
Не беспредметно теперь его чувство; приняв в себя образ,
Сердце трещет пред ним, как пред лицом божества.
Зренье душу волнует до дна. Так умеет искусство
Красками выразить то, что возникает в уме¹²².

Такой парадокс предлагает Филострат истории эстетики. Парадокс в поэтике «Картин» состоит в том, что ДЭ никогда не удостоивался ранга самостоятельного жанра, а Филострат построил свой новый жанр на основе конструкции ДЭ, но совершенно переделал, переосмыслил, отменив все то мировоззрение, которое отложилось в формальной структуре этого типа текста. Для нового литературного жанра сюжетом здесь служат произведения другого (изобразительного) искусства, а поэтической конструкцией — жанр другого (театрального) искусства. Античный театр рождается из зрелищности и, преодолев чистый «иллюзион» в своих классических формах, гибнет. Но напоследок воскресает самая примитивная форма зрительного мима, театра изображений, однако в снятом, спиритуализованном виде, и Филострат делает зрелище «драмой для чтения».

Как писал С. С. Аверинцев об итогах античной культуры, «итог превращал то, итогом чего он был, в противоположность себе»¹²³; «все основные компоненты античной

Таблица 1 (окончание)

Тексты, содержащие ДЭ	А											В								
	роман							эпиграмма и ДР				драма		роман						
	21. Ach. Tal.	22. Petr., Sat.	23. Phil., V. A., II, 20	24. Phil., V. A., IV, 28	25. Phil., V. A., III, 25	26. Eusth., II, 1	27. Eusth., IV, 5	28. Call., fr. 114	29. Call., fr. 119	30. Plat., fr. 488	31. Epigrammata	32. Eur., I. A.	33. Eur., I. T.	34. Eur., Phoen.	35. Ps-Longus	36. Phil., V. A., I, 19	37. Phil., V. A., III, 58	38. Heliod., Ath.	39. Vita Aisop.	
1. Сакральный сценарий	+	×	+	+	+	×	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
2. Скрытый смысл	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
3. Толкование	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
4. Иерархические отношения эксегета и зрителя	+	+	+	×	×	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
5. Партия эксегета	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
6. Партия зрителя	+	+	+	+	×	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
7. Вопросы	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
8. Множественность зрителя	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
9. Единичность эксегета	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
10. Мотив путешествия	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
11. Зрительная лексика	+	+	+	+	×	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
12. Световые и «чудесные» образы	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
13. Мотив «как живое»	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
14. Внимание к содержанию	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Условные обозначения: + наличие элемента в тексте. — отсутствие элемента в тексте. × элемент представлен стерто или переосмысленно. ? наличие или отсутствие элемента невозможно установить.

цивилизации нашли себе место внутри конечного синтеза, но каждый раз на правах метафоры, аллегории, символа, нетождественного собственному значению»¹²⁴.

Вопрос о том, почему греки «любили описывать» картины и статуи, — это вопрос самый поверхностный, но и самый глубокий. Он первым приходит в голову, когда сталкиваешься с феноменом экфрасисов, но отвечать на него, видимо, следует в последнюю очередь. Нам удалось пока выяснить, что даже при формальном подобии описаний (ДЭ и «Картины» Филострата) их духовная направленность может быть диаметрально противоположной. Уже одно это должно предостеречь нас от поспешного решения в духе представлений о «греках», которые вообще всегда любили и произведения искусства, и их описания.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Одни исследователи предполагают, что Филостратов было три, другие, что — четыре. В первом случае Филострат, сын Вера, считается отцом Филострата Флавия, а Филострат Флавий — дедом Филострата Лемносского; во втором — Филострат Флавий признается дядей Филострата Лемносского, который объявляется дедом четвертого Филострата, так называемого Младшего. От Филостратов дошло два сочинения под названием «Картины». Одно из них написано внуком в подражание сочинению деда, как то сообщает сам автор в Предисловии. Чтобы различать два одноименных сочинения, «Картины» деда называют «Картинами» Старшего, а «Картины» внука — «Картинами» Младшего Филострата. «Картины» Филострата Старшего Роде приписывает первому из трех Филостратов; Шмид, Крест и другие — второму из трех; Берг, Фертиг и другие — третьему из четырех. По словам Штайнмана, мы можем благодаря свидетельству ритора Меландра утверждать только одно: «Картины» Старшего и «Героик» принадлежат одному автору, нетождественному автору «Картин» Младшего, а, по мнению Майера, вопрос об авторстве «Картин» Старшего никогда не может быть разрешен. См.: *Meyer E. Apollonios von Tyana und die Biographie des Philostratos*. — *Hermes*, 52, 1917, S. 379; об авторстве «Картин» Старшего см. также: *Bergk Th. Die Philostrate*. — In: *Fünf Abhandlungen zur Geschichte der griechischen Philosophie und Astronomie*. Leipzig, 1883; *Bertrand E. Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*. Paris, 1882; *Bougot A. Philostrate l'ancien: Une galerie antique*. Paris, 1881; *Christ W.* — *Schmid W. Geschichte der griechischen Literatur*. München, 1908—1913³, S. 661 f.; *Fertig J. De Philostratis sophistis*. Diss. Bamberg, 1894; *Gstader H. Stil und Technik der Gemäldebeschreibungen der beiden Philostraten*. Diss. Innsbruck, 1940; *Jüthner J. Der Verfasser des Gymnastikos*. — In: *Festschrift für Theodor Gomperz*. Wien, 1902; *Münscher K. Die Philostrate*. — *Philologus Suppl.*, 10, 1907; *Nemitz K. De Philostratorum imaginibus*. Diss. Vratislavi, 1875; *Rohde E. Kleine Schriften*. Tübingen; Leipzig, Bd. 1, 1901, S. 338 f.; *Schmid W. Der Attizismus*. Stuttgart, Bd. 4, 1896; Abschnitt 8; *Steinemann F.*

- Neue Studien zu den Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat. Zürich, 1914; *Weinberger W.* Zur Philostrat-Frage. — *Philologus*, 57, 1898 etc.
- ² *Rohde E.* Op. cit., p. 344.
- ³ *Flavius Philostratus. Heroicus*/ Edidit Ludo de Lannoy. Leipzig, 1977, p. V, nota 1.
- ⁴ *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста: к проблеме структурной классификации. — В кн.: *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: Структура балканского текста.* М., 1977, с. 259—283.
- ⁵ См. пояснения Кайбеля к фр. 10 Софрона.
- ⁶ См.: *Стрельникова И. А.* Сатирико-бытовой роман Петрония. — В кн.: *Античный роман.* М., 1969, с. 287, 303 сл.
- ⁷ Экфрасис картины «Федра и Ипполит» в старых изданиях (Буассонад и др.) приписывался Хорикью. В действительности экфрасис принадлежит Прокопию Газскому. Описание составлено в виде беседы с воображаемым собеседником, которая очень напоминает «Картины» Филострата Старшего (см.: *Friedländer P.* Spätantike Gemäldezyklus in Gaza: Des Prokopios von Gaza 'Εκφρασις εἰκόνας. — *Studi e Testi*, 89, Vatican, 1939). Псевдидиалог организуется также экфрасис фресок церкви св. Евфемии в (гомиллии Астерия Амасийского (PG, XL, 334 sq.), ср. Nic., I, 402 *f.*: экфрасис статуи Паллады строится как ответы на вопросы.
- ⁸ См.: *Krumbacher K.* Geschichte der byzantinischen Literatur². München, 1897, S. 211—212.
- ⁹ Выражение «школа Филострата» принадлежит Э. Бертрану (*Bertrand E.* Op. cit.). Бертран относит к этой школе, помимо Филострата Младшего, который сам сообщает о своем ученичестве, также экфрастические сочинения Каллистрата, Хоракция (в действительности Прокопия), Христорора Коптского, Павла Силенциария, Фотия, Георгия Пахимера, Мануила Филета, Марка Евгеника (в настоящее время экфрасисы последнего приписываются Иоанну Евгенику). Группа учеников Филострата выходит такой пестрой, что ничто не мешает добавить к ней и другие имена, например Иоанна Газского, автора «Картины космоса». Мы считаем выражение «школа Филострата» уместным применительно только к прозаическим экфрасисам, которые представляют собой отдельные произведения; только в этом случае можно говорить о «зависимости» и «влиянии».
- ¹⁰ *Полякова С. В.* Из истории византийского романа: Опыт интерпретации «Повести об Исмине и Исминии» Евмафия Макремволта. М., 1979.
- ¹¹ Ср. эпитеты «нормативного» зрителя в ДЭ у Плутарха: φιλοτέλειον, φιλήκοος, φιλόλογος, φιλομαθής — *Plut.*, De Pyth. or., 394 *f.*
- ¹² *Friedländer P.* Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit. Leipzig, Berlin, 1912, S. 48—49.
- ¹³ *Plin.*, H. N., XXXV, 74: situm (Cartaginis) oppugnationesque depictas proponendo in foro et ipse adsistens populo spectanti singula enarrando. ч.
- ¹⁴ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978, с. 13—14, 264—265 и др.
- ¹⁵ *Theon.*, II, 118, 6 Spengel; Georg., III, 251, 24 Spengel; Nic., III, 491, 25—28 Spengel; Hermog., 22, 7 Rabe; Aphthon., 36, 22 Rabe, ср. Schol. ad Aphthon. Prog., 14 p. 86.

- ¹⁶ *Топоров В. Н.* О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, т. 5, с. 10—62; *Он же.* О космологических источниках раннеисторических описаний. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, т. 6, с. 117—119.
- ¹⁷ Современный исследователь мимोगрафии Х. Вимкен настаивает на театральности мимов Софрона и анонимных мимов, которые стали известны благодаря папирусным находкам. Пьесами для исполнения одним актером-чтецом, *Lesedrama*, к которой классическая филология долгое время относила и мимы Софрона, Вимкен считает только мимы Геронда и Феокрита. Вимкен показывает, что для этих литературных мимов сцена избыточна, тогда как мимы Софрона и других мимогографов классической поры разрывались ансамблем артистов, использовавших реkvизит и бутафорию. См.: *Wimken H.* Der griechische Mimos: Dokumente zur Geschichte der antiken Volkstheaters. Bremen, 1972, S. 11—124, 211—218; 219 anm. 9.
- ¹⁸ «Депотенциertes Drama» назвал роман О. Вайнрайх (*Weinreich O.* Der griechische Liebesroman. — In: Die Abenteuer der schönen Chariclea. Ein griechisches Liebesroman. Zürich, 1962, S. 344). О романе как «драматическом» произведении по представлениям древних филологов см.: *Rohde E.* Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1900², S. 376 anm., 1, 3, S. 270 anm. 2. О театральных реминисценциях в текстах греческих романов, особенно «Эфиопики», см.: *Walden J. W.* Stage Terms in Heliodorus's Aethiopica. — Harward Studies in Classical Philology, 5, 1894. Современные исследователи античного романа также часто сопоставляют роман с трагедией, комедией, мимом: «За исключением повествовательной формы роман — это драма в новом количественном измерении. Она не отличается по своей природе и сущности от сценической драмы, чьи пределы преступает количественно, она лишь умножает число и продолжительность актов и способна к бесконечному растяжению» (*Perry B. E.* The Ancient Romances. Berkeley, 1967, p. 140, ср. 141—146, 294—324). От драмы, по мнению Перри (p. 72), прозаический роман наследует право на вымышленные речи, действия и характеры, на *пλάσμα*. Преемственность между техникой драмы и романного повествования также обнаруживается исследователями (см.: *Болдырев А. В.* Ахилл Татий и его роман. — В кн.: Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитофонт. М., 1925, с. 14; *Reitzenstein R.* Hellenistische Wundererzählungen. Leipzig, 1906, S. 87 f.; *Hägg T.* Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Estocolmo, 1971; *Gual C. G.* Apuntes sobre el mimo y la novela Griega. — Anuario de Filologia, 1975, p. 33—41; *Rosenblüth M.* Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren. Diss. Berlin, 1909, S. 45 (сопоставление «Сатирикона» с мимом см. на с. 45). Наконец, некоторые ученые возводят роман к культовой драме генетически (*Фрейдберг О. М.* Происхождение греческого романа, 1924 (рукопись), особенно с. 163—169; *Kerényi K.* Die griechisch-orientalische Romanliteratur. Tübingen, 1927; *Merkelbach R.* Roman und Mysterium in der Antike. Berlin, 1962). Даже стихотворные византийские романы, по мнению С. Ламброса, сохраняют сходство с драматическими произведениями. См.: *Lambros S. P.* Collection de Romans Grecs en langue vulgaire et en vers. Paris, 1880, p. XII.

- ¹⁹ См.: *Joly R. Le Tableau de Cebes et la philosophie religieuse.* Bruxelles, 1963.
- ²⁰ У Луккиана экфрасис, организованный по схеме ДЭ (как и другие экфрасисы), помещается в первых главах сочинения, открывает его; см. «Геракл» (гл. 1), «Токсарид» (гл. 6), «О том, что не следует верить клеветникам» (гл. 5), «Зевксид», (гл. 4—6), «Геродот» (гл. 4—6) и др.
- ²¹ См.: *Plut., De psych., fr. 178 Sanderfach; ср. Plut., Quim. qu. virt. sent. ref., 81 d sq.; Arist., fr. 15 Rose; Hippol., V, 8, 40, (p. 96, 14 Wendl.),* а также: *Новосадский Н. И.* Елевсисские мистерии. СПб., 1887, с. 97; *Латышев В. В.* Очерки греческих древностей. СПб., 1899², ч. 2, с. 217.
- ²² См.: *Luc., De Salt., 15; Lys., c. And., 51.*
- ²³ *Фрейдберг О. М.* Указ. соч., с. 233—234. ²⁴ Там же, с. 235.
- ²⁵ *Мерварт А. М.* Индийский народный театр. — В кн.: Восточный театр. Л., 1929, с. 108.
- ²⁶ См.: *Мерварт Л. А.* Малайский театр. — В кн.: Восточный театр. Л., 1929, с. 190—192. Ваянг бебер напоминает раек, правда без увеличительных стекол. Свиток с картинками, иллюстрирующими эпизоды эпоса, закреплен на двух палочках. Палочки вертикально вставляются в отверстия в деревянных брусках, и свиток перематывают с одной палочки на другую. Перед бумажным экраном, образованным растянутым свитком, стоит лампа, позади экрана невидимый даланг-ведущий, который поясняет изображения (лампа делает свиток прозрачным для даланга) и декламирует эпические стихи. Индонезийцы считают ваянг бебер разновидностью театра (и «ваянг» и «даланг» — термины театральной сферы). Но для европейского исследователя такая театральная система представляет собой курьез, исключение из правила. Только с большими оговорками Л. А. Мерварт включила ваянг бебер в число описываемых ею театральных представлений. Но, как указывает сама Л. А. Мерварт (с. 190), индонезийский фольклор — это «фольклор с картинками», и выбор между «живой картиной» театра, теневым, кукольным или рисованным театром является уже второстепенным.
- ²⁷ *Zoete Beryl de.* Dance and Magic Drama in Ceylon. London, 1957, p. 43, 48—53.
- ²⁸ *Мерварт А. М.* Указ. соч., с. 66.
- ²⁹ *Бабкина М. П., Потабенко С. И.* Народный театр Индии. М., 1964, с. 30—31.
- ³⁰ *Брагинская Н. В.* Театр изображений: О неклассических зрелищных формах в античности. — В кн.: Театральное пространство: Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1978. М., 1979.
- ³¹ См., однако, *Schmid W., Stählin O.* Geschichte der griechischen Literatur. München, 1934, Bd. 1, H. 2, S. 448.
- ³² И. Дингель справедливо отмечает, что о драматическом и театральном значении реквизита нет обобщающего исследования. Еще меньше сделано в области «театральной эстетики» античности. По мнению тюрингенского исследователя, это положение объясняется тем, что греческим театром занимаются, как правило, филологи, сосредоточенные на тексте драмы, а не на Bühnengeschehen: *Dingel J.* Das Requisit in der griechischen Tragödie. Diss. Tübingen, 1967, S. XI; см., однако, о зрелищной стороне греческой трагедии: *Petersen E.* Die attische Tragödie als Bild.

und Bühnenkunst. Bonn, 1915; *Kranz W.* Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gestalt der griechischen Tragödie. Berlin, 1933, S. 73, f., 83 f., 285.

³³ *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* История западноевропейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.; Л., 1931, с. 130.

³⁴ По мнению Г. Меррея, пролог трагедии достался литературной драме в наследство от *πρόρως* — торжественного обращения жреца, посвящавшего в мистерии, произносимого перед разыгрыванием драмы. См.: *Murray G.* Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy. — In: *Harrison J. E.* Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religions. Cambridge, 1927², p. 359 f.

³⁵ *Arph., Ran., 911—913*; пер. Адр. Пиотровского (ср. *Schol. Arph. Ran., ad loc.; Vit. Aesch. 6*).

³⁶ Спор о «гипокрите» и «гипокризе», о происхождении термина, его значении и внутренней форме, а в этой связи и о началах греческой драмы был начат Курциусом и Зомербротом более ста лет тому назад, но особенную остроту приобрел в 50-х годах: *Curtius G.* Über zwei Kunstausdrücke der griechischen Literaturgeschichte. — *Berichte ü. d. Verhandl. d. k. Sächs. Ges. d. Wissensch. zu Leipzig, Philol.-Histor. Cl., 18, 1866, S. 141—154*; *Sommerbrodt J.* Über die Bedeutung des Wortes *ὑποκριτής*. — *Rheinisches Museum für Philologie, 22, 1867, S. 510—516*; *Schneider K.* *ὑποκριτής*. *RE Suppl. VIII, 1956, cols. 187—233*; *Lesky A.* *ὑποκριτής*. — In: *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli.* Firenze, 1955, p. 469—476; *Page D. L.* *ὑποκριτής*. — *Classical Review N. S. 6 (70), 1956, p. 191 f.*; *Koller H.* *ὑποκριτής* und *ὑποκριτής*. — *Museum Helveticum, 14, 1957, S. 100 f.*; *Else G. F.* *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ*. — *Wiener Studien, 72, 1959, S. 75—107*; *Zucchelli B.* *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ*: Origine e storia del termine. Genova, 1962; *Ghiron-Bistagne P.* *Les acteurs dans la Grèce antique.* Thèse... Lille, 1974, p. 124—127; *Buttrey T. V.* *ἵπς* — in *Aristophanes and ὑποκριτής*. — *Greek, Roman and Byzantine Studies, 18, 1977, n. 1, p. 11.*

³⁷ *Poll., IV, 123.*

³⁸ См. например: *Plat., Tim., 72b*: «Отсюда и закон, чтобы при боговдохновенных прорицаниях в качестве судей находился особый вид пророков; иногда их самих называют прорицателями в полном неведении, что они *гипокриты* загадочных речений и видений, но не прорицатели, а пророками прорицаний их называть совершенно правильно».

³⁹ Ср., однако: *Else G. F.* *Op. cit.; Idem.* *The Origins and the Early Form of Greek Tragedy.* Cambridge, 1965.

⁴⁰ См.: *Gardner F.* *The Scenery of the Greek Stage.* — *Journal of Hellenic Studies, 19, 1899, p. 258—261*; *Bieber M.* *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum.* Berlin; Leipzig, 1920, S. 140—144, 244—250.

⁴¹ См.: *Webster T. B. L.* *Pottery and Patron in Classical Athens.* London, 1972, pl. XIV, p. 131.

⁴² Тема беседы со статуями и расписными сосудами рассматривается нами в статье «*Vox rei*: Надпись и изображение в греческой вазописи» (Культура и искусство античного мира: Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1979. М., 1980).

- ⁴³ Ср. сцену «опознавания» персонажа по его костюму в «Гикеттидах» Эсхила: εἶρηκας ἀμφὶ κόσμου ἀφειδῆ λόγον («мое убранство верно истолковано», 246; пер. С. Апта).
- ⁴⁴ Мерварт А. М. Указ. соч., с. 39; ср.: Она же. Отдел Индии: Краткий очерк индийской культуры по материалам Отдела Индии. — МАЭ, т. 106, 1927, с. 71.
- ⁴⁵ Чрезвычайно любопытное рассуждение о косвенной позиции, о переводе показа в рассказ содержится в начале третьей книги «Государства» Платона (Rp., 392d sq.). Сократ порицает Гомера как подражателя, потому что он подделывается под своих героев, говорят от их лица, прикидываясь то одним, то другим. Сократ предлагает изложить начало «Илиады» достоподобным образом, т. е. прозой и целиком от лица автора. Эта процедура напоминает нарративизацию драмы, превращение драматического произведения в повествовательное, что происходит независимо от чьей-либо воли в течение всей истории греческой литературы. Данный пассаж «Государства» обычно рассматривается как источник по литературной теории: здесь различается эпос, драма и лирика. Надо, однако, помнить, что речь идет не о письменной литературе. Эпос жил в исполнении рапсодов, а выступления рапсодов были театрализованным представлением. Поэтому «прикидывание», в котором обвиняется Гомер, имеет у Платона прямой, а не метафорический смысл. Речь идет не об авторе, а об исполнителе. Если же называется Гомер, то потому, что с Гомером у Платона сливается всякий гомерист, исполнитель поэм Гомера. Как иначе можно понять слова: «мы... слушаю, как Гомер или другой из творцов трагедий, подражает какому-нибудь герою...» (605 с)? Речь идет о, так сказать, «актерском» подражании и прикидывании, а не о «писательском». А прямая речь эпоса позволяет рапсоду разыгрывать эпическое произведение, что приближает его к драматическому. Одна из причин сближения эпоса и трагедии в древней литературной теории в том, что оба рода «литературы» функционируют как представление (ср. у Афинаев, 620с, о рапсоде Мнаспоне, который актерски разыгрывал (ὑποκρίνομαι) ямбы Симонида в представлении (θεῖξαι)). Отрицательное отношение к драме в «Государстве» вполне естественно, таким образом, распространяется и на эпос, а Сократ стремится превратить зрелищную форму в умозрительную (как известно, в качестве словесности, подобающей идеальному государству, Платон предлагает свои собственные диалоги — Legg., 811c—d).
- ⁴⁶ Aesch., Sept., 388—390, 432—434, 493—496, 541—543, 644—646, пер. С. Апта.
- ⁴⁷ Фрейдберг О. М. Указ. соч., с. 434.
- ⁴⁸ Распределение функций произнесения текста и мимирования между двумя актерами или актером и хором в Риме долгое время получало превратное толкование. Одни исследователи дословно повторяли этиологическую легенду о Ливии Андронике: Ливий однажды охрип и велел рабу петь за него кантик, жестикулируя перед зрителями, и тем самым положил начало «новой» манере исполнения (Liv., VII, 2; Val. Max., II, 4; Aul. Gell., XX, 2; Is., Orig., XVIII, 44, ср. Luc., De salt., 30 etc.). Другие усматривали в этой форме театрального искусства глубокий «декаданс», нарушение единства словесного и пластического образов (Дживеллево А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра

от возникновения до 1789 г. М.; Л., 1941, с. 10: *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Указ. соч., с. 283 сл.). Материал восточного театра показывает, что разделение функций — архаичная, а не упадочническая черта театра. В форме разделения функций древнее, пантомимическое, танцевальное, «вещное» представление выживает рядом с разговорной драмой. Слово появляется, но «еще» (а не «уже») не принадлежит носителю зрительного образа — актеру. Адаптация к соседству с разговорной драмой приводит к возникновению хронопии — формы, промежуточной между разговорным театром и пантомимой.

⁴⁹ *Фрейденберг О. М.* Указ. соч., с. 220—223, 230.

⁵⁰ См.: *Гринцер П. А.* Бхаса. М., 1979. Пьеса «Натака о статуе» опубликована в переводе П. А. Гринцера в Приложении (с. 246—296), интересующий нас эпизод — с. 264—266.

⁵¹ *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977, с. 275.

⁵² См., например: *Clerc Ch.* Les theories relatives aux cultes des images chez les auteurs grecs du II-me siècle après J. C. Paris, 1915, p. 9—82.

⁵³ *Plut., De Pyth. or., 398b.*

⁵⁴ Отношение к пластическим искусствам заметно меняется во II в. н. э. Все чаще их помещают в один ряд со «свободными» искусствами, валяние и живопись уравниваются с поэзией и мудростью, как это заявлено в первых словах «Картин» Филострата и в «Гимнастике» одного из Филостратов (*Gym., ad init.*); см.: *Татаркевич В.* Указ. соч., с. 286 сл.; *Madyda W.* De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. indicaverint. — *Archiwum Filologiczne*, Nr. 16. Kraków, 1939; *Geffcken J.* Der Bilderstreit des heidenischen Altertums. — *Archiv für Religionswissenschaft*, XIX, 1916/19, S. 286 f.

⁵⁵ Для Платона *λόγος κέρμα* — это не искусство (*Gorg., 465a*). См. об интеллектуализме общей теории искусства у Платона: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974, с. 24 сл. и *passim*; об искусстве как рациональном познании в понимании древних см.: *Татаркевич В.* Указ. соч., с. 56 сл. Индийский теоретик искусства Кумарасвами указывает на родство в этом аспекте древнеиндийской и древнегреческой эстетической мысли, т. е. на невыделенность эстетического в особую область, что, видимо, характерно для архаических культур вообще: *Coomaraswamy A. K.* Figures of Speech or Figures of Thought: Collected Essays on the Traditional or «Normal» View of Art. London, 1946, p. 9—43.

⁵⁶ *Ellinger W.* Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung. Berlin; N. Y., 1975, S. 1, 7—8; ср. о пейзаже в античной живописи: *Татаркевич В.* Указ. соч., с. 153—154; *Wörmann K.* Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München, 1876; *Gardner P.* The Scenery of the Greek Stage. — *Journal of Hellenic Studies*, 19, 1899, p. 255; *Harrison J. E.* Ancient Art and Ritual. Cambridge, 1913, p. 199; *Matz Fr.* Die Naturpersonifikationen in der griechischen Kunst: Diss. Göttingen, 1913; *Pfuhl P. E.* Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei. München, 1924, S. 89.

⁵⁷ Как писал Карл Фридрихс, «греческое искусство в общем и целом исходило из мифа и притом не из его начальной формы, но из его обработки поэтами» (*Friedrichs K.* Die Philostratischen Bilder: Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst. Erlang,

1860, S. 9; ср. также: *Robert C. Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*. Berlin, 1881).

- ⁴⁸ Есть очень немногие литературных свидетельства внимания к живописи как таковой. В основном они относятся к поздней эпохе или исходят от художников, как, например, знаменитое замечание Апеллеса о харитах в живописи (*Plut., V. Dem., 22*). Так и Зевксид назвал «грязью, приставшей к его картине», необычность замысла и новизну сюжета, восхищавшую зрителей. «А до того, к чему она пристала, хорошо ли оно, отвечает ли требованиям искусства, — им очень мало дела. Новизна того, о чем повествует картина, находит у них большую честь, нежели мастерство работы», — сетует художник (*Luc., Zeux., 7*; пер. Н. Баранова; ср.: *Plin., H. N., XXXV, 36: atque in unius huius (Timanphi) operibus intellegitur plus semper, quam pingitur, et quum ars summa sit, ingenium ultra artem est*).
- ⁴⁹ *Татаркевич В.* Указ. соч., с. 159—160.
- ⁵⁰ «В развитии греческого искусства скульптура скоро опередила архитектуру и заняла первенствующее положение в греческой художественной жизни» (*Vinler B. P.* *Искусство Древней Греции*. М., 1972, с. 99). Такое мнение общепринято начиная с Вилкельмана и Гегеля.
- ⁵¹ См., например: *Swindler M.* *Ancient Painting*. New Haven; London; Oxford; Paris, 1929, p. 112 («Справедливо, что гений греков был по существу скорее пластическим, нежели живописным, однако что живопись ценилась столь же высоко, как скульптура, если не выше, — это можно узнать из древних авторов»). На предпочтении живописи скульптуре в литературных источниках строится иногда мнение, будто «живопись в древности была наиболее популярным и несомненно (?) ведущим видом искусства» (см.: *Клерик-Корасульску W.* *Die antike Malerei*. Berlin, 1963, S. 7). Однако ни Платон, ни Аристотель не уделяют большого внимания и скульптуре, как принято считать, — «ведущему виду искусства» (см.: *Лосев А. Ф.* Указ. соч., с. 160—173); при этом скульптура является для Платона, по выражению Лосева, «исходной интуицией» при конструировании важнейших философских теорий; ср. о пространственных искусствах у Аристотеля: *Лосев А. Ф.* *История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика*. М., 1975, с. 562—563.
- ⁵² *Strabo, XIV, 637 c(20)*; Только в Сиклоне, где была школа живописи, еще в IV в. до н. э. находилось и собрание произведений мастеров этой школы.
- ⁵³ *Phil., V. A., I, 19; III, 58; IV, 28.*
- ⁵⁴ Хирцель считает, что псевдиалог, беседа с воображаемым собеседником (самый ранний пример — речь Афинагора у Фукидида, VI, 36 сл.) — это эмбрион диалога как жанра. Но в симптомном умирания диалога как жанра Хирцель считает тоже псевдиалог: *Hirzel R.* *Der Dialog. Ein literatur-historischer Versuch*. Leipzig, 1895, S. 50.
- ⁵⁵ Здесь и далее мы используем перевод С. П. Кондратьева в издании: *Филострат Старший и Младший*. Картины. *Каллистрат*. Статуи. М., 1936, однако вносим необходимые изменения и поправки.
- ⁵⁶ *Philostrati Maioris Imagines Ottonis Benndorfii et Caroli Scenkelii consilio et opera adjuti. . . Lipsiae, 1893, Praef., p. XX.* Издатели следуют здесь текстологической критике Кайзера, чье издание

- положено в основу пагинации: *Kayser C. L. Flavii Philostrati opera auctiora. Lipsiae, vol. I—II, 1870—1871.*
- ⁶⁷ Ср.: 333, 21; 339, 12, 20; 346, 28; 374, 16; 386, 3. См. об этом мотиве в сравнении с эпиграммой: *Gstader H. Op. cit.*, p. 54.
- ⁶⁸ Изображение говорит и слышит также в следующих местах текста: 300, 1, 28; 301, 18; 305, 10; 308, 2; 309, 24; 311, 28; 320, 28; 323, 16; 335, 7, 23, 31; 340, 16; 347, 1; 348, 10; 350, 22; 351, 16; 357, 7; 361, 1, 24; 362, 18, 28; 369, 18; 385, 23; 386, 12, 16.
- ⁶⁹ См.: *Friedrichs K. Op. cit.*, p. 116f.; *Brunn H. Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friedrichs verteidigt. Jahrbuch für klassische Philologie. Hrsg. v. A. Fleckeisen. Supplementband 4, H. 2, 1861, S. 249f.; Steinemann F. Op. cit.*, p. 127f.
- ⁷⁰ *Friedrichs K. Op. cit.*, p. 102; *Brunn H. Op. cit.*, p. 237; *Steinemann F. Op. cit.*, p. 128f.; *Kalkmann A. Über die Ekphrasis des älteren Philostrat. — Rheinisches Museum für Philologie, 37, 1882, S. 403, anm. 5.*
- ⁷¹ См., например: *Gstader H. Op. cit.*, Kap. V; *Steinemann F. Op. cit.*, p. 48: «Я нахожу здесь еще одно указание на стремление Филострата скучную для рассказа серию (Nebeneinander) картин превращать во временную последовательность».
- ⁷² См.: *Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок. — В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского): Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1975. М., 1976, с. 261.*
- ⁷³ См.: *Татаркевич В. Указ. соч.*, с. 258.
- ⁷⁴ Изображение молнии, зарницы, грозы, которое удавалось Аппелесу, Плиний считает за пределами возможного в живопись: *Plin., XXXV, 96.*
- ⁷⁵ Ср.: 299, 5; 311, 78; 318, 2, 23; 324, 24; 326, 5; 327, 21; 332, 24; 333, 13; 334, 26; 338, 12; 342, 10; 347, 8; 351, 23; 352, 18; 354, 22; 356, 29; 370, 18; 372, 7; ср. также 329, 5; 336, 28; 340, 17; 341, 6; 345, 2; 357, 2, 14, 21; 359, 22; 367, 3; 374, 10; 380, 10; 385, 12; 386, 20; 389, 19.
- ⁷⁶ 304, 24; 311, 8; 321, 2; 345, 13; 350, 15; 384, 11. ⁷⁷ 356, 3.
- ⁷⁸ 302, 18; 326, 2; 329, 23; 353, 2; 358, 14; 378, 4; 389, 21. ⁷⁹ 320, 6. ⁸⁰ 355, 1; 356, 5, 6.
- ⁸¹ См.: *Liddell H. G., Scott R., Jones A. Greek-English Lexicon. Oxford, 1940, s. v. εἰκόνα.* ⁸² См.: *Walden J. W. Op. cit.*
- ^{82a} Единственная попытка установить принцип композиции «Картин» принадлежит К. Леманну-Хартлебену (*Lehmann-Hartleben K. The Imagines of the Elder Philostratus. — Art Bulletin, 23, 1941*). Исследователь устанавливает систему развески картин в галерее, существование которой признает историческим фактом, а затем представляет последовательность картин у Филострата как отражение его маршрута по галерее.
- ⁸³ См.: *Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов: Палеолитическая эпоха. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 81—83.*
- ⁸⁴ *Arist., Poet., 1451 b 33 sq;* пер. М. Л. Гаспарова. Представление, построенное как серия номеров, преобладает в архаических формах театра, но в том или ином виде сосуществует с высокообразными формами. Так, античная пантомима, передавая эпический или трагический сюжет, разлагает его на ряд отдельных «эпока-

зов». Лукиан рассказывает о плясуне, который один изобразил перед киномом Деметрием любовь Афродиты и Ареса, донос Гелиоса, коварную выдумку Гефеста, смеющихся богов. Сцены, включающие многих участников, он изображал, вытягивая эпизод в галерею «характеров» (Luc., De salt., 63). Знаменитый плясун Телест танцевал Эсхиловы «Семеро против Фив» (Athen., I, 21f). Он не мог при этом не разбить действие на серию выступлений отдельных персонажей. Так арелищное искусство — пантомима возвращала драматургию классиков к преодоленному ими принципу нанизывания, эпизодичности.

- ⁸⁵ Ученые XVIII столетия, как в свое время гуманисты, не сомневались в подлинности описываемых картин и в реальности галерей. В этом были убеждены Гёте, посвятивший «Картинам» особое сочинение «Die Philostrats Gemälde» (1818), Лессинг и Винкельман. Критическое отношение к достоверности описаний появляется в XIX в. и начинается контрверза de fide Philostratorum, в которой крайние точки зрения высказали К. Фридрихс (*Friedrichs K. Op. cit.*) contra и Г. Брунн (*Brunn H. Op. cit.*) pro. В пользу достоверности описаний, правда с некоторыми оговорками, высказывались и в XX в.: *Friedländer P. Op. cit.*; *Steinemann S. Op. cit.*; *Lehmann-Hartleben K. Op. cit.*, p. 16f.
- ⁸⁶ Ученость автора «Картин» комментирует А. Калькман, сопоставляя это сочинение с парадоксографией, перипегазой, научной литературой. См.: *Kalkmann A. Op. cit.*
- ⁸⁷ См.: *Lesky A. Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer.* — *Hermes*, 75, 1940, S. 38—53.
- ⁸⁸ Такими предстают в смерти Мелекей (300, 7—22), Мемнон (305, 5—9), Ипполит (345, 25 сл.), Аррихнов (349, 20 сл.), Антилох (350, 29—351, 8), Панфей (354, 16—355, 14), Агамемнон (356, 19 сл.), Абдер (379, 26 сл.).
- ⁸⁹ Ср. о поэтических источниках описаний Филострата: *Matz Fr. De Philostratorum in describendis imaginibus fide.* Bonn, 1867, p. 46—127.
- ⁹⁰ См.: *Schweitzer B. Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike.* — *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1925, S. 28—132; *Birmelin E. Kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios.* — *Philologus*, 88, H. 2, 4, 1933, S. 149—180, 392—414; *Madyda W. Op. cit.*, p. 60 sq.; *Татаркевич В.* Указ. соч., с. 280 сл.
- ⁹¹ Dion Chr., Or., XII, 53. ⁹² Idem, 56.
- ⁹³ См., например: *Тато-Годи А. А.* Некоторые вопросы эстетики Лукиана. — В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 189, 194 и др.
- ⁹⁴ См.: 297, 20 сл.; 299, 8 сл., 24 сл.; 308, 12 сл.; 316, 22 сл.; 323, 27 сл.; 342, 26 сл.; 373, 7 сл.; 385, 27 сл. Замечания о картинах, связанные с похвалами художнику: 333, 3 сл.; 337, 29 сл.; 338, 6 сл.; 340, 12 сл.; 19 сл., 25 сл.; 344, 18 сл.; 346, 24 сл.; 347, 30 сл.; 353, 15 сл.; 360, 12 сл.; 373, 9 сл.; 382, 30 сл.
- ⁹⁵ Ср.: *Phil., V. Ap., II, 23; Madyda W. Op. cit.*, p. 19 sq.
- ⁹⁶ См.: *Татаркевич В.* Указ. соч., с. 299.
- ⁹⁷ Luc., De Dom., 6; пер. Н. Баранова.
- ⁹⁸ Idem, 21; пер. Н. Баранова.
- ⁹⁹ Himer., XXV, 1, p. 814 Westerman; Ecl., XIII, 2; Or., XIV, 14; Ast. Amas., PG, XL, 334 sq. etc.

- ¹⁰⁰ См.: Ael., V. H., III, 1; Luc., Zeux., 3; Procop., (Chor.) p. 149 Boissonade.
- ¹⁰¹ См.: Nic., III, 492, 10 sq. Spengel.
- ¹⁰² См.: Münscher K. Op. cit., S. 513.
- ¹⁰³ См.: Meyer E. Op. cit., S. 378—379. ¹⁰⁴ Him., Ecl., IV, 24—25 etc. ¹⁰⁵ Him., Or., XIV, 14. ¹⁰⁶ Max. Tyr., X, 8d.
- ¹⁰⁷ Passow F. Über die Gemälde des älteren Philostratus. — Zeitschrift für die Altertumswissenschaft, 1836, N 71—73, S. 575.
- ¹⁰⁸ Matz Fr. Op. cit., p. 24—25.
- ¹⁰⁹ Брагинская Н. В. Жанр Филостратовых «Картин». — В кн.: Из истории античной культуры: Философия. Литература. Искусство. М., 1976, с. 146—149; литературу по вопросу подлинности описаний см. также: Steinemann F. Op. cit., S. 5—13, 22—105.
- ¹¹⁰ Имело бы смысл сопоставить, например, «Письма» Филострата с «Картинами». Вымышленность «Писем» ни у кого не вызывает сомнений; это, вероятно, поможет сторонникам реальности описанных картин примириться с их вымышленностью.
- ¹¹¹ Meyer E. Op. cit., p. 371 sq.
- ¹¹² См.: Phil. V. A., II, 22, ср.: Panofsky E. Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorien. Leipzig, 1924, S. 76; Schweitzer B. Mimesis und Phantasia. — Philologus, Bd. 39, H. 3, 1934, S. 286—300; Тахо-Годи А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. — В кн.: Эстетика и искусство. М., 1966, с. 53.
- ¹¹³ Luc., Imag., 23; пер. Н. Баранова.
- ¹¹⁴ Тахо-Годи А. А. Указ. соч., с. 41.
- ¹¹⁵ Münscher K. Op. cit., p. 513, ann. 88.
- ¹¹⁶ Bertrand E. Op. cit., p. 152 sq.; ср.: Lib., vol. IV, p. 113 Reiske.
- ¹¹⁷ Лобарский Я. Н. Внешний облик героев Михаила Пселла. — В кн.: Византийская литература. М., 1974, с. 250.
- ¹¹⁸ Xen., Mem., 1, 2, 6; 12; 15; 48; Luc., Tim., 10; Ael., V. H., III, 19; Porph., V. Plot., VIII, 18, ср.: Norden E. Die antike Kunstprosa. Stuttgart, 1958⁸, S. 541; Schmid W. Der Attizismus. . . , Bd. 4, S. 367.
- ¹¹⁹ Название «Экфрасисы» имеет в рукописях сборник Каллистрата, состоящий из описаний статуй. Неизвестно, кому принадлежит это название, но оно представляется нам оправданным. Описаниям Каллистрата соответствует термин, обозначающий «риторические образцы», своего рода прописи словесного мастерства. «Экфрасисы» Каллистрата не представляют собой связанного сочинения, это именно сборник, нет ни обрамляющего сценария, ни единства героев. Отдельные описания и весь сборник небольших размеров (существенно меньше, чем у Филострата Старшего). Размеры эти соответствуют размерам прописиам Николая и др.
- ¹²⁰ Не следует, очевидно, усматривать в «Картинах» критику искусства, как это делает Бертран (Bertrand E. Op. cit., p. 8—9; Он же. Étude sur la peinture et la critique de l'art dans l'antiquité. Paris, 1893). Странно было бы видеть подобную европейской эстетистку на темы искусства там, где нет ни реальных произведений искусства, ни собственно критики, ведь описания Филострата — энкапп.
- ¹²¹ Тахо-Годи А. А. Указ. соч., с. 42.
- ¹²² AP, I, 34; пер. Л. Блуменау.
- ¹²³ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 109. ¹²⁴ Там же, с. 110.

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ



СТРОЕНИЕ ЭПИНИКИЯ

М. Л. Гаспаров

1. Эпиникий — это хоровая песня в честь победителя на спортивных состязаниях священных игр, исполнявшаяся обычно на родине победителя во время всенародного чествования при его возвращении. Для нас это наиболее известный вид древнегреческой хоровой лирики: до нашего времени дошли полностью 45 эпиникиев Пиндара (самый ранний — 498 г., самый поздний — ок. 446 г. до н. э.), собранные в четыре книги по местам одержанных побед — олимпийские, пифийские, немейские, истмийские. Однако это далеко не самый древний из лирических жанров: гимны в честь богов (пеаны, дифирамбы, гипорхемы, парфении), знакомые нам лишь по отрывкам, были гораздо более древними и традиционными, а эпиникий и его ровесник френ (погребальная песня) — эти как бы гимны в честь человека — явились гораздо позже, уже на глазах у истории, и создателем их был Симонид Кеосский, поэт одним лишь поколением старше Пиндара. Мы не имеем достаточно материала, чтобы судить о том, как постепенно вырабатывался и закреплялся известный нам тип эпиникия, но мы можем быть уверены, что он был результатом не столько трудноуследимых фольклорных традиций, сколько сознательных творческих усилий Симонида и других лирических поэтов.

Самое любопытное в поэтике эпиникия — это огромный разрыв между простейшей формой этого жанра и сложнейшими ее вариациями у Пиндара и потом у Вакхилида. По смыслу и функции содержание эпиникия — это хвала победителю игр, не более того. Именно такова была двустрочная звукоподражательная песня-возглас, послужившая зачатком эпиникия: «Тенелла, тенелла, тенелла, радуйся, Геракл-победитель!» Авторство ее приписывалось Архилоху (VII в.), и она продолжала исполняться и в VI, и в V вв., сосуществуя со сложными композициями Симонида и Пиндара; «тенеллу» пели в Олимпии тотчас после состязаний, когда специальная ода для данного побе-

дителя еще не была заказана и написана, а заказную оду — потом, обычно при торжестве на родине победителя. Об олимпийской «тенелле» мимоходом упоминает сам Пиндар в зачине оды Ол. 9.

Хвала победителю была материалом достаточно скудным и неразнообразным. Она, естественно, могла расширяться хвалой месту победных игр, роду победителя, отцу и отдельным родственникам победителя, родине победителя, тренеру победителя, по все это оставалось слишком сухим и монотонным. Поэтому с первых же своих шагов — по-видимому, у Симонида — эпиникий, песня во славу человека, поспешил воспользоваться опытом более традиционного жанра, гимна, песни во славу бога, и заимствовать у нее важный дополнительный элемент — миф. Гимн по самой логике своего религиозного содержания и культового исполнения имел у греков, как и в большинстве других культур, трехчастное строение: именованье, повествование, моление. В именовании содержалось обращение к богу и перечислялись признаки его величия; в повествовании приводился миф, служащий примером этого величия; в молении призывалась милость бога к молящимся. Так построены (по большей части) и Гомеровы гимны — произведения уже не культовые, а литературные. В эпиникии хвала победителю была вполне аналогична гимническому именованию; моление о том, чтобы бог не оставлял свою милостью победителя и впредь, тоже легко строилось по образцу гимна; в принципе сходным образом можно было бы построить и эпическую часть, описав в ней какой-нибудь из прошлых подвигов победителя, но практически это было трудно: далеко не у каждого победителя в прошлом были какие-нибудь подвиги. Поэтому творцы эпиникии поступили проще: они почти механически перенесли сюда такой же, как в гимне, миф о боге или (чаще) о герое, привязав его к контексту эпиникии метафорически или метонимически. Так сложилась самая общая схема эпиникии: хвала победителю (обычно вводимая воззванием к какому-нибудь божеству, как в гимне), эпический миф и вновь хвала победителю (часто с молитвой о его будущем благополучии, тоже как в гимне).

Но включение эпического мифа еще не решало всех проблем. В гимне миф мог разрастаться почти до предела, в эпиникии — не мог. В Гомеровых гимнах (2—5) миф составляет 80—90% текста; в эпиникиях Пиндара весь мифологический материал составляет в среднем около

43% (не считая семи од вовсе без эпической части и уникальной Пиф. 4 с гипертрофированной (до 85%) эпической частью). Причина была в том, что гимн легко превращался из обрядового произведения в чисто литературное, лишь в порядке традиционной условности сохраняющее культовые зачи и концовку (таковы Гомеровы гимны); эпический же оставался песней, действительно исполнявшейся на действительном празднике победы, и содержание ее определялось не только усмотрением поэта, но и требованиями заказчиков, плативших поэту. А заказчики, понятным образом, были заинтересованы не столько в мифологической, сколько в хвалебной части. Сохранился популярный анекдот о том, как некто заказал Симониду эпический, тот вставил в него миф о Диоскурах; заказчик нашел, что о Диоскурах сказано слишком много, а о нем самом слишком мало, и заплатил Симониду лишь треть гонорара, заявив: «А остальное получи с Диоскуров», но, конечно, был за это достойно наказан Диоскурами (Цицерон, «Об ораторе», II, 86, 351—354; Федр, IV, 26). Это означало, что хвала победителю со всем ее однообразием оставалась основной частью эпического и сокращаться до минимума никак не могла.

2. Для того чтобы разнообразить хвалу победителю (и роду его, и городу его), сочинитель эпического располагал средствами нескольких видов: во-первых, изменением словесного выражения, во-вторых, изменением точки зрения, в-третьих, изменением привлекаемого материала.

Предположим, нейтральная формулировка хвалы звучала: «счастлив победитель такой-то. . .». Изменение словесного выражения позволяло усилить ее двумя способами — риторическим вопросом («разве не счастлив победитель такой-то? . . .») и риторической отбивкой («много есть важного на свете, но сейчас речь о том, что счастлив победитель такой-то. . .»). Изменение точки зрения позволяло усилить ее тремя способами: переходом с третьего лица на первое («я пою, как счастлив победитель такой-то. . .»), переходом с третьего лица на второе («ты счастлив, победитель такой-то. . .») или при сохранении речи от третьего лица переходом с констатации настоящего на констатацию вечного («счастлив, кто победил; таков — такой-то. . .»). Наконец, изменение привлекаемого материала позволяло усилить ее сравнением — произвольным («как счастлив пловец, достигший берега, так счастлив победитель такой-то. . .») или традиционно-

мифологическим («счастлив был Пелей, удостоенный брака с богиней, так же счастлив и победитель такой-то. . .»).

Все это краткие, мимоходные средства, позволяющие выделить, подчеркнуть, оттенить и расчленить отдельные мотивы однородного хвалебного материала. Ни одно из них не становится здесь самодовлеющим, не отвлекает на себя внимания от главного — от хвалы победителю. Но некоторые из них имеют к этому возможность. Все три формы изменения точки зрения и сверх того сравнение как форма введения добавочного материала могут развиваться в пространные отступления, заставляющие читателя-слушателя на время отвлечься от основной темы. Количество переходит в качество: форма разнообразящих средств остается прежней, функция их становится иной — не привлекающей, а отвлекающей внимание.

Первый случай: высказывание от первого лица («я пою, как счастлив победитель такой-то. . .») может быть развернуто в «поэтическое отступление»: «песни мои прекрасны, песни мои сладостны, песни мои могучи. . .; и вот я устремляю их, чтобы восславить, как счастлив победитель такой-то. . .». Здесь внимание смещается с объекта высказывания на средство высказывания; поэт как бы предлагает слушателю рассудить: «вот как замечательна моя песня, о чем бы она ни пела; сколь же замечательна должна быть та победа, которая достойна ее!» Если отступление пространно и построено сложно, например если поэт защищает в нем свою манеру против критиков, то оно может увести мысль слушателя достаточно далеко от основной темы, и тогда переход к теме в начале или в конце такого отступления выразится, вероятнее всего, в резкой риторической отбивке.

Второй случай: высказывание во втором лице («ты счастлив, победитель такой-то. . .») может быть развернуто в «обращение»: «бог такой-то! ты обитаешь там-то и там-то, ты блюдешь то-то и то-то, ты велик тем-то и и тем-то; возри же на победителя такого-то. . .» Здесь внимание смещается с объекта высказывания на адресат высказывания; в поле зрения стихотворения, кроме неизбежных героя, поэта и слушателей, оказывается еще и четвертая величина — бог, олицетворенная Тихина, Юность или иная высокая сила; поэт как бы предлагает слушателю рассудить: «сколь же замечательна должна быть та победа, ради которой приходится тревожить такое величие!» Такое отступление естествен-

нее всего может быть связано с основной хвалебной темой двояко: или оно вводит хвалу победителю (и тогда победа представляется как очередное подтверждение величия божества-адресата), или оно заключает хвалу победителю в целом или в какой-нибудь ее части (и тогда победа представляется поводом для моления к богу не оставлять героя милостью и впредь). Первый случай, как сказано, обычен в начале оды, второй — в конце ее.

Третий случай: сентенция, констатирующая вечную истину («счастлив, кто победил. . .»), может быть развернута в целую серию сентенций: «счастлив, кто победил; победа есть лучший плод людской доблести; но без милости богов и доблести раскрыться не суждено; пусть же человек блюдет свою доблесть, пусть чтит богов и пусть помнит, что судьба то возносит, то низвергает все живущее. . .». Здесь внимание смещается с события на смысл его, с единичного явления на место его в мировом строе событий и на дальние выводы, из него следующие. Такое отступление естественнее всего служит как бы остановкой и паузой (подчас довольно долгой) в развитии основной хвалебной темы, после которой становится возможным новый ее поворот, например от хвалы к мифу, или новый ее эмоциональный подъем, обычно подхлестнутый поэтическим отступлением от первого лица.

Наконец, четвертый случай: мифологическое сравнение, вводящее в стихотворение добавочный материал («как счастлив был Пелей, удостоенный брака с богиней. . .»), может быть развернуто в последовательный мифологический рассказ: «счастлив был Пелей, удостоенный брака с богиней; но заслугам прославляли его тогда певучие Музы; ибо опасное миновал он искушение: жена гостеприимца его влюбилась в него, он отверг ее, и она оклеветала его перед мужем; но боги почтили в нем твердый его нрав, и спасли его, и наградили его. . .» и т. д. (приблизительно такова схема центральной части оды Пиндара Нем. 5). Такой миф стал в эпиникии почти канонической частью; мы видели, что причиной этому было влияние жанра гимна. Трудность была в том, чтобы связать такое мифологическое отступление (хотя бы при его начале или конце) с основной хвалебной темой эпиникии. Здесь возможны были несколько ассоциативных путей: прямо через хвалу победителю (Псавмий победил на играх уже стариком, и в песнь для него вставляется миф об аргонавте Эргине, который на лемноских играх тоже

победил уже стариком, Ол. 4), через хвалу его роду (победитель Агесий происходит из рода Иамидов, и в песнь для него вставляется миф о его легендарном предке Иаме, Ол. 6), через хвалу его городу (11 од Пиндара посвящены эгинским атлетам, и почти всюду в них похвала Эгине служит переходом к похвале ее героям Эаку, Пелею, Теламону, Ахиллу, и одна из этих похвал развивается в миф), через хвалу играм, на которых он одержал победу (отсюда мифы о Пелопе и Геракле в Олимпийских одах 1, 3, 10). Но часто все же приходилось идти на обнажение приема и обрывать мифологический рассказ резкой риторической отбивкой.

Разумеется, возможны были и сочетания этих отступлений, по крайней мере первых трех (миф обычно подавался в чистом виде). «Поэтическое отступление», сливаясь с «обращением», принимало форму обращения поэта к своей лире, своим песням, Музе или Харитам: таким образом, переход к теме совершался в два приема, сперва от величия блюдущего поэзию божества к величю поэзии, потом от величия поэзии к величю прославляемой ею победы. (Один из самых знаменитых зачинов Пиндара — «Золотая кифара. . .», Пиф. 1, 1, — именно таков.) То же «поэтическое отступление», сливаясь с «серией сентенций», принимало форму рассуждений не о целом мире, а о самом себе, но не как о поэте, а как о человеке (например, «Я не дольщик бесстыдства! другом другу хочу я быть и врагом врагу. . .» и т. д., Пиф. 2, 83). Наконец, «обращение», сливаясь с «серией сентенций», превращало поучения, обращенные к целому миру, в поучения, обращенные лично к адресату («Кормилом справедливости правь народ! Под молотом пеложности откуй язык! . .» и т. д., Пиф. 1, 86). Но такие осложненные отступления встречаются гораздо реже, чем можно было бы предположить.

3. Все эти семь способов краткого, «неотвлекающего» и четыре способа пространного, «отвлекающего» разнообразия эпиникийной хвалы могут располагаться по тексту очень пестро. Легче всего проследить это на наглядном примере.

В качестве такого примера рассмотрим уже упоминавшуюся оду Пиндара Ол. 6 — одну из самых типичных для этого поэта. Ода была написана в 472 или 468 г. в честь Агесия Сиракузского, сына Сострата из рода Иамидов, и возницы его Финтия на победу в состязании на мулах.

Род Иамидов происходил от легендарного Иама, сына Аполлона и внука Посидона; это был потомственный жреческий род, занимавшийся гаданиями по огню на алтаре Зевса в Олимпии. Поэтому миф об Иаме, избранный Пиндаром для центральной части оды, связан с предметом ее хвалы двойко: во-первых, через хвалу роду Агесия, а во-вторых, через хвалу играм, на которых он одержал победу: здесь, в доме Эпита Элатида, царя Фесаны на Алфее, Иам когда-то вырос, и здесь при учреждении Гераклом Олимпийских игр основал он свое прорицалище. Агесий был по отцу сиракузянин, а по матери — стимфалиец из Аркадии (отсюда рассуждение о двух родинах, «двух якорях», в конце оды); торжество своей победы он справлял сперва среди своей аркадской родни в Стимфале, а потом должен был отправиться в Сиракузы и там справить его вторично. В Стимфал и посылает ему Пиндар из своих Фив эту оду для пения на празднестве; доставить текст и научить местных певцов его исполнению (эпический писался не для чтения, а для пения, научиться же пению до изобретения нот можно было только с голоса) должен был хоропачальник по имени Эней, тоже упоминаемый в оде. Ода написана обычными строфическими триадами (строфа, антистрофа, эпод); номера строф (при их начале) и номера строк (при начале фраз) ниже указываются в скобках.

(1 строфа, 1) Золотые колонны возносятся над добрыми стенами хором, возведем преддверие, как возводят сени дивного чертога: (3) начатому делу — сияющее чело.

Ода начинается кратким поэтическим отступлением — стихами о собственных стихах; начало его подчеркнуто сравнением (песни со зданием), конец подытожен сентенцией. После сентенции — поворот мысли и переход к главной, хвалебной части.

(4) Олимпийский победоносец, блюститель вещего Зевсова алтаря, сооснователь славных Спракуз, какая минует его встречная хвала в желанных песнях беззаветных сограждан? (1 антистрофа, 8) Пусть ведает сын Сострата; подошва его — под божественной пятой. (9) Бестревожная доблесть не в чести ни меж пеших мужей, ни на полых кораблях; а коль трудно далось прекрасное, его не забыть.

Хвалебная часть начинается самым естественным вариантом — хвалой победителю, а хвала победителю начинается самой простой подачей — прямой. Начало ее подчеркнуто риторическим вопросом, конец отмечен сен-

тепцей; сентенция отчленяет эту первую, прямую вариацию хвалы победителю от следующей, косвенной. Заметим, как постепенно вводится непрменная часть хвалы победителю — именование победителя и его победы: сперва называется победа («олимпийский победоносец»), потом обходное именование («сын Сострата»), а прямое именование («Агесий») оттягивается до следующего куска.

(12) Для тебя, Агесий, та правая похвала, которую вымолвил Адраст над Амфираем, пророком Оиклидов, когда поглотила его земля на блещущих его конях. (1 эпод, 15) Тогда над семью кострами для мертвых тел пред стенами Фив сын Талая сказал такое слово: (16) «Горько мне о зенице воинства моего, о том, кто был добрый муж и прорицать и ковьем разить!» (18) А ведь это — удел и сына Сиракуз, предводителя нашего шествия! (19) Я не спорщик, я не друг вражде, но великою клятвою поклянусь: это так; (21) и заступницами моими станут Музы, чья речь — как мед.

Хвала победителю продолжается, но теперь, со второго захода, она подается не прямо, а косвенно — через мифологическое сравнение. Герой сравнения Амфирай — один из семерых воителей против Фив; он, как и Агесий, был одновременно и пророком, и победоносным бойцом. Сравнение не развернуто в рассказ: перед нами только ситуация момента и характеризующая реплика Адраста. Это сравнение крепко ввязано в хвалебный для Агесия контекст и началом (ст. 12), и концом (ст. 18). Начало куска подчеркнуто обращением во втором лице (при заключительном члене именованья), конец — высказыванием от первого лица (беглое упоминание Муз намекает на возможность более развернутого поэтического отступления, но здесь Пиндар этой возможностью не пользуется).

Конец этого композиционного куска совпадает с концом первой строфической триады: ритм, который будет теперь периодически повторяться, облегчая восприятие соизмеримости прослушиваемых частей текста, слушателю теперь задан. Больше таких совпадений не будет: Пиндар будет строить оду (как он обычно это делает), перенося фразу из триады в триаду и этим как бы всякий раз сигнализируя слушателю, что впереди еще по меньшей мере три строфы текста.

(2 строфа, 22) Запряги же мне, Финтий, мощь твоих мулов, и пушу я колесницу по гладкому пути к племени тех мужей! (25) Мулам ведом тот путь, ибо вечаны они олимпийским венком. (27) Пора мне распахнуть пред ними врата песнопений. . .

Хвала победителю иссякла: ее сменяет хвала роду победителя и попутно хвала вознице победителя; поначалу даже кажется, что хвала вознице здесь главная, а роду — попутная. Переход подчеркнут сочетанием обращения во втором лице и высказывания от первого лица. Эта повышенная напряженность возбуждает внимание читателя для следующего отступления от темы для мифа, занимающего центр оды.

(28) . . . пора мне предстать Питане у быстрого Еврота, (2 *антистрофа*) где слился с ней (так гласит молва) Посидон, сын Крона, чтобы родила она Евадну с синими кудрями. (31) На груди укрыв свой девичий приплод, в урочный свой месяц призванным прислуживцам повелела она вверить дитя доблестному Элатиду, правя ему над аркадянами в Фесане, дольщику алфейских поселений.

Начинается миф, и характер подачи материала заметно меняется: исчезают те подчеркивания, которые придавали рельефность хвалебной части, теперь мифологический сюжет сам поддерживает и движет внимание читателя, и автор регулирует его не столько системой выделений, сколько системой расчленений в повествовании. Первый эпизод мифа — «предки Иама» — соединен очень плавными переходами и с предыдущим (особенно), и с последующим текстом: такое плавное начало, а потом отрывистый конец мифологической части встречается у Пиндара не раз.

(35) Вскормленная там, от Аполлопа позвала она первую сладость Афродиты.

(2 *эпод*, 36) Но недолго таился от Эпита божий посев — несказанный гнев жгучею заботою оттеснивши в сердце своем, он пустился к пифийской святыне спросить о непереносимой своей обиде.

(39) А она меж тем, развязав свой багряный пояс, отложив свой серебряный кувшин, под синей сенью ветвей родила отрока, мудрого, как бог; (41) золотокудрый супруг, кроткая мыслями Ийфия и Мойры были при ней, (3 *строфа*) и скорые радостные роды извели Иама на свет из чрева матери его.

(44) Терзаясь, оставила она его на земле, (45) и два змея с серыми глазами по воле божеств питали его, оберегая, невредящим ядом пчелиных жал.

(47) А царь, примчавшись от пифийских утесов, всех в своем доме вопрошаю о младенце, рожденном Евадной: (49) говорил, что Феб — родитель ему, (3 *антистрофа*), что быть ему лучшим вещуном над земнородными, и что племени его не угаснуть во век. (52) Так возглашал он, но клятвенные встречал ответы, что никто не видел и не слышал младенца, рожденного уж за пятый день.

(54) В камыше, в неприступной заросли таился он, и лучами багровыми и белыми проливались на его мягкое тело нон-цветы, чьим бессмертным именем указала ему называться мать (3 *эпод*) во веки веков.

Второй эпизод мифа, самый подробный, — «рождение Иама». Шесть его кусков, выделенных здесь абзацами, выказывают отчетливую симметрию в движении взгляда от персонажа к персонажу: (1—3: до разрешения от бремени) Евадна — царь — Евадна и (4—6: после разрешения от бремени) Иам — царь — Иам.

(57) А когда вкусил он от плода сладкой Гебы в золотом венце, (58), то, сойдя в алфейские воды, воззвал он к Посидону, мощному праотцу своему, и воззвал он к лучняку, блюстителю богозданного Целоса, о том, чтобы честь, питательница мужей, осенила его чело. (61) Ночь была, и открытое небо. И в обмен его голосу прозвучал иной, отчий, вещающий прямые слова: (62) «Восстань, дитя, ступай вослед за вестью моей в край, приемлющий всех!»

(4 *строфа*, 64) И воопли они на каменную кручу высокого Крония, и тем восприял Иам сугубое сокровище предведения:

(66) слух к голосу, не знающему лжи, и указ:

(67) когда будет сюда Геракл, властная отрасль Алкидов, измыслитель дерзновенного, — (68) утвердить родителю его празднество, отраду многолюдья, великий чин состязаний и на высшем из алтарей — Зевесово проприцалище.

Третий эпизод мифа — «судьба Иама». Три его куска, выделенные здесь абзацами, естественно следуют друг за другом как действие, немедленный результат этого действия и дальнейший результат этого действия; последний из них влечет за собою четвертый кусок, как бы эпилог, дающий перспективу будущего и подводящий к переходу от мифологического отступления обратно к основной хвалебной части.

(4 *антистрофа*, 71) С тех самых пор многославен меж эллинами род Иамидов: (72) сопутствуемый обилцем, чтящий доблесть, шествует он по видному пути. (73) Каждое их дело — свидетельство тому: и завидуют хулящие тому, кому вскачь на двенадцатом кругу первому по чести излила Харита славную свою красоту.

(77) Если предки, Агесий, матери твоей у граней Киллены (4 *эпод*) подлинно дарили в благочестии своем многие и многократные закланья (79) ради милости Эрмия, вестника богов, в чьей руке — состязание и жребий награды, волюбившего Аркадию, славную мужами, — (80) то это он и тяжко грохочущий родитель его довершают твою славу, о сын Сострата.

Возврат от мифологической части к хвалебной плавный, без отбивки: «с тех самых пор», «так и теперь»

(χαί νῦν) — характерные формулы такого перехода. Хвалебная часть продолжает ту же тему, которая была перебита мифом, — хвалу роду. Хвала роду подается с двух заходов: «от людей» (71 сл.) и «от богов» (77 сл.); в концовках обоих кусков хвала роду дополняется повторной хвалой победителю. Во втором куске этот вспомогательный мотив подчеркнут двукратным обращением во втором лице с двукратным повторением именованного героя.

(82) Певучий оселок — на языке у меня, слава его льется чудными дуновениями навстречу воле моей. (84) Мать моей матери — цветущая Метопя из-под Стимфала: (5 строфа) она родила Фиву, хлещущую скакунов, Фиву, чью желанную влагу я пью, цеструю хвалу сплетая копыносным бойцам. (87) Возбуди же, Эней, сопоспешников твоих: первым чередом воспеть девственницу Геру, а вторым — попытаться, не избудет ли правда речей моих старую брань — «беотийская свинья»? (90) Ты — верный мой голец, ты — скрижалей прекраснокудрых Муз, ты — сладкий ковш благозвучных песнопений. . .

Поэтическое отступление — рассуждение от первого лица о своей поэзии. Оно распадается на два куска: «об источнике песен» (82 сл.) и «о передатчике песен» (87 сл.); оба идут от первого лица, но второй дополнительно подчеркивается обращением во втором лице. Это создает оттяжку и напряжение, подготавливающие переход к заключению оды.

(5 антистрофа, 92) . . . и тебе я велю: помянуть Сиракузы, помянуть Ортигию, где, скипетром чист и мыслями прям, правит Гиерон, чтущий Деметру, одетую в багрец, и торжество ее дочери о белых конях, и мощь Зевеса Этнейского. (96) Ведом он и струнам, и сладкоречивым напевам. . .

Последний раздел хвалебной части: после хвалы победителю и хвалы его роду хвала его городу и, так как в городе этом монархия, правителю этого города. Переход от поэтического отступления к этой хвале плавный, особенно ощутимый после его отрывистого зачина в ст. 82.

(97) . . . пусть же его блаженства не тревожит крадущееся время;

(98) пусть он примет в желанном добросердечии своем шествие Агесия (5 эпод) от стен Стимфалы, матери аркадийских стад, с родины на родину: (100) хороши два якоря быстрому кораблю в бурную ночь — да прославит милующий бог и эту, и ту! (103) Властвующий над морем супруг Амфитриты с золотым веретеном, прямому кораблю дай беструдный путь, (105) чтоб расцвел благоуханный цвет моих песен!

Заключительное обращение — моление о будущем: о Гиероне (краткое, переходное), к Гиерону и к богу;

предпоследнее подчеркнуто сентенцией, последнее — высказыванием от первого лица. Моление — обычный сигнал конца эпиникия (по традиции, идущей от гимна); иногда, конечно, и он бывает ложным, но здесь он верен: ода кончается.

Мы видим: перед нами симметрично построенное произведение, между двумя хвалебными частями вдвинута мифологическая; хвалебные части разработаны в основном с помощью поэтики выделений, мифологическая — с помощью поэтики расчленений; по объему мифологическая часть занимает около 40% текста (43 стиха из 105), по положению — самую его середину со слабым сдвигом к началу (до нее 27 стихов, после нее 35 стихов). Каждая из трех частей тоже имеет тенденцию к симметричному строению: мифологическая часть состоит, как мы видели, из трех эпизодов (7+22+14 стихов), в середину начальной хвалы вставлен мифологический пример, а в середину последней хвалы — поэтическое отступление. Такая склонность к симметрии в большей или меньшей степени замечается почти всюду у Пиндара. Были предположения, что она восходит к концентрическому построению древнейшей формы греческой хоровой лирики — терпандрова нома, в котором, по словам античных грамматиков, различались следующие части: «зачин», «послезачинье», «поворот», «сердцевина» (аналогична мифологической части?), «противоповорот», «печать» (поэтическое отступление перед концом?), «заключение». При желании действительно по этим рубрикам можно разложить почти все Пиндаровы оды¹, но натяжки здесь неизбежны.

4. Наш разбор эпиникия Ол. 6 никоим образом не полон. Мы сосредоточивались исключительно на тех средствах, которыми достигается в эпиникии разнообразие, а не на тех, которыми достигается единство. Если изучать в эпиникии его единство, то направление исследования возможно двойное. Во-первых, можно детализировать черты симметрии в расположении элементов эпиникия: можно добавить к тому, что было перечислено выше, переключку именованний героя между первой и последней частями, переключку вспомогательных обращений к Финтию и к Энею, переключку мифологических упоминаний об Адрасте и Амфиарае с мифологическими именами Гермеса и отца его и т. д. Во-вторых, можно детализировать черты однородности в самих элементах эпиникия²: так было, например, отмечено, что наша ода насыщена нар-

ными мотивами: герой ее — сын двух родич, он атлет и жрец, его божественные предки — Посидон и Аполлон, о славе его пекутся Финтий и Эней и т. д.³ Чем больше будет собрано таких наблюдений, тем более индивидуально своеобразным обрисуетса каждый эпиникий с его «связью мыслей». Традиция таких исследований очень давняя, комментаторами Пиндара здесь накоплен большой опыт еще в XIX в., и последние монографии об отдельных одах Пиндара могут считаться образцовыми⁴.

Если же изучать в эпиникии его разнообразие, а единство понимать не как единство индивидуального и неповторимого произведения, а как единство целой совокупности произведений, построенных по общей схеме, присутствующей в сознании читателя или слушателя, то направление исследования будет иным. Здесь нужно будет подсчитывать частоту выделений каждого рода и отступлений каждого рода на каждой композиционной позиции в последовательности текста оды, а также выявлять их взаимозависимость: какой мотив в начальной части стихотворения вызывает другой мотив в конечной части стихотворения? Чем больше будет собрано таких наблюдений, тем отчетливее обрисуетса картина читательских (слушательских) ожиданий, реализуемых или не реализуемых каждым отдельным текстом, а именно такая система ожиданий и представляет собой структуру жанра. Таких исследований в литературе о Пиндаре неожиданно мало. Такими понятиями, как «хвала победителю», «миф», «моление» и пр., разумеется, оперировали и старые комментаторы, но в систему их привел лишь В. Шадевальдт уже в XX в.⁵; анализ отдельных категорий такого рода по целым группам од дали некоторые его ученики и продолжатели⁶, а учитывать позицию отдельных мотивов в тексте и взаимную их обусловленность систематически стал лишь автор одной из самых недавних книг о Пиндаре Р. Гамильтон⁷.

Заслуга такого исследования «общей формы пиндаровских од» (в противоположность «частной форме пиндаровской оды такой-то») в том, что оно исходит из простейшего вопроса, который именно из-за его простоты и не ставился обычно в филологии прошлого века: если эпиникии Пиндара построены так сложно, что в плане их трудно разобраться даже современному искушенному филологу после бесконечных чтений и перечитываний, то как же разбирались в них современники, которые слы-

шали каждый эпизодический в первый и единственный раз? (Очевидно, в их сознании присутствовало чувство жанровой нормы, «общей формы», позволявшее в каждом данном месте предугадывать, какой здесь возможен для поэта набор мотивов, и оценивать, какой выбор из них сделает в «частной форме» данной оды автор. Реконструировать это чувство жанровой нормы, эту систему слушательских ожиданий, на которые опирается поэт, — в этом задача исследователя.

Такая постановка вопроса о жанре имеет не узкофилологический, а общетеоретический интерес. Традиционная филология представляла себе жанр статически, как совокупность таких-то формальных и содержательных элементов; современная филология представляет себе жанр динамически, также и как совокупность вызываемых этим ожиданий читателя и их удовлетворений или неудовлетворений. Такой подход к литературной форме раньше всего выработался в мало заметной области литературоведения — в стиховедении, в учении о ритме. Что такое ритм? Чередование «сильных мест» (заполняемых, скажем, преимущественно долгими, ударными и т. п. слогами, с такими-то ограничениями и оговорками) и «слабых мест» (заполняемых соответственно преимущественно краткими, безударными и т. п. слогами). Если в тексте есть ритм, то читатель перед каждой стиховой позицией предугадывает, какие варианты ее заполнения возможны и какие невозможны; и подтверждение или неподтверждение этого «ритмического ожидания» производит эстетическое ощущение: это значит, что текст перед нами стихотворный. Если в тексте нет ритма, то «ритмическое ожидание» невозможно, и это значит, что текст перед нами прозаический. Когда малоподготовленный читатель не улавливает в тексте ритма и не ощущает «ритмического ожидания», это сразу сказывается на его чтении: мы говорим, что он «читает стихи, как прозу».

Современное литературоведение распространило такой подход и на другие области литературной формы. (Делалось это скорее стихийно, чем сознательно, и ссылок на опыт стиховедения здесь почти не встречается.) Например, при анализе повествовательного текста вместо «ритмического ожидания» мы можем говорить о «сюжетном ожидании»: читая любовную, или детективную, или бытописательную повесть, опытный читатель будет заранее ожидать таких-то и таких-то мотивов в качестве завязки,

таких-то или таких-то вариантов в качестве развития каждого из них и т. д.; ему может казаться, что эти его ожидания подсказаны опытом самой действительности, отражение которой он находит в литературе; но в действительности эти ожидания подсказываются не столько жизненным, сколько читательским опытом. Лучшее доказательство этому: когда при смене литературных вкусов являются произведения с сюжетами, мотивы которых соответствуют жизненному опыту, но непривычны для литературного опыта читателей, то при этом обычно возникают недоразумения из-за того, что к новым текстам подходят со старыми, неадекватными «сюжетными ожиданиями». Так, «Евгений Онегин» Пушкина поначалу воспринимался современниками как «сатира» (в классическом понимании этого жанра), а «Чайка» Чехова — как бытовая драма (и притом неудачная). В лирической поэзии повествование мало развито, «сюжетного ожидания» здесь нет, но место его занимает «композиционное ожидание»; по опыту знакомых ему лирических произведений читатель и в незнакомом ему лирическом произведении, встречаясь с таким-то тематическим образом или стилистическим приемом, угадывает, что это, вероятно, кульминация или что за этим, вероятно, близка уже концовка. В каждом жанре набор таких ожиданий различен и сложность его в различной степени трудна для реконструкции.

Р. Гамильтон выделяет в эпизики шесть структурных элементов (некоторые с разновидностями), по большей части нам уже знакомых. Это: (1) «миф» и его краткая разновидность, «мифологический пример» (М, Мп); (2) «хвала» победителю, его городу или другим объектам (роду, тренеру, вознице и пр.) (Хп, Хг, Хд); (3) «именование» победителя и места победы (И); (4) «сентенция», иногда одиночная, иногда целой серией (С, Сс); (5) «поэтическое отступление», вводящее новый кусок текста, или «поэтическая отбивка», обрывающая предыдущий (П, По); (6) моление, имеющее два вида: «взывание» к боже-ству в настоящем времени, обычно в начале оды, и «пожелание» на будущее время, обычно в конце оды (Вз, Ж). Исследователь размечает расположение этих элементов на протяжении каждой оды преимущественно по их положению в строфах и триадах; в большинстве од при этом различаются три части — вступительная, центральная (мифологическая) и конечная (А, Б, В; против обозначе-

ния А1, Б, А2 автор возражает, настаивая, что сходство содержания начальной и конечной частей недостаточно предсказуемо). Так, разобранный нами ода Ол. 6 схематически записывается им так (знаком / обозначаются границы строф, знаком // — границы триад):

часть А: П, С, И1+Хп / Хп, С, С, И2+Мп / Мп, Хп+П // П+Хд+П+М;

часть Б: М / М // М / М / М // М;

часть В: Хд, С / Хд+Хп, П // Хг+П / П+Хг+Хд, Ж / Ж, С, Ж.

Сравнивая эту запись с разбором, сделанным выше, легко заметить, в чем несовершенство разметки, припятой Гамильтоном. Он не различает кратких выделений, привлекающих внимание к развитию мысли, и пространных выделений, отвлекающих внимание от развития мысли, как различали мы, а когда сам материал побуждает его к этому, он делает это непоследовательно и запись осложняется знаками плюсов. Думается, что удобнее было бы «хвалу», «поэтическое отступление», «моление» и «миф» отмечать большими буквами, а мелкие средства выделения — риторический вопрос, риторическую отбивку, высказывание в первом лице, высказывание во втором лице, сентенцию и мифологический пример — отмечать меньшими буквами-индексами: это позволило бы лучше просматривать тематическое единство произведения. Но здесь останавливаться на этом вопросе неуместно.

5. Разметив таким образом расположение элементов во тексте оды, автор сосредоточивается на вопросе об их взаимном соотношении: если в таком-то месте один читатель (слушатель) встречает такой-то элемент, то какую последовательность элементов это позволяет ему предвидеть в дальнейшем? Это смещение внимания с вопроса о содержании каждого выделенного куска текста на вопрос о его положении — наиболее новое, что внес автор в изучение пиндаровской оды; если, скажем, Гундерт рассматривал, что именно говорил Пиндар в своих «поэтических отступлениях» о призвании поэта, то Гамильтон рассматривает, в каких местах он это говорит.

Некоторые композиционные закономерности, выявившиеся при таком анализе, оказались очень отчетливыми; трудно было даже ожидать такой четкости в таком сложном материале, как пиндаровский. Особенно это относится к вступительной части оды (А). Это и понятно: именно здесь слушатель должен составить предваритель-

ное представление о том, что и в каком объеме предстоит ему услышать. Вот основные выводы из наблюдений автора над построением вступительной части оды:

(1) Вступительная часть оды состоит из трех последовательных звеньев: (а) зачина (обычно Вз, П или С), (б) ядра (непрерменно И и Хц; в одах для эгинских атлетов Хц может заменяться на Хг) с различными осложняющими дополнениями, (в) перехода к центральной, мифологической части (обычно П, Хг или, как в нашей Ол. 6, Мп).

(2) Длина зачина может быть различной; длина ядра обычно составляет 1 строфу; длина перехода — тоже 1 строфу.

(3) Соответственно, если длина зачина меньше 1 строфы, то миф начнется в 4-й строфе, тотчас после первой триады; если длина зачина больше 1 строфы, то миф начнется в 5-й строфе; если миф начнется раньше, то он будет оборван и потом начат заново (например, миф о Пелопе в Ол. 1, миф об Эакидах в Нем. 5).

(4) Таким образом, опорными точками для внимания слушателя во вступительной части оды являются, во-первых, начало именованья с хвалой победителю и, во-вторых, конец первой строфической триады. Быстрое именование победителя означает, что в 4-й строфе начнется миф и ода будет длинной. Оттянутое именование победителя заставляет ожидать конца первой триады: здесь ода либо заканчивается, оказываясь, таким образом, короткой и без мифа, либо продолжается дальше, и тогда это означает, что миф начнется в 5-й строфе и ода будет длинной. В нашей Ол. 6 имя победителя названо лишь в конце 2-й строфы (именование расколото на две части вставкой хвалы и сентенций); это заставляет ожидать позднего начала мифа, и действительно, переход к мифу начинается только в самом конце 4-й строфы.

Отступления от этих правил у Пиндара есть, но их меньшинство: выявленная структура достаточно надежна, чтобы строить ожидания о дальнейшем тексте. Анализ вступительной части оды — лучший раздел книги Гамилтона; здесь добавить к его выводам почти нечего. Поэтому переходим дальше, к рассмотрению мифологической части оды, структура которой гораздо расплывчатее и ориентировка в которой труднее.

Длинным ли будет миф и скоро ли ждать перехода к заключительной части, предугадать у Пиндара трудно.

Только группа эгипских од более или менее единообразно выдерживает длину мифа в три строфы; в остальных одах с мифами она оказывается непредсказуема. Это — естественное следствие разнообразия используемого Пиндаром материала; слушателям предоставляется самим угадывать по темпу повествования, насколько пространный рассказ предполагает автор. Чтобы корректировать эти догадки, у поэта есть знакомое нам средство — триадическое членение оды: чтобы не создавать у слушателя ложных ощущений «вот уже сейчас конец», автор старается, чтобы конец повествовательного куска не совпадал с концом строфы, а тем более триады и забегал в следующую, давая тем самым понять, что впереди еще по меньшей мере одна триада. Поэтому пиндаровская лирика (и подражающая ей горацевская) в значительной мере строится на строфических анжамбманах, тогда как лирика нового времени — на строфической замкнутости; первая имеет в виду слушателя, впервые слышащего, вторая — читателя, не впервые перечитывающего текст и во всяком случае представляющего себе на глаз, далеко ли до конца.

6. Главное, что предстояло угадать слушателю при первой встрече с мифологическим мотивом, — это, во-первых, имеет ли он дело с кратким мифологическим примером или с развернутым мифологическим рассказом, и, во-вторых, если это мифологический рассказ, то далеко ли намерен его вести сочинитель.

Для отличения мифологического примера от мифологического рассказа существенны три признака: во-первых, это краткость; во-вторых, это характер связи с контекстом; в-третьих, наличие повествовательной последовательности мотивов. О четвертом признаке речь будет далее.

Наиболее заметен, конечно, первый признак — краткость. Гамильтон в своей книге делает этот признак единственным критерием различия между примером и рассказом: «Анализ показывает, что есть два вида подачи мифологического материала: . . . длинный вид (свыше 14 стихов) — миф и краткий вид (не свыше 8 стихов) — мифологический пример» (стр. 14). Это наблюдение полезное и новое: Пиндар, стало быть, избегает промежуточных форм и сам помогает слушателям отличать короткое попутное мифологическое отступление от длинного и существенного. Но при первом восприятии произведения

этот признак ориентиром служить не может: сам Гамильтон в дальнейшем признает, что «мифологический пример неотличим от мифа, пока он не закончится» (стр. 78), иными словами, здесь сигналом для слушательского понимания служит не начало, а конец текстового куска: перед нами не проспективное ожидание, а ретроспективное осмысление.

Второй признак мифологического примера — характер его связи с контекстом. Мы уже перечисляли поводы, по которым ассоциативно мог привлекаться в оду мифологический материал: хвала победителю, его роду, его городу, играм, на которых он одержал победу. К этим прямым ассоциациям можно добавить две опосредованные: через сентенцию (если автор украшает свой рассказ сентенцией «человек должен воздавать благодарностью за добро», то он может привлечь для иллюстрации этой сентенции миф об Иксионе — так и делает Пиндар в Пиф. 2) и через развернутое обращение (если автор ради своего адресата обращается, скажем, к кентавру Хирону, то он может для возвеличения мудрости Хирона рассказать миф о каком-нибудь из его славных учеников — так Пиндар рассказывает миф об Асклепии в Пиф. 3); теоретически возможна опосредованная ассоциация и через поэтическое отступление, но единственный у Пиндара пример ее (Пиф. 1, 13—28: «лишь тот, кто ненавистен Зевсу, безумствует перед голосом Муз: [таков] Тифон». . . и т. д.) может рассматриваться и как ассоциация через сентенцию. Так вот, развернутые мифы и краткие мифологические примеры обычно включаются в контекст по разным поводам. Три четверти развернутых мифологических рассказов (25 из 30) привязаны к хвале городу (чаще всего), роду и играм; три четверти кратких мифологических примеров (23 из 31) привязаны к сентенциям и к хвале победителю. Это можно понять: и для сентенций, и для хвалы победителю важны были не столько подробности мифа, сколько общий его смысл (подробный пересказ подвига Геракла мог бы скорее невыгодно, чем выгодно, оттенить рассказ о победе чествуемого борца или бегуна), а прошлое рода, города и игр включало в себя мифологические эпизоды самым естественным образом (чем подробнее можно было показать причастность Геракла к учреждению олимпийских игр, тем лестнее это было для чествуемого олимпийского победителя). Таким образом, уже по характеру перехода от контекста к мифологическому мате-

риалу слушатель мог отчасти предугадать, подробный или неподробный рассказ предстоит ему услышать.

Подтверждение или неподтверждение этой догадки приносил слушателю третий признак мифологического примера — характер нанизывания мотивов, одномоментность или многомоментность, протяженность изображаемого действия. Короткий мифологический пример одномоментен: это одна картина, на которую достаточно бросить взгляд и затем снова вернуться мыслью к лирическому рассуждениям контекста. Длинный мифологический рассказ по большей части многомоментен: это ряд картин, за последовательностью которых читателю-слушателю приходится сосредоточенно следить и на это время отвлекаться мыслью от лирического контекста. В мифологическом рассказе каждая фраза вносит что-то новое, а в мифологическом примере лишь повторяет иными словами и в ином аспекте уже сказанное. Эта тавтологичность и служит сигналом «примера», порождающим соответственное ожидание: услышав первую фразу мифологического содержания, слушатель уже может предположить, что перед ним или мифологический пример, или мифологический рассказ; услышав вторую и третью фразы, варьирующие уже сказанное, слушатель заключает, что перед ним мифологический пример, и ждет, что он будет недлинным и вспомогательным; услышав же вторую и третью фразы, развивающие и продолжающие уже сказанное, слушатель заключает, что перед ним мифологический рассказ, и ждет, что он будет длинным и самостоятельным.

Одномоментность тяготеет к краткости, многомоментность — к пространности, такая закономерность вполне естественна. Но это необязательно: одномоментное повествование, дающее не ряд картин, а лишь развертывание и детализацию одной картины, может растягиваться на много стихов и все-таки не становится из примера рассказом. Лучше всего это видно из сравнения. Один из самых пространных мифологических примеров у Пиндара — описание островов Блаженных в Ол. 2, 55—82. Перед этим здесь шла хвала победителю Ферону (46—50), ее подытоживала сентенция «счастье увенчивает богатство и доблесть» (51—55), затем следует логический переход: «Владея таким уделом, о если бы знал человек грядущее!» (56; смысл: человек не сбивался бы с пути доблести, если бы знал, что за это неминуемо ждет его возмездие), и затем — описание загробной доли: (57) суд изрекает приговоры над

умершими, (61) оправданные обретают «беструдную жизнь» меж любимцев богов, (67) а осужденные — несказанные муки; (68) избранные же души, пройдя испытание доблестной жизнью в трех воплощениях, устаиваются пребывания на островах Блаженных: (71) там свежий воздух, яркие цветы, уставные хороводы, (78) там зятья богов Пелей и Кадм, и туда вознесла Фетида Ахилла, сокрушившего и Гектора, и Кикна, и Мемнона. Здесь мифологический кусок кончается и начинается (83) отбивка поэтическим отступлением: «Много есть быстрых стрел в колчане у моего локтя. . .» и т. д. Мы видим: описание занимает 27 стихов, но остается описанием, действия в нем нет; оно задерживает взгляд слушателя, но не уводит его в сторону.

Сравним с этим другую очень схожую картину у Пиндара — блаженный гиперборейский край в Пиф. 10, 29—50. Перед этим здесь тоже шла хвала победителю и отцу его, затем сентенция: высшее счастье — это счастье отца, который сам побеждал и сына видел победителем, в участи, доступной для смертных, «он исплавал блеск до предельного рубежа» (28—29). От этой метафоры перекидывается неожиданный переход к мифу: (29) «Но ни вплавь, ни впешь никто не вымерил дивного пути к сходу гипербореев, — лишь Персей, водитель народа, переступил порог их пиров. . .» — и далее следует описание этих пиров: по-старинному в жертву богам закалываются ослы, радуются Аполлон и Музы, у всех на устах песни, на головах венки, в сердце радость, здесь не страшны болезни и смерть, здесь не за что ждать воздаяния. (44) «Смелостью дыша, это в их счастливые сборища шагнул Персей, а вела его Афина, а убил он Горгову, и принес он островитянам ту голову, пеструю змеиную гривой, — каменную смерть: (48) и дивному вера есть, коль вершитель — бог». Описание блаженного края очень похоже на предыдущее, но там оно было представлено вне сюжетного действия; «каждый нисходит. . .», здесь — внутри сюжетного действия: «Персей сошел. . .» (хотя в целом сюжет здесь очень неразвит и перечень остальных деяний Персея выглядит нескладным довеском). Поэтому второй образец, хотя он и короче, ощущается все же как мифологический рассказ а первый — как мифологический пример.

Конечно, сомнительные случаи остаются. Представим себе такой контекст: «велика сила зависти! ведь это она когда-то довела до гибели могучего Аянта. Пусть же минует меня эта зависть. . .» и т. д. Это одномоментный «при-

мер»: читатель-слушатель одним взглядом представляет себе картину «гибели Аянта» и движется мыслью далее. Представим себе теперь такой контекст: «велика сила зависти! это из-за нее когда-то бросился на меч могучий Аянт. Ибо завистью воспылал на него Одиссей, и хитростью отсудил он себе пред ахейцами доспехи Ахилла, и обида обуяла тогда Аянтов ум, и в помрачении бросился он рубить быков, думая, что рубит неправосудных ахейцев, а когда опамитовался, то смертью омыл свой позор». Это многомоментный «рассказ»: читатель-слушатель следит взглядом за сменой нескольких картин и за это время почти забывает, по какому поводу обратился к ним поэт. Понятно, что такой «пример» скорее всего будет краток, а такой «рассказ» пространен.

Но вот к этому мифу об Аянте обращается в Нем. 8 Пиндар и рассказывает его так: «. . . суд людской — пастбище для зависти, а она прилепляется лишь к доброму, худому она не враг. (23) Снедью ее стал и сын Теламона, брошенный на клинок: (24) кто не речист, но мощен душой, тот в скорбном споре уступает забвению, а лучший дар достается искусной лжи. (26) Так тайными голосами услужили данайцы Одиссею, и Аянт, обездолен золотым доспехом, встретил смерть. (28) А как несхожи были они, разя ранами жаркие тела врагов, потрясая копьа, ограду смертных, в схватке ли над Ахиллом, только что павшим, в дни ли иных трудов и многих смертей! (32) Издавна была ты сильна, вражья речь, лживая речь. . .» и т. д. Мифологический кусок здесь довольно длинеп и изображает действие (самоубийство Аянта) на фоне других действий (Аянт и Одиссей в битвах), как это и бывает в сюжетном рассказе. Однако достаточно ли этого, чтобы ощущать наш отрывок как рассказ? Перед нами, по существу, только одна картина, один момент действия — смерть Аянта; картина суда, которая могла бы с ней соперничать, именно поэтому рассчитанно заглушена, а картина «многих битв», которая может ее лишь оттенять, рассчитанно усилена; сентенции расширяют текст, но не отвлекают читателя от контекста. Мы учитывали этот отрывок все же как рассказ, а не пример; однако оговорки о сомнительности таких случаев здесь необходимы.

Два других сомнительных случая такого же рода — это мифы в Пиф. 5 и Пиф. 8. В Пиф. 5 речь идет о полубогендарном Батте, основателе Кирены: счастлив был его удел, и счастье это унаследовано его потомками (55—56);

даже львы бежали от его слова (57—62), он вывел в Кирену дорийских переселенцев (85—93), и гроб его — святыня для них (93—102). Если бы здесь достаточно было выделено центральное звено, «вывел переселенцев» — перед нами было бы бесспорное сюжетное действие, но Пиндар, наоборот, всячески затушевывает это действие, прячет его в придаточное предложение, растворяет в отступлениях об Аполлоне, направлявшем Батта в Кирену, и об Антеноридах, предшествовавших ему в Кирене; и читателю-слушателю трудно выделить действие, «переселение», из результата, «счастья». В Пиф. 8 Пиндар говорит борцу-победителю: (35) ты умножил славу своих предков, и за то о тебе можно сказать то, что сказал под Фивами Амфиарай, из замогильной дали своей глядя на подвиги сына своего Алкмеона и друга своего Адраста: (44) «От породы блещет в рожденных знатная отвага родителей», хорошо бьется Алкмеон, хоть и потерял он во мне отца, и хорошо бьется Адраст, хоть и потеряет он в этой битве сына. (55) «Таково Амфиараево слово»; миф обрывается, следует поэтическое отступление (о преданности поэта культу Алкмеона) и моление. Здесь действия вообще нет, есть лишь ситуация, и в ней септенция и пророчество. Такой мифологический эпизод тоже колеблется на грани между примером и рассказом.

Рассмотрение этих трех образцов позволяет отметить еще один, уже четвертый критерий различия между мифологическим примером и мифологическим рассказом; но так как объективному установлению он поддается гораздо труднее, чем первые три, то его нельзя с ними ставить в один ряд. Его можно определить так: в мифологическом рассказе на первом плане находится однократное «действие», на втором — его остающийся «результат»; в мифологическом примере на первом плане — постоянное «свойство», на втором — его однократное «проявление». С этой точки зрения все наши три образца будут ближе к примеру, чем к рассказу: «зависть, погубившая Аянта», «счастье Батта», «доблесть Алкмеона» — все это в гораздо большей степени является постоянными «свойствами», чем «самоубийство Аянта», «переселение Батта»; «подвиги Алкмеона» являются «действиями», чреватými «результатами». К членению мифологического рассказа на «действие» и «результат» мы еще вернемся.

7. Из сказанного следует: чтобы мифологический отрывок был угадан слушателем как пример, а не рассказ, же-

дательно совпадение таких признаков: (1) включение в контекст через сентенцию или хвалу победителю; (2) одномоментность содержания и тавтологическая вариативность его выражения; (3) заключение, подчеркивающее, что главное в рассказанном не действие, а раскрывшееся в нем постоянное свойство. Если все эти признаки налицо, то даже довольно пространный отрывок воспринимается как пример: последний (4) признак — краткость — становится несущественным. Если же какой-то из этих признаков отсутствует, то даже короткий отрывок может ощущаться не как пример, а как рассказ, но рассказ оборванный. Это «оборванный миф», прием, встречающийся у Пиндара не менее семи раз.

Вот образец «оборванного мифа». В Нем. 3 Пиндар провозносит хвалу победителю (таким образом, признак «1» соблюден) и выражает надежду, что за немейской его победой последует олимпийская: (20) «и если высшей достигнет он доблести — нелегко проплыть еще далее в неисходную зыбь за теми Геракловыми столпами, (22) которые воздвигнул герой и бог славными свидетелями предельных своих плаваний, укротив по морям чудовищ, чья сила непомерна, испытав глубинные течения, принесшие его к концу всех путей, где указаны им грани земные (26)» (действие одномоментно, изложение топчется на одном месте, таким образом, признак «2» тоже соблюден). Чего ожидает далее слушатель? Или плавного возврата к основной мысли, например какой-нибудь обобщающей (по признаку «3») сентенции вроде «Высшее из благ — Гераклова (олимпийская) честь, желанное обетование мужеской доблести»; тогда будет ясно, что перед нами пример и что этот пример уже завершен. Или решительного отступления от основной мысли к мифологическим подробностям, например: «Истинно так: долог был его путь на край света к Геррионову стаду, и грозны были опасности. . .» — и далее о борьбе с Антеем, Алкионеем или самим Геррионом; тогда будет ясно, что перед нами рассказ и что конца его следует ждать тогда, когда будет вновь упомянуто воздвижение Геракловых столпов. Но Пиндар не дает ни того, ни другого продолжения: он обрывает себя риторической отбивкой: (26) «Но к каким, душа моя, чуждым рубежам обращаешь ты мой челн? Повелеваю тебе: неси мою Музу к Эаку и Эакову роду. . .» и т. д. С каким ощущением расстается слушатель с прослушанным куском — как с недоговоренным примером или как с недоговоренным расска-

зом? По-видимому, как с недоговоренным рассказом; свидетельству тому — тот факт, что во всех без исключения одах с «оборванным мифом» вскоре за ним следует «настоящий миф», полноценный мифологический рассказ, как бы удовлетворяющий обманутые ожидания слушателей. Так и в рассматриваемой оде Нем. 3: после поэтического отступления (26—31) начинается миф о Пелее и сыне его Ахилле, занимающий, как обычно, серединную часть оды (32—63). Таким образом, достаточно оказывается отсутствия признака «З», установки на обобщенное значение примера, чтобы мифологические тексты воспринимались не как примеры, а как рассказы.

Темы «оборванного мифа» и последующего «настоящего мифа» могут соотноситься по-разному; материал наш недостаточен, чтобы выяснить предпочтения поэта. В нашей Нем. 3 (Геракл у столпов — Пелей и Ахилл) и следующей, Нем. 4 (Геракл-победоносец—Эакиды), по-видимому, мифы независимы друг от друга: просто первый опирается на хвалу играм, учрежденным Гераклом, а второй — на хвалу городу победителя-эгинянина. В Нем. 7 (Одиссей и Аянт — Неоптолем) и Нем. 8 (Эак, потом Кинир — и Аянт) угадывается контраст: незаслуженная слава Одиссея — заслуженная Неоптолема, счастье Эака и Кинира — несчастье Аянта. Такой же контраст, но усиленный эмфатичностью отбивки-отречения от «нечестивого» мифа в Ол. 9 (Геракл-богоборец — Девкалиониды-боголюбцы); такой же, но еще более усиленный тем, что «нечестивый» оборванный мифы и сменяющий его «благочестивый» имеют общих героев, — в Нем. 5 (братоубийство Эакидов — целомудрие и награда Пелея, одного из этих Эакидов); наконец, предельное усиление контраста в знаменитой Ол. 1, где «печестивый» оборванный и «благочестивый» досказанный мифы имеют не только общего героя, но и общий сюжет (миф о Пелопе сперва по традиционному варианту, где боги едят сваренного Пелопа, потом по обновленному, где он только похищен, а толки о его съедении — домыслы и наговоры). Понятно, что возможности такого оттенения сильно обогащают поэтику каждого эпика.

8. Если вероятности того, что перед слушателем мифологический пример или оборванный миф, проверены и отпали, то остается вероятность, что перед слушателем — обычный мифологический рассказ, развернутый на всю серединную часть оды. В таком случае внимание слушателя обращается на то, чтобы угадать, до какого момента

будет рассказываться начатый миф и где можно ждать перехода к заключительной части оды. Здесь вступает в силу различие двух типов композиции мифологического рассказа, выделенных Иллигом и за ним Гамильтоном, — «перечневого» («каталогического») и «кольцевого» («кефалического»).

Когда мифологический пример разрастается в мифологический рассказ, для этого есть две возможности — вширь и вглубь. Вширь — когда действие рассказа обставляется действиями, смежными по времени, месту, по генеалогической преемственности и т. п., и все они в конечном счете иллюстрируют один и тот же тезис. Вглубь — когда действие рассказа раздвигается за счет внутренних подробностей: сообщив, что случилось, поэт повторяет сначала и постепенно, как это случилось, пока не приходит к тому исходу, о котором слушатель уже предупрежден. Допустим, ядро мифологического примера — это мотив «славен Ахилл, сразивший Мемнона». Разворачивая этот пример в рассказ первым способом, мы получили бы приблизительно такую картину: «славен род Эакидов — и в нем Пелей, супруг богини, но еще славней сын его Ахилл, а из подвигов его славнейшим была победа над Мемноном, и хоть недолго после того жил Ахилл, но слава племени его и поднесь жива на Эгине» — и т. п. Разворачивая этот же пример вторым способом, мы получили бы другую картину: «славен Ахилл, сразивший Мемнона, ибо теснил исполин ахейских воинов и сразил уже Антилоха, но вышел на него Ахилл и нанес удар, и возликовали ахеяне, а павшего Мемнона мать его Заря унесла в восточный край». Первый рассказ построен как перечень, «каталог»; второй рассказ построен как кольцо, в котором мотив «Ахилл сразил Мемнона» служит как бы заголовком («кефалайон»), от которого начинается и к которому возвращается цепь последующих мотивов.

Из этих двух композиционных типов мифологического рассказа простейшим, конечно, является перечневый. По существу, это не что иное, как нанизывание подряд нескольких примеров на одну тему. Понятно, что тема, допускающая набор нескольких примеров, может быть лишь очень общей; обычно это хвала городу. Такие хвалебные каталоги, по-видимому, с самого начала были общедоступной формой орнаментального зачина; по преданию, Пиндар еще один из самых ранних своих гимнов для Фив начал: «Что воспеть нам? Исмена? или Мелию о золотом

веретене? или Кадма? или спартов, племя святых мужей? или Фиву в синем венце? или все превосмогающую силу Геракла, или щедрую славу Диониса, или свадьбу белорукой Гармонии? . . .» (отр. 29), за что будто бы и получил выговор от старшей поэтессы Корины: «Сей, Пиндар, не мешком, а горстью!» Тем не менее в достаточно позднем эпиникии фиванцу Стрепсиаду (Истм. 7, после 457 г.) Пиндар ставит в зачи почти в точности такой же каталог фиванских героев (Дионис, рождение Геракла, Тиресий, Иолай, спарты, отпор Семерым и т. д.); Нем. 10 в честь аргосского борца начинается таким же каталогом аргосских героев (Персей, Эпаф, Гипермнестра, Диомед, Амфиарай, Адраст с отцом и, наконец, Амфитрион, хвала которому занимает треть всего перечня, — сейчас мы увидим, что это не случайность); а в начале эпиникии коринфянину Ол. 13, 18—23 помещен каталог изобретений, сделанных коринфянами на благо эллинства (дифирамбическая поэзия, конская узда, акротерии над фронтонами храма).

Не орнаментом, а сюжетным ядром стихотворения перечень оказывается у Пиндара гораздо реже: всего три раза. (Правда, Р. Гамильтон пытается свести к перечневому типу все 11 эгинских од, но это удается ему лишь ценой самых необудительных натяжек.) Наиболее четок перечневый принцип в оде Истм. 5 в честь Филакида Эгинского. Как обычно в эгинских одах, мифологическая часть здесь опирается на похвалу городу победителя и его местным героям Эакидам (тема заявлена в ст. 20: «Не вкусна мне песня без Эакидов!»); но начинает поэт издали, сперва дает перечень героев четырех других городов (Мелеагр с Тидеем в Калидоне, Иолай в Фивах, Персей в Аргосе, Диоскуры в Спарте, 28—33), затем перечень двух славнейших подвигов эгинских Эакидов (две троянские войны, «вслед Гераклу и вслед Атридам», 34—37) и, наконец, перечень четырех побед славнейшего Эакида, Ахилла в этой последней войне (над Кикном, над Гектором, над Мемноном, над Телефом, 38—42); последний перечень выделен риторическими вопросами, и это служит как бы сигналом, что это звено в перечне последнее («фокус», по терминологии Гамильтона). Таким образом, большой каталог как бы составляется здесь из трех маленьких каталогов.

То же самое, но с менее равномерной четкостью мы находим в Нем. 3: короткий перечень деяний двух старших Эакидов, Пелея и Теламона подводит здесь к длинному перечню деяний младшего Эакида, Ахилла, а он в свою

очередь распадается на перечень охотничьих подвигов юности и ратных подвигов зрелости, между которыми вдвинут (выделенный высказыванием от первого лица) маленький перечень соучеников Ахилла у Хирона. Таким образом, и здесь каталог составляется из каталогов, но первое звено его сокращено до размеров вступления ко второму, которое служит «фокусом».

Наконец, в оде Нем. 4 мифологическая часть открывается дробным перечнем знаменитых Эвкидов (6 имен в 8 стихах), а за ним следует пространный рассказ о Пелее, перечисляющий только два его деяния (искушение от Ипполиты и брак с Фетидой); таким образом, и здесь перед нами каталог с расширенным «фокусом», но расширенное звено уже вряд ли воспринимается как каталог в каталоге. Перед нами как бы на глазах происходит разложение перечневой композиции: сперва малые перечни в составе большого равноправны, потом соподчинены, потом начинают исчезать, уступая место другим композиционным приемам. Достаточно сделать еще один шаг — и перечень останется лишь кратким вступлением к основной, уже не перечневой, а кольцевой части мифологического рассказа; так построены, например, миф об Эакидах и Пелеевой свадьбе (опять!) в Истм. 8 и миф о коринфских героях и Беллерофонте в Ол. 13. Но, чтобы говорить об этих гибридных формах, нужно сперва познакомиться с формами кольцевой композиции в ее чистом виде.

9. Теоретически рассуждая, самой строгой формой кольцевой композиции была бы концентрическая: мысль поэта, коснувшись какого-то мифологического мотива (кефалайон), постепенно отступает от него в прошлое, к его истокам, а потом оттуда в той же постепенности вновь возвращается к нему. Образец такой композиции у Пиндара есть: это маленькая ода Пиф. 12 в честь пифийского победителя на флейте; по этому поводу Пиндар рассказывает легенду о происхождении музыкальной формы (ближе неизвестной), носившей название «многоглавый напев» и будто бы впервые сочиненной самой Афиной по образцу стений Горгон по своей обезглавленной сестре Медузе. В схематическом пересказе ход рассказа Пиндара таков: «Флейтист-победитель всех превзошел (6, А) в том напеве, который подслушала Афина (11, Б), когда Персей убил Медузу, (12, В) чтобы ее каменящим взором наказать обидчиков своих и своей матери. (13, Б) Да, он одолел чудовищ, (14, В) и наказал обидчиков, (16, Б) ибо сумел обез-

главить Медузу; (18, А) и когда он это сделал, то Афина сложила на флейте песнь, подобную плачу сестер-Горгон (21)». Таким образом, последовательность событий, упоминаемых в этих 16 стихах, имеет вид А—Б—В—Б—В—Б—А, где А — создание напева, Б — убийство Медузы, а В — расправа с врагами; симметрия идеальная, но легко видеть, каким сложным движением мысли она достигнута. Поэтому неудивительно, что такой строгий концентризм обычно в кольцевой композиции не выдерживается. У Пиндара его можно встретить, кроме данного места, разве что в первом мифе оды Пиф. 4, где мотивы (А) победы Аркесилая Киренского, (Б) оракула Батту, основателя Кирены, (В) пророчества Медуи об оракуле Батту, (Г) знаменья Посидона аргонавтам, послужившего поводом для пророчества, и (Д) обстановки, в которой явилось это знаменье, чередуются в последовательности А—Б—В—Г—Д—Г—В—Б—А; да и здесь ход рассказа оказывается так сложен, что нет уверенности, что эта симметрия ощущалась в реальном восприятии⁸. К этой оде мы еще вернемся (см. ниже, с. 322).

Поэтому обычно кольцевая композиция появляется в мифе эпипикия в облегченном виде: опускается самый трудный для разработки участок ретроспективного движения мысли от кефалайона к истоку событий и дается только поступательное движение мысли от истока событий к кефалайону, кольцо получается как бы с разрывом. Кефалайон при этом может быть двойного рода: «кефалайон-сумма» и «кефалайон-результат».

«Кефалайон-сумма» — это такая формулировка, которая сжато намечает весь состав предлагаемого мифа, а затем уже этот рассказ повторяется в подробностях. Образец — миф о первой Олимпиаде в Ол. 10, 24—29: «Зевсовы заветы движут меня воспеть избранное меж избранных состязаний, которое у Пелопова древнего кургана в силе своей учредил Геракл, когда убил . . . Ктеата и Еврита, чтобы взять свою награду от Авгия . . .». Здесь уже названо все — и обстоятельства, и действие; а затем следует и более подробный рассказ: расправа с Молионидами и Авгием (30—42, конец подчеркнут сентенцией), учреждение места для жертв и игр (43—59, конец — отступление о боге Времени, хранителе памяти событий) и, наконец, сами игры и их первые победители (60—77; так как это, строго говоря, уже выходит за пределы заявленного в кефалайоне, то этот отрывок вводится допол-

нительным риторическим вопросом: «Но кто стяжал первые венки. . .» — и т. д.).

«Кефалайон-результат» — это такая формулировка, которая намечает не весь состав предлагаемого мифа, а только его последнее звено; после такого кефалайона слушатель знает, к какому концу подведет поэт свой миф, но не знает, откуда он его начнет (при «кефалайоне-сумме» он знал и это). Образец — уже упоминавшийся миф о Пелее в Нем. 5, 22—26: «Благосклонны к героям, пели им блистательным хором Музы на Пелионе, и меж них — Аполлон. . . вел разноголосый их строй: начав свой запев от Зевса, славили они чтимую Фетиду и Пелея. . .». Здесь слушатель уже понимает, что финалом последующего мифологического рассказа будет свадьба Пелея и Фетиды, но еще не знает, как поэт к ней подойдет: от мифа ли о роковом сыне, предреченном Фетиде (как поступил Пиндар при разработке той же темы в Истм. 8), от мифа ли о каком-нибудь из прежних подвигов Пелея, и если да, то о каком. В следующем же предложении Пиндар раскрывает свой выбор второго пути: «. . . Пелея, которого. . .» пыталась соблазнить, а потом погубить царица Ипполита, но он ее отверг и вот был награжден за это браком с богиней (27—39).

Оба вида кольцевой композиции мифа употребляются Пиндаром одинаково часто; оба они были разработаны еще до Пиндара, в эпосе, где самый обычный прием композиционного отступления состоял в том, чтобы назвать результат событий, а потом через обычное «ибо. . .» рассказать о тех событиях, которые привели к этому результату («нет у меня ни отца, ни матери», — говорит Андромаха Гектору, а потом рассказывает, как лишилась она отца и как — матери: «Илиада», 6, 413—428, и затем уже продолжает мольбы свои к Гектору). Смысл приема в обоих видах одинаков: дать слушателю заранее знать о том, до какого места намеревается автор вести свой мифологический рассказ. Иногда, конечно, рассказ простирается и далее обещанного, и тогда конец его воспринимается как «довесок», как непредсказуемая избыточность. Пример этому мы видели в Ол. 10, где кольцо композиции было бы полным и без добавления каталога первых победителей; другим примером может быть миф об Иксионе в Пиф. 2, где кефалайон обещал рассказ о преступлении и наказании Иксиона, а слушатель получает еще и послесловие о том, как от Иксиона и тучи родился Кентавр;

третьим — миф об Асклепии в Пиф. 3, где кефалайон обещал рассказ о рождении Асклепия и гибели (за нечестие) матери его Корониды, а слушатель получает в дополнение к этому рассказ и о последующей гибели (тоже за нечестие) самого Асклепия.

10. Степень подробности мифологического рассказа может быть различна; но, как правило, при кольцевой композиции рассказ подробнее, чем при перечневой. Элементарными единицами всякого сюжетного рассказа являются мотивы; каждое полное сюжетное звено состоит из мотивов трех категорий — «ситуации» (С), «действия», меняющего ситуацию (Д), и «результата» (Р); если рассказ состоит из нескольких сюжетных звеньев, то обычно результат предыдущего звена становится ситуацией последующего. В перечневых мифологических рассказах поэт обычно упоминал только действие и спешил перейти к следующему пункту перечня. В кольцевых мифологических рассказах достаточно простора и для ситуации, и для действия, и для результата. Мы легко расчленим рассказ Ол. 10: «Геракл победил врагов (С) — учредил игры (Д) — и боги и люди радовались новым празднествам и победам (Р)»; или рассказ Нем. 5: «Ипполита покушалась обольстить Пелея (С) — но он ее отверг (Д) — и наградой за это была свадьба с Фетидою (Р)». Однако такое схематическое членение у Пиндара — редкость; гораздо чаще перед нами или упрощенный, или усложненный кольцеобразный рассказ.

Упрощение трехчленного звена СДР достигается опущением какого-нибудь из членов. Легче всего опускается член С: мифы были материалом общеизвестным, и поэт мог полагаться на воображение слушателей. Так, в уже приведенном мифе о Пелее Гиперборейском (Пиф. 10) ситуация не сообщается, сообщаются только действие (подвиг Персея) и вынесенный в кефалайон результат (приход Персея к гиперборейцам). Так, в мифе о Неоптолеме (Нем. 7) сообщаются действие и результат (Неоптолем пришел в Дельфы и погиб), но не сообщается ситуация (потому что для Неоптолема она нелестная: он шел в Дельфы, чтобы потребовать Аполлона к ответу за убийство Ахилла). Реже опускается член Р: в таких случаях результат действия заменяется оценкой действия, и мифологический рассказ как бы возвращается к своему истоку, мифологическому примеру, из которого тотчас делается вывод. Так, в рассказе об Антилохе (Пиф. 6)

говорится, как грозил в бою Мемнон Нестору (С) и как отдал жизнь за Нестора сын его Антилох (Д), «явив громадою подвига высшую о родителе доблесть» (оценка, 42—43). Так, в знакомом нам рассказе об Аянте (Нем. 8) говорится, как Аянт был «обездолен золотым доспехом» (С) и покончил с собой (Д), но вместо описания результата следует оценка: «издавна была ты сильна, вражья речь, лживая речь. . .» и т. д. (32—34). Пределом упрощения в этом направлении можно считать миф об Алкмеоне в Пиф. 8, уже нами рассматривавшийся: здесь опущены и Р и даже Д, так что, по существу, перед нами просто мифологический пример (двучленный), взятый в кольцевую рамку; ты не посрамил предков, говорит поэт победителю, и поэтому о тебе можно сказать то же, что сказал Амфиарай: об Алкмеоне то-то, а об Адрасте то-то; таково Амфиараево слово, и по этому слову я, поэт, всегда чту Алкмеона (Пиф. 8, 35—60).

Усложнение трехчленного звена СДР достигается удвоением какого-либо из его членов, чаще всего Р (так как результаты действия могут быть множественные — и ближние, и дальние), но иногда также и Д. Так как Р в кольцевом повествовании всегда служит откликом на кефалайон, замыкающим кольцевую рамку, то удвоение Р является как бы удвоением концовки, удвоением отклика на зачин, дополнительным подкреплением композиционного принципа. Так, в мифе о Диоскурах (Нем. 10) кефалайон-Р сообщает: «день они живут на Олимпе, а день в Аиде», затем следует описание гибели смертного Кастора (С), мольба бессмертного Полидевка к Зевсу не разлучать их (Д), ответ Зевса (Р1) и решение Полидевка (Р2). Так, в мифе о Кирене (Пиф. 9) кефалайон сообщает: «Кирену взял в жены Феб» (Р), а затем говорится: она была девой-охотницей (С), и Феб, увидев ее, воскликнул: «что мне с ней делать?» (Д), и Хирон, усмехнувшись, ответил ему: «взять ее в жены» (Р1), и Феб так и сделал (Р2). В мифе об Иксионе (Пиф. 2) удваиваются не только результат, но и действие: Иксион распят на колесе (кефалайон-Р), потому что он согрешил и наказан (Д, Р): он убил родича (Д1), он посягнул на Геру (Д2; здесь вставлена размежевывающая сентенция) и за это был обманут тучею (Р1) и казнен распятием (Р2). То же самое происходит и в мифе о Корониде, вставленном в миф об Асклепии (Пиф. 3): здесь упоминается учение Асклепия у Хирона (кефалайон-А), рождение Асклепия от казнимой

Коронида (кефалайон-К с заключительной сентенцией), затем говорится, как Коронида согрешила против Аполлона умыслом (Д1) и делом (Д2; в промежутке — размежевывающая сентенция, 19—23), и Аполлон узнал об этом (Р1) и наказал за это (Р2, заключение подчеркнуто сравнением); тогда-то и был рожден Асклепий (Р3, отклик на кефалайон-К) и отдан на воспитание Хирону (Р4, отклик на кефалайон-А). О том, что в обеих последних одах кольцо рассказа дополняется довеском-последствием (в Пиф. 2 о Кентавре, рожденном от Иксиона, в Пиф. 3 о гибели Асклепия), уже говорилось выше.

Еще большее усложнение трехчленного звена СДР достигается вставкой дополнительного мифологического материала между членами звена, чаще всего между раздвоившимися Р1 и Р2. Самый внушительный пример такого построения — огромная ода Пиф. 4 в честь Аркесилая Киренского, самое большое из сохранившихся произведений Пиндара. Миф ее посвящен плаванию аргонавтов; начальная часть мифа описывает пророчество Медеи о заселении Кирены потомками аргонавта Евфама, которые в Кирену придут с Феры, а на Феру придут с Лемноса; о Фере упоминается и в начале, и в конце пророчества, о Лемносе — только в конце. Скакой изысканной точностью выдержана в этом рассказе трудная концентрическая композиция, уже говорилось выше. Собственно, на этом Пиндар мог бы закончить мифологическую часть и перейти к заключительной хвалебной, и он даже делает шаг в этом направлении, повторяя именование победителя Аркесилая (65), но тут же резкой отбивкой поворачивает свой рассказ обратно к мифу (67—70: «Но я верю Аркесилая Музам только с чистым золотом бараньего руна, странствуя за которым, чести от богов исполнились мнйские мужи. А каким началом началось их плавание? . .») и т. д.). И здесь следует новый рассказ, без всякой концентричности, эпически-последовательный, от появления Ясона в Иолке до подвига его в Колхиде; на этом месте рассказ неожиданно обрывается резкой отбивкой, содержащей резюме последующих событий, кончая прибытием аргонавтов на Лемнос и браком их с лемнианками. Упоминание лемносского брака образует перекличку конца второго рассказа с концом первого; формально перед нами как бы довесок-последствие к первому рассказу, вставленное между двумя упоминаниями о Лемносе (Р1

и P2), но довесок этот в два с половиной раза больше первого рассказа, а послесловие это говорит о том, что было не после, а до действия первого рассказа.

Ода эта в творчестве Пиндара уникальна; можно заметить, что обе другие оды в честь киренских победителей (ПиФ. 5 и 9) построены тоже нетрадиционно. Но вставки такого рода в мифологический рассказ встречаются и в двух других одах, тоже считающихся лучшими у Пиндара. Во-первых, эта ода Ол. 1 о Пелопе: здесь в кефалайоне говорится о славе Гиерона в олимпийских «поселениях Пелона, которого любил Посидон» (23—26); последующий рассказ по схеме СДР возвращает нас к мотиву Посидоновой любви (P1: Пелоп вознесен на небо Посидоном, P2: Пелоп возвращен «к кратковременной доле жителей земли»), кольцо замкнуто; но рассказ неожиданно продолжается по той же схеме СДР и возвращает нас вновь к кефалайону, на этот раз — к мотиву славы, которой осенена и осеняет Пелопова Олимпия (90—99). Так на один кефалайон опираются два кольцевых рассказа, о Пелопе-любимце и о Пелопе-влюбленном, первый — ожидаемый, но второй — вряд ли. Мало того, между P1 и P2 вдвинуто отступление о Тантале, наказанном за нечестие. Если в оде об аргонавтах вставка и текст объединялись темой как эпизоды одного и того же мифа, то здесь вдобавок и смыслом, как образец боголюбия в лице Пелона и святотатства в лице Тантала. Во-вторых, это ода Ол. 7 о Родосе: здесь в кефалайоне сделаны заявки на две темы: во славу Родоса и Роды, невесты Солнца (14), и во славу «Тлеполемова истока» рода победителя (20); ожидание второй темы реализуется обрамляющим рассказом о Тлеполеме, сыне Геракла, совершившем убийство (Д), получившем вешание искупить его на Родосе (P1) и ставшем после этого местным героем (P2); ожидание первой темы реализуется вставленным между P1 и P2 рассказом о возникновении острова Родоса (по полной схеме СДР); но в промежуток между P1 обрамляющего рассказа и отрывистым началом вставного рассказа вдвинут еще один рассказ, третий, ни в каком кефалайоне не заявленный, — об оплошности родосских Гелиадов при жертвоприношении в честь рождения Афины; с остальными его объединяет только место действия на Родосе да мотив «неприятность, которая, однако, окончилась благополучно», лежащий в основе всех трех сюжетов (почему он возникает именно в этой оде в честь Диагора,

самого непобедимого из воспетых Пиндаром атлетов, мы не знаем).

11. Мы уже видели, что две основные композиционные формы мифологического рассказа, перечневая и кольцевая, могут соединяться, образуя гибридные формы. С одной стороны, перечень обычно заканчивается расширенным эпизодом, «фокусом», и этот эпизод может отойти от сухости каталога и стать самостоятельно организованным рассказом; таков, например, был миф о Пелее в Нем. 4. С другой стороны, зачин кольцевого мифа мог сопровождаться поэтическим отступлением во славу собственной песни, а оно легко реализовалось в перечне великих тем, которые мог бы затронуть поэт, но не затрагивает (схема такого хода мысли — в знаменитом начале Ол. 2, воспроизведенном впоследствии Горацием: «Песни мои, владычицы лиры! какого бога, какого героя, какого мужа будем мы воспевать? Над Писою властвует Зевс; олимпийские игрища учредил Геракл от первин победы; но воскликнем мы ныне о Фероне, ибо победоносна была его четверня»).

Так складывается гибридный тип «перечень+кольцо»; по этой схеме написаны три оды. Яснее всего эта схема в Ол. 13 в честь Ксенофонта Коринфского: переходя от хвалы победителю к хвале его городу, поэт начинает перечень: «... (51) Не солгу о Коринфе ни Сизифом, в уменьях хватким, как бог, ни Медеей, выбравшей брак вопреки отцу, спасительницей Арго и пловцов его, ни теми, кто в отваге своей у дарданских стен с двух сторон предстали рубить войну, одни — за Елену с милым племенем Атрея, другие — к отпору им. (60) В дрожь бросал данайцев ликийский Главк, величаясь, что в городе над Пиреюй царство, длинное поле и дом держал его отец, — (63) тот, что когда-то многое претерпел, взнуздывая над бьющими ключами исчадь змеистой Горгоны, Пегаса. . .» — и далее следует развернутый миф об отце Главка, Беллерофонте (63—92), по кольцеобразной схеме с мотивом укрощения Пегаса в кефалайоне. Вступительный каталог здесь, таким образом, сжат, но совершенно четок. Две другие оды эгинские, в которых перечневая форма стала у Пиндара привычной, поэтому он позволяет себе деформировать вступительный каталог еще сильнее. Ода Истм. 8 посвящена уже знакомой нам теме, свадьбе Пелея и Фетиды, но вводится она очень издали: сперва говорится о сестрах-нимфах Фиве и Эгине, покровитель-

ницах города поэта и города победителя (15—21), потом об Эаке Эгинском и его потомках (22—26) и, наконец, о той чести, которая была оказана сыну Эака Пелею браком с Фетидой, за которую спорил сам Зевс с Посидоном (26—45, с добавлением об Ахилле, 46—60). Таким образом, каталог здесь очень сокращен и смят, а фокус развернут в полномерный рассказ по схеме СДР (соперничество Зевса и Посидона — совет Фемиды — решение). Другая ода, Истм. 6, тоже начинается от Эакидов (19—25), быстро перечисляет: «Есть ли даль, где не слышно о Пелее, зяте богов, или о Теламоновом Аянте, или о его отце, которого. . .» — и перечисляются подвиги Теламона, совершенные им при Геракле (25—35). После этого начинается медленное и яркое описание Геракла на пиру у Теламона; слушатель ждет, что оно вновь кольцеобразно подведет к рассказу об их общих подвигах, но рассказ закругляется раньше, на пророчестве Геракла о рождении Аянта (35—55), так что кефалайоном кольца оказывается не перечень подвигов Теламона, а предшествующее им мимоходное упоминание об Аянте (26).

Другой гибридный тип, «кольцо+перечень», менее подготовлен естественными возможностями' обоих исходных типов, однако возможен и он: мы видели, что в кольцевой композиции после завершения кольца и возвращения к кефалайону часто следует дополнительный, заранее не предсказуемый довесок-эпilog (например, рассказ о Кентавре после рассказа об Иксионе в Пиф. 2); вот этот дополнительный эпизод и может приобретать черты каталога. Так в уже рассматривавшейся оде Ол. 10 о первой олимпиаде эпilog представляет собой отчетливый каталог победителей. В оде Ол. 9 сделан следующий шаг: каталог раздваивается и разбухает, а кольцо съживается до размеров краткого вступления к нему. Этот уникальный у Пиндара случай построения мифологического рассказа имеет такой вид. Кефалайон примыкает к хвалу городу победителя, Опунту, «(42) куда рок Зевса, быстрого в громах, низвел с Парнаса Девкалиона и Пирру выстроить первый дом и родить, не всходя на ложе, каменный род, имя которому — люд (46)». После этого слушатель, естественно, ждет кольцевого рассказа, в котором (к примеру) ситуация — потоп, действие — моление Девкалиона к Зевсу после потопа, результат — сотворение новых людей из камней, а эпilog — краткий обзор родословия победителя от этих первых опунтских насельни-

ков. И он получает этот рассказ, но в совсем иных пропорциях: на кольцевое повествование приходится буквально 4 строки (49—53: кольцо меньше своего замка-кефалайона!): «Повествуется: черную землю затопила водяная сила, но хитростью Зевса глубины поглотили потоп», а на эпилог-довесок 27 стихов (53: «Здесь начало ваших предков о медных щитах. . .»), причем первая часть его пересказывает генеалогию древних опунтских царей (53—66), а вторая сама напоминает каталог опунтских гостей (67—79), завершающийся характеристикой Патрокла (70—79): явное воспроизведение схемы «каталога в каталоге» с расширенным «фокусом» в конце.

Все вышеперечисленные вариации построения мифологического рассказа имели общий признак — установку на ожидание конца в заранее известном месте, предсказанном кефалайоном (в кольцевой композиции), или отмеченном расширением в «фокус» (в перечневой композиции). Но есть и несколько од, представляющих собой исключение: в них рассказ течет свободно, и только здравый смысл может подсказывать слушателю, где он кончится. Такова, прежде всего, разобранная нами ода об Иаме (Ол. 6): рассказ, начатый с рождения матери Иама, кончается посвящением Иама в пророки, но мог бы кончиться и раньше (например, сразу после чудесного рождения Иама под охраной змей), и позже (например, после прихода Геракла и учреждения Олимпийских игр). Такова ода об Адрасте Нем. 9, в которой кольцевая композиция разрушена почти насильно (рассказ начинается картиной учреждения Адрастом прославляемых игр, 11—12; затем следует описание похода Семерых во главе с Адрастом против Фив; после этого ничего не стоило бы вернуться к исходной картине как к кефалайону, но Пиндар этого не делает и обрывает свой рассказ на гибели Амфиарая). Таковы, наконец, две оды с необычным расположением мифа не в середине, а в конце: Нем. 1 о Геракле-младенце (тема эта заявлена в ст. 33—36, и только это позволяет слушателю предполагать, что дальше убийства змей сюжет развиваться не будет) и Пиф. 9 о состязании женихов за дочь Антея (тема тоже заявлена при начале рассказа, в ст. 105—106, и это позволяет слушателю ожидать своевременного конца). Во всех этих случаях возвращение к кефалайону отсутствует, кольцеобразности нет, однако конец мифа легко угадывается по смыслу, особенно если он, как в последних двух случаях, совпадает

с концом оды и соответственно со слышимым завершением строфической триады.

12. Заключительная часть пиндаровского эпиникия труднее всего поддается формализации. Здесь поэт чувствует, что ожидания слушателей им уже удовлетворены, и дает себе волю заканчивать каждую оду на свой лад.

Главная причина такой свободы — отсутствие необходимости особым образом предупреждать слушателя о конце раздела (и с ним всей оды). Ожидание конца здесь регулируется не содержательными средствами, а формальными — строфическим строением оды. Слушатель, уже привыкший к триадическому ритму, точно представляет, много ли остается стихотворного пространства до конца триады, и, дождавшись завершения мифологической части, с уверенностью рассчитывает, что в конце этой же или в крайнем случае следующей триады закончится и вся ода. Если мифологическая часть завершается незадолго до конца триады (за одну-полторы строфы), то обычно этого остатка слишком мало для заключительной части, и ода затягивается еще на одну триаду. Если мифологическая часть завершается в начале триады (в первой ее строфе), то возможности того, что ода закончится или в этой же, или в следующей триаде, приблизительно равны; в таком случае ожидание слушателя опирается лишь на аналогию со вступительной частью оды; если она была пространною, то для симметрии можно ожидать пространности и в конце. Дольше полутора триад заключительная часть затягивается у Пиндара лишь один раз, в Нем. 7, но это исключительный случай, палинодия о Неоптолеме, в которой ему приходится оправдываться перед эгинскими заказчиками за недоброе упоминание об их герое в другом своем стихотворении.

Содержание заключительной части — повторение хвалы победителю (иногда также его роду или городу), почти всегда сопровождаемое повторением его именованья; мы видели, как это делается, при разборе Ол. 6. Хвала с именованьем занимает, как правило, не меньше целой строфы. Два других элемента, обычно входящие в заключительную часть, — это моление к божеству о продлении победного счастья и поэтическое отступление. Моление, как правило, появляется в самом финале оды и служит концовкой, поэтическое отступление — при начале заключительной части и служит переходом от мифа

к новой хвале победителю. Сентенции, как обычно, служат подчеркиванию и расчленению текста. Но связь и соотношенность этих элементов в заключительной части настолько разнообразны, что Гамильтон отказывается здесь выводить общие схемы: «общая форма оды» уступает место «частным формам оды».

Любопытно, что у Вакхилида строгость построения заключительной части, по наблюдениям Гамильтона, гораздо выше. Здесь заключение длиннее, хвала победителю занимает по меньшей мере две строфы, и серия сентенций тоже растягивается на две строфы, обычно подряд. Поэтическое отступление занимает рядом с этими элементами явно подчиненное положение. Именно этим расширением дидактической сентенциозной части, несомненно, оды Вакхилида и достигают той спокойной уравновешенности, которая отличает их от од Пиндара.

Таковы основные черты строения эпиникия, как они вырисовываются в современной науке. Мы не имели возможности остановиться на многих подробностях (например, на формах плавного или отрывистого перехода к мифу и от мифа, хотя это также существенно для восприятия эпиникия в целом). Целью настоящего обзора было показать, как абстрактное понятие поэтического жанра реализуется в совокупности конкретных читательских композиционных ожиданий, подтверждаемых или не подтверждаемых воспринимаемым текстом. Греческий эпиникий, рассчитанный поэтом на одноразовое неподготовленное восприятие, представлял здесь исключительно ценный материал.

Вместо заключения приведем здесь полный перечень 45 од Пиндара, сгруппированных по видам подачи в них мифологического материала. Подробного комментария этот список не требует: большинство перечисляемых од так или иначе рассматривалось выше. Если в оде, кроме обычного мифа, содержится оборванный миф, это отмечается (М); если мифологический пример, предшествующий основному рассказу, то он отмечается (Π); если следующий после основного рассказа — то (Π).

А. Без мифологического материала: Ол. 5 (авторство Пиндара сомнительно), Ол. 11 (сопроводительная при Ол. 10), Ол. 12, Ол. 14, Пиф. 7, Нем. 11 (не эпиникий, а поздравительная ода), Истм. 2 (не эпиникий, а дружеское послание), Истм. 3 (сопроводительная к Истм. 4).

Б. С мифологическими примерами:

Ол. 2 (дочери Кадма, Лабдакиды, острова Бл женных), Ол. 4 (Эргин), Пиф. 1 (Тифон, Филоктет, Крез и Фаларид), Нем. 2 (Аянт и Гектор), Нем. 6 (Эакиды), Истм. 1 (Иолай и Кастор), Истм. 4 (Аянт, Геракл и Антей), Истм. 7 (начальный каталог; Мелеагр и др.; Беллерофонт).

В. С мифологическим рассказом в центре:

1. Перечень: Нем. 3 «Ахилл» (М: Геракл у столпов), Нем. 4 «Эакиды» (М: Геракл-победоносец), Истм. 5 «Эгина».

2. Кольцо: Ол. 3 «Геракл Гиперборейский», Пиф. 5 «Батт», Пиф. 11 «Орест» (П: Иолай и Кастор), Пиф. 12 «Горгона», Нем. 5 «Пелей» (М: Эакиды-братоубийцы).

2а. Кольцо с упрощением: без члена С — Ол. 8 «Эак», Пиф. 10 «Персей Гиперборейский», Нем. 7 «Неоптолем» (М: Аянт и Одиссей); без члена Р — Пиф. 6 «Антилох», Пиф. 8 «Алкмеон» (П: Порфирион и Тифон), Нем. 8 «Аянт» (М: Эак; Кинир).

2б. Кольцо с усложнением: Ол. 1 «Пелоп» (М: Пелоп), Ол. 7 «Родос», Пиф. 2 «Иксион» (П: Кинир).

3а. Кольцо+перечень: Ол. 9 «Потоп» (М: Геракл-богоборец), Ол. 10 «Первая олимпиада» (П: Геракл перед Кинном).

3б. Перечень+кольцо: Ол. 13 «Беллерофонт» (П: начальный каталог), Истм. 6 «Теламон», Истм. 8 «Свадьба Фетиды».

4. Рассказ без предварения конца: Ол. 6 «Иам» (П: Адраст об Амфиарае), Нем. 9 «Адраст» (П: Гектор).

Г. С мифологическим рассказом не в центре:

а) в начале: Пиф. 3 «Асклэпий» (кольцо с усложнением; П: Пелей и Кадм), Пиф. 4 «Аргонавты» (кольцо с усложнением);

б) в конце: Нем. 1 «Геракл-младенец» (без предварения), Нем. 10 «Диоскуры» (кольцо; П: начальный каталог);

в) в начале и конце: Пиф. 9 «Кирена» (кольцо с усложнением) и «Дочь Антея» (без предварения), в промежутке П (Иолай и Амфитрион).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Metzger F.* Pindars Siegeslieder. Leipzig, 1880.
- ² *Norwood G.* Pindar. Berkeley, 1945.
- ³ *Gildersteeve B. L.* Pindar: the Olympian and Pythian odes. Ed. 2. N. Y., 1890.
- ⁴ *Bundy E. L.* Studia Pindarica, I—II. Berkeley, 1962; *Burton R. W. B.* Pindar's Pythian odes. Oxford, 1962; *Thummer E.* Pindar: die Isthmische Gedichte, I—II. Heidelberg, 1968—1969; *Young D. C.* Three odes of Pindar. Leiden, 1971.
- ⁵ *Schadewaldt W.* Der Aufbau des pindarischen Epinikion. Halle, 1928.
- ⁶ *Illig L.* Zur Form der pindarischen Epinikion. Berlin, 1932; *Gundert H.* Pindar und sein Dichterberuf. Frankfurt a. M., 1935; *Kambylls A.* Anredeformen bei Pindar. — In: Charis K. I. Vouveris. Athenis, 1964, p. 95—199 (нам недоступно); *Köhnen A.* Die Funktion des Mythos bei Pindar. Berlin, 1971.
- ⁷ *Hamilton R.* Epinikion: general form in the odes of Pindar. The Hague—Paris, 1974.
- ⁸ *Ruck C. A. P., Matheson W. H.* Pindar: selected odes. Ann Arbor, 1968.

ПОЭТИКА СТИЛЯ



ГОМЕРОВСКИЙ ЭПИТЕТ КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

И. В. Шталь

Нижеследующая работа представляет опыт системного описания гомеровского эпитета в соотнесенности эпического художественного сознания с поэтикой гомеровского эпоса. Исследование исходит из известного положения А. Н. Веселовского, согласно которому «история эпитета есть история поэтического стиля. . . и поэтического сознания», а эпические формулы наполнены «содержанием очередных общественных мирозерцаний»¹, и ведется средствами лексико-контекстуального и статистического анализа гомеровского текста. В работе учтены научные результаты ведущих современных исследовательских направлений в области гомероведения и теории фольклора². Исследование во многом опирается на выводы автора, представленные им в ряде предшествующих работ.

Постоянный эпитет, или иначе традиционный эпитет (М. Парри), или статарный эпитет (О. М. Фрейденберг), обозначает некий признак или свойство, постоянно присутствующее в данном объекте эпического повествования, формульно зафиксированное в стихе и непричастное узкому контексту. По бытующему в науке мнению, постоянные эпитеты составляют значительную часть гомеровских эпитетов. Однако есть основание полагать, что понятие постоянного гомеровского эпитета вбирает не значительную часть, но практически все эпитеты гомеровских поэм, непременно ориентированные на эпический идеал или реальность непреходящей эпической истины. При этом речь может идти лишь о большей или меньшей сфере распространения некоего гомеровского эпитета на объекты эпического повествования и о большей или меньшей частоте такового распространения, т. е. об очередном выявлении в лексике поэм определяющего художественного принципа строения гомеровского эпоса: единооб-

разия эпического мира при количественном неравенстве качеств, это единообразие составляющих.

Все эпитеты гомеровского эпоса, как правило, выражают свойства и качества, присущие не только данному объекту эпического повествования среди многих других однородных ему объектов или данной группы объектов в противовес иным эпическим объектам, но свойства и качества, общие всему эпическому миру в целом, всем явлениям, предметам, живым существам этого мира, присущие им, однако, не в равной мере. Отсюда различная частотность употребления единого гомеровского эпитета с тем или иным объектом эпического изображения или при отсутствии надлежащего эпитета выявление и фиксация данного свойства некоего объекта в эпитетном фоне эпоса³. Представление о специфике гомеровского эпитета как эпитета повсеместно постоянного дают тематико-статистические наблюдения за распределением эпитета в «Илиаде» и «Одиссее», в частности за распределением эпитетов при названиях камня и с именами эпических героев⁴.

Эпитеты при названиях камня. Гомеровский эпос знает двенадцать названий камня: ὁ θυρεός, ὁ λῆας, ἡ λιθάς, ὁ, ἡ λίθος, ὁ μάρμαρος, ὁ μάλαξ, ὁ ὀλοοίτροχος, ἡ πέτρη, ὁ πέτρος, τὸ χέραδος, τὸ χερμάδιον, ἡ ψηφίς. Объем структурно-функциональных значений большинства из этих названий и частотность их распределения в «Илиаде» и «Одиссее» не совпадают.

Как показывают таблицы 1—2, названия камня в гомеровских поэмах образуют девять структурно-функциональных групп: метательный камень, материал построек, материал поделок, камень-скала, камень-голыш, галька, камень-валун, камень, прикрывающий вход, камень «вообще» (субстанция камня, материал безотносительно к его функции). При этом часть подобных групп состоит лишь из единственного наименования камня, которое не входит более ни в одну из остальных упомянутых групп. Имеются в виду камень-валун (ὁ ὀλοοίτροχος), галька (τὸ χέραδος), камень-голыш (ἡ ψηφίς), а также камень, выполняющий роль входной двери (ὁ θυρεός). Остальные восемь наименований камня образуют пять структурно-функциональных групп — метательный камень, материал построек, материал поделок, скала, камень «вообще» (субстанция камня), — состоящих или из нескольких наименований камня, повторяющихся из группы в группу,

или из одного его наименования, входящего, однако, как компонент и в иные из отмеченных структурно-функциональных групп.

Названия камней в пределах каждой из выделенных групп синонимичны ⁵, причем синонимичны в том особом значении слова, которое для О. М. Фрейденберг означало исходное тождество ⁶, в лингвистической теории противопоставляется quasi-синонимии, а в нашем понимании служит выявлению эпического принципа качественного единообразия мира при количественном неравенстве качеств, это единообразие составляющих. Иными словами, каждое из названий камня в пределах отмеченной группы обладает единым и общим собранием признаков, которые, однако, присутствуют в них количественно в большей или меньшей мере, давая основания к различному наименованию изначально общего предмета ⁷. В самом деле гомеровский текст содержит прямые свидетельства, указывающие на взаимозамену названий камня в пределах выделенных групп.

Так, в группе «метательного» камня взаимозаменяемы практически едва ли не все (исключение — λίθός) названия метательного камня, причем речь идет о явлении, когда в пределах единого смыслового и сюжетного контекста к понятию камень, означающему один и тот же объект действия гомеровского героя, приложимо несколько названий: χερμάδιον — μόλαξ (Ил., XII, 154—161), χερμάδιον — λίθος (Ил., V, 302—308), χερμάδιον — πέτρος (Ил., XX, 285—289), χερμάδιον — λάσας (Ил., VI, 517—524), λάσας — λίθος (Ил., XII, 445—462), λάσας — πέτρος (Ил., VII, 263—273), πέτρος — λάσας (Ил., XVI, 731—739), λάσας — πέτρην (Од., IX, 536—541), πέτρην — μάρμαρος (Од., IX, 499). В самом деле. Ахейцы с башни крепостной стены, окружающей их стан, бросают в троянское войско камни — χερμάδιον (χερμαδίοισιν. . . βάλλον — Ил., XII, 154—155), и под ударами этих камней, названных теперь μόλαξ (βαλλόμεναι μόλακας — Ил., XII, 161), глухо гудят шеломы и щиты врагов. В обоих случаях наблюдаем единое лексико-контекстуальное употребление терминов: существительное + глагол βάλλω, что не позволяет говорить о привнесении в термин нового значения в связи с употреблением иного глагола. Предводитель фракийцев Пирос бросает (βάλλε) камень (χερμάδιον), и этот камень, означенный на этот раз как λάσας, дробит голень героя, в которого он попал (Ил., IV, 517—524). Диомед подхватывает

камень (χερμάδιον) и бросает его в Энея; камень, названный теперь λίθος, поражает (βάλεν) Энея в бедро (Ил., V, 302—303), и т. д. То же явление наблюдается и в прочих выделенных группах. Так, в группе строительного камня (ὁ λᾶας, ἡ λιθάς, ὁ λίθος) взаимозамену образуют названия λᾶας и λίθος. На ристаниях при погребальных играх у могилы Патрокла мета огорожена двумя камнями, обозначенными как λᾶας. Нестор, предостерегающий сына не задеть в состязании мету, называет эти камни λίθος (Ил., XXIII, 329—340).

Желательное с современной точки зрения объяснение замены — признание за λίθος преимущества в выражении материала «камня», «каменности» — отпадает, поскольку в формуле сопоставления дерева и камня именно как субстанции закреплено название камня не λίθος, но λᾶας (φίτρῳν καὶ λάων — Ил., XII, 29; XXI, 314). Соответственно в группе «скала» с преимущественным употреблением названия πέτρη камень λίθος, упомянутый единожды, вводится именно как синоним πέτρη (Од., III, 293—296).

В группе «камень как субстанция» по синонимическому принципу замены объединены названия камней λᾶας и λίθος. Ими эпический сказитель в одном и том же поэтическом контексте попеременно означает корабль феаков, который обращает в камень разгневанный Посейдон (λίθος — Од., XIII, 156; λᾶας — Од., XIII, 163). Вполне возможно, что в русле изначальной эпической синонимии (принцип — качественное единообразие мира при количественном неравенстве качеств, его составляющих) сказитель, обращая корабль феаков в камень λίθος, при изначальном тождестве понятий подчеркивает в λίθος преимущественно свойства прибрежной скалы. На это указывает и дополнительное лексико-семантическое уточнение контекста: обратил «в камень близ земли», «близ суши» (λίθον ἐγγύθι γαίης), в то время как за λᾶας сохраняется в основном собственное свойство каменной тверди. Наконец, группа «камень как материал поделок» включает только одно слово λίθος.

Синонимией объектов эпического повествования в пределах перечисленных групп, восходящей, однако, ко всеобщей и изначальной синонимии эпического мира и являющейся ее отражением, объясняется особенное распределение эпитетов, какое дает нам при названии камня гомеровский текст. В самом деле, среди эпитетов, зафиксированных в нескольких из выделенных групп, встречаются

эпитеты, связанные с представлением об изначально едином эпическом идеале «доброе», «хорошее». Это эпитет *ἀναίδης* («бесстыдный») в группах «метательного камня» (Ил. IV, 521), «камя-скалы» (Ил., XIII, 139) и «субстанции камня» (Од., XI, 598) и эпитет *μέγας* («большой») в группах «метательного камня» (Ил., XI, 265, 541; XIII, 323; XVI, 774), камня как строительного материала (Ил., XXIV, 798), «камя-скалы» (Ил., XV, 619; Од., IV, 501; VII, 279; XII, 71; XIV, 399). Каждый из этих эпитетов выражает некое свойство, необходимо ощущаемое в предмете при ориентире на идеал или в отходе от него, и является постоянным при выражении данного качества как в отношении предметов, перечисленных в выделенных группах, так и в отношении предметов, лиц, явлений, живых существ всего эпического мира.

Последнее подтверждается распределением тех же эпитетов в пределах всего эпического целого, когда определение «бесстыдный» («стыд» — *αἰδώς*, равно как и особая величина *μέγας*, — критерий эпического идеала) оказывается приложимым к Агамемнону, отнявшему у Ахилла его воинскую награду, почетный дар, пленницу и тем нанесшему урон его чести (Ил., I, 158), к нарушающим обычай сватовства буйным женихам Пенелопы (Од., I, 254; XIII, 376; XX, 29, 39, 386; XXIII, 37), к Одиссею-страннику в восприятии женихов (Од., XVII, 449), к сумятице битвы, которую ведет за собой Энио (Ил., V, 593). В свою очередь «большой» (*μέγας*) оказывается единственным и всеобщим определением величины в эпическом пласте третьего героического поколения, поколения времен Троянской войны, и употребляется применительно к богам (Зевс, Ил., XVIII, 292; Посейдон, Ил., VIII, 200; Афина и Арес, Ил., XVIII, 518 и др.), героям (Аякс Теламонид, Ил., V, 610, 625; XII, 364, Гектор, Ил. II, 816; III, 324; Одий, Ил., V, 39; Приам, VII, 427; XXIV, 477; Нестор, Ил., XI, 502; и многие другие), животным (коня, Ил., II, 839; XII, 97; быки, Ил., XVII, 389; XVIII, 582; Од., XVIII, 372; свиньи, Од., IV, 457 и др.), предметам (меч, Ил., V, 146; Од., X, 262; копьё, Ил., V, 746; Од., I, 100; щит, Ил., XI, 572; и многие другие), а также к сакральным пространственным протяженностям: небу (Ил., XXI, 388), Олимпу (Ил., I, 497; V, 750; VIII, 394) и пр.⁸

Следует отметить, что определению величины «большой» (*μέγας*) предшествовало в эпосе иное ее определение, соответствующее иному эпическому пласту, ус-

ловно — эпическому пласту первого-второго поколений героев, и иному выражению понятий единого эпического идеала, именно определения «огромный» (ἄριστος) и «чудовищный» (πελώριος). Каждый из этих эпитетов входит в тематическую группу названий камня как субстанции и служит определением камня в руках Киклопа и Сизифа, воплощающих в трактовке эпоса идеал первых героических поколений. В самом деле, «чудовищен» по своей величине не только камень, который, надрываясь, катит в гору Сизиф (Од., XI, 594), но и божественные доспехи Ахилла (Ил., XVIII, 83), копьё Ареса и Афины (Ил., V, 594; VIII, 424), Аид и Арес (Ил., V, 395; VII, 208), Киклоп (Од., IX, 187), герои первых поколений: Орион (Од., XI, 572), Перифас (Ил., V, 842, 847) и сохранившие в эпическом изображении черты изначальной героики Аякс Теламонид (Ил., III, 299; VII, 211; XVII, 174, 360), Ахилл (Ил., XXI, 527; XXIII, 92), Гектор (Ил., XI, 820), Атрид Агамемнон (Ил., III, 166). Не забудем также, что «чудовище» (πελώριον) и «чудище» (πέλωρ) в терминологии эпоса — существа, населяющие эпический мир первых героических поколений и этим поколениям привычные. Часто это лица божественной природы или животные, так или иначе связанные с божеством. «Чудища» — Гефест (Ил., XVIII, 410), Сцилла (Од., XII, 87), Киклоп (Од., IX, 428); «чудовища» — тот же Киклоп Полифем (Од., IX, 257; ср. Од., IX, 190), Медуза Горгона (Ил., V, 741; Од., XI, 634), звери на острове божественной Кирки: огромный олень (Од., X, 168), волки и львы (Од., X, 219), дракон, посланный как знамение богов перед аргивянами в Авлиде (Ил., II, 321). Соответственно «огромными» в эпосе, помимо камня в руках Киклопа Полифема, названы лишь бог Арес (Ил., V, 845; XIII, 444, 521; XV, 112; XVI, 613; XVII, 529), все те же герои Ахилл (Ил., XIX, 408) и Гектор (Ил., VIII, 473; X, 200; XI, 347; XIV, 44), а также копьё в руках «древнейших» и лучших из ахейских и троянских героев: Менелая (Ил., III, 357), Фоаса (Ил., IV, 529), Ахилла (Ил., V, 790), Аякса (Ил., VIII, 251), Сока (Ил., XII, 435, 456), Идомея (Ил., XIII, 294), Деифоба (Ил., XIII, 519), Мердона (Ил., XIII, 532), Полидамаса (Ил., XIV, 461), Пенелея (Ил., XIV, 498), Энея (Ил., XX, 259, 267), а также каменная глыба, прикрывающая вход в пещеру Киклопа (Од., IX, 241), тяжесть охапки дров, которую несет Киклоп, и нейтральная тяжесть воды (Ил., IV, 453). Иными сло-

вами, лексика особой величины — «чудовищный», «огромный» — в гомеровском эпосе ограничена узким кругом лиц и предметов, к которым эта лексика применима, будучи традиционной для первого-второго и лишь с известными оговорками для третьего эпического поколения героев.

Помимо постоянной эпитетной лексики, обращенной непосредственно к всеэпическому идеалу, подбор эпитетов при названии камня содержит также определения неких стартарных свойств и качеств, отражающих идеал опосредствованно, в своеобразном, не всем, но лишь некоторым группам объектов присутствием преломления единичных эпических категорий «силы» (*xpátos, dúnamis, ís*), «свойств», «качеств» (*áretḗ*) подданных в их выявлении, в «доблести» (*álxḗ*). Выполняя свое назначение боевого оружия, метательные камни эпоса в ориентире на идеал «хорошего» и «большого» «велики» и «тяжелы» («большая тягость» — *méγα ἔργον*, «видом похожий на мельничный жернов» — *μυλοειδής*, «бремя мужей» — *ἀνδραχθής*) «густы» (часты по времени — *θαρσαί*) в полете и обладают объективными качествами, свойствами, позволяющими им разить врага: шероховаты, остры, утесисты. Как отражение реальности эпического факта, эпической истины, отнюдь не противостоящей нормативу эпического идеала, эти камни могут быть «лежащими на равнине» (*κείμενον ἐν πεδίῳ*), и тогда они преимущественно «черные» (*μέλας*), «шероховатые» (*τρηχύς*), «большие» (*μέγας*), или «упавшими», «плюхнувшимися» (*κατερχόμενος*).²² То же о камне-скале, камне — материале построек, камне — материале поделок, субстанции камня⁹.

Постоянные свойства и качества, закрепленные в эпитетах такого рода, могут ограничиваться пределами данной группы, данного смыслового ряда или распространяться за ее пределы, входя в иные группы и иные синонимические смысловые ряды. Так, эпитет «острый» входит как определяющее в несколько функционально-семантических групп (метательного камня (Ил., XVI, 739), боевого оружия (Ил., IV, 185; X, 335; XXI, 173; Од., XIV, 531 и др.), тяжелого душевного состояния (Ил., XI, 268 и др.), а эпитет «утесистый» (*ὄκριβεις*) ограничивает сферу своего выявления лишь группой метательного камня (Ил., IV, 518; VIII, 327; XII, 380; XVI, 734; Од., IX, 499).

Однако при всех обстоятельствах все эпические гоме-

ровские эпитеты-определения, непосредственно или опосредствованно ориентированные на идеал или истину реального факта, подчинены известным закономерностям поэтико-статистического распределения и в пределах всего ли эпоса или данной эпической функционально-семантической группы образуют кривые частотности — равной, сглаженной — или линии «частотного взрыва». При этом линия «частотного взрыва» может принимать форму «единичного эпитета», постоянство которого для гомеровского эпоса подтверждается эпитетным фоном данной группы или эпоса в целом, а также в ряде случаев характером распределения, того же эпитета в пределах иной функционально-семантической группы. Постоянные эпитеты равной («утесистый» — ὄχρῖσις 1... 1... 1... χερμάδιον — Ил., IV, 518; λίθος — Ил., VIII, 327; μάρμαρος — Ил., XII, 380; Од., IX, 499; πέτρος — Ил., XVI, 734) и сглаженной («высокий» — ὄψηλός 1... 2... 3... 4... 6... 1... 1... «камень» (πέτρα) — Ил., XVI, 429; «дом» (δῶμος) — Ил., VI, 503; XXII, 440; «жилище» (δῶμα) — Ил., XVI, 213; XXIII, 713; XXIV, 281; «башня» (πύργος) — Ил., III, 384; VIII, 338, 437; XII, 386; «стена» (τείχος) — Ил., XII, 388; XVI, 397, 512, 702; XX, 146; XXI, 540; «пещера» (σπέος) — Од., VII, 45 и др.) частотности представляют в эпосе общую, или «типическую», характеристику объектов эпического изображения, постоянные эпитеты «частотного взрыва», иначе — эпитеты, с наибольшим числовым постоянством определяющие некий объект, — характеристику индивидуальную, не порывающую, однако, с характеристикой общей, но из нее проистекающую.

Распределение эпитетов в пределах пяти выделенных в эпосе функционально-семантических групп со значением «каменя» позволяет отметить в этих группах лишь линию равной частотности: помимо эпитета «утесистый» (табл. № 3) в группе «метательный камень», эпитеты «врытый» (1... 1...), «отесанный» (2... 2...) в группе «камень как строительный материал» (табл. 4) и главным образом эпитеты линии «частотного взрыва», хотя сам «взрыв» осуществляется по крайней мере в пределах этих групп в видимой эпитетной изоляции. Именно эпитеты этой числовой характеристики выступают в данной группе как определение лишь какого-то одного объекта эпического изображения. Однако есть основания полагать, что и при такой частотности распределения эпитетов мы имеем дело с неким качеством или свойством, общим для всех

объектов изображения, объединенных в данную смысловую группу, и лишь в количественно большей мере присутствующим в данном объекте, закрепленным за данным объектом.

Более естественно, что в гомеровском эпосе с его эстетикой великого, многого, обильного исполненные боевой ярости воины льют стрелы рекой (Ил., XII, 159 — «стрелы лились из их рук»), а камни бросают так «часто», «густо», так «плотно», что под этим каменным дождем «глухо гудят», «трещат» шеломы и щиты ахейских и троянских ратников (Ил., XII, 150—151; ср. также Ил., XVI, 774).

Однако в гомеровском эпосе эпитет «частый» (по времени) упомянут лишь с единственным названием метательного камня — λίθος, а «плотный» — с λιθάς. Следует вывод о преобладании в камне λίθος и λιθάς качеств, свойств, преимущественно перед другими названиями камня им присущим и обеспечивающим частоту и быстроту броска. Соответственно если камни, брошенные рукой эпического героя, срывают брови (Ил., XVI, 737—740), рассекают кожу (Ил., V, 308), разрывают жилы на шее (Ил., XVI, 586—587) и бедре (Ил., I, 367), то они не только увесисты, велики, но шероховаты, остры. Между тем в эпосе эпитет «острый» приложим только к камню λᾶας, а «шероховатый» — к камню λίθος. Не менее показательно, что «лежащим на равнине» в эпосе назван — и назван дважды, в устойчивой формуле — лишь камень λίθος, а «ушавшим» — камень πέτρη. Между тем всем ясно, что брошенные камни имеют свойство непременно падать, а до броска лежать и, судя по данным эпоса, лежать или временами «крутиться», «болтаться» на земле под ногами у бойцов (Ил., XII, 445—449; XIV, 409—411; XVI, 731—736; XX, 285—289 и др.).

При этом речь, видимо, должна идти о том, что λίθος не только камень, который может лежать на равнине, но и камень, который по преимуществу лежит на ней, «межевой камень» эпоса (Ил., XXI, 404—405). Потому-то он, судя по эпитетной формуле и в согласии с эпическим идеалом и эпической истиной факта, «черный, шероховатый, большой»: определение, в котором эпитет «черный» составляет одновременно истину эпической реальности (цвет старого камня, лежащего на земле) и субъективную истину древнего идеала, истину изначально сакрального характера⁹². Камень же, подчеркнуто «падающий, плю-

хающийся в воду», — это всегда πέτρη, по преимуществу камень-скала (табл. 1—2), уже по своей природе производящий особенно громкий эффект шума и падения.

Близкое — в эпитете «видом похожий на мельничный жернов», определяющем камень πέτρη. Не забудем, что «мельничный жернов» (μύλαξ) — один из членов в синонимическом ряду метательных камней эпических героев (Ил., XII, 154—161). То же — об эпитете «боевой», «причастный к бою» (μάρμα ρος), определяющем камень πέτρος, но имеющем соответствие в названии метательного камня μάρμα ρος¹⁰. Формирование эпической «метательной» лексики потребовало, очевидно, уточнения функции πέτρος < πέτρη как метательного камня, и это уточнение было дано через соответствующий эпитет. Все метательные камни тяжелы, и потому герои бросают их в особом напряжении (Ил., V, 302—303; ср. XX, 285—287 и Ил., XII, 445—449 и XII, 378—383), но преимущественно свойство изнурительной тяжести закреплено эпитетами «большая тягость», «бремя мужей» за камнем χαρμάδιον.

То же следует из анализа распределения эпитетов в иных функционально-семантических группах эпического камня. Эпитет «частотного взрыва» в тексте гомеровского эпоса указывает на преобладание в определяемом объекте некоего общего эпического качества и на количественную закреплённость этого качества за данным объектом. В большинстве случаев постоянные эпитеты гомеровского эпоса выражают свойства и качества не одной какой-то функционально-семантической группы лиц, предметов, явлений, но нескольких и тогда в пределах каждой группы имеют собственную, часто не совпадающую линию частотности. Так, эпитеты «плотный», «частый» (πυκνός, πυκνός), «высокий» (ὕψηλός), образующие линию «частотного взрыва» на общем эпитетном фоне в группах «метательного камня» (табл. 3), «камня как строительного материала» (табл. 4), составляют линию слаженной частотности в группах объектов эпического изображения, объединённых общеэпическим свойством пространственной плотности, «добротности», «прочности»: «ложе» — λέχος (Ил., IX, 621, 659), «засада» — λόχος (Ил., IV, 392), «лес» — ἄλη (Ил., XVIII, 320), «фаланга» — φάλαγξ (Ил., IV, 281; V, 93; XIII, 145 и др.), «частоты»: «острие копья» — αἰχμή (Ил., XII, 44; XIV, 422), «щит» — βραχίη (Ил., XII, 296), «конская грива» — ἔθριον (Ил., XIX, 383; XXII, 316), «корабли» — νέες (Ил., XVIII, 68), «снег» —

«φάβες» (Ил., XII, 278), «костер» — πρᾶσι (Ил., I, 52), а также в группе «построек-поделок».

Линию «частотного взрыва» за пределами групп «металельный камень» (табл. 3), «камень-скала» (табл. 5) составляют эпитеты «острый», «выдолбленный», «полый», «отесанный» (табл. 6—12). При этом наивысшее число употреблений каждого из эпитетов падает на предметы, не входящие в группу «камень». Так, «полый» и «выдолбленный» не столько камень, сколько корабль (1...21 «Илиада», 1...19 «Одиссея» и 1...40 «Илиада», 1...21 «Одиссея»), «острый» не столько камень, сколько медь, «медное оружие» (1...26 «Илиада»), «отесанный» не столько камень как строительный материал, сколько стол (2...6 «Одиссея»). В свою очередь среди многих эпитетов «корабля» (νῆς), «меди» (χαλκός), «стола» (τράπεζα) первое место по частоте употребления занимают именно эти эпитеты, составляя индивидуальную и вместе общую характеристику эпических предметов.

Аналогичное — об эпитете «утесистый», «каменистый», общей характеристике металельных камней и индивидуальной характеристике металельного камня λίθος. Образуя «частотный взрыв» в определении металельного камня (Ил., V, 308; VII, 265; XXI, 404) на общем эпитетном фоне определения местностей Эгилипы (Ил., II, 633) и Олидзона (Ил., II, 717) в «Илиаде», эпитет дает также линию «частотного взрыва», иначе — индивидуальной характеристики, в «Одиссее» при описании Итаки (Од., IX, 27; X, 417, 463; XIII, 242) на общем эпитетном фоне «каменистых» берегового пространства (Од., V, 425) и береговой тропы (Од., XIV, 1). Так постоянство гомеровских эпитетов внутри единой семантико-функциональной группы подтверждается и подкрепляется широтой их бытования в эпосе, их всеэпическим постоянством.

В семантико-функциональную группу «каменя» входят также и единичные эпитеты, образующие линию «частотного взрыва» внутри этих групп, но не имеющие распространения в других функционально-семантических группах эпоса. Это эпитеты древнейших, уходящих эпических слоев и нового нарождающегося эпического слоя. В обоих случаях эпитеты связаны с эстетикой эпоса, нормативом эпических воззрений и потому постоянны в утверждении уходящего или возникающего качества, которое они передают.

Только у Гомера и только в «Одиссее», поэме, насыщен-

ной реминисценциями ушедших эпох, камней «врытые» и «притащенные» (табл. 4). Таково описание огороженного камнями двора Киклопа (Од., IX, 185), а также площади города феаков, где эти камни служат сиденьем (Од., VI, 267), упоминание о каменной ограде двора свинопаса (реминисцентно эпического героя!) Евмея (Од., XIV, 10). Не менее показательны столь же ограниченные в употреблении, упомянутые в древнейшем эпическом слое прилагательные «гладкий» (λίς) как определение скал Плянкт (Од., XII, 64) и утеса Сциллы (Од., XII, 79), «ровный, сглаженный» (λιωός) по отношению к опасному морскому утесу, где по воле Зевса разбилась часть кораблей Менелая (Од., III, 293), морским скалам у страны феаков (Од., V, 412) и острову Эола (Од., X, 4); сюда же — эпитет «каменный» (λίθαῖς), еще одно определение скал страны феакийцев (Од., V, 415). И напротив, эпитеты «обрывистый», «крутой, утесистый», «выступающий вперед», «малый» (μικρός в отличие от ὀλίγος — «небольшой») предстают нарождающимися, приходящими; за ними — будущее иных поэтических систем и иного поэтического языка. В поэтической системе гомеровского эпоса каждый из этих эпитетов означает постоянство признапно эпического качества (ἀρετή), раскрывающего суть предмета: «крутизны» («крутой», «обрывистый» — эпитет в эпосе только при существительном «камень-скала» (πέτρη) — Ил., XV, 273, 619; XV, 35; Од., IX, 243; XIII, 196 и Ил., IX, 15; XIII, 63; XIV, 4), выдвигаемая вперед в общем ряду (нависшая над морем скала, с которой удит рыбак, — Ил., XVI, 407; сваи крепостной стены ахейского стана — Ил., XII, 259; высокий и крутой морской берег, мыс у страны феаков, лестригонов, Итаки — Од., V, 405; X, 89; XIII, 97).

Особое положение по выявленности своего поэтикосемантического назначения занимает в этом перечне эпитет «малый» (μικρός), противостоящий привычному в эпосе и синонимичному по сути эпитету «небольшой» (ὀλίγος). В гомеровском эпосе понятие «малый» встречается всего четыре раза (3 — «Илиада», 1 — «Одиссея»), причем как эпитет только один раз именно в «Одиссее», в то время как понятие «небольшой» введено в текст не менее 41 раза (27 — «Илиада», 14 — «Одиссея») и в значительной мере как эпитет (17 — «Илиада», 5 — «Одиссея»). Однако будущее поэтического языка за «малым»: уже у Эсхила общее употребление μικρός не менее семи

раз («Хозфоры», 204, 262; «Персы», 977; «Семеро против Фив», 465; «Агамемнон», 1301, 1437, в отрывках — 958), в то время как *ὀλίγος* встречается лишь дважды («Семеро против Фив», 762, и «Персы», 330). В гомеровском эпосе эпитет «малый» несет на себе функцию противопоставления величии. Идеал «огромности», громоздкости и как производное чрезмерной физической силы начинает уступать новым нормативам, противопологающим ум, хитрость, изворотливость ума силе и величине. И потому если в «Илиаде» «малый рост» храброго воина Тидея требует еще особой оговорки: «Ростом Тидей был мал, но воинственен» (Ил., I, 801), то в «Одиссее» уже совершенно ясно, что именно «малый камень» может и должен сдерживать «большую волну» (Од., III, 296).

Эпитет отражает нормативы идеала и постоянен (статичен, традиционен!) в выражении этих нормативов. Древнее не уходит вовсе, и новое не рождается на пустом месте. Пример переосмысления древнейшего значения, его приближения к настоящему дает частотное распределение эпитета «гуманный». В лексике эпитетов камня-скалы этот эпитет единичен и упоминают лишь как определение утеса (*πέτρη*) Сциллы (Од., XII, 233) и грога нимф (Од., XIII, 103, 347) на Итаке. Вместе с тем по аналогии с древнейшей топонимикой моря и старинными морскими божествами «гуманный» становится непосредственным эпитетом моря, его индивидуальной характеристикой, сопровождаемой на общем эпическом фоне употреблением эпитета «частотным взрывом» (Ил., XXIII, 744; Од., II, 263; III, 105, 294; IV, 482; V, 164, 281; VIII, 589; XII, 285; XIII, 150, 176). Одновременно эпитетным фоном определения в его новом, не древнейшем значении оказывается эпитет «туманный» в применении к воздушному пространству над морем (Ил., V, 770). Мифологическое мышление уходит в прошлое, уступая место мышлению художественному и освобождая художественный образ от символики мифа. Общее для всей группы понятий, объединенных эпитетом «гуманный», связано с морем, древней топонимикой моря, индивидуальное для каждого из понятий в его собственной структурно-функциональной группе обретает конкретный смысл в реминисценции древнего или нагнетании нового художественного значения.

Числовое распределение эпитета в гомеровском эпосе не находится в непосредственной связи с общей частотностью упоминания в поэмах соответствующего объекта

изображения. Среди рассматриваемых нами объектов в группе эпитетский «камень» эпитет «просверленный» (τρῆτός) как единственный эпитет единственного существительного «камень» в значении «камень — материал поделок», «якорь» употребляется в эпосе один раз (Од., XIII, 77); как эпитет «ложка» (λέχος) — дважды в «Илиаде» (Ил., III, 448; XXIV, 790) и четырежды в «Одиссее» (Од., I, 440; III, 399; VII, 345; X, 12), притом что сам термин «ложка» употреблен в «Илиаде» 25 раз, а в «Одиссее» 24 раза. При подобных обстоятельствах частотного распределения эпитета и общего распределения объекта повествования едва ли можно вести речь о преимущественной стабильности эпитета «просверленный» при существительном «ложка» в противовес существительному «якорь», или наоборот. Эпитет «просверленный» предстает здесь общей характеристикой группы «поделок», охватывающей понятие якоря и ложка, и вместе с тем индивидуальной характеристикой камня как материала поделок в структурно-функциональной группе «камень».

Более определенные выводы о числовой соотношенности эпитета и определяемого им в эпосе существительного получаем при наблюдении за распределением эпитетов с именем эпического героя, раскрытых, как правило, в развернутой характеристике героя и повторенных в эпосе преобладающее число раз.

Эпитеты при имени героя. В соответствии со специфической поэтики и эстетики эпического фольклора каждый эпитет гомеровских героев постоянен и служит общей и вместе с тем индивидуальной характеристикой объектов, которые он определяет. Это наблюдение, как нам кажется, ставит под сомнение бытующее в науке мнение, согласно которому употребление в эпосе с именем героя того или иного постоянного эпитета предиктивно в основном стихотворным размером, а непосредственный смысл эпитета не осознается ни эпическим сказителем, ни его аудиторией¹¹.

В нашем наблюдении мы опираемся на следующие факты. Статистическая обработка 92 постоянных гомеровских эпитетов при имени 222 героев дает различные кривые частотности: линия равной частотности (например, 1...1...1...1... — κλυτός («славный») Антифат — Од., X, 114; Ахилл — Ил., XX, 320; Одиссей — Од., XXIV, 409; Орион — Од., XI, 310; Гектор — Ил., XXIV, 789), линия сглаженной частотности (например, 1..

2 . . 1 . . 1 . . 1 . . 2 . . 1 . . 1 . . 1 . . 1 — ἀγαλός («достойный удивления») Антенор — Ил., XXI, 579; Ахилл — Ил., X, 392; XVII, 557; Илионей — Ил., XIV, 501; Идомей — Ил., XII, 117; Лаомедонт — Ил., V, 649; VI, 23; Нестор — Ил., XVIII, 16; Полидамас — Ил., XV, 446; Теламон — Ил., XVII, 284; Тидей — Ил., V, 277; Тифон — Ил., XI, 1), линия числового взрыва (например) 21 . . 15 . . 2 . . 2 . . 1 — βοήν ἀγαθός («лучший кличем»), Диомед — Ил., II, 563, 567; V, 114, 320, 347, 432, 596, 855; VI, 12, 122, 212; VII, 399; VIII, 91, 145; IX, 31, 696; X, 219, 241, 283; XI, 345; XIV, 109; Менелай — Ил., II, 408, 586; III, 96; VI, 37; X, 36; XIII, 593; XV, 568; XVII, 246, 560, 656, 665, а также Ил., IV, 220; XIII, 581; XVII, 237, 651; Аякс Теламонид — Ил., XV, 249; XVII, 102; Гектор — Ил., XIII, 123; XV, 671; Полит — Ил., XXIV, 250).

Широкий эпический контекст позволяет сделать заключение, что все 92 статистически обработанных нами постоянных эпитета, образующие все три вида частотных линий, тематически ориентированы на эпический героический идеал воина и советника в их единстве и передают качества, общие всем 222 героям эпоса. При этом отнюдь не каждый герой поименно имеет при себе все 92 эпитета, или хотя бы большую их часть, но каждый из 92 эпитетов означает качество, закрепленное за эпическими героями. Качества эти могут быть подчеркнуты тем же эпитетом применительно к общему обозначению героев или введены в эпос описательно. И то, и другое в совокупности составляет «эпитетный фон» гомеровского эпоса.

Примеры: эпитет κλέος при обозначении племен эпических людей (Ил., XIV, 361). Сол, окружив дремотой Зевса и Геру, спускается к Посейдону, а затем отлетает к «славным племенам людей» (κλέα φῶλ' ἀνδράπων) и воинский крик-клич Арея на поле боя, подобный воинскому кличу девяти или десяти тысяч ахей и троян, начинающих битву (Ил., V, 860—861); иначе говоря, быть «славным» естественно для эпических племен людей (учтем, что практически каждый человек эпоса — герой), равно как и «отличаться в кличе» — общее свойство героев ахейского и троянского ополчения, общая их характеристика.

Далее. Распределение эпитетов при имени героев происходит таким образом, что при имени ряда героев эти эпитеты образуют числовое преимущество («частотный взрыв»). Подобное числовое преобладание, выделяя героя

в некоем качестве по сравнению с иными качествами собственной характеристики героя, создает его индивидуальную эпическую характеристику.

Во всех известных нам случаях эпическая индивидуальная характеристика по эпитетам совпадает с развернутой описательной характеристикой широкого контекста «Илиады» и «Одиссеи», в частности с характеристикой, передающей стереотипной формулой «никто не равен ему» (ὄβ... οἱ τίς ὄμοῖος) или превосходной степенью соответствующего прилагательного, нередко усиленной наречием меры ὄχ' («чрезвычайно»), μέγα («больше»), περί, λίην («очень»), πολύ («много»), а также соответствующей поименной характеристикой в «Перечне кораблей». Так, «бег погони», «проворство бега», «проворный» (ταχύς) — преимущественное свойство Аякса Оилея, имя которого в сочетании с этим эпитетом упомянуто в «Илиаде» наибольшее число раз — одиннадцать (Ил., II, 527; X, 110, 175; XIII, 66, 701; XIV, 442, 520; XVII, 256; XXIII, 473, 488, 754), в то время как Ахилл — всего пять (Ил., XIII, 348; XVIII, 69; XVII, 719; XVIII, 354, 358), Антилох — три (Ил., VIII, 2; Од., III, 112; IV, 202), Эней (Ил., XIII, 482), Мерион (Ил., XIII, 249) и Евдор (Ил., XVI, 186) — по одному разу. В «Перечне кораблей» Аякс Оилея — ταχύς, и в описательной характеристике «Илиады» с ним «никто не равен в проворстве ног», в быстроте погони (Ил., XIV, 520, 522). Число примеров может быть неограниченно умножено.

Вместе с тем подобное распределение эпитетов, и прежде всего эпитетная индивидуальная характеристика, во многом зависит от внутренней удаленности эпического повествования, эволюции эпического идеала, сопряженного в эпосе со сменой четырех героических поколений памяти Нестора. Действительно, для первого-второго героических поколений эпоса существенны лишь линии равной и слаженной частотности, по линия «частотного взрыва», повышенного показателя качества остается за близкими эпическому сказителю героями третьего и четвертого поколений. Обстоятельство объясняется не тем, что соответствующие герои первого-второго поколений не имеют индивидуальных эпических характеристик, но тем, что их индивидуальные характеристики, как и сами они, из-за удаленности во времени за давностью эпических лет уходят, выпадают из поля зрения эпического сказителя. Пример подобного распределения гомеровского

эпитета в соотносительности с эпической хронологией героических поколений дает лексическая группа однокоренных с ἵππος («конь»).

Действительно, эпитеты ἵππότης («конник») и ἵππόδαμος («укротитель коней») при имени героев, сражающихся под Троей (пласт третьего эпического героического поколения), образуют линию «числового взрыва», индивидуальной эпической характеристики (ἵππότης Нестор — 22 раза — Ил., II, 336, 433, 601; IV, 317; VII, 170, 181; VIII, 112, 151; XI, 52, 162, 179; X, 102, 128, 138, 143, 157, 168, 203, 543; XI, 516, 655; XIV, 52; ἵππόδαμος Диомед — семь раз — Ил., V, 415, 781, 849; VII, 404; VIII, 194; IX, 51, 711; Гектор — пять раз — Ил., VII, 38; XVI, 717; XXII, 161, 211; XXIV, 804), а при имени героев первого-второго поколений — линию сглаженной частотности (ἵππότης — Пелей — дважды — Ил., XVI, 38; XXIII, 89; по одному разу Оиней — Ил., XIV, 117; Тидей — Ил., V, 126; Филей — Ил., II, 628; ἵππόδαμος в «Илиаде» — дважды Антенор — Ил., VI, 299; XIV, 473, Атрей — Ил., II, 23, 60; Тидей — Ил., IV, 370; XXIII, 472, единожды — Кастор — Ил., III, 237 и герои третьего поколения, создающие эпитетный фон: Гиппас — Ил., XI, 450, Гиперенор — Ил., XVII, 24) ¹².

В заключение следует отметить, что частотность распределения эпитетов с именами героев, и прежде всего в наиболее распространенных случаях, т. е. с именами героев третьего поколения (линия «частотного взрыва»), не находится в сколько-нибудь определенной зависимости от активности героя в эпосе. Иначе говоря, общее число упоминаний героя в эпических поэмах непосредственно не связано с индивидуальной эпитетной характеристикой.

Аякс Теламонид, воплощение уходящего в прошлое воинского идеала величия и физической силы (идеал первого-второго поколений эпических героев), упомянут в «Илиаде» 155 раз, из них 17 раз с эпитетом μέγας («большой по величине»). Не менее значительный герой Гектор упомянут 248 раз, из них с эпитетом «большой» 12 раз. Центральный герой поэмы Ахилл назван в «Илиаде» по имени 366 раз. Как и все герои, Ахилл, несомненно, и велик и силен: только щит Аякса Теламонида сподручен Ахиллу в битве (Ил., XVIII, 192—193), однако с эпитетом «большой» имя Ахилла не встречается в эпосе ни одного раза. Особая, выдающаяся величина не составляет инди-

видуальной характеристики Ахилла. Так, постоянный гомеровский эпитет оказывается небезразличным к широкому эпическому контексту, и это небезразличие особенно: эпитет входит в общую систему эпического образа, подчиняясь поэтико-эстетическим закономерностям мироосознания гомеровского эпоса: целостности в многообразии и качественной однородности эпического мира при количественном неравенстве качеств, эту однородность составляющих.

«Окаменевший» эпитет. Понятие «окаменевшего» эпитета вытекает из толкования постоянного эпитета как эпитета, в известной мере утратившего свой изначальный смысл и вводящегося в текст автоматически. Бытование его связывается с поэтикой формул и консерватизмом устного исполнения эпоса.

Как правило, для окаменевшего эпитета исследователи¹³ отмечают два момента употребления:

1) эпитет связан с существительным, которое не может ему логически соответствовать: «быстрые корабли» (ὄχθαλος γῆρας) ахейя, стоящие на причале (Од., XV, 473), «звездное небо» (εἰς ὄβρανόν ἀστερόεντα) днем (Од., IX, 527), «дебелая рука» (χεῖρὶ παχείῃ) Пенелопы (Од., XXI, 6), «почтенная мать» (πότνια μήτηρ) ничего Ира (Од., XVIII, 65);

2) эпитет находится по смыслу в прямом противоречии с существительным, которое он определяет: «богоравные женихи» (ἀντίθεοι μνηστῆρες) Пенелопы (Од., XIV, 18), герой (ἥρωας) певец Демодок (Од., VIII, 483), «предводитель мужей» (βραχίος ἀνδρῶν) коровий пастух Филойтий (Од., XX, 185, 254).

С нашей точки зрения, само понятие «окаменевший» в применении к гомеровскому эпитету представляется теоретически не оправданным, тем более что практически ни один из приведенных примеров «окаменевшего» эпитета не выходит ни формально, ни по существу за рамки постоянного гомеровского эпитета. Дело лишь в том, что само понимание такового эпитета с позиций современной поэтики и эстетики затруднено спецификой эпического художественного мышления поэм или — уже и конкретнее — специфической старностью свойства, выраженного постоянным гомеровским эпитетом и целостной многослойностью эпического образа, вобравшего в себя черты нескольких эпических поколений. К старности свойства, выраженного постоянным гомеровским эпитетом, отно-

сятся и «быстрые корабли» в гавани, и «звездное небо» днем, к многопластовости же гомеровских образов — все прочие упомянутые примеры. По ограниченности во времени остановимся только на нескольких из них.

В гомеровском эпосе все действующие лица (исключение — божества) являются героями, хотя к эпохе четвертого героического поколения их изначальная героическая сущность и подвергается переосмыслению или забвению. В этом смысле герой (ἦρως) не только певец Демодок, но и полуниний старец Лаэрт (второе эпическое поколение: ἦρως — Од., I, 188; XIX, 144; XXII, 185; XXIV, 134), и слуги Евмей и Филойтий Одиссея дома. В тексте «Одиссеи» и Евмей, и Филойтий определены как ἔρχαιος ἀνδρῶν (Од., XIV, 22, 121; XV, 351, 389; XVI, 36; XVII, 184 и XX, 185, 254), иначе — традиционным эпитетом гомеровских героев. Соответственно Филойтий наделен эпической силой, которая традиционно для героя проявляется в бою (Од., XX, 237; XXI, 202). В свою очередь свинопас Евмей, отмеченный эпитетами героев «божественный» (δῖος — Од., XXI, 234; XXII, 157), «достойный» (σοφλός — Од., XV, 557), оказывается сыном (эпическая характеристика по роду соблюдения!) традиционного эпического басилевса-героя (ср. Од., XXIV, 87—89, а также Од., XV, 117—118), который «правил» на острове Сирия («мой отец басилевствовал» — πατὴρ ἐμὸς ἐμβασίλευε — Од., XV, 413) и был в традициях эпического героизма «подобен бессмертным» (ἐπιείκελος ἀθανάτοισιν — Од., XV, 414; ср. «богоподобный» (θεοείκελος) Деифоб — Од., IV, 276). В той же традиции мать Евмея — «почтенная мать» (πότνια μήτηρ — Од., XV, 385, 461) — стереотипное определение матери гомеровского героя (ср. Гекуба — Ил., VI, 264; Андромаха — Ил., 471; Арета — Од., VI, 30, 154; Пенелопа — Од., XXI, 115 и др.).

И Филойтий и Евмей, и коровник и свинопас, — традиционно эпические «сотоварищи» (ἑταῖροι — Од., XXIV, 517), друзья (φίλοι — Од., XXII, 262) Одиссея в битве с женихами и мстителями за женихов, т. е. фактически и терминологически его немногочисленная дружина (ср. идентичную терминологию применительно к спутникам Одиссея в его морских скитаниях — Од., X, 546; XII, 33, 320 и др.). Соответственно описание боя четырех (Одиссей, Телемах, Евмей, Филойтий) против множества женихов выступает как описание боя равных, где сама последовательная симметрия описания боевых побед рож-

дает ощущение качественной идентичности всех четырех, подчеркнутой объединяющим «мы» в речи Одиссея (Од., XXII, 261—269). Не забудем также, что в традициях эпоса «дружины» (λαοί) — это «достойные» (εσθλοί) племени, «лучшие» (ἀριστοί) племени, которые следуют за героем-вождем, составляя с ним в странствиях и битвах эпически единое целое (Од., XXIV, 426—429; ср. Од., I, 5—6; XII, 245—250 и др.). Так что поставленный в связь с иными поэтико-эстетическими категориями эпического героизма, организующими образ Филойтия, эпитет ἄρχαμος ἀνδρῶν не выглядит лишенным смысла, но предстает реминисценцией иного эпического пласта, иного поэтико-содержательного ряда.

То же следует сказать о ἡγήσατο Πηνελόπεια-царицы, героини первых героических и предгероических людских поколений по Нестору, равной богиням и сопернице богинь (Од., V, 203—220), чей брак с Одиссеем возбуждает зависть богов (Од., XXIII, 210—212). Неудивительно, что ее рука имеет тот же эпитет-определение, что и руки богинь и богов: Афины (Ил., XXI, 403, 424), Посейдона (Ил., XIV, 385), а также руки лучших из ахейских и троянских героев: Агамемнона (Ил., VIII, 221), Астеропея (Ил., XXI, 175), Ахилла (Ил., XX, 261), Аякса Теламонида (Ил., XVII, 296), Гектора (Ил., VII, 264; XI, 355), Менелая (Ил., III, 376; X, 31), Одиссея (Од., VI, 128; XIX, 448; XXII, 326). Столь же закономерно — πότνια μήτηρ о матери нищего Ира, образ которого подан как пародия на героический идеал первого-второго поколений героев с его культом физической силы и величины¹⁴.

Постоянный гомеровский эпитет — элемент четкой художественной системы, где нет омертвления и сбоя, нарушения и спада; то, что нам кажется мертвенным автоматизмом, имеет свой поэтико-эстетический смысл не только в устности исполнения и кажется нам мертвенным только потому, что мы отказываемся проникнуть в смысло-содержательные закономерности этой особой, чуждой нам художественной системы или проникаем в нее, исходя из художественных закономерностей близких и знакомых нам систем нового времени.

«Индивидуальный» эпитет. Проблема индивидуального эпитета как эпитета, противостоящего традиционному и, возможно, заново созданного сказителем в пределах данного эпоса, возникает из идеи обнаружения авторской индивидуальности в эпической поэзии и эпической поэ-

тике. С точки зрения исследователей, индивидуальный эпитет отличается от традиционного отсутствием строгой метрической фиксации, отвечает в своем смысловом наполнении содержательности момента и строится по аналогии с уже существующими формульными моделями эпоса. Привычный пример «индивидуального» эпитета — «недоблестный» (ἀναλκις) Эгист (Од., III, 310) в прямом сопоставлении с эпитетом Эгиста «беспорочный» (ἀμόμω) и узким гомеровским контекстом¹⁵. С нашей точки зрения, при подходе к проблеме «индивидуального» эпитета требует известного уточнения само понятие авторской или творческой индивидуальности по отношению к эпическому сказителю как «автору» или творцу гомеровских поэм. Оставляя в стороне необходимую и возможную поправку на индивидуальность авторского стиля при позднейшей литературной обработке текста поэм, заметим, что гомеровский сказитель не есть индивидуальный творец эпоса в нашем современном значении слова, но лишь эпический импровизатор-творец, полностью выражающий в индивидуальном творчестве мнение и взгляды своей аудитории, не противостоящие его собственным взглядам и не рознящиеся от них. Недаром в осуществлении эпического принципа качественного единообразия мира каждый свидетель гомеровских поэм свидетельствует едино (Ил., IV, 539—542), а сам гомеровский сказитель «ничего не знает сам», но знает лишь то, что «знают» все, что приносит ему молва (Ил., II, 484—487).

В свою очередь более топкая интерпретация эпически индивидуального как проявления свободы аэда в кругу точно установленных этико-эстетических нормативов требует от исследователя, чтобы быть объективной, обязательной и в то же время практически невозможного сопоставления текста гомеровских поэм с отсутствующими вариантами, равно как и с утраченными произведениями древнегреческого эпоса той же или хотя бы близкой тематики, жанра, времени, историко-культурной и социальной среды, аудитории¹⁶, что и гомеровские поэмы. А потому сам поиск индивидуального проявления творческого «я» сказителя в тексте гомеровского эпоса, в частности на материале «индивидуальных» эпитетов, видится нам достаточно затруднительным и едва ли бесспорным. И напротив, поиск «индивидуального» как нетрадиционного и нового, пришедшего из иных художественных систем и сросшегося с привычным и общеприня-

тым, представляется целесообразным и отвечающим углубленному исследованию поэтики Гомера, поэтики взаимовлияющих, взаимодействующих и взаимонасыщающих художественных пластов.

В самом деле. В гомеровском эпосе присутствуют по крайней мере две версии гибели Агамемнона, два представления о его Мойре, две оценки события и уж, конечно, два Эгиста. Первый Эгист изображен в традициях героев первых поколений. Он собеседник богов. Полный доброжелательства к нему (*ἀγαθὰ φρονέων*), Гермес сообщает Эгисту предостережение пекущихся о нем Олимпийцев: Эгисту не следует брать в жены Клитемнестру и убивать ее супруга, не следует не потому, что это дурно само по себе, но потому лишь, что Эгиста постигнет «расплата», месть Ореста, который, возмужав, «возжелает своей земли» (Од., I, 35—42). Конечной целью Эгиста оказывается власть в Пелопоннесе, и он, мужественный, с сильным и хитрым умом, последовательно добивается этой цели, совращая Клитемнестру (Од., III, 263—264) и собственноручно убивая Агамемнона (Од., I, 36, 300; III, 198, 250, 252, 304, 308, 309, 535). Брак с женой Агамемнона для Эгиста необходим, как необходима свадьба женихам Пенелопы. С Пенелопой на Итаке и Клитемнестрой на Пелопоннесе связывается в традициях уходящего матриархата наследование власти царя: царственная жена доставляет власть своему супругу. Естественно, что такой Эгист, подобно всем эпическим героям гомеровских поэм, «беспорочен» (*ἀμόμω*) — Од., I, 29); подобно Агамемнону (Од., IV, 532), в традициях героического идеала (и жизненной практики!), он «пастырь народов» (*ποιμὴν λαῶν*) — Од., IV, 528). Как лучшие из героев, Эгист смел, и убил он Агамемнона «без страха», «спокойно», «дерзко» (Од., III, 252; ср. *θάρρος* — «мужество», «отвага», «дерзость» как парное к *μῆνος* — «ярости» эпического гомеровского героя — Од., I, 324; Ил., V, 2). Эгист — едва ли не богоборец. Он отклонил провидение богов и вопреки судьбе (Од., I, 34, 35) идет к своей гибели (Од., I, 37), выполняя задуманное. А потому, как и у других смертных, выбравших тот же путь (Од., I, 34), поступки Эгиста традиционно эпически «нечестивы», «дерзновенны», «безумны» (*ἀτασθαλίαι*) подобно поступкам особо сильных и мощных героев: богоборца Капанея и иных героев, осаждавших Фивы (Ил., IV, 409; первое-второе эпическое поколение памяти Нестора!), а также Гектора

Ил., XXII, 104; ср. Ил., IX, 237—239), близкого богам Одиссея (Од., X, 437) и женихов Пенелопы в реминисценциях нечуждой им архаики (Од., XXI, 146; XXII, 317, 416 и др.)¹⁷.

Богоборческое «нечестие» деяний Эгиста слагается из нескольких этапов, первый — узурпация царской власти, брак с Клитемнестрой. В терминологии эпоса это — «дело великов» (μέγα ἔργον — Од., III, 261, 275), или иначе «подвиг». В отличие от воинских подвигов ахейцев, «многих подвигов» (πολέας ἀείλους — Од., III, 262), совершенных ими в те же дни под Троей, подвиг Эгиста по преимуществу подвиг ума, осуществленный вдали от внешних врагов, в безопасности, спокойствии, тиши (Од., III, 262—264). Много прельщал он словами (Од., III, 264) «божественную» (δία — Од., III, 266; эпитет богинь: Афины — Ил., VI, 305; X, 290; Од., XVIII, 190 и др.; Афродиты — Ил., II, 820; III, 389; Од., XX, 68 и др.; Геры — Ил., XIV, 184; Дионы — Ил., V, 381; Фетиды — Ил., XIX, 6; XXIV, 93; Эйдофеи — Од., IV, 382, 398; Калипсо — Од., V, 263, 321, 372 и др.; Кирки — Од., X, 400, 455, 487 и др.; а также эпитет величайших героинь первых поколений: Алкесты — Ил., II, 714; Антви — Ил., VI, 160; Феано — Ил., V, 70; Пенелопы — Од., I, 332; XVI, 414; XVIII, 208, 302; XX, 60; XXI, 42, 63; XXIII, 302 и др.) жену Агамемнона, и та сама, «по желанию», вошла в его дом (Од., III, 272), хотя прежде в соответствии с эпическим гомеровским идеалом была, подобно Пенелопе, исполнена «добрых мыслей», «добрых намерений» (φρεσὶ ἀγαθήσιν — Од., III, 266; ср. Пенелопа — Од., XXIV, 194; парафраза — Од., XI, 445 и др.). Поддаться уговорам Эгиста, выбравшего свою долю, стало для Клитемнестры ее «божественной Мойрой», ее долей, которая Клитемнестру «обуздала», «усмирила», сделала податливой, «покорной» (δαμῆναι — Од., III, 269).

Брак Эгиста и Клитемнестры, добровольный, желанный обоим (Од., III, 272), заключен, но заключен при живом муже, а потому он по мысли эпического сказителя — «дело непринятое» и, следовательно, «непристойное» (ἔργον ἀεικές — Од., III, 265). Для его полного свершения понадобилось не только убедить медлившую Клитемнестру, но и убрать, предать смерти символического заместителя отсутствующего супруга, аэда, оставленного Агамемноном при Клитемнестре с наказом ее «защищать», «охранять», «блюсти» (εἰρῶσαι — Од., III,

268; эпическая гомеровская обязанность мужа по отношению к жене, ср. Ил., XXI, 588). Избавление от реального Агамемнона, пначе закрепление добытой власти, — второй этап Эгистова «нечестия» — осуществится позднее и вновь как подвиг ума и трезвого, хитрого расчета (δολίτην . . . τέχνην — Од., IV, 529). Эгист ожидает возвращения Агамемнона и принимает меры против его «тайного» появления (Од., IV, 527): на вышке сидит дозорный (Од., IV, 524—526). Пышно, на колесницах, выезжает он навстречу Агамемнону и приглашает его к себе на пир (Од., IV, 532—533), а на пиру, в мужском зале вместе с двадцатью «лучшими мужами» (φῶτας, ἀρίστους — Од., IV, 530), скрытыми в засаде, умерщвляет Агамемнона и прибывших с ним (Од., IV, 529—535; ср. XI, 386—388, 410—413; XXIV, 21—22).

Избиение Агамемнона и его спутников происходит «тайно» и «нежданно» (Од., IV, 92): Агамемнон о засаде не подозревал (Од., IV, 534). И лишь потому, в оценке эпоса, или, точнее, оценке первых героических поколений, отдававших предпочтение физической силе перед хитростью как силой ума, гибель Агамемнона — «дело неприютное», а значит и «непристойное» (ἀεικέα — Од., IV, 533). Агамемнон, герой, наделенный «неистойвой доблестью» (δοῦρις ἰλκή — Од., IV, 527), превосходящий Эгиста физической силой и воинской сноровкой (πολλὸν ἀρείω — Од., III, 250), побежден Эгистом, побежден более слабым. При этом единственном, но значительном отступлении от привычной логики вещей, сражение в пиршественной зале Эгистова дома проходит в точном следовании традиции строгой эпической гармонии. Бой спутников Агамемнона с засадой Эгиста — это бой двух равных по силам войсковых дружин (ἐταῖροι), бой, из которого никто не вернулся (Од., IV, 537). Равенство сил сражавшихся эпический сказитель подчеркнул лексическим параллелизмом: «. . . ни один из атридовых спутников (ἐτίρων) не остался [в живых] из тех, что пришли с ним, ни один из Эгистовых. . .» (Од., IV, 536—537). Сила дружин, в традициях гомеровского эпоса, соответственно равна силе их вождей, так что отнюдь не лишенный воинской доблести Эгист, уступая Агамемнону силой физической, превосходит его силой ума. «Божественная доля», Мойра Агамемнона — быть убитым Эгистом, и от этого его не спасут сами боги (Од., III, 236—238).

Со смертью Агамемнона царская власть окончательно

упрочивается за Эгистом, народ (λαός), «вооруженное множество» (Од., III, 304) подчиняется ему, и он правит Микенами семь лет, вплоть до возвращения Ореста, своей гибели и торжества отцовского права (Од., III, 304—308). На всем протяжении повествования эпос называет Эгиста «хитроумным» (δολόμητις — Од., V, 300; III, 198, 250; IV, 525). Эпитет встречается в эпосе еще дважды: применительно к Клитемнестре (Од., XI, 422) и Зевсу (в варианте — δολομήτης), чьи замыслы втайне расходятся с замыслами Геры (Ил., I, 540). Эпитет звучит как осуждение, хотя едва ли изначально ему была присуща лишь эта эмоциональная окраска. Так, известна парафраза эпитета по отношению к Одиссею (Од., III, 118—123), неизменно побеждавшему всех разумом (μητις) и всяческими хитростями (παντοίοισιν δόλοισι), к которому эпос тем не менее всегда относится не иначе, как сочувственно. Иными словами, «хитроумный» эпоса — скорее не осуждение, но боязливое удивление перед новой силой, силой ума. Тем более понятно, что отмение такому Эгисту делает Ореста «далекославным» (τηλεκλυτός — 1, 29). Тело убитого Орестом «беспорочного» Эгиста эпос предаёт почетному погребению (Од., III, 308—310); погребение предопределено (Од., IV, 546—547), и только в злобных мечтах Менелая, в этико-эстетических нормах иных грядущих художественных систем, труп Эгиста насыщает вне города птиц и псов, нет погребения, погребального плача и могильного холма (Од., III, 255—261).

По сравнению с Эгистом героини первых поколений Эгист поколения четвертого предстает значительно упрощенным. Он «недоблестен» (ἄναλκις — Од., III, 310), как «недоблестны» героические женихи Пенелопы, увиденные глазами четвертого поколения (Од., IV, 334; XVII, 125). Он не убивал один, своей собственной волей, но убивал по совету Клитемнестры (Од., XI, 437) и вместе с Клитемнестрой (Од., XI, 410, 453; «рукой Эгиста и погибельной супруги» — Од., XXIV, 97). Все, что сделал Эгист, и прежде всего основное и окончательное — захват царской власти в Микенах и Аргосе, после убийства Агамемнона, — эпосом безоговорочно порицается: все это «жалко», «дурно» (τῶτα λυγρὰ — Од., III, 303; синоним антипода эпического идеала — κακός).

Агамемнона смертная участь, Мойра, постигла преждевременно (Од., XXIV, 28). Он погиб «из-за дурной жены» (κακῆς ἰστέτη γυναικός — Од., XI, 384), по продуманной,

заранее измышленной «хитрости» Клитемнестры (δόλος — Од., XI, 439) — хитрость — свойство столь же привычное и характерное для четвертого поколения героев, как физическая сила и воинское умение для поколений первых¹⁸, — хитрости своей «погибельной супруги» (Од., IV, 92), и если и Эгиста, то лишь как ее сообщника (Од., III, 235). А потому смерть Агамемнона — «жалкая» (οἰκτιστός θάνατος — Од., XI, 412; XXIV, 34); это смерть от презревшей свой долг жены и «чужого человека» (Од., IV, 91). Клитемнестра как воплощенное право на царскую власть и Эгист как претендент на эту власть забыты. Орест мстит Эгисту лишь за гибель отца. И его слава — в веках («у потомков» — Од., III, 203; «среди всех людей» — Од., I, 298—299) — это слава мести «отцеубийце» (Од., I, 300; III, 197, 307). Наследование власти по отцу предстает аксиомой. Эгист, даже став супругом Клитемнестры, вовсе не имел права на эту власть, и Менелай, воплощение отцовского права, патриархальных устоев, мститель за брата, готов оставить труп Эгиста без погребения, на позор (Од., III, 254—261). Возвращаясь домой, Агамемнон думал лишь о детях и слугах (Од., XI, 431) и умер, не успев наглядеться на сына (Од., XI, 451—452). Сын — продолжатель рода, с ним связаны надежды и мысли отца (Од., XI, 457—461). Соответственно все, что совершила Клитемнестра (τοιαῦτα ἔργα — Од., XI, 428), а совершила она убийство законного мужа (Од., XXIV, 200), ею же и подготовленное (Од., XI, 430), суть «деяние неприятное», «непотребное» (ἔργον ἀεικές — Од., XI, 429), «огромное несчастье» (ἔξοχα λυγρά — Од., XI, 432), «злые дела» (κακά ἔργα — Од., XXIV, 199).

Преступление усугубляется также местом убийства. Агамемнон убит, оказывается, вовсе не в доме Эгиста, о чем так настоятельно повествовал нам эпос (Од., IV, 535; XI, 388, 410; ср. также Од., III, 263, 272) и что было столь естественно по художественной логике образа «беспорочного» Эгиста, облеченного властью супруга царицы, но убит у себя во дворце (Од., III, 256—257), при своем очаге (Од., III, 234). «Псообразная» (κυνόπις — Од., XI, 424; «бесстыдная») Клитемнестра надругалась и над трупом мужа, не закрыв ему, умершему, глаз и рта (Од., XI, 424—426), нет ее «ужаснее» и нет «псовиднее» (Од., XI, 427). С ней — «позор» (Од., XI, 433), «песнь ненависти» (Од., XXIV, 201), «тяжкая молва» (Од., XXIV, 201), неизбежные и для будущих поколений, пусть доброде-

тельных, смертных жён (Од., XI, 433—434); XXIV, 200—202).

Мы совершили примерное «разъятие» емких эпических образов Эгиста и Клитемнестры, но сделали это условно, поскольку в тексте гомеровского эпоса каждый из образов многопланов в слиянии и многослоен в единстве. Недаром «божественный» Орест лишает жизни Эгиста, но, убив, устраивает с аргивянами почётный поминальный пир этому «недоблестному» (синоним антипода эпического идеала!) убийце своего отца и «ненавистной» (στυγερή) матери. (Од., III, 305—310), в лексике гомеровского эпоса идентичной Елене (Ил., III, 404), погубившей столько ахейцев (Од., XI, 438), и Эрифиле (Од., XI, 326), припявшей золото за гибель мужа (Од., XI, 326—327). А потому, видимо, можно и должно говорить о так называемых индивидуальных гомеровских эпитетах не как об эпитетах, специфически сопутствующих обстоятельствам момента и его отражающих (этого нет!), но как о постоянных эпитетах хронологически неоднородных художественных пластов. В пределах своего эпического слоя, своей художественной микросистемы «недоблестный» Эгист правомерен и постоянен в выражении известного идеала или его антипода точно так же, как Эгист «беспорочный» в пределах своей и как оба вместе, едино, во всей системе гомеровского эпоса в целом.

И как результат: все эпитеты гомеровского эпоса, элементы единой системы, постоянны в ориентире на идеал и истину факта бытия или факта сложившегося общественного мнения.

Все эпитеты гомеровского эпоса в признаке и свойстве, которые они выражают, не связаны с мгновенным, сиюминутным действием или событием, но передают постоянство признака или свойства, закреплённого за известным объектом эпического изображения. Так называемые окаменевшие и индивидуальные гомеровские эпитеты суть постоянные эпитеты «приходящих» и «уходящих» художественных микросистем в хронологии эпических гомеровских напластований, взаимопроникающих и взаимодействующих в пределах единого типа художественного мышления, организующего неделимо целостную художественную систему гомеровских поэм. Употребление постоянных эпитетов гомеровского эпоса образует в числовом оформлении линии «равной частотности», «сглаженной

Таблица 1
Частотность распределения
по структурно-функциональному признаку
названия камня в «Илиаде»

Название камня	Структурно-функциональные признаки	ἄβας	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος
		ἄβας	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος
Метательный камень			8	7		1	1				4	14
Материал построек		4		5								
Материал поделок												
Скала										17		
Камень-голыш												1
Галька											1	
Камень-валун								1				
Камень, прикрывающий вход												
Камень «вообще», субстанция камня (материал безотносительно к его функции)		1	3							1		

Таблица 2
Частотность распределения
по структурно-функциональному признаку названий
каменя в «Одиссее»

Название камня	Структурно-функциональные признаки	ἄβας	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος
		ἄβας	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος	ἄλιος
Метательный камень			2	1	1	1						2
Материал построек			4	3	1							
Материал поделок				1								
Скала										39		
Камень-голыш												
Галька												
Камень-валун												
Камень, прикрывающий вход		3										
Камень «вообще», субстанция камня (материал безотносительно к его функции)		4	6									

Таблица 3

Частотность распределения эпитетов
метательного камня в «Илиаде»

Название метательного камня	ὁ λίαν	ἡ λιθός	ὁ λίθος	ἡ λιθός	ὁ πέλεκυς	ἡ πέλεκυς	ὁ πέλεκυς	ὁ πέλεκυς	ὁ πέλεκυς
Эпитеты метательного камня	ὁ λίαν	ἡ λιθός	ὁ λίθος	ἡ λιθός	ὁ πέλεκυς	ἡ πέλεκυς	ὁ πέλεκυς	ὁ πέλεκυς	ὁ πέλεκυς
ἀναίδης — бесстыдный	1			1					
δαμναί — частый (по времени), густой				1					
κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύντε, μέγαν τε — лежащий на равнине, черный, шероховатый, большой			2						2
μέγα ἔργον — большое дело, большая-тягость								1	
μάρμαρος — боевой, причастный к бою								1	3
μέγας — большой								1	
μυλοειδής — видом похожий на мельничный жернов								1	
ὄκριαις — утесистый			1		1			1	1
ὄξυς — острый	1								
τρηχύς — шероховатый			1						

Таблица 4

Частотность распределения эпитетов
при названиях камня
как строительного материала в «Одиссее»

Название камня	ὁ λίαν	ὁ λίθος	ἡ λιθός
Эпитеты камня как строительного материала	ὁ λίαν	ὁ λίθος	ἡ λιθός
κατῶρος — врытый	1	1	
ξυστός — отесанный	2	2	
πυκνός — плотный (пространственно)			1
ῥυτός — притащенный	2		

Таблица 5

Частотность распределения эпитетов
при названии камня-скалы в «Илиаде»

Название камня-скалы	ὁ λάας	ὁ λίθος	ἡ πέτρα
Эпитеты камня-скалы			
ἀγίλιψ — крутой			3
ἀναϊθής — бесстыдный			1
γλαφυρός — выдолбленный, полый			1
ἤλιβρατος — обрывистый			3
κοῖλος — полый, выдолбленный			1
μέγας — большой			1
προβλής — выступающий вперед			1
ὄψηλός — высокий			1

Таблица 6

Частотность распределения эпитета ζεστός — «отесанный»
в «Илиаде» и «Одиссее»

Эпитеты	Наименование объектов	
	В «Илиаде»	
	αἶθουσα — портня	λίθος — камень
ζεστός — отесанный	2	3

Таблица 6 (окончание)

Эпитеты	Наименование объектов								
	В «Одиссее»								
	λίθος — камень	πέτρα — камень	πέτρα — камень	πέτρα — камень	πέτρα — камень	πέτρα — камень	πέτρα — камень	πέτρα — камень	
ζεστός — отесанный	1	1	1	1	1	1	2	2	6

Таблица 7

Частотность распределения эпитета ὀξύς — «острый» в «Одиссее»

Эпитеты	Наименование объектов																				
	ἀκόνι — метательное копьё	ἄοι — меч	ἄρηις — Аррей	ἄσπυ — луч	ἄσπυ — крик, зов	ἄχος — печаль	βέλος — стрела	βέρι — копье	βρεχάνυ — серп, кривая сабля	εἴχος — копье	κερυφῆ — вершина	λάας — камень	μαλῶβυη — забота, печаль	μολός — лом, засов	ξίφος — меч	ἄτρας — бремя, тяжесть	δόνυ — боль, страдание	πέλακος — секира, топор	σκόλοψ — кол	φάσγανον — меч	χαλκός — медь
ὀξύς — острый	2	4				1		3			1		1	1	10			1		2	11

Таблица 8

Частотность распределения эпитета ὀξύς — «острый» в «Илиаде»

Эпитеты	Наименование объектов																				
	ἀκόνι — метательное копьё	ἄοι — меч	ἄρηις — Аррей	ἄσπυ — луч	ἄσπυ — крик, зов	ἄχος — печаль	βέλος — стрела	βέρι — копье	βρεχάνυ — серп, кривая сабля	εἴχος — копье	κερυφῆ — вершина	λάας — камень	μαλῶβυη — забота, печаль	μολός — лом, засов	ξίφος — меч	ἄτρας — бремя, тяжесть	δόνυ — боль, страдание	πέλακος — секира, топор	σκόλοψ — кол	φάσγανον — меч	χαλκός — медь
ὀξύς — острый	2	1	8	1	1	2	5	19	1	1		1			5	1	3	2	1	3	26

Таблица 9

Частотность распределения эпитета γλαφυρός —
«выдолбленный» в «Илиаде»

Эпитеты	Наименование объектов		
	νῆς — корабль	πέτρα — камень- скала	σπέος — пещера
γλαφυρός — выдолбленный	40	1	2

Таблица 10

Частотность распределения эпитета γλαφυρός —
«выдолбленный» в «Одиссее»

Эпитеты	Наименование объектов				
	λίμνη — залив	νῆς — корабль	πέτρα — камень	σπέος — пещера	φορέτις — форминга
γλαφυρός — выдолбленный	1	21	1	13	4

Таблица 11

Частотность распределения эпитета κοτλος — «полюй»
в «Илиаде»

Эпитеты	Наименование объектов						
	κοῖτις — жон	κόλπος — ров	Αλεξάνδρην — Ля- кедон	νῆς — корабль	ὁδὸς — дорога	πέτρα — камень- скала	χεράβρις — ущелье
κοτλος — полюй	1	1	1	21	1	1	1

Таблица 13

Частотность распределения эпитета *κοτλος* — «полюй»
в «Одиссее»

Эпитеты	Наименование объектов									
	<i>εὐχέλαιος</i> — морской берег	<i>βοτρυχέος</i> — копы	<i>Λακωνέων</i> — Лакедемон	<i>λίμνης</i> — залив	<i>λόφος</i> — засада	<i>κοτλίων</i> — полупе- речная бляха серединны ко- рабли	<i>κοτλίου</i> — корабль	<i>κότρυ</i> — камень-скала	<i>κότρυ</i> — пещера	<i>κοτλίου</i> — котлан
<i>κοτλος</i> — полюй	1	1	1	1	2	2	19	1	2	1

частотности» и «числового взрыва». В гомеровской эпической характеристике постоянные эпитеты «равной» и «сглаженной» частотности указывают на общее, «типическое» изображаемого, эпитеты «числового взрыва», или «сверхпостоянные» — на эпически гомеровское единичное, «индивидуальное». Для «уходящих», реликтовых, ремни-сцентных художественных микросистем, как правило, симптоматичны линии «равной» и «сглаженной» частотности: общее, «типическое» для системы осталось, «индивидуальное» отошло, забыто, растворено в общем и «типическом».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, раздел «Из истории эпитета» (1895), с. 73 (затронутые здесь вопросы изучения фольклорного эпитета до сей поры являются программными).
- ² *Parry M.* The making of Homeric verse/ Ed. A. Parry. Oxford, 1971; *Lord A. V.* The singer of Tales. Cambridge, 1960; *Hoekstra D.* Homeric modifications of formulaic prototypes. — In: Studies in the development of Greek epic diction. Amsterdam, 1965; *Веселовский А. Н.* Указ. соч.; *Фрейденберг О. М.* Проблема греческого фольклорного языка. — Учен. зап. Ленинградского ун-та. Серия филол. науки. Л., 1941, вып. 7; *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика). — Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина; кафедра классической филологии, 1954, кн. 23, вып. 4, с. 47—183; *Он же.* Гомер. М., 1960; *Тазо-Годи А. А.* Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера. — В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 194—215; *Садикова Н. К.* Цветобозначения у Гомера. Автореф. канд. дис. М., 1975; *Она же.* К вопросу об эпическом синкретизме на примере гомеровского *glaucos*. — Вестник

МГУ. Филология, 1975, № 1, с. 75—82; Типология народного эпоса. М., 1975; Фольклор: Поэтическая система. М., 1977.

- ³ Под эпитетным фоном мы разумеем совокупность эпических средств, позволяющих, помимо эпитетов, выявить то или иное качество действующего лица, предмета, явления. Эпитетный фон эпоса создается, в частности, путем развернутой описательной эпической характеристики, индивидуальной или общей, охватывающей все объекты повествования в целом, а также путем описания эпического действия, составные моменты которого часто оказываются постоянным свойством или признаком того или иного эпического объекта.
- ⁴ При статистической обработке гомеровского текста принимались во внимание все случаи употребления соответствующих эпитетов как «формульное», т. е. количественное, закрепленное формулой, так и «неформульное», иначе употребленное хотя бы раз в определенном метрическом порядке.
- ⁵ Синонимия названий камня в гомеровском эпосе зафиксирована этимологическими и толковыми словарями: *Chantraine P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, v. 1, 1968; v. 2, 1970; v. 3, 1974; v. 4, 1977; *Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, 1954—1972. Bd. 1—3; *Lexicon Homericum*/ Ed. H. Ebeling. Lipsiae, 1885. Bd. 1—2.
- ⁶ *Фрейдберг О. М.* Указ. соч., с. 61—64.
- ⁷ Синонимия в пределах эпической группы объектов изображения связана в конечном итоге с единообразием признаков эпических объектов в целом и является результатом проявления исходной внеэпической синонимии, сводимой, в частности, к синонимии эпических идеалов, к всеобщему и исходному эпическому идеалу (см., в частности: *Шталь И. В.* Гомеровский эпос. М., 1975).
- ⁸ Встречается в «Илиаде» общим числом 192 раза, в «Одиссее» — 118; из них применительно к героям 44 — в «Илиаде»; 5 — в «Одиссее»; к богам 31 — в «Илиаде»; 18 — в «Одиссее», к животным 10 — в «Илиаде»; 11 — в «Одиссее», а также применительно к предметам и явлениям.
- ^{9a} Входит как эпитет в состав эпической формулы $\epsilon\lambda\lambda\acute{o}\sigma\theta\eta\ \delta\acute{\epsilon}\ \theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\sigma\alpha\ \kappa\alpha\tau\epsilon\rho\chi\acute{o}\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\varsigma\ \upsilon\pi\acute{o}\ \pi\acute{\epsilon}\tau\rho\varsigma$ (Од., IX, 484, 541).
- ⁹ Здесь и далее соответствующие таблицы не приводятся во избежание превышения объема статьи.
- ^{9a} «Черный», равно как и «белый», — древнейший эпитет цвета, обладающий изначальной сакральной символикой мифа и фольклора и требующий в этом смысле дальнейшего уточнения бытования и семантики (см., в частности, замечания А. А. Веселовского о цветовой символике эпоса: *Веселовский А. А.* Указ. соч., с. 83; из новых специальных работ важно исследование: *Садикова Н. К.* Цветовозначение у Гомера: Канд. дис. М., 1975 (маш.). Общее число употреблений эпитета «черный» в «Илиаде» — 82, в «Одиссее» — 79, из них по отношению к животным в «Илиаде» — 3 раза, в «Одиссее» — 2, к неодушевленным предметам в «Илиаде» — 67 раз, в «Одиссее» — 55, к отвлеченным понятиям в «Илиаде» — 27, в «Одиссее» — 17. Общее число употреблений «белый» в «Илиаде» — 29, в «Одиссее» — 26.
- ¹⁰ Толкование эпитета $\mu\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\rho\alpha\varsigma$ как «боевой», «причастный к бою» подтверждается, помимо однокоренного глагола $\mu\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\iota\varsigma$ («сражаться»), определениями-эпитетами оружия: эгиды (Ил., XVII, 594) и щита (Ил., XVIII, 480). В последнем случае эпитет

μαρμαραῖα соседствует с эпитетом φαεινός («блестящий»); ἀντοῦα βάλλα φαεινῆν, τρίπλαχα μαρμαρέην, что, на наш взгляд, подтверждает правильность нашего понимания изначальной семантики эпитета и позволяет толковать одно из его значений «блестящий» (от μαρμαίρω — «блестеть») как вторичное и производное (ср. Ил., XIV, 273). В свою очередь одежда, которую ткут и Андромаха и Елена, может быть истолкована по смыслу и как «боевая», и как «блестящая» (Ил., XXII, 441; III, 126).

¹¹ Parry M. Op. cit., p. 22, 158.

¹² Более подробно о распределении эпитетов при имени гомеровского героя см.: Шталь И. В. Принципы распределения эпитета в гомеровском эпосе: К типологии художественного мышления. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система, с. 172—192.

¹³ Parry M. Op. cit., p. 151; Веселовский А. Н. Указ. соч., с. 81—82.

¹⁴ Более подробно об образах Пенелопы, героини первых героических поколений, и нищего Ира, пародии на героический идеал, см.: Шталь И. В. Эволюция эпического изображения: Четыре поколения героев «Одиссея» Гомера. — В кн.: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 192—212.

¹⁵ Parry M. Op. cit., p. 22, 161.

¹⁶ Об изменении фольклорного текста в устном исполнении под влиянием аудитории см.: Карнаухова И. В. Об изучении сказочника как артиста. — В кн.: Фольклор. Поэтическая система, с. 311—323.

¹⁷ О взаимопроникающей многослойности в изображении женихов Пенелопы см.: Шталь И. В. «Одиссея» — героическая поэма странствий. М., 1978, с. 128—161.

¹⁸ Подробнее о хронологической антитите эпоса хитрость — сила см.: Шталь И. В. «Одиссея» — героическая поэма странствий, особенно с. 100—105. Численное употребление понятия в лексике «Одиссеи», мировоззренчески поэме преимущественно четвертого поколения, в три раза больше, чем в «Илиаде», поэме, преимущественно третьего поколения (соотношение тридцать—десять).

СОДЕРЖАНИЕ



ВВЕДЕНИЕ

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

С. С. Аверинцев

3

ПОЭТИКА И КУЛЬТУРА

РИТОРИКА КАК ПОДХОД К ОБОБЩЕНИЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

С. С. Аверинцев

15

ПОЭТИКА СЛОВА

ПАРАДОКСЫ ПЛАТОНОВСКОГО «ТИМЕЯ»: ДИАЛОГ И ГИМН

Н. И. Григорьева

47

ПОЭТИКА ЖАНРА

БУКОЛИКА В СИСТЕМЕ ГРЕЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Т. В. Попова

96

ФОРМА ОБРАЩЕНИЯ КАК КОНСТРУИРУЮЩИЙ ПРИНЦИП ГИМНИЧЕСКОГО ЖАНРА

Н. А. Рубцова

178

ПОЭТИКА ОПИСАНИЯ

ГЕНЕЗИС «КАРТИН» ФИЛОСТРАТА СТАРШЕГО

И. В. Брагинская

224

ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ

СТРОЕНИЕ ЭПИКИЯ

М. Л. Гаспаров

290

ПОЭТИКА СТИЛЯ

ГОМЕРОВСКИЙ ЭПИТЕТ
КАК ЭЛЕМЕНТ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ

И. В. Шталь

331