



Институт региональной культуры и литературоведческих исследований
имени Францишка Карпиньского в Седльцах

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЭКФРАСИСА: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Коллективная монография
под научной редакцией Татьяны Автухович
при участии
Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской

Siedlce 2018

Recenzenci:

Валерий Тюпа, доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета

Маркус Левитт, профессор кафедры славянских языков и литератур
Университета Южной Калифорнии

Redakcja techniczna, skład i łamanie:

Roman Dzyk

Korekta autorska

Projekt okładki:

Grzegorz Kozak

ISBN 978-83-64884-30-6

©Институт региональной культуры и литературоведческих
исследований имени Францишка Карпиньского в Седльцах
©Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
©Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie
ikribl@wp.pl
ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2
08-110 Siedlce

Druk: ELPIL Siedlce

СОДЕРЖАНИЕ

Татьяна Автухович И снова об экфрасисе	7
--	---

Из истории изучения экфрасиса

Нина Брагинская Показ, каталог, сравнение, экфраза: О. М. Фрейденберг о происхождении литературного описания	13
---	----

Ольга Фрейденберг Происхождение литературного описания (публикация и примечания Натальи Костенко при участии Нины Брагинской)	28
---	----

Ольга Фрейденберг Фрагмент рукописи (публикация и примечания Натальи Костенко при участии Нины Брагинской)	77
--	----

Роман Мних Дмитрий Чижевский и визуальные искусства	85
---	----

Теория экфрасиса: новый взгляд

Иво Поспишил К методологии экфрасиса: экфрасис и ареальный контекст (кейс-стади о поэзии и прозе ареала западной Моравии)	103
--	-----

Роман Тименчик Еще раз о русском стиховом экфрасисе	115
---	-----

Леонид Геллер Вагинов и экфрасис как путь к кинописью	123
---	-----

Ольга Червинская Экфрастический текст на полях и в пространстве пушкинского письма (<i>Станционный смотритель</i>)	149
---	-----

Сидни Эрик Демент Жизнеподобие статуи Овидия и православие Пушкина	168
--	-----

Наталья Абиева Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста	191
---	-----

Янина Юхимук Проблемы изучения музыкального экфрасиса: к дефиниции понятий экфрасис, гипотипосис, эйдолон и музыкальная тема	210
---	-----

Содержание

Татьяна Автухович

«Никто не подыскал названья...»: Н. Пуссен, К. Лоррен и А. Ватто
в поэзии Вячеслава Иванова и Георгия Иванова..... 223

Лариса Павлова, Ирина Романова

Экфрасисы русских поэтов: лейтмотивы и вариации
(опыт применения программного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)..... 238

Статья 1. **Лариса Павлова**. Клод Лоррен
в творчестве русских поэтов 240

Статья 2. **Ирина Романова**. *Охотники на снегу* П. Брейгеля
в современной поэзии..... 252

Нина Бочкарева, Кристина Загороднева

Портрет жены художника как экфрасическая модель 262

Мария Маршалэк

Прочие картины сновидений. Экфрасисы живописи Марка Шагала
в свете теории Уильяма Дж. Т. Митчелла и Дж. Эльснера 275

Экфрасис и нарратив

Тюнде Сабо

Икона *Хвалите Господа с небес*
в романе Л. Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик*..... 289

Елена Асташенко

Развитие экфрасисов Ст. Пшибышевского
в прозе А. Белого и М. Булгакова 304

Татьяна Гребенюк

Читатель в состоянии неопределенности:
восприятие экфрасических описаний
в романе Софии Андрухович *Феликс Австрия* 316

Ольга Судленкова

«Каждая фотография – это рассказ»:
фотографический экфрасис в современной британской литературе 326

Писатель и живопись

Юрий Левинг

Музеи Иосифа Бродского..... 339

Татьяна Зверева

Динамика портретных изображений Ф. М. Достоевского
в русской живописи 356

Содержание

Гавриэль Шапиро Два примера экфрасиса у Владимира Набокова	375
--	-----

Типология экфрасиса

Борис Иванюк Стихотворный экфрасис: словарная версия.....	383
---	-----

Ирина Заярная Типы экфрастичности в творчестве обэриутов.....	397
---	-----

Виктория Малкина Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы.....	413
--	-----

Даян Айдачич Экфрасис Мадонны в произведениях Милоша Црнянского и Милеты Продановича	432
---	-----

Елена Шкапа Религиозный экфрасис в повести <i>Запечатленный ангел</i> Н. Лескова (на примере христианских песнопений)	441
--	-----

Татьяна Бовсуновская Экфрастические жанры в литературе XXI века: Эрик-Эмманюэль Шмитт и Гвен Купер.....	451
--	-----

Станислав Росовецкий-младший Экфрасис: грани индивидуальной манеры или примета корпоративного стиля? (на материале автобиографической прозы постсимволистов)	463
--	-----

Лариса Шевченко <i>Соната Прокофьева</i> Ивана Драча: Homo creator против Homo faber	476
--	-----

Маргарита Черкашина Способы репрезентации в поэзии Ива Бонфуа: от театрализации к экфрасису	487
--	-----

Страницы истории экфрасиса: динамика функций, типов, поэтики описания

Юлия Коварская Традиция вотивных даров в экфрасисах античной поэзии.....	505
--	-----

Наталья Гвоздецкая Экфрасис в древнеанглийской поэзии: описание волшебного меча в <i>Беовульфе</i> (в аспекте межсемиотического и межъязыкового перевода).....	519
--	-----

Содержание

Юлия Дядищева-Росовецкая Своеобразие экфрасиса в Мефодиевом переводе <i>Песни песней</i>	532
Станислав Росовецкий Своеобразие экфрасиса в тексте русской «демократической поэзии» конца XVII века	547
Василий Щукин Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению (<i>Славянка</i> Василия Жуковского)	561
Анна Середина Функции экфрасиса в художественной прозе Ап. Григорьева	579
Дина Магомедова Картина с вынутыми звеньями: стихотворение-шифр в символистской и постсимволистской поэзии	596
Данута Шимоник Экфрасис в прозе Ивана Рукавишниковца	606
Александр Марков Между викторианством, ар-нуво и ар-деко. Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции	617
Александра Хадынская Экфрастичность в творчестве московских поэтов акмеистического круга: лирика Николая Минаева	635
Наталья Михаленко Экфрасис в произведениях А. В. Чаянова	653
Людмила Мних Символические пространства экфрасиса в поэзии Беллы Ахмадулиной	663
Александра Штепенко Экфрасис как стратегия создания авторской метаконцепции в романе А. Королева <i>Быть Босхом</i>	674
Юлия Серго Экфрасис в творчестве Д. Рубиной	682
Избранная библиография	693

Происхождение литературного описания¹

Публикация и примечания Натальи Костенко² при участии Нины Брагинской

1.

Илиада открывается призывом к Музе пропеть о гневе Ахилла, о распри между Ахиллом и Агамемноном, о многочисленных смертях ахейцев, виновником которых был Ахилл. Призыв к Музе – краткое описательное либретто одной из основных линий повествования *Илиады*. Вслед за этим призывом идет и самое описание распри Ахилла и Агамемнона. Связью между вступлением и описанием служит вопрос: по воле каких богов произошла эта распря? Вслед за вопросом – ответ. Распря произошла по воле Аполлона, который послал язву в наказание за обиду Хриза, нанесенную Агамемноном. Итак, первые 11 стихов выполняют функцию пролога; его форма – обращение к Музе и вопрос – ответ.

Со стиха 12-го начинается самый рассказ. Однако, изложение этого рассказа дается не в описательной форме, а в виде непосредственного изображения всех событий. Приходит Хриз, предлагает выкуп за дочь, ахейцы соглашаются, Агамемнон его прогоняет. Повествование разворачивается путем показа воочию всего происходящего. Только одни прошедшие времена глаголов говорят о том, что мы имеем дело с описанием каких-то событий в их предшествовании к другим событиям, позднее происшедшим. Изображение воочию поддерживается речами главных действующих лиц; между речами – воспроизведение поступков, приводящих к новым кускам речей, напр[имер]:

¹ Текст публикуется по рукописи, хранящейся в Архиве О. М. Фрейденберг в Москве, с сохранением особенностей стиля и орфографии автора. Цитаты *Илиады* и *Одиссеи* сверены по следующим изданиям: Гомер, *Илиада*, пер. Н. Гнедича, изд. подгот. А. Зайцев, Москва 1990; *Одиссея*, пер. В. Жуковского, изд. подгот. В. Ярхо, Москва 2000 (*Литературные памятники*), с учетом *Вариантов правки текста перевода, внесенных Гнедичем в его экземпляр издания 1929 г.* (Гомер, *Илиада*..., с. 363–384) и, возможно, особенностей пунктуации и орфографии самой Фрейденберг.

² Наталья Костенко – научный сотрудник (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия).

Происхождение литературного описания

33 Рек он; и старец трепещет и, слову царя покоряся,
Идет, безмолвный, по берегу немолчношумящей пучины.
Там, от судов удалившись, старец взмолился печальный
Фебу царю, лепокудря Леты могущему сыну:
«Бог сребролукий, внемли мне...» и т. д.

Рассказ движется при помощи показа действий и разговоров, которые даются непосредственно, как в драме; автора не видно; лица, описывающего события, нет; единственное отличие от драмы – ремарочные вставки между речами, которые носят характер кинематографической ленты, но не описания.

101 Слово скончавши, воссел Фесторид; и от сонма воздвигся
Мощный герой, пространно-властительный царь Агамемнон,
Гневом волнуем; ужасной в груди его мрачное сердце
Злобой наполнилось; очи его засветились, как пламень.
Калхасу первому, смотря свирепо, вещал Агамемнон...

Если прошедшие времена заменить настоящим временем, описание обратится в прямое воспроизведение событий, людей, предметов. Перед нашими глазами проходят действия воочию, состоящие почти сплошь из речей-состязаний. Но это и есть, в сущности, настоящее время; кино не дает прошедшего времени, потому что не владеет возможностью давать описания; оно только показывает, разворачивая события в виде последовательной ленты: одно действие раньше, другое позже. Прошедшее время переводит драму в рассказ. Оно диссонирует с тем приемом сознания, который изображает действие в его показе, воочию. И если впоследствии, «для живости рассказа», античные писатели вводят *praesens historicum*, то они только возвращают повествованию его исконную временную форму. Гомер не архаизирует, потому что он архаичен; гомеровский стиль показывает обратное явление, – переосмысление новым сознанием сознания старого. На Гомере, поскольку он архаичен по-настоящему и нацело фольклорен, исторические фазы сознания видны во всей их произвольности. Тут нет ни стилизаций, ни подыгрываний. Напротив, Вергилий воскрешает в *Энеиде* древний остов описания, – настоящее время.

У Гомера рассказ заключается в воспроизведении действия; описывающего лица нет; есть, следовательно, одно очевидение. Даже описание жертвоприношения и морского путешествия (458–487) даются, как серия действий воочию. Итак, у Гомера еще нет техники охвата и

передачи событий. Для того, чтоб дать описание типа тургеневского «Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе, но поля еще блестели росой [...] по узкой проселочной дорожке шла молодая женщина, в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе и с зонтиком в руке» (начало *Рудина*)³, – для того, чтоб дать такое описание, нужен огромный объем сознания. Писатель, типа Тургенева, сперва овладевает всем описываемым материалом, а затем отбирает, отвлекает самые существенные и нужные для его художественных целей черты; в природе, в человеке, в одежде он берет отдельные элементы, характерные для всего рассказа в целом; каждая описываемая деталь служит для него носителем основной идеи рассказа, помнит о ней, раскрывает ее, подчиняется ей непрерывно. Описание в новой литературе – то психологический фон, то непосредственная ткань рассказа, то прием глубокого передела времени и господства над ним. У Гомера простая передача событий, непосредственно показанных в их последовательности. Он воспроизводит тщательно и добросовестно все, что видит; но он не владеет еще умением переводить субъект в объект, а потому ограничивается тем, что показывает субъект, заставляя его дефилировать перед нашими глазами. В природе и в человеке он видит только одни постоянные свойства, которые запечатлены в стоячих эпитетах, как «небо звездное», «море соленое», «быстроногий Ахилл», «непорочный жрец» и мн. др. Характер человека раскрывается только в речах – гневных, мудрых, сладких, хитрых и т. д. Поступки героев лапидарны; их ассортимент ограничен пассивностью или активностью, способом так или иначе направлять оружие, плакать или сетовать, мириться, бранить, относиться к врагу и другу. Впрочем, даже и эти примитивные, однообразные свойства экспозируются в речах и помощью речей⁴. Единственное средство передачи у Гомера – речь. Первый рассказ есть речь: или сумма речей, как в *Илиаде*, или речь в речи, как в *Пире* Платона. Когда Гомеру нужно описать уже воспроизведенное событие, он снова повторяет его в виде речи: например, рассказ Ахилла матери (366 слл.) Здесь же, в I песни, он связывает речи стоячими формулами: «Быстро ему отвечая, вещал Ахиллес благородный», «Рек он; и сердцем дерзнул, и вещал им пророк непорочный», «Быстро, к нему обратяся, вещал Агамемнон могучий», «Грозно взгля-

³ И. Тургенев, *Рудин*, в: И. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т.: Сочинения: в 12 т.*, 2 изд., испр. и доп., Москва 1980, т. 5, с. 199.

⁴ Так в рук.

нув на него, отвечал Ахиллес быстроногий», «Быстро воскликнул к нему повелитель мужей Агамемнон»⁵ и т. д.

Если в современном рассказе выключить разговоры, но оставить повествовательную часть, основная его идея и характер действующих лиц не будут подорваны; если в I песни *Илиады* убрать речи, вся песнь обратится в прах. Это оттого, что Гомер еще не владеет описанием; он не господствует над своим материалом и не отвлекает его отдельных черт, не охватывает и не перерабатывает впечатлений от описываемого предмета. Очевидец, он усердно показывает то, что видит, и обилием предметных деталей восполняет отсутствие отбора существенных черт. Стоячий язык находится здесь в уровень⁶ с однообразием средств экспозиции; природа, человек, душевные движения прекрасно могут быть переданы несколькими эпитетами. И мы запоминаем, что Хриз богобоязнен, что Агамемнон мрачен и свиреп, что Ахилл быстр и гневен. Они описаны и выражены путем стоячих эпитетов и речей, но Гомер не знакомит нас с ними в описательных характеристиках, как Тургенев с Лаврецким, или Гоголь с Плюшкиным, или Пушкин с Татьяной. Описываемого лица еще нет. *Илиада*, по композиционной форме, представляет собой песнь Музы, богини, воспроизводящей события так точно, как они шли.

2.

Во II песни Гомеру нужно описать, как толпы ахейцев бегут на собрание. Это описание он делает в форме сравнения:

87 Словно как пчелы, из горных пещер вылетая роями,
Мчатся густые, всечасно за купою новая купа;
В образе гроздий они над цветами весенними выются
Или то здесь неисчетной толпою, то там пролетают, –
Так Аргивян племена, от своих кораблей и от кущей,
Вдруг по безмерному берегу, несчетные, к сонму тянулись
Быстро толпа за толпой...

В сущности, никакого описания здесь нет: это простое сравнение толпы людей с пчелиным роем. Достаточно сопоставить и сравнить две разнородных категории, чтоб получилось впечатление описания. Какие черты здесь выделены? – Множество, неизмеримость толпы; быстрая

⁵ См. *Илиада*, I, 84, 93, 130, 148, 172.

⁶ Так в рук.

устремленность. Это прошедшее или настоящее время? – Ни то, ни другое. Времени здесь нет, как его нет и ни в каком сравнении. «Словно пчелы... так племена».

Но вот в этом собрании встает Агамемнон со скипетром в руках. Гомеру нужен этот скипетр только для того, чтоб сказать, что Агамемнон начал говорить, держа жезл. С археологической точки зрения, жезл следует упомянуть оттого, что он был не столько эмблемой царя, сколько атрибутом оратора: чтоб взять в собрании слово, нужно было взять жезл. С художественной точки зрения, скипетр Агамемнона – есть реалистическая деталь. Итак, его можно назвать, его можно упомянуть, его можно на один миг зафиксировать. Но нет, в самый неподходящий момент Гомер начинает его детально описывать. И вот быстрая устремленность толпы, возбуждение, напряженность всей сцены не удерживают Гомера. Он начинает описывать скипетр. Что же он в нем берет? Внешнюю ли его форму? Или через описание этого жезла изображает душевное состояние Агамемнона? Характеризует ли он им царя, как, примерно, Мопассан или Додэ или Бальзак характеризуют тросточкой настроение и нрав своих героев? Нет, Гомер описывает происхождение этого скипетра, сработанного богом Гефестом:

102 Скипетр сей Гефест даровал молненосному Зевсу Крониду;
Зевс передал возвестителю Гермесу, Аргобийце;
Гермес вручил укротителю коней Пелопсу герою;
Конник Пелопс передал властелину народов Атрею;
Сей, умирая, стадами богатому предал Фиесту,
И Фиест, наконец, Агамемнону в роды оставил,
С властью над тьмой островов и над Аргосом, царством пространном.

Итак, вот все описание жезла: не внешний вид его, не атрибутика, а только одна генеалогия. Гомер делает неуместное отступление, чтоб ввести описание жезла в форме его генеалогии.

В стихах 144 слл. Гомер описывает волнение разбегающейся толпы. И здесь опять сравнение:

144 Встал, всколебался народ, как огромные волны морские,
Если и Нот их и Эвр, на водах Икарийского понта,
Вспучат, ударивши оба из облаков Зевса владыки,
Или, как Зефир обширную ниву жестоко волнует,
Вдруг налетев, и над нею бушующий клонит колосья, –
Так их собрание все взволновалось... и т. д.

Здесь толпа, взбудораженная и взволнованная, сравнивается с надутой от ветра морской волной или с разбушевавшимися колосьями. Это сравнение, само по себе статичное, и есть описание людского волнения, – верней, замена описания. И опять нужно сказать, что сравнение атемпорально, потому что дает схему «подобно тому, как, – вот так...» Это описание, лишённое времени, а потому и безглагольное по сути, несмотря на любое количество глаголов и времен, лежащих во фразе за пределами сравнения. «Как волна и колосья, так толпа».

В стихах 212 слл. Гомеру нужно описать характер Терсита. В новой литературе есть много для этого средств и приемов. Гомер пользуется только одним: он описывает наружность Терсита:

216 Муж безобразнейший, он меж Данаев пришел к Илиону;
Был косоглаз, хромоног; совершенно горбатые сзади
Плечи на персях сходились; глава у него подымалась
Вверх острием, и была лишь редким усеяна пухом.

Перечисление отдельных физических черт дополняется описанием пронзительного голоса и крика, а также паясничанья. Описание внешности, статичное, атемпоральное, заменяет характеристику живого, меняющегося, сложного человека; ни кто он, ни «как дошел до жизни такой» не раскрыто.

Народ, торопящийся на обед, опять описывается Гомером при помощи сравнения с прибоем волн (394 слл.); а единственно, что Гомер описывает в Афине, это ее эгиду:

446 и в среде их явилась Паллада,
В длани вращая эгид, драгоценный, нетленный, бессмертный:
Сто на эгиде бахром развевались, чистое золото,
Дивно плетенные все, и цена им – стотельчие каждой.

Опять эпитеты и перечисления – единственные средства описания.

Очень показательное описание военного похода в стихах 455–483. Гомеру нужно описать, как после собрания ахейцы устремляются на поле брани, горя ратным воодушевлением. Вот как он это делает:

455 Словно огонь истребительный, вспыхнув на горных вершинах,
Лес беспредельный палит и далеко заревом светит, –
Так, при движении воинств, от пышной их меди чудесной

Блеск лучезарный кругом восходил по Эфиру до неба.
Их племена, как птиц перелетных несчетные стаи,
Диких гусей, журавлей, иль стада лебедей долговыйных,
В злачном Азийском лугу, при Каистре широкотекущем,
Вьются туда и сюда и плесканием крыл веселятся,
С криком садятся противу сидящих и луг оглашают, –
Так Аргивян племена, от своих кораблей и от кушей,
С шумом неслись на долину Скамандра; земля под толпами
Страшно кругом застонала от топота коней и воев.
Стали Ахейя сыны на лугу Скамандра цветущем,
Тьмы, как листья на деревьях, как цветы на долинах весною.
Словно как мух неисчетных рои собираясь густые
В сельской пастушеской куще, по ней беспрестанно кружатся
В вешние дни, как млеко изобильно струится в сосуды, –
Так неисчетны противу Троян бранноносцы Данаи
В поле стояли и, боем дыша, истребить их горели.
Их же, как пастыри коз меж бродящих стад необъятных
Скоро своих отлучают от чуждых, смешавшихся в пастве,
Так предводители их, впереди, позади учреждая,
Строили в бой; и меж них возвышался герой Агамемнон,
Зевсу, метателю грома, главой и очами подобный,
Станом – Арею великому, персями – Энносигею.
Словно как бык среди стада стоит, перед всеми отличный,
Гордый телец, возвышается он средь телиц превосходный:
В день сей таким сотворил Агамемнона Зевс Олимпиец,
Так отличил между многих, возвысил средь сонма героев.

Мы видим 7 сравнений и одно уподобление, методом которых достигается описание: блеск вооружения сравнивается с заревом лесного пожара, устремленность войска – с птичьим плеском, стоянка на лугу многочисленной толпы – с листьями на деревьях и с весенними цветами, неисчислимость войска – с роями мух, самое войско – со стадом, Агамемнон, уподобленный Зевсу, Аресу и Посейдону (в этом – единственное описание его наружности) – с быком.

Затем снова идет обращение к Музам, которые все знают; поэт просит их назвать ахейских вождей (484 слл.). Однако, он сам это делает, собственными устами (493). Призыв Муз остается, таким образом, риторической фигурой.

Описание ахейского флота дается Гомером в форме перечисления имен собственных вождей и мест. К этим перечислениям нередко прикрепляются и местные мифы, например:

511 Град Аспледон населявших и град Миниеев Орхомен
Вождь Аскалаф предводил и Иялмен, Ареевы чада;
Их родила Астиоха в отеческом Актора доме,
Дева невинная: некогда терем ее возвышенный
Мощный Арей посетил и таинственно с нею сопрягся.
С ними тридцать судов прилетели, красивые, рядом.

Эта вторая часть II песни, считавшаяся в науке позднейшей вставкой, содержит в себе архаические формы описания, как перечисление и ранняя, еще недоразвитая и еще не ставшая самостоятельным жанром, генеалогия. Здесь уместно вспомнить и генеалогию скипетра, который держал Агамемнон на ахейском собрании.

Некоторые этнографические элементы, неизбежные при описании воинства далеких народов, даются Гомером все в той же форме одних эпитетов; например, абанты характеризуются, как «отпускавшие длинные волосы на затылке» (по-гречески – эпитет, 542).

Шествие ахейского войска снова описывается средствами сравнения: это шествие – словно огонь земли, словно перуны Зевса (780–785).

Любопытно, что у Гомера тут же находится и краткое описание, сделанное не при помощи прямого драматического воспроизведения, или сравнения, или перечисления. Это описание, состоящее из 4-х строк, могильного кургана:

811 Есть перед градом Троянским великий курган и высокий,
В поле особенный, круглый равно и отсель и отголе.
Смертные, с древних времен, нарицают его Ватиеей,
Но бессмертные боги – могилою быстрой Мирины.
Там и Троян и союзников их разделилися рати.

Это описание указывает на величину и форму могилы и приводит ее имена; глагол «есть» стоит и в оригинале в настоящем времени.

Кончается II песнь описанием троянских вождей, данным в форме перечисления их имен и названий местностей или племен.

3.

III песнь открывается описанием обоих строящихся войск – ахейского и троянского. Это построение кричащего троянского войска описывается путем сравнения с полетом птиц (1–7); молчаливый поход ахейцев и пыль от их ног сравнивается с туманом над стадом, способствующим

ночному вору (10–14). Описание психики Менелая, увидевшего Париса, своего оскорбителя, дано тоже в сравнении со встречей льва с серной или оленем (21–29). Точно так же душевное состояние Париса передается посредством сравнения с человеком, нечаянно встретившим дракона (30–37).

В *Тейхоскопии*⁷ ахейские вожди характеризуются при помощи очень любопытного приема: Приам спрашивает Елену об ахейских героях, Елена отвечает, давая героям характеристики. Вот эти характеристики состоят из наречения имен героев и их царств – и эпитетов при именах (178 слл.; 200 слл.; 229 слл.). Но зато Приам, задающий вопросы, дает пространные реплики, в которых говорит о своих впечатлениях об этих героях; речи Одиссея он сравнивает со снежной бурей (222). Прямая речь Приама – обычная гомеровская форма движения рассказа; но интересно, что вопросы и ответы в *Тейхоскопии* очень напоминают вопросы к Музе, которыми начинается *Илиада* и некоторые ее части. Самая *Илиада* есть развернутый ответ Музы.

В стихах 328–338 великолепно описывается, как Парис вооружается перед поединком с Менелаем. Это описание делается средствами перечисления доспехов и частей тела, на которые они надеваются; каждый из доспехов характеризуется определенным эпитетом. Весь пассаж заканчивается словами, что точно так же вооружался и Менелай (339). Да и в самом деле: описание Парисовых доспехов – обычное эпическое описание, годное для всякого действующего лица, потому что оно не служит средством какой-либо характеристики, а, подобно этим же доспехам, может быть надето на любого героя перед любым состязанием.

В IV песни знаменательно описание лука Пандара (105 слл.). Дается вся его история: он сделан из рога серны, а серна хотела спрыгнуть с камня, когда Пандар, подстерегавший ее в засаде, попал ей стрелой в грудь и опрокинул на спину. Как Пандар его сделал, как и чем отделал – все это рассказывает Гомер. Он описывает и колчан, и его крышку, и стрелы, и тетиву, и во всех деталях момент выстрела:

122 Разом повлек и пернатой ушки и воловую жилу;
Жилу привлек до сосца и до лука железо пернатой,
И едва круговидный огромный свой лук изогнул он,
Рог заскрипел, тетива загудела, и прынула стрелка
Остроконечная, жадная в сонмы влететь сопротивных.

⁷ Тейхоскопия – «смотрение со стены» – традиционное заглавие части III песни *Илиады*.

Тут обычное гомеровское описание типа *Одиссеи*: это детальное воспроизведение, шаг за шагом, неодушевленного предмета, вещи, сработанной чьей-то умелой рукой. Если события, действия и характеры изображаются помощью речей и кратких к ним ремарок, в которых Гомер воспроизводит промежуточные между речами поступки, то вещь описывается им во всех подробностях, с полной историей ее происхождения⁸. В этом сказывается все то же историческое неумение охватить существенные черты описываемой вещи и передать их с точки зрения той их стороны, которой они выполняют какую-то семантическую функцию в системе данного повествования. Ни история лука, ни история серны, ни детали метания стрелы совершенно не нужны рассказу; они никого и ничего не характеризуют. Это типичное эпическое отступление; оно вызвано к жизни тем, что поэт еще плохо абстрагирует признаки явлений и не умеет отличать второстепенное от главного; но оно вызвано еще и тем, что события представляются поэту длинной узкой лентой, и вещи оцениваются им равноправно с событиями, и каждая вещь, как каждый человек или каждое происшествие, имеют в его глазах свою генеалогию и свою историю, шаг за шагом, деталь за деталью.

Напротив, ранение Менелая и эпизоды битв описаны Гомером в форме сравнений. Кровь на теле Менелая сравнивается с пурпурной окраской слоновой кости (141–147). Движение ахейских частей сравнивается со вздыманием волн (422–429), крик троянцев – с блеянием овец (433–436), шум от сражения – с шумом речного наводнения (452–456), падение Эхепола – с падением башни (462), гибель Симоисия – с гибелью тополя (482–489).

Можно сказать, что гомеровские сравнения – это первая эпическая форма описаний. Одно явление уподобляется другому, им выражается и определяется; не само по себе, но по аналогии с другим, мало, казалось бы, на него похожим. Это описание без движения, без поступательности. Вместо того, чтоб описать, как толпа бросается, каков процесс поединка, как голос или речь воздействует на душу, Гомер дает образ бега в виде прибоя волны, или звучания, как ветра, или речи в виде снежной бури. Сравнение статично: «словно как, так»; оно не знает чувства длительности. Появляется оно там, где в современной литературе необходимо описание: при передаче чего-то длящегося, движущегося или психологического, – всего того, что не поддается примитивному драматическому воспроизведению. Движение, шум,

⁸ В рукописи над строкой внесено рукой Фрейденберг: «теогония» вещи.

крик, ужас, ярость, всякие элементарные аффекты – все это описывается путем сравнений.

О генеалогии, о перечислении, об истории, как эквивалентах описания, я уже говорила. В XVIII песни *Илиады* есть характерное место: Гомер описывает, как к Фетиде приходят ее сестры.

37 к ней собирались богини,
Все из моря глубокого сестры ее, Нереиды:
Вдруг Кимодока явилась, и Фалия нимфа, и Главка,
Спя, Несея, и Фоя, и Галия, светлая взором;
Вслед Кимофоя спешила и с ней Лимнория, Актея,
Нимфа Мелита, Иера, Агава, за ней Амфифоя,
Дота, Прота, Феруза, Орифия и Амфинома;
Каллианира пришла, Дексамена с младой Динаменой;
Нимфа Дориса, Панопа, краса nereид Галатя,
Нимфа Нимерта, Апсевда и нежная Каллианасса;
Там и Климена была, Ианира с младой Ианассой,
Мера и с ней Амафея, роскошноволося нимфа, –
Все из моря глубокого сестры ее, Нереиды.

Архаическое описание орудует одним перечислением собственных имен. Эта поразительная наполненность греческой эпической поэзии именами, каталогами, генеалогиями объясняется ранней стадией сознания, схватывающего одни пространственные признаки и тем описывающего предметы. Плоскостный ряд имен означает собрание людей или богов, идущих рядами с повернутой к зрителям головой, как на античных барельефах, не знающих перспективы. Так описывается собрание девушек и в *Гимне к Деметре*:

417 Все мы, собравшись на мягком лугу, беззаботно играли.
Было нас много: Левкиппа, Ианфа, Файно и Электра,
Также Мелита и Яхе, Родейя и Каллироя,
Тиха, Мелобосис, и цветколикая с ней Окироя,
И Хризеида с Акастой, Адмета с Янирою вместе,
Также Родопа, Плуту и прелестная видом Калипсо,
С ними Урания, Стикс и приятная всем Галаксавра,
Дева-Паллада, к сраженьям зовущая, и Артемида
Стрелолобивая, – все мы играли... и т. д.⁹

⁹ В. Вересаев, *Полное собрание сочинений*, т. 10, *Эллинские поэты*, Москва 1929, с. 49.

В *Гимне к Аполлону Делосскому* то же перечисление имен, но уже не людей, а местностей; оно должно означать описание странствий Латоны.

30 Родами мучаясь, Крит посетила Лето и Афины,
Остров Эгину, Евбею, – страну моряков знаменитых, –
Морем омывтый кругом Пепариф и Пейреские Эги,
Также Фракийский Афон, Пелиона высокие главы,
Самофракию и тенью покрытые Идские горы,
Скирос, Фокею, крутые высоты горы Автоканы,
Благоустроенный Имброс и Лемнос трудноподступный,
Эолиона Макара обитель, божественный Лесбос,
Хиос, тучнейший из всех островов, расположенных в море,
И каменистый Мимант, и высокие главы Корики,
Кларос блестящий, крутые высоты горы Эсагеи,
Самос, богатый водою, высокие главы Микале,
Коос, город людей меропийских, Милет и высоко
Вверх возносящийся Книд, и Карпаф, от ветров не закрытый,
Рению, остров с землей каменистой, и Наксос, и Парос...¹⁰

Такое же перечисление географических имен, наделенных эпитетами, в *Гимне к Аполлону Пифийскому*; оно означает и тут описание путешествия.

243 Дорогу свою совершая,
Судно в Арину пришло, в Аргифею, приятную видом,
В Фриос на броне Алфейском и славные зданьями Эпи,
Дальше – в песчанистый Пилос, к родившимся в Пилосе людям.
Круны потом их корабль миновал, и Халкиду, и Диму,
Мимо Элиды священной прошел он, – державы Епейцев.
Зевсову радуясь ветру попутному, Феры покинул.
И показались вдали из-за облак утесы Итаки,
Следом – Дулихий, и Саме, и Закинф, покрытый лесами.¹¹

Современный писатель, описывая путешествие, непременно остановился бы на местности, которую считал бы нужным упомянуть, и как-нибудь ее охарактеризовал бы. Древний эпический поэт описывает тем, что перечисляет. Кроме имен, он пользуется еще эпитетами, у ко-

¹⁰ И. Вересаев, *op. cit.*, с. 7.

¹¹ *Ibidem*, с. 16.

торых роль единственных характеристик-определений. По-русски, в переводе, это не чувствуется; в греческом же оригинале все эти «приятная видом», «славные зданиями», «покрытый лесами» – стоячие эпические определения в форме прилагательных или причастий, окаменелые короткие эпитеты («лесистый», «приятная» и т. д.), неизменно сопутствующие, как стоячая маска, названиям городов. Эти имена с эпитетами, следующие друг за другом в виде длинной ленты или фигур, идущих одна за другой в профиль по плоскому барельефу, композиционно связанных между собой соприкосновением рук, – эти ряды имен и эпитетов безглагольны и атемпоральны, подобно сравнениям. Поэт перечисляет, потому что его сознание хорошо улавливает состояния предметов, но не их изменение во времени; он мыслит пространственно, предметами и вещами, и, вместо движения, дает передвижку. Описание Гомера пользуется только рядами существительных и прилагательных. Это или последовательное перечисление – или показ одного предмета посредством другого: толпы, как волны, речи, как бури, человека, как животного. Сравнения и перечисления – древнейшие формы описания, еще атемпоральные, без восприятия временного движения; длительность понимается протяженно и заполняется длинной лентой имен или деталей.

4.

В XVIII песни *Илиады* есть знаменитое описание щита Ахилла (478 слл.). Оно сделано реалистически – описываются картины городской и сельской жизни, суд, брак, кража, война, пастбище, жатва, сев, сбор винограда, охота, хоровод. Однако, это реализм описания не самого города с его разнообразной жизнью, а города и села, выкованных богом Гефестом на щите Ахилла. Мифический щит, сработанный божеством, описывается реалистически. На фоне *Илиады*, где действуют боги и сверхъестественные существа, на воинственном фоне *Илиады* эти мирные урбанистические и аграрные картины поражают диссонансом. Поражает и реализм. Если все песни *Илиады* представляют собой смесь мифизма и реализма, то описание щита Ахилла вполне реалистично; это единственное место во всем греческом эпосе (выключая сравнения), где действующими лицами являются люди, где картины носят жанровый характер, земной, обыкновенный, вполне реальный. В древности такие описания изображений искусства (картин, статуй, вытканых и выкованных художественных вещей) назывались экфразой.

Такие экфразы принято считать сознательным приемом опытных в риторике писателей, вроде Филострата или Ахилла Тация. Однако, экфраз больше, пожалуй, в фольклоре, чем в греческой литературе, где их подзрительно много. В фольклоре многочисленны случаи описания щитов, шлемов, живых пуговиц, механических птиц, деревьев, садов и целых царств. С одной стороны, описываются неодушевленные предметы, искусно изготовленные в виде живых. С другой стороны, сюда относятся и живые предметы, сделанные искусственно. В былине о Соловье Будимировиче дружина Соловья строит в несколько часов «снаряден двор в вишенье, в орешенье»:

Три терема златоверховаты,
Да трой сени косящатые,
Да трой сени решетчатые.

Тут же дается и описание их украшений:

Хорошо в теремах изукрашено –
На небе солнце, в тереме солнце,
На небе месяц, в тереме месяц,
На небе звезды, в тереме звезды,
На небе заря, в тереме заря –
И вся красота поднебесная.¹²

С этим чудесным домом в саду Запавы я сравнила бы волшебный сад из *Декамерона* Боккаччио. Дианора требует от влюбленного в нее юноши, чтоб тот создал в январе майский сад – «с зеленой травой, цветами, с деревьями, покрытыми густой листвой». И вот зимой, во время сильных морозов, волшебник «устроил на лугу подле города чудный сад, с зеленой травой, деревьями, покрытыми листвою, с майскими цветами и осенними плодами. Люди, видевшие этот сад, находили, что лучше его трудно себе что-нибудь представить. Ансальдо был в полном восторге; он велел собрать самые прелестные цветы и плоды из волшебного сада и тайно послал их в подарок Дианоре...» и т. д. [X день, 5 новелла]¹³. Эти искусственные терема и сады отводят к

¹² *Древние российские стихотворения, собранные Киршию Даниловым*, 3-е изд. по 2-му, полн. изд., Москва 1878, с. 4–5, ст. 123–131; пунктуация О. Фрейденберг.

¹³ Дж. Боккаччо, *Декамерон* : полное собрание ста новелл с иллюстрациями Жака Ваггера, пер. с итал. под ред. С. С. Трубачева, Санкт-Петербург 1898, с. 567.

сказочным царствам, морям, лугам и дворцам, появляющимся по одному мановению. Так же волшебно появляется и щит Ахилла, выкованный в огне божеством; все, что на нем изображено, точно настоящее, точно живое. Отсюда – и кажущаяся реалистичность самого щита; однако, и в сказке, и в былине, и в новелле все чудесные вещи подаются именно, как настоящие; реальность – самая основная черта волшебства. И экфразе всегда прибавляет о всякой описываемой картине или вещи: это так реально сделано, словно ты видишь своими глазами живую вещь.

В битве, как люди живые, они нападают и бьются

– говорит Гомер о металлических воинах на щите Ахилла (539). А в IV мимииамбе Герода женщина, осматривающая храмовые статуи, восклицает:

27 Голубка, ты на девушку взгляни эту,
Что вверх глядит на яблоко – она, право,
Коль не получит плод, дух испустить может!
На старика на этого взгляни, Кинна!
А гуся-то, о Мойры, мальчик как душит!
Не знай я, что стоит передо мной камень,
Подумала б, что гусь загоготать сможет!¹⁴

Так же реалистичны и детализованы описания картин в греческом романе и у Филострата; вся суть этих экфраз заключается именно в том, чтоб передать изумительную жизненность изображаемого. Металлические собаки Алкиноя или живые треножники Гефеста поражают искусством выделки. Интересны живые пуговицы-змеи, воспетые в фольклоре, искусственные птицы на шлеме, копье с поющими птицами или искусно сделанное дерево с поющими механическими птицами, на щите выделанный золотой лев, точно живой¹⁵, – полная аналогия к щиту Ахилла! Или в русской народной лирике:

¹⁴ Менандр, *Комедии*, Герод, *Мимииамбы*, Москва 1964, с. 230.

¹⁵ А. Веселовский, *Сон о древе в повести града Иерусалима и стихе о голубиной книге*. IV, в: А. Веселовский, *Разыскания в области духовного стиха*. III–V, Санкт-Петербург 1881, с. 47–52 (*Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*, т. 28, № 2).

Что другое-то деревцо сахарное,
На дереве веточки золотые,
Золотые веточки, серебряные...¹⁶

Замечательно описан Еврипидом шатер в *Ионе* (1132 слл.¹⁷), на котором вытканы космические изображения неба, Ночи, Солнца, звезд. В экфразе, таким образом, мы имеем не описание непосредственной природы, но описание вторичное, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, выкованного, слепленного. Экфраза – это описание описания¹⁸. Чтоб понять, как такое явление могло получиться и занять на редкость большое место в греческой литературе, нужно вспомнить, что словесное письмо произошло сравнительно поздно, что ему предшествовала пиктография, и что гораздо первичней отображение образов в тканье, в ковке, в рисунке, в дереве, камне и металле, чем в письме. Экфраза представляет собой очень древнее описание, описание еще не природы, но вещи, уже 'описанной' более архаическим способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной: первое описание направлено сюда, на уже воспроизведенный образ, и в этом заключается самая типичная черта архаической мысли, не перерабатывающей культурное прошлое, но наслаивавшей новое на старое. Как в сюжете мифа бог есть и дикий зверь, и растение, и человекообразное существо (по сути – три совершенно различных понимания), так в фольклоре первое словесное описание оказывается описанием уже описанного до-словесным способом образного материала.

5.

В риторике экфразой называется описание произведений искусства. Но это узко, неверно. Экфраза описывает, в первую голову, произведения ремесла, поскольку и у Гомера и вообще в греческой древности ремесло предшествует искусству и терминологически с ним слито. Экфраза – это, в сущности, описание всякой искусно сработанной ве-

¹⁶ *Русская народная лирика. Песни обрядовые. Песни семейные. Песни бытовые. Песни удалые. Объяснительные статьи*, Санкт-Петербург 1910, с. 48, № 80 (*Русская классная библиотека, издаваемая под редакцией А. Н. Чудинова : Пособие при изучении рус. литературы*, вып. 18).

¹⁷ Ссылка по изд.: *Euripidis Tragoediae*, ex recensione Augusti Nauckii, Lipsiae, 1909.

¹⁸ Над строкой карандашом рукой Фрейденберг внесено: «до-описание!».

щи, из чего и для чего она ни была бы сделана. Экфраза – словесное выражение вещи, уже выраженной в дереве, камне, металле, ткани.

Одиссея гораздо больше содержит в себе экфраз, чем *Илиада*. Я приведу только некоторые примеры.

Описание металлического дворца Алкиноя в VII песни есть та же экфраза, что и в описании металлического щита Ахилла.

84 Все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц,
Было в палатах любезного Зевсу царя Алкиноя –

так начинается эта экфраза, напоминающая описание теремов Соловья Будимировича.

Именно *Одиссея* наиболее приближается, по реалистически-бытовому колориту, к сценкам на щите Ахилла. И это потому, что *Одиссея* переполнена экфразами. Сражение, вываливающиеся внутренности, погребальные игры, плачи, распри – это все не может быть изображено в экфразах; *Илиада* беспрерывно обращается к сравнениям, прямой речи, перечислениям, к непосредственному показу, почти к драматической форме. *Одиссея*, напротив, имеет предметом повествования быт, пусть и сказочный; здесь много детальных описаний еды, одежды, убранства комнат, утвари. Главенствующая здесь форма описания – экфраза. Из многочисленных примеров я хочу привести только один: изготовление Одиссеем лодки для отплытия от Калипсо (V, 234 слл.). По обилию деталей это описание изготовления лодки превосходит описание изготовления лука Пандара.

233 [Калипсо] собирать начала Одиссея в дорогу;
Выбрала прежде топор, по руке ему сделанный, крепкий,
Медный, с обеих сторон изощренный, насаженный плотно,
С ловкой, красиво из твердой оливы сработанной ручкой;
Острую скобель потом принесла и пошла с Одиссеем
Вместе во внутренность острова: множество там находилось
Тополей черных, и ольх, и высоких, дооблачных сосен,
Старых, иссохших на солнечном зное, для плавания легких.
Место ему показав, где была та великая роща,
В грот свой глубокий Калипсо, богиня богинь, возвратилась.
Начал рубить он деревья и скоро окончил работу;
Двадцать он бревен срубил, их очистил, их острою медью
Выскоблил гладко, потом уравнил, по шнуру обгесавши.
Тою порою Калипсо к нему с буравом возвратилась.

Происхождение литературного описания

Начал буравить он брусья и, все пробуравив, сплотил их,
Длинными болтами сшив и большими просунув шипами;
Дно ж на плоту он такое широкое сделал, какое
Муж, в корабельном художестве опытный, строит на прочном
Судне, носящем товары купцов по морям беспредельным.
Плотными брусьями крепкие ребра связав, напоследок
В гладкую палубу сбил он дубовые толстые доски,
Мачту поставил, на ней утвердил поперечную райну,
Сделал кормило, дабы управлять поворотами судна,
Плот окружил для защиты от моря плетнем из раkitных
Сучьев, на дно же различного груза для тяжести бросил.
Тою порою Калипсо, богиня богинь, парусины
Крепкой ему принесла. И, устроивши парус (к нему же
Все, чтоб его развивать и свивать, прикрепивши веревки),
Он рычагами могучими сдвинул свой плот на священное море.
День совершился четвертый, когда он окончил работу.

Описание лука Пандара представляет историю его происхождения, начинаясь описанием той серны, из рога которой впоследствии создается лук. Описание лодки Одиссея тоже есть развернутая история ее происхождения. Начало – инструменты, которыми работает Одиссей, затем – материал, из которого строится лодка. Топор детально описывается в форме экфразы. Как история лука Пандара берет свое возникновение в истории серны, так история лодки Одиссея начинается с описания деревьев у последних пределов острова Калипсо. Прием воспроизведения картины воочию доведен здесь до высокой степени выразительности: шаг за шагом, деталь за деталью, путем подробнейших описаний, перед слушателем рождается лодка. Это и воспроизведение воочию, как в описаниях *Илиады*, с подлинным по сути *praesens historicum*, и генеалогия, история происхождения, и экфразы, описание искусно сработанной вещи. И недаром Гомер ведет счет дням такой работы: в каждый день рождается какая-нибудь новая часть лодки. Так и в космогониях возникновение отдельных космосов совершается последовательно, за днем день, в несколько дней.

Этот прием последовательности изумителен в *Одиссее*. То, что сейчас представляется нам детализацией и реализмом, на самом деле есть выражение необыкновенной дискурсивности мышления:

... устроивши парус (к нему же
Все, чтоб его развивать и свивать, прикрепивши веревки) ...

В подлиннике: «он привязал к парусу верхние и нижние веревки». Не пропускается ни одна промежуточная деталь: последовательность строится при помощи перечислений всех решительно промежуточных ступеней. Охвата вещей нет; выделения существенных черт нет; нет абстрагирования признаков.

Это, конечно, какое-то предшествование будущей дискурсивности; но разница в том, что дискурсивное мышление, со своей каузальной последовательностью, из причин выводит следствия одно за другим. Здесь чисто мыслительный, отвлеченный процесс. Эпическое же сознание орудует последовательными конкретностями, выводя их одну за другой; причинность заменена пространственно понимаемым временем. Основа и здесь лежит в так называемом «климаксе». Например, в русской народной поэзии:

Плывет суденышко. [...]
На суденышке детинушка,
На детинушке рубашечка,
Под сердечушком зазнобушка.
[...]
Добрый молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала;
Почерпнув воды, поставила;
Как поставивши, призадумалась,
А задумавшись, заплакала,
А заплакавши, слово молвила...¹⁹

Гомеровское описание строится на подобном же климаксе, но только осложненном и заполненном высокоразвитыми представлениями о вещах и конкретных предметах. Вместо примитивно-диалектических образов мифа у Гомера последовательный ряд понятий, прямая их линия, заполняемая каузальными ступенями, с резко выраженным у Гомера преобладанием пространственных восприятий. Непосредственное ли это воспроизведение, шаг за шагом, какого-то события, генеалогия ли это или перечисление, – все равно, первичная дискурсивность на лицо. Отсюда – чрезмерная детализация, переобремененность остановками на всех промежуточных станциях, необычайная рассудительность, тяга к объяснениям, выяснениям, отступлениям.

¹⁹ *Русская народная лирика...*, с. 19, № 29; с. 56, № 91.

Ничего нельзя пропустить. Вот как в XXI-й песни Пенелопа достает лук Одиссея:

5 Вверх по ступеням высоким поспешно взошла Пенелопа;
Мягкоодутлой рукою искусственно выгнутый медный
Ключ с рукоятью из кости слоновой доставши, царица
В дальнюю ту кладовую пошла (и рабыни за нею),
Где Одиссеевы все драгоценности были хранимы:
Золото, медь и железная утварь чудесной работы.
Там находился и тугосгибаемый лук, и набитый
Множеством стрел бедоносных колчан. Подарен Одиссею
Этот был лук со стрелами давно в Лакедемоне гостем
Ифитом, богоподобного Эврита сыном. Они же
Встретились прежде друг с другом в Мессине, где нужно обоим
Дом посетить Орсилоха разумного было. В Мессине
Тяжбу с гражданами вел Одиссей. Из Итаки мессинцы
Мелкого много скота увели; с пастухами оттуда
Триста быков круторогих разбойничье судно украло.
Их Одиссей там отыскивал; юноша, свежести полный,
Был он в то время; его же послали отец и геронты.
Ифит отыскивал также пропажу: коней, и двенадцать
Добрых жеребых кобыл, и могучих работников мулов.
Ифиту иск удался; но гибелью стала удача:
К сыну Зевесову, славному крепостью силы великой
Мужу, Ираклу, свершителю подвигов чудных, пришел он –
В доме своем умертвил им самим приглашенного гостя
Зверский Иракл, посрамивши Зевесов закон и накрытый
Им гостелюбно для странника стол, за которым убийство
Он совершил, чтоб коней громозвучнокопытных присвоить.
Ифит, в Мессину за ними пришед, Одиссея там встретил.
Эвритов лук он ему подарил; умирая, великий
Эврит тот лук злополучному сыну в наследство оставил.
Ифита острым мечом и копьем одарив длиннотенным,
Гостем остался ему Одиссей; но за стол пригласить свой
Друга не мог: прекратил сын Зевесов, Иракл беспощадный,
Жизнь благородному Ифиту, Эврита славного сыну,
Давшего лук Одиссею и стрелы. И не брал с собою
Их никогда Одиссей на войну в корабле чернобоком:
Память о госте возлюбленном верно храня, их берег он
В доме своем; но в отечестве всюду имел при себе их.
Близко к дверям запертым кладовой подошед, Пенелопа
Стала на гладкий дубовый порог (по шнуру обтесавши

Брус, тот порог там искусно уладил строитель, дверные
Притолки в нем утвердил и на притолки створы навесил);
С скважины снявши замочной ее покрывавшую кожу,
Ключ свой вложила царица в замок; отодвинув задвижку,
Дверь отперла; завизжали на петлях заржавевших створы
Двери блестящей; как дико мычит выгоняемый на луг
Бык круторогий – так дико тяжелые створы визжали.
Влезши на гладкую полку (на ней же ларцы с благовонной
Были одеждой), царица, поднявшись на цыпочки, руку
Снять Одиссеев с гвоздя ненатянутый лук протянула;
Бережно был он обернут блестящим чехлом; и, доставши
Лук, на колена свои положила его Пенелопа...

Этот пассаж компонован так: 1. Пенелопа идет за луком; 2. Описание ключа кладовой; 3. Описание кладовой; 4. Лук, подарок Ифита; 5. Встреча Ифита и Одиссея в Мессине; 6. Причины пребывания там Одиссея; 7. Тяжба Одиссея с мессинцами; 8. Причины этой тяжбы; 9. Что делал в Мессине Ифит; 10. Почему он туда попал; 11. Что случилось с Ифитом впоследствии; 12. Убийство Ифита Гераклом; 13. Как это убийство совершилось; 14. Подарок лука Эврита; 15. Как лук Эврита попал к Ифиту; 16. Ответный подарок Одиссея; 17. Дальнейшие взаимоотношения Ифита и Одиссея; 18. Отношение Одиссея к луку; 19. Кладовая; детальнейшее описание устройства порога; 20. Детальнейшее описание отмыкания замка в кладовой; 21. Дверные петли во время отмыкания; 22. Подробнейшее описание, как Пенелопа протягивает руку за луком; 23. Как Пенелопа взяла лук.

Настоящее, цепь за цепью, уходит в прошлое; прошлое, снова как настоящее, тянется во временные предшества. Получается ступенчатость; время расчленено на отрезки, из которых каждое отводит назад, в предшествующую ступень. Так рождается описание, оно же и эпическое отступление. Но время еще носит пространственный характер; оно воспринимается не в виде каких-то изменений в душевной ли жизни, в социальной, или не в виде процессов; оно, если можно так сказать, опредмечено, и его ход воспринят в форме ступенчатой передвижки чисто-предметных, ярко-конкретных явлений. Употребляя философский термин, можно сказать, что гомеровское время вполне чувственно. Пенелопа идет за луком. Время, которое на это уходит, исчисляется и заполняется пространственно, предметно: она пошла по высокой лестнице; она взяла пухлой рукой красивый, медный, прекрасноповорачиваемый ключ, – на нем была ручка из слоновой кости; она

пошла в отдаленную горницу с женщинами-сопроводительницами; там лежали сокровища владыки – медь, золото и трудно-обрабатываемое железо... и т. д. Несмотря на то, что Пенелопа идет в кладовую на наших глазах, что Одиссей мастерит лодку день за днем, что Пандар натягивает лук движением за движением – гомеровское описание статично: оно оперирует предметами, переходом с одной вещи на другую, но не изменениями во времени. С одной стороны, тут описано, как Пенелопа идет за луком; с другой, как лук попал к Одиссею; с третьей, как Пенелопа достала лук. Тут и экфразы (описание ключа, описание порога), тут и генеалогия-история (описание лука Эврита – Ифита – Одиссея, описание убийства Ифита, описание кражи скота и поездки в Мессину), тут и краткое перечисление (описание сокровищ в кладовой), тут, наконец, и сравнение (описание дверных петель, визжащих подобно быку). Своеобразное восприятие времени, как последовательных ступеней пространственных, совершенно отдельных, самостоятельных отрезков, придает описанию предметный характер. Детализация выдерживается тем тщательней, чем продолжительнее путь описываемого времени; может быть, следовало бы сказать, что гомеровская детализация есть эпическая длительность. Так называемый гомеровский реализм представляет собой детальное описание предметов – домов, горниц, утвари, украшений, всякого рода искусно смастеренных вещей. Таков убор Геры в XIV песни *Илиады*, скамейка для ног Елены или Пенелопы, одежда Одиссея и мн. др. Но таково же описание ран, прохождения стрелы, увечья. Реализм не распространяется на самую основную концепцию, на ту, которая и разрешает вопрос о мифизме или реализме: на концепцию жизни, человека и причин, ими двигающих. В гомеровских поэмах человека нет вовсе; а переживания богов и героев в такой же мере антропоморфны, – не реалистичны, – в какой антропоморфна их наружность. Ни человека, ни реальной жизни, ни ландшафта нет у Гомера; даже *Одиссея* – не больше, чем сказка, бытовизм которой объясняется предметностью мировосприятия. Реализм требует умения писать с натуры; Гомер же дает не столько описание непосредственно вещей, сколько их изображений, сколько мастерства их изготовления; не всякая вещь позволяет ввести генеалогию и историю, но изготовление вещи дает возможность отводить описание к истоку и давать ступенчатую детализацию. Так получается, что у Гомера носителем реалистического описания является экфразы.

6.

Вот почему Щит Ахилла так близок по колориту *Одиссее*, но резко диссонирует с *Илиадой*. Экфраз, как форма описания, моложе сравнения: как я сказала, она уже целиком устремлена к реальному миру, поскольку интересуется предметами, вещью. Средствами экфразы объективно достигается реалистичность описания, хотя на самом деле эпическое творчество не может, как творчество самое раннее, быть реалистическим. *Илиада* имеет ведущей формой описания сравнение. *Одиссея* – экфразу. Хотя нам и кажется, что сравнения выполняют с самого возникновения художественную функцию, но на самом деле это глубокая архаика, говорящая о недостатке средств описания. Мир вещей, более молодой для мировосприятия, описывается не в форме сравнений (где они присутствуют лишь частично, верней, начинают присутствовать), а экфраз.

Как это на первый взгляд ни парадоксально, но описание, в своих первых формах, вовсе не является словесным воспроизведением подлинных вещей. «Полиистор Александр, как рассказывает [...] Берос в I книге *Вавилонии*, говорит, [...] что Оанн написал о происхождении мира и государства, и это слово передал людям»²⁰. Каким бы поздним и легендарным ни был этот миф, но он очень типичен. Описание мира есть его сотворение; Логос, первоначало, основа бытия; написать это значит создать. При этом, конечно, речь не идет о письменности и датировке ее возникновения; книга, письмо (как показал в одноименной работе Н. Я. Марр²¹) сперва означает космос, тотем, а потом уже полу-

²⁰ Пер. О. Фрейденберг по изд.: *Beros(s)ius. [Fragmenta]*, в: *Fragmenta historicorum graecorum*, collegit, disposuit, notis et prolegomenis illustravit, ...Carolus Müllerus, Parisiis 1848, Vol. 2, P. 496, fr. 1a, 49–51. [Примеч. Н. Брагинской].

²¹ Н. Марр, *Происхождение терминов 'книга' и 'письмо' в освещении яфетической теории*, в: Н. Марр, *Избранные работы*, Москва, Ленинград 1934, т. 3, *Язык и общество*, с. 219–245. В этой работе Марр старается реконструировать дописьменную семантику письма, книги, чтения. Язык старше письменности, значит, слова, которые значили что-то отличное от *писец, книга, буква, читать*, стали обозначать эти новые понятия. Не обращая внимания на языковой материал, обращение с которым у Марра было далеко от научной строгости, укажем только на его семантическую реконструкцию, которая важна для Фрейденберг. Марр исходит из первичности печати, отпечатка, татуировки, рисунка на теле человека или животного. Печать, метка указывает на принадлежность или посвященность, вообще имеет содержание, к которому отсылает. Метонимически несущее на себе печать указывает и на сакральную сущность, с которой соотносится принадлежность и посвященность, а ставящий «тавро», «знак», «печать» и умеющий различать такие знаки оказывается жрецом, колдуном. [Примеч. Н. Брагинской].

чает то значение, которое мы сейчас вкладываем, и получает его именно потому, что это тотем и космос. Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т. д. говорит об описании=сотворении мира и вещей путемковки, лепки, тканья. Всякое изделие соответствует сотворенному миру. Вот почему Гефест – бог изделий, Афина – богиня изделий, а они воплощают огонь, космическую первостихию. Поэтому же фольклорная экфраза изображает под видом терема – небо со светилами, под видом вышивки – солнце, месяц, зарю:

Шила – вышивала боярыня три узора:
Первый-то узор вышивала –
Утряную зарю с белым светом;
Другой-от узор вышивала –
Светел молодой месяц со звездами;
Третий-от узор вышивала –
Красное солнце со лучами.²²

Это – самая первая фаза. Дальше описывается уже то, что описано, – изображено или сработано. Описания обнаруживают свою функцию особенно хорошо в греческом романе: здесь эпилог всегда таков, что герои описывают все свои страдания и приключения, и возлагают их в храме на алтарь божества. Жизнь героев воспроизводится в слове, воссоздается, творится. Роман и есть такая жизнь, верней, роман ее дублирует; в храме, на алтаре, лежит эта жизнь, как возношение, как жертвоприношение.

Мне уже приходилось показывать в работе о Гезиоде²³, как Слово, логос, однозначно рождению; всякие первичные словесные акты осмысляются в виде личного рассказа жертвенного животного, – разрываемого на части, закалаемого космоса звериной формы. Такова первая песнь, первый рассказ. Описание – более поздняя фаза ословесненного действия. Как подметила Б. Л. Галеркина, экфраза связана с жертвоприношением: она указала на такие экфразы, которые либо заканчиваются приношением жертвы, либо находятся с ним в смысловой увязке²⁴. Личный рассказ древнее, конечно, описания, и композиция I части

²² *Русская народная лирика...*, с. 48, № 79.

²³ Неизданная монография О. Фрейденберг *Композиция «Трудов и Дней» Гезиода* (Ленинград, 1933–1938).

²⁴ Предположительно эта мысль была высказана Б. Галеркиной в ее кандидатской диссертации *Агон в структуре греческой трагедии* (1945), защищенной под руководством О. Фрейденберг в ЛГУ, но не утвержденной в ВАК [Примеч. Н. Брагинской].

Одиссеи, речи *Илиады* хорошо это подтверждают. Описание появляется тогда, когда первое лицо отделяется от третьего, когда космос с я–он делается только он, с субъекта–объекта переходит только в объект, в предмет описания. Такое описание лежит на алтаре, как жертвоприношение (роман) или носит форму личного рассказа Музы (*Илиада*, *Одиссея*, многие гимны). В том и другом случае мы имеем дело не с риторической фигурой, а с распадом первого–третьего лица на первое и третье, еще связанные между собой: ни первое не выступает без третьего, ни третье без первого. Теперь не о себе самом рассказывает безличный пассивно-активный космос; он становится пассивным и активным в отдельности, хотя и в формальном соединении, – и одновременно рассказывается о нем, как о третьем лице, и сам он рассказывает лично о себе в первом. Так герои романа передают свою повесть в форме личного рассказа, но в присутствии божества. Так рядом с прямой речью возникает косвенная речь, как форма первого лица в третьем. Так создается будущая литературная композиция обрамления. В *Одиссее* личный рассказ составляет часть рассказа Музы; в греческом романе личные рассказы составляют часть косвенных, а косвенные – часть личных (особенно у Гелиодора). Так же еще не оторвано третье лицо от первого в различных фольклорных композициях типа индусских новелл или *Тысячи и одной ночи*. Почти вся греческая литература показывает этап, когда субъект еще тесно соуживается с собою же, как объектом, и когда косвенный рассказ служит формой личного рассказа. Например, у Платона в *Пире* композиция такова, что третье лицо, так сказать, еще заворочено в первое и продолжает говорить от его имени: рассказ ведет не очевидец, а лицо, слышавшее этот рассказ от другого лица, то же, в свою очередь, слышало его от третьего.

Описание знаменует собой такой этап, когда первое лицо уже полностью отделено от третьего, субъект от объекта, пассив от актива. Это совершается, как показывает Гомер, в различных формах. Самая ранняя из них – сравнения. Здесь еще описания нет, и вся конструкция держится на былом единстве пассива–актива. Но методом замещения одного образа другим предмет описывается. Далее идет экфраза, изображение изображения, метод редупликации. Натура еще не видна. Описание еще есть сработанная вещь, изделие. Натура куется и ткется, лепится и выжигается. Она уже стала третьим лицом, но еще не описана словом; когда появляется словесное описание, оно оседает здесь.

Это описание вещи, но не человека и не природы, – эпическое описание.

Наконец, показ воочию и перечисление. В показе еще действует драматическая форма. Действие разыгрывается на глазах и шаг за шагом. Первое специфическое описание, как таковое, – это наименование и перечисление – атемпоральное, безглагольное описание.

7.

В работе о Гезиоде я указывала, что первые описания природы принадлежат утопии, которая вкраплена в эпос, в лирику, в повесть. Это описания садов, полей, цветов, речек, иногда (реже) птиц и животных. Обычная форма таких описаний – перечисление.

Мне не хочется повторять всех тех примеров, которые я приводила в той работе в связи с иными исследовательскими целями. Скажу, что это места из *Одиссеи*, главным образом 7, 112 слл. Здесь описывается сад Алкиноя, состоящий из яблонь, груш, гранат, смоковниц, маслин.

[120] Груша за грушей, за яблоком яблоко, смоква за смоквой,
Грозд пурпуровый за гроздом сменялися там, созревая.

Есть в *Одиссее* и маленький «каталог», но не кораблей, как в *Илиаде*, а плодовых деревьев (24, 336 слл.):

[340] Дал мне тринадцать ты груш оцветившихся, десять отборных
Яблонь и сорок смоковниц; притом пятьдесят виноградных
Лоз обещал... и т. д.

Я приводила также два места из *Гимна к Деметре*:

6 Дева играла на мягком лугу и цветы собирала,
Ирисы, розы срывая, фиалки, шафран, гиацинты,
Также нарциссы...²⁵

425 ... все мы играли, цветы собирали, –
Ирисы рвали с шафраном приветливым и гиацинты,
Роз благовонных бутоны и лилии, дивные видом,
Также нарциссы...²⁶

²⁵ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 40.

²⁶ *Ibidem*, с. 49.

В эпическом описании единственными средствами характеристики и определения служат эпитеты; стоячие, необновляемые, неизменяемые, они описывают предмет в той же мере, в какой маска на лице определяет роль. И Греция пользуется в драме маской, в эпосе стоячими формулами. Мирвосприятие статично.

Илиада дает описание сада, поля, пашни в форме экфразы. Щит Ахилла сделан более прогрессивными приемами сознания, чем архаические перечисления.

Между тем, прием перечисления остается в греческой литературе до очень поздних веков, и недаром в пародии Лукиана описывается «аромат роз, нарциссов, гиацинтов, лилий и фиалок, даже мирты, лавра и виноградного цвета», а его действующие лица «увидели множество тихих больших озер, прозрачные реки, медленно текущие в море, еще и луга, и лес, и певчих птиц»²⁷. Сюда же примыкают и описания садов в романе, из которых я цитировала Лонга:

парк [...] имел все деревья, яблони, мирты, груши, и гранаты, и смокву, и оливы [...] Но были и кипарисы, и лавровые, и платаны, и сосна [...] Были и гряды цветов – из тех, что приносила земля и других, что создавало искусство: розы и гиацинты, и лилии, дело руки; фиалки, нарциссы и курослеп приносила земля²⁸.

Конечно, греческие романисты уже расширяют, раздвигают узкое пространство между именем существительным и его эпитетом; вводят более пространные определения; эпитет развертывается в маленькую картину; однако, чисто внешняя вариация не изменяет общего характера статичности и сугубой традиционности приемов описания, сухого, лишённого индивидуализации восприятий того писателя, который описывает – Лонг ли это, Гелиодор, Харитон, Ахилл Таций. Есть только разница стилистик.

8.

Греческая лирика интересна тем, что еще не есть европейская «настоящая» лирика, а нечто новое на путях (только на путях!) от эпических жанров к лирическим. Почему Алкман, Пиндар, Семонид, Сестихор должны называться лириками, а творцы гимнов к Гермесу или к Афродите – эпиками? Греческая лирика отличается от эпоса качествен-

²⁷ Лукиан, *Правдивая история*, пер. О. Фрейденберг, II, 5. [Примеч. Н. Брагинской].

²⁸ *Дафнис и Хлоя*, пер. О. Фрейденберг, IV, 2. [Примеч. Н. Брагинской].

но новым характером сознания и мироощущенья авторов. Ее жанровая особенность вовсе не лежит в индивидуальном творчестве, или в рождении субъективизма, или в создании каких-то особо новых форм. Только старые учебники психологии могли делить единое жизневосприятие на процессы мыслительные, волевые и эмоциональные. Это давно пора оставить. В человеке нет и никогда не было физиологических или психических ведомств. Эпос исчезает вместе с отмиранием архаических форм мировосприятия (как увязка субъекта с объектом, протяженное понимание времени, ступенчатость причин и следствий и др.). Чистое образное мышление порождает только миф, но не лирику. Лирическое «я», на которое обыкновенно делают упор, не создается одним чувством самосознания самим по себе. Это «я» давно присутствует в эпосе, и для него природа – я, как и человек – я. Пока субъект и объект полностью слиты, есть миф, но нет эпоса. Рождается эпос при отделении субъекта от объекта; но, как я сказала выше, эпический субъект еще служит, хотя бы и формально, видом объекта. То, что эпические жанры открываются призывом к Музам, не просто литературный прием. Семантически, эпос представляет собой развернутое вещанье Музы, как божества, как олицетворения провиденциального слова; Музы проецируют настоящее в прошедшее. Каждый эпос – пророчество – *Одиссея* ли это, *Энеида*, песнь о Гильгамеше, о Калхасе, о тысячах предсказаний *Илиады*. По форме, эпос не обходится без призыва Муз (Гомер, Гесиод), потому что весь эпический рассказ в третьем лице есть прямой рассказ: объект еще не оторван от субъекта. Но об этом я раз уже сказала. Теперь ставлю ударение на то, что описательная часть эпоса представляет собой магистраль речей (как, например, в *Илиаде*) и формально рождается из тех увязок, ремарок между речами, о которых я говорила в начале. Описание несет прогрессивную функцию отрыва субъекта от объекта, перехода природы с первого–третьего на третье лицо. Однако, в эпическом описании этот процесс еще полностью не закончен. Его завершает лирика. И рождается она именно тогда, когда человек и природа не только отделены, но природы нет вовсе: когда она, природа, перестает быть космосом и становится ландшафтом, то есть чистой художественной функцией. Вот тогда-то первое и третье лицо совершенно отделяются, как и субъект от объекта. Сами собой, как субъекты, исчезают боги, герои и всякие иные существа, как бы они ни были человекообразны. Появляется и функционирует только одно самостоятельное, больше не связанное с субъектом, третье лицо, и са-

мостоятельное, не связанное с объектом, первое. Функцию природы выполняет человек. Если такой же процесс порождал и гомеровские сравнения, то можно сказать без натяжки для греческой литературы, что сравнения – это уже некий лирический элемент в эпосе.

Разница между сравнением и лирикой не в количестве эмоций. Феокрит или Вакхилид показывают, как эпичны идиллии и баллады; *Персы* Тимофея считаются лирическим жанром. Разница скорее в том, что сравнения еще не жанр, и что речь идет не о сравнениях в целом, а об их одной реалистической части («подобно тому, как»), и что эта часть представляет собой реалистическую переработку мифических образов и связей. Лирика же, в своей самой основной примете, совершенно не мифологична. Это говорит другими словами о полном отделении субъекта от объекта, об отделении окончательном. Отныне не-существенно, какова тематика нового жанра; пусть она, сколько хочет, говорит о богах и героях и, сколько хочет, прикрепляется к культам. Конструктивно, она совершенно, нацело покончила с мифотворческим сознанием, с тем сознанием, которое творило мифы. Это и есть лирика.

Отсюда, как результат, рождение человека и природы, как фикции. Лирика – реалистический жанр, дитя реалистического сознания (дело, опять-таки, не в темах и не в бытовой лексике). Человек рождается в ней произвольно, без ощущения еще личных эмоций, без догадки о внутреннем мире. Человек рождается из противопоставления уже отделенной и утратившей значение субъекта природе. Это еще внешний человек на фоне внешних впечатлений об окружающем мире.

Понятно, поэтому, что архаическая лирика, имеющая много общих генетических черт с описанием, на самых ранних своих этапах должна быть максимально описательной. Это должен быть рассказ о человеке, вне связи с космосом или его воплощениями – богами, героями, чудовищами и т.д. Оттого я и сказала, что греческий лирический жанр вовсе не есть лирика, потому что он не есть лирика европейская; он очень архаичен, очень своеобразен; это в такой же мере, по внешнему виду, эпос, как, скажем, песни в роде «А мы просо сеяли, сеяли». Здесь жанр распознается только по мировосприятию, управляющему жанровыми формами.

9

Первая греческая лирика – хоровая. Говорят, она индивидуальна, и у меня нет охоты это оспаривать. Пусть Стесихор и все присные, дей-

ствительно, слагали песни: как и в эпосе, и в фольклоре – проблема решается не этим.

Парфении Алкмана – это хоровые гимны, воспевающие девичью красоту, гимны, по-видимому, в честь женского божества. Чем же это не эпос, не *Гимн к Афродите*? Неужели только тем, что имя автора – не собирательное ‘гомер’, а личное, живое – Алкман?

51 ... Агесихоры
Волосы, моей сестры
Двоюродной, ярко блещут
Золотом беспримесным.
Лицом же она сребристым...²⁹

Чтение парфений неясное, спорное, но сейчас дело не в этом. Я говорю не об отдельных словах, а о жанровом стиле.

Так вот, в *Гимне к Афродите*, кто бы его ни сочинял, действующим лицом является природа, Афродита, мировое произрастание, мировая производительность. Тема гимна – любовный акт, зачатие. Это любовь всего космоса – всех тварей, всех зверей, которые производят и рождают одновременно с богиней.

64 Чудной облекшись одеждой и все превосходно оправив,
Золотом тело украсив, покинула Кипр благовонный
И понеслась Афродита улыбкалюбивая в Трою,
На высоте, в облаках, свой стремительный путь совершая.
Быстро примчалась на Иду, зверей многоводную мать.
Прямо к жилищам пошла через гору. Виляя хвостами,
Серые волки вослед за богиней шли и медведи,
Огненноокие львы и до серн ненасытные барсы.
И веселилась при взгляде на них Афродита.
В грудь заронила она им желание страстное. Тотчас
По двое все разошлись по логовам тенистым. Она же
Прямо к пастушьим куреням приблизилась, сделанным прочно:
Там-то Анхиза-героя нашла.³⁰

Картина и вся концепция – типично мифологические. Однако, это уже не миф, а эпос. Муза, поющая этот миф, остается забытой фигурой, давно стертым субъектом. Афродита уже стала здесь третьим лицом,

²⁹ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 211, фр. 1.

³⁰ *Ibidem*, с. 34.

чьи приключения воспеваает земной певец, эпик. Он тяготеет к предметному миру, к детализации, к бытовизму, но уже в меньшей степени, чем Гомер. И форма этого – бытовизация мифа. Но сделать этого прямо певец не может в силу самого сюжета; он выбирает другое, – Афродита мистифицирует Анхиза, выдавая себя за смертную девушку.

109 Я не богиня. Напрасно меня приравнял ты к бессмертным.
Смерти подвержена я. И жена родила меня мать.

.....
130 Я же к тебе вот пришла: принуждает меня неизбежность.
Именем Зевса тебя заклинаю! Родителей добрых
Именем, – ибо худые такого, как ты, не родили б!
Девой невинной, любви не познавшей, меня отведи ты
И покажи как отцу твоему, так и матери мудрой,
Также и близким, с тобой находящимся в родственных связях,
Буду ли я подходящей невесткой для них, иль не буду?³¹

Дальше она просит, чтоб Анхиз послал к ее обеспокоенным родителям гонца, а затем принял богатое приданое и устроил пир.

Сцена любви, брачное соединение, «священный брак» неба и земли, передаваемый в XIV песни *Илиады* в виде золотого дождя и рождения растительности, здесь весь дан в опредмеченной детализации, как последовательный ряд установленных бытом поступков. Мать-земля и ее пышный цветочный покров заменены здесь ложем.

157 Там сложено было уж раньше
Ложе из мягких плащей для владыки и сверху покрыто
Шкурами тяжко-рыкающих львов и косматых медведей,
Собственноручно в высоких горах умерщвленных Анхизом.³²

Священное соединение описывается в бытовизированных подробностях, методом перечисления вещей:

162 Снял он ей прежде всего украшенья блестящие с тела, –
Пряжки, застежки, витые запястья для рук, ожерелья.
Пояс потом распустил, и сиявшие светом одежды
С тела богини совлек и на стуле сложил среброгвоздном.³³

³¹ Ibidem, с. 35–36.

³² Ibidem, с. 36.

³³ Ibidem.

Красота Афродиты описывается в виде красоты подробно перечисляемых вещей, в виде их света, сияния, блеска. Анхиз поражается, при виде ее, «блестящим одеяньям»:

86 Пеплос надела она, лучезарный, как жаркое пламя,
Ярко блистали на теле витые запястья и пряжки,
И золотые висели на шее крутой ожерелья,
Разнообразные, видом прекрасные; словно блестящий
Месяц вокруг нежных грудей Афродиты светился чудесно.³⁴

Космический характер украшений удержан здесь только благодаря двум сравнениям; не зная мы, кто такая Афродита, мы могли бы принять ее за обыкновенную девушку, а светила, пламя огня, яркое сияние богини-космоса – за безделушки кокетливой дамы.

Алкман же говорит, что волосы, в подлиннике – грива, Агесихоры «расцветает, как беспримесное золото, а лицо серебряное» (51–55). Другая девушка – Агидо:

39 А я блистанье
Агидо пою. Гляжу, –
Как солнце блестит: его нам
Агидо дает познать.³⁵

В оригинале: «А я пою свет Агиды: смотрю на нее, как на солнце, – Агидо доказывает, что оно блещет».

И дальше:

45 Ведь сама она меж прочих
Выдается, словно кто-то
Посреди коров поставил
Быстрого в беге коня звонконового,
Сходного с быстролетающим сном.³⁶

Хотя здесь обычные для гомеровского эпоса атрибуции, – световые и звериные сравнения и эпитеты, – все же аналогия чисто формальна. По смысловой сути – лирика резко отличается от эпоса: действующие лица у Алкмана – люди, реальные девушки, а природа (свет, солнце, звезды, ночь, животные) отделена от человека и служит для

³⁴ Ibidem, с. 35

³⁵ Ibidem, с. 210, фр. 1.

³⁶ Ibidem, с. 210, фр. 1.

него спутником, хотя еще очень близким, соучастником человеческой жизни, но все же третьим лицом, объектом. Это видно из описания:

60 Поднимаются Плеяды
В мраке амвросийной ночи
Ярким созвездьем и с нами, несущими
Плуг для Орфрии, вступают в битву.³⁷

В подлиннике проще: «Всходящие Плеяды сражаются (состязаются) с нами, несущими покров Орфрии, подобно палящей звезде, сквозь бессмертную ночь». Природа уже не действует, а описывается; не олицетворена в антропоморфном существе, а стоит вне человека и даже вне космических проявлений (как были, напр., у Гомера Посейдон, Гефест, Афродита, Зевс), – природы, как таковой, нет, а есть уже изолированные от нее боги. Тут Орфрия (возможно, Артемида), тут Зевс и Аид, Афродита (стр[оки] 17, 20, 31), тут и боги вообще («в этом некое мщение богов», 36). Это уже религия, а не природа, – у Гомера же наоборот, религии нет, есть только стихии. Эпическая ‘природа’ в лирике раздваивается: перестав быть космизмом, она закаменевает в богов, а ее зрительная, внешняя сторона обращается в пейзаж, в так называемые описания природы. Они, естественно, сухи, фактичны, внешни, элементарны: всходят звезды; цветут цветы в саду; венок из цветов; времена года; сон природы. Поэт тоже списывает натуру, но очень примитивно; он видит ее одну верхнюю, так сказать, сторону, – горы, реки, деревья, цветы, животных. Человека в этой природе еще нет; взаимодействий между ними тоже нет; зрительное впечатление носит строго-формальный характер. Ни о каком символизме не может быть речи. Внутреннее содержание природы скрыто. Она еще не стала душевным миром человека. Перечисление появляется опять, потому что без него нельзя обойтись: цветут цветы, но какие? Спят животные, но кто? Времена года – а именно? И Алкман описывает:

Fr. 20³⁸ Три времени в году – зима,
И лето, осень – третье.
Четвертое ж – весна, когда
Цветов немало, досыта ж
Поесть не думай...³⁹

³⁷ Ibidem, с. 211, фр. 1.

³⁸ Нумерация фрагментов Алкмана в издании оригинала здесь и далее по: *Poetae melici Graeci*, edidit D. L. Page, Oxford, 1962. [Примеч. Н. Брагинской].

Гр. 19 Вот семь столов и столько же сидений
На тех столах – все маковые хлебцы,
Льняное и сезамовое семя,
А для детей в горшочках – хрисокола.⁴¹

Алкман – простейший певец; его язык, его стиль очень трудны для понимания, потому что древни и своеобразны; но он прост своим мировосприятием, своим душевным примитивизмом. Впрочем, говорить о душе Алкмана можно только реконструктивно. В наших отрывках ее нет. И не потому, опять-таки, что это отрывки, а потому, что греческая лирика до души еще не успевает дойти.

Как это ни странно, она вся занимается еще природой. И не в смысле построения пейзажа. Нет, она стоит на том рубеже времен, когда конструируется природа, как объект. Только с появлением третьего лица нарождается лирика; мир обособляется, устанавливаются боги, реальный человек может просунуть голову и быть замечен. Греческая лирика – это мировой этап отделения и перехода третьего лица в первое, первого в третье, – внутренняя перемена их функций. Роль природы переходит к человеку.

10.

В парфениях Алкмана, как в эпиникиях Пиндара, сильно развита мифологическая часть и много нравственных сентенций. Мифологизм, обращение к богам, прямые молитвы, благочестие – это все есть, этого всего много у Алкмана. Боги уже имеют свои особые ведомства; они стабилизированы, отрешены от человеческих сущностей и от космических значений.

Человек высвобожден.

Гр. 1, 64 Изобильем пурпура
Не нам состязаться с ними.
Змеек пестрых нет у нас
Из золота, нет лидийских
Митр, что украшают дев
С блистающим томно взором.⁴²

Девушки говорят о состязании не с богами, не с героями, а с другими девушками. Речь идет о женских бытовых нарядах. Это не косми-

⁴¹ Ibidem, с. 214, фр. 13.

⁴² Ibidem, с. 211, фр. 1.

ческие украшения Афродиты, рационализированные, транспонированные в быт, в предметный мир. Это не гомеровский мифологизм, воспринятый сквозь нарождающуюся дискурсивность. В парфении Алкмана вещи впервые находят свое реальное выражение, и это благодаря тому, что природа и боги заняли свое место в отдельном купэ и перестали заполнять человека. Там, где когда-то на лугу с Персефоной резвились ее мифические подруги – Левкиппа, Ианфа, Файно, Электра – 23 подруги; там, где к Фетиде приходили 33 nereиды, перечисленные, как и у Персефоны, по именам: там у Алкмана находятся реальные девушки с именами реальными.

Fr. 1, 70 Пышнокудрой нет Нанно
С Аретою богоподобной,
Нет ни Силакиды, ни Клэсисеры.
И, придя к Энесимброте, ты не скажешь:
«Дай свою мне Астафиду!
Хоть взглянула б Янфемиды
Милая и Дамарета с Филлилою!»
Агесихора лишь выручит нас.⁴³

Отрицательное перечисление имен (10 в коротком пассаже!) – остаток традиционного приема эпического описания. Но в его смысловом содержании произошла перестановка. Его еще нечем заменить – оттого он традиционен. Однако, он вызывается не линейностью мышления, а улавливанием одной внешней сути человека – его наряда, его имени. Это не Терсит, не nereиды, не нимфы. Это реальные дорийские и лидийские девушки, пестро одетые, в блестящих украшениях, с распущенными волосами, одни – в естественной красоте своей молодости, другие в искусных нарядах, золоте и пурпуре – это девушки, поющие в хоре, и отсутствующие, и те, которых нет вовсе, но с которыми идет сравнение. Вещи, называемые Алкманом, реальны – змейки, пурпур, митры; они традиционно описываются, как запястья и ожерелья Афродиты в *Гимне*, как фата и драгоценности Геры в XIV песни *Илиады*, как одежда Пенелопы. Да, даже как одежда Пенелопы. И все же гомеровские описания предметов – только опредмеченное мифологическое мировосприятие; и Пенелопа, и запястья, и ожерелья, и вуали – все это мифологические образы, пропущенные сквозь новое сознание, которое передвигается к внешнему предметному миру и начинает впервые его

⁴³ Ibidem, с. 211, фр. 1.

видеть; это легкий поверхностный слой, бытовистический налет, переводящий чистый миф в миф новеллизированный, в сказку и эпопею; это реализм экфразы и сравнений.

Не то у Алкмана. Вещи даны наивно, совсем запросто, без детализации, одними штрихами. Они названы, но не преувеличены в своем значении. Лирика – это такой жанр, который создается новым характером сознания, но не появлением эмоций.

Фг. 17 Как-нибудь дам я треногий горшок тебе, –
в нем собирай ты различную пищу.
Нет еще жара под ним, но наполнится
скоро он кашей, которую в стужу
Любит всеядный Алкман подогретою.
Он разносолов различных не терпит,
Ищет он пищи попроще, которую
ест и народ...⁴⁴

Это очень элементарная лирика, конечно, но вещи, которые она описывает – первые реальные вещи человеческого обихода, постигнутые в контексте реальных явлений и связей. От кого попал к Алкману этот горшок, кем он сделан впервые, где была взята глина для его обработки, что произошло на том месте, где глина лежала, какова каша и почему она сварена в этом горшке – ничего этого от Алкмана мы не узнаем. Генеалогия, как прием описания, уже отсутствует. Вещь (в широком смысле) воспринимается фронтально, в настоящем; время не делится больше на ступенчатые отрезки последовательных причин и следствий; оно порвало связь с плотно прилежавшими разнородными, прерывистыми предшествами; оно потеряло пространственную протяженность. Внешняя природа отодвинулась от человеческой жизни; простые, ни с чем не связанные, очень элементарные стоят перед певцом окружающие предметы; он смотрит на них, не удивляясь и не идеализируя, как на простую данность. Прозаична, поэтому, первая лирика, и в этой ее прозаичности – основной ее колорит, но и основной прогресс.

Фг. 39 Слова и мелодию эту
Сочинил Алкман-певец,
У куропаток заимствовав их.⁴⁵

⁴⁴ Ibidem, с. 214, фр. 12.

⁴⁵ Ibidem, с. 213, фр. 4.

Греческая лирика до того проста, что вначале теряешься. Ни красота природы, ни взволнованности, ни самоуглубления. Положительно, никакой лирики! Это тот этап, когда внутренний мир еще не сконструирован; лирика вращается в узком кругу мира внешнего, но, в отличие от эпоса, внешнего человеческого мира, а не в кругу природы. Греческая лирика – этап лирики мировой на путях отделения мифологического житезнепонимания от реалистического, на первых путях слома пространственного восприятия времени и ступенчато-последовательной каузальности. Лирического субъективизма (уже не говоря об индивидуализации) мы здесь не находим. В тот день, как природа стала религией и пейзажем, человек и его жизнь получили местожителство; оно оказалось в лирике; но это еще не субъективизм, не жанр внутреннего мира, не рождение личности; эта жизнь еще не обмотана иллюзией и мечтой, не раскрыта вглубь; голая, пустынная, до убожества простая, она только что открылась описанию и ждет декоратора.

Гр. 96 Он уж подаст бобовую нам кашу,
И плод восчанный пчел, и хидрон белый.⁴⁶

[10a].

Завершение мифотворческого восприятия природы и первые дороги к реализму, как мировоззрению, вызывают два поворотных явления: поступает в обиход вне-космическая жизнь – это раз, обособляется мифологизм – это два. Обе эти тенденции и характеризуют греческую лирику. К двум этим разрозненным планам она и тяготеет. Как эпическое гомеровское мирозерцание, в корне анти-реалистическое, берет для себя базой реальный быт и одевает в него свои космические образы, – так греческая лирика, реализмом рожденная, опирается на религию и миф. Хоровая лирика вся пропитана благочестием, воззванием к богам, рассказами о героях, ссылками на миф, мифологическими образами. Очень показательна история сравнений. У Гомера мифический инцидент оправдывается сравнением с реальным событием.

XVII, 742 Те ж, как яремные мески, одетые крепкою силой,
Тянут с высокой горы, по дороге жестокобугристой,
Брус корабельный иль мачту огромную; рьяные вместе
Страждут они от труда и от пота, вперед поспешая, –
С рвеньем таким Аргивяне Патрокла несли...

⁴⁶ Ibidem, с. 215, фр. 14.

Никогда у Гомера сравнение не апеллирует к мифу. Героический мир, мир сверхъестественный, постоянно подкрепляется ссылкой на нечто реальное. Гомеровские сравнения, как и экфразы, всегда имеют реалистическую наружность. Как я уже говорила, введение элементов реалистичности, – прием сравнений, – у Гомера служит методом описания: поворот к природе, как к объекту, есть поворот к реальному миру.

В лирике, напротив, сравнение кивает на миф. Здесь все ссылки имеют в виду религию, – как у Пиндара, как у того же Алкмана, у всех хорических певцов. Но ведь сравниваются здесь с мифическими героями как раз люди. Это для человека, реального, смертного человека приводятся ссылки на героев и богов. Вот чисто пиндаровский мотив уже у Алкмана в цитируемом парфении:

Фр. 1, 16–21 Усилья ж тщетны.

На небо взлететь, о смертный, не пытайся,
Не дерзай мечтать о браке с Афродитой,
Кипрскою царицей, или
С дочерью прекрасной Порка,
Бога морского. Одне страстноокие
Входят Хариты в Кронидов дворец.
Из мужей сильнейшие –
Ничто.⁴⁷

Часты у греческих поэтов и такие сравнения, как у Сафо:

Фр. 23⁴⁸ Стоит лишь взглянуть на тебя, – такую
Кто же станет сравнивать с Гермией!
Нет, тебя с Еленой сравнить не стыдно
Золотокудрой...⁴⁹

Мифологизм остается в греческой лирике ведущей стихией, но стихией уже обособленной и противопоставленной реальности: в эпосе наоборот. Это, однако, еще не навязчивый традиционализм, как в эллинистической поэзии; здесь еще верят мифу и любят его по-настоящему, и не умеют без него обходиться. Перестройка совершается бессознательно.

⁴⁷ Ibidem, с. 210, фр. 1.

⁴⁸ Нумерация фрагментов издания оригинала Сафо здесь и далее приводится по: *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, ed. E. Lobel and D. L. Page, Oxford 1955 (repr. 1968). [Примеч. Н. Брагинской].

⁴⁹ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 169, фр. 5.

Гомеровские сравнения с животными и растениями оживают и в лирике, но в новом назначении. Тождество человека и животного, человека и цветка или светила и здесь порождает форму сравнения. Но смысл его иной. Алкман сравнивает своих девушек с солнцем, с конем, с коровами, с лебедем: один реальный объект сравнивается с другим, таким же реальным.

Fr. 82, 1–2 Тщетно крик все девушки подняли,
Как стая, в которую ястреб влетел.⁵⁰

У Гомера есть сравнение вроде этого; оно заканчивает XVII песнь *Илиады*:

755 И как туча скворцов или галок испуганных мчится
С криками ужаса, если увидят сходящего сверху
Ястреба, страшную смерть наносящего мелким пернатым, –
Так пред Энеем и Гектором юноши рати Ахейской
С воплем ужасным бежали...

У Алкмана сравнение уже не служит описанием; оно кратко, сжато и представляет собой метафору. У Гомера сравнение есть форма описания; оно всегда развернуто, статически подменяя один объект другим, и в этом центр эпической описательной системы.

Среди гомеровских сравнений совершенно нет таких, где фигурировала бы красота природы. Этого понятия нет у Гомера. Есть стихии – волны, море, ветры, тучи дождя и града, – но пейзажной природы нет. В лирике именно природа пейзажна, потому что из действующего лица она стала предметом описания. Например, у Сафо:

Fr. 96, 9–14. Так Луна розошерстая,
Поднимаясь с заходом
солнца, блеском
Превосходит все звезды. Струит она
Свет на море соленое,
На цветущие нивы
и поляны.
Все рососою прекрасною залито.
Пышно розы красуются,
Нежный кервель и донник
с частым цветом.⁵¹

⁵⁰ Ibidem, с. 217, фр. 25.

Казалось бы, и здесь, как у Гомера, сравнение есть развернутое описание. Но разница глубока. Для Гомера сравнение – лишь описательная форма; у Сафо оно несет функцию пейзажа, и не только красавица из Сард сравнивается с другими девушками и с луной, но и луна сравнивается со звездами, и красота ее восхода отображается в освещенном лунными лучами море, на покрытых росой полях, в распустившихся цветах ночи. От Сафо нельзя требовать, конечно, одухотворения природы и тютчевского умения понимать ее язык. Максимум, что она может дать, это сравнение – пейзаж в фактической, формальной зарисовке:

Фг. 34 Звезды близ прекрасной луны тотчас же
Весь теряют яркий свой блеск, едва лишь
Над землей она, серебром сияя,
Полная, встанет.⁵²

Однако, и кроме фг. 96 у Сафо есть уже сравнения природы с человеком. Это отводит, обычно, в фольклор:

Фг. 115 С чем тебя бы, жених дорогой, я сравнила?
С стройной веткой скорей бы всего я сравнила.⁵³

Лирические описания, основанные на такого рода сравнениях, представлены у греков в ямбах Семонида Аморгского. Как Алкман, он сравнивает женщин с животными, и эти сравнения развертываются у него, как у Сафо, в самостоятельные описания.

Интересно, как противопоставление природы и человека принимает у Ивика характер описания – антитезы:

Фг. 5⁵⁴ Только весной цветут цветы
Яблонь кидонских, речной струей
Щедро питаемых, там, где сад
Дев необорванный. Лишь весной же
И плодоносные почки набухшие
На виноградных лозах распускаются.

⁵¹ Ibidem, с. 173, фр. 24.

⁵² Ibidem, с. 169, фр. 4.

⁵³ Ibidem, с. 191, фр. 112.

⁵⁴ Нумерация фрагментов Ивика в издании оригинала здесь и далее по: *Poetae melici Graeci...* [Примеч. Н. Брагинской].

Мне ж никогда не дает вздохнуть
Эрос. Летит от Киприды он, –
Темный, вселяющий ужас всем, –
словно сверкающий молнией северный
ветер фракийский... и т. д.⁵⁵

Эрос, божество, сравнивается здесь с природой – с северным ветром: до чего природа утратила свои инкарнации, до чего она стала чистой художественной фикцией! У Гомера немислимо сравнение божества с ветром: ветер у него – патриархальный царь Эол в кругу своей семьи, либо... либо возлюбленный кобылиц⁵⁶, – олицетворение любви, тот же Эрос, лишь иногда в облике коня. У Ивика древний образ раздвоен и противопоставлен, – в новом значении.

Лирическое сравнение, становясь метафорой и пейзажем, перестает быть средством описания, методом показа мифологического явления, как реалистического. Это возможно было только в эпосе. Гомеровское сравнение – первый отход от чистого мифологизма. Второй этап – в гимнах типа *К Афродите*, где богиня, а вместе с нею и мироощущение, переодеваются смертной девушкой. Одиссей тоже часто мистифицирует окружающих, выдавая себя за купца, – он, этот полубог, товарищ Афины, сверхъестественное существо, инкарнация природы!

11.

Да, мир, воспеваемый греческой лирикой, прост. Описание, лирическое описание, есть простая фиксация находящихся перед глазами предметов. И природа – такой же обыденный предмет. Например, у Ивика:

Fr. 36a На дереве том,
на вершине его,
утки пестрые сидят
В темной листве;
много еще
там яркозобых пурпурниц
И гальцион быстрокрылых...⁵⁷

⁵⁵ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 252–253, фр. 1. Ниже карандашом рукой Фрейденберг внесено: «И у Сафо эрос = ветер», ср. Сафо, фр. 47 по изд.: *Poetarum Lesbiorum fragmenta...* [Примеч. Н. Брагинской].

⁵⁶ *Илиада*, XVI, 149 слл.

⁵⁷ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 254, фр. 8.

Когда же певцу надо дать описание цветов и фруктов, он делает это средствами формального перечисления:

Fr. 34 Мирты, и яблоки, и златоцветы,
Нежные лавры, и розы, и фиалки...⁵⁸

Это стереотипное описание, ничего не говорящее воображению, напоминает Стесихора.

Fr.10⁵⁹ Много-много яблок кидонских летело там в колесницу к владыке,
Много и миртовых листьев,
Густо сплетенных венков из роз и гирлянд из фиалок.⁶⁰

И когда Сафо говорит:

Fr. 143 Золотые горошки по берегу выросли густо⁶¹, –

то за этим ничего не нужно искать, даже если б это и не был отрывок. Непритязателен лирический кругозор грека, охват вещей элементарен. В *Гимне к Адонису* Праксиллы бог перед смертью так перечисляет радости жизни: «Я покидаю прекраснейший свет солнца, во-вторых, блестящие звезды и лик луны, и спелые смоквы, и яблоки, и груши» (fr. 1)⁶².

Так же просто описывает природу и Алкей, этот Гораций греческой древности:

Fr. 338⁶³ Дожди бушуют. Стужей великою
Несет от неба. Реки все скованы
.....
Прогоним зиму. Ярко пылающий
Огонь разложим. Щедро мне сладкого
Налей вина. Потом под щеку
Мягкую мне положи подушку.⁶⁴

⁵⁸ Ibidem, с. 253, фр. 6.

⁵⁹ Нумерация фрагментов Стесихора в издании оригинала здесь и далее по: *Poetae melici Graeci...* [Примеч. Н. Брагинской].

⁶⁰ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 234, фр. 3.

⁶¹ Ibidem, с. 176, фр. 36.

⁶² Нумерация фрагмента Праксиллы в издании оригинала по: *Poetae melici Graeci...*, пер. О. Фрейденберг. [Примеч. Н. Брагинской]. То же: В. Вересаев, *op. cit.*, с. 206, фр. 4.

⁶³ Нумерация фрагментов издания оригинала Алкея здесь и далее приводится по: *Poetarum Lesbiorum fragmenta...* [Примеч. Н. Брагинской].

⁶⁴ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 231–232, фр. 3.

Во fr. 347a Алкей дает развернутое описание летнего зноя. И здесь он не выходит за пределы простой констатации внешних признаков:

... Время тяжкое настало, все кругом от зноя жаждет.
Мерно нежная цикада стонет в листьях, из-под крыльев
Песнь ее уныло льется, между тем, как жар жестокий,
Над землею расстилаясь, все палит и выжигает.
Зацветают артишоки. [В эту пору жены грязны,
И мужчины слабы: сушит им и головы, и ноги
Жаркий Сириус...]⁶⁵

Перевод очень хороший, но в оригинале песня Алкея имеет колорит более простой, более архаический. Время тяжелое, жара, цикада поет, цветет артишок; теперь женщины самые нечистые, мужчины тощие. У Алкея, таким образом, люди попадают в описание природы: это прогресс. Однако, неспроста дается натуралистическая зарисовка грязной женщины и обессилевшего от зноя мужчины. Греческая лирика до внутреннего мира не доходит; она хороша и тем, что может описывать внешние проявления элементарных, пока еще, страстей. Силу переживания она рисует в виде изменений наружности, изменений физических, зрительно-ощутимых, наглядных. Сафо описывает любовь так:

Fr. 31, 7–16 ...немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же –
Звон непрерывный.
Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прошусь я.⁶⁶

У Архилоха этот наивный архаический натурализм настолько груб, что его не всегда можно цитировать. Впрочем, таков Архилох в оригинале. Перевод невольно облагораживает его, хотя и лишает силы, грубой простоты, древнего своеобразия. Вот как выглядит здесь описание страсти:

⁶⁵ Ibidem, с. 231, фр. 1.

⁶⁶ Ibidem, с. 168, фр. 2.

И у Алкмана наружность девушек передана в виде описания их нарядов. В греческом романе влюбленные не получают никаких психологических характеристик; все дело ограничивается очень схематическим описанием их наружности, переданной через описание одежды и головного убора. В *Эфиопике* так описан герой: «он тоже был на коне, в тяжелом вооружении и потрясал ясеневым копьём с медным наконечником. Шлема на нем не было, и с обнаженной головой участвовал он в шестивии, в пурпурном плаще, всюду испещренном золотом, представлявшим борьбу лапифов с кентаврами. Его застежка, из сплава серебра с золотом, была в виде Афины, покрывающей свой панцирь, словно щитом, головою Горгоны»⁷¹. А героиню Гелиодор описывает еще тщательней, пользуясь средствами экфразы:

Хариклия приблизилась к колеснице, везома запряжкой белых быков. Ее пурпурное, доходящее до пят, одеяние было заткано всюду золотыми лучами, на грудь наброшен пояс, на который художник расточил все свое искусство [...] он скрепил хвосты двух змей за их спиною, а шеи змеинные свились друг с другом под грудью, образуя запутанный клубок, откуда показываются лишь головы змеинные, свешивающиеся по бокам, как некий придаток к этому узлу. Ты сказал бы, что змеи эти не только кажутся ползущими, но действительно ползут [...] (идет подробная экфраза этих змей. – *О. Фрейденберг*). Волосы ее не были ни вполне заплетены, ни распущены, но большая их часть волной ниспадала с затылка на плечи и спину, а на макушке и у чела нежные побеги лавра венчали их, открывая подобное розам и светлое, как солнце, лицо девушки [...] В левой руке Хариклия держала лук золоченый, за правым ее плечом висел колчан, другой рукой она держала зажженный светильник. Но и в таком виде сияние исходило более от ее очей, чем от факела⁷².

Лирика, как и роман, описанием красоты наряда описывают красоту наружности. О том, как выглядел Ахилл, мы не знаем ничего, но имеем подробнейшее описание его вооруженья, – Сафо передает красоту возлюбленной путем описания ее венков, ее умощенья, движения ее руки, протягиваемой за чашей:

⁷¹ Гелиодор, *Эфиопика*, вступ. ст., ред. пер. и примеч. А. Егунова, Москва, Ленинград 1932, с. 190.

⁷² *Ibidem*, с. 191–192.

Фг. 94, 12–23.

Как фиалками многими
И душистыми розами,
Сидя возле меня, ты венчалася,
Как густыми гирляндами
Из цветов и из зелени
Обвивала себе шею нежную,
Как прекрасноволосую
Умачала ты голову
Миром царственно-благоухающим,
И как нежной рукой своей
Близ меня с ложа мягкого
За напитком ты сладким тянулася.⁷³

Это описание достигнуто, по обыкновению, средствами перечисления: цветы, которыми обвита голова, цветы, которыми окаймлена шея, умаченье головы, протянутая за напитком рука. Иногда к этому присоединяются звуки голоса, смеха, плача. Во фг. 31 Сафо завидует человеку, который

...твой звучащий нежно
Слушает голос
И прелестный смех...⁷⁴

Или в цитированном фг. 94, 2–3:

...она плакала,
Плача, так говорила мне...⁷⁵

Типично-греческим лириком является Гиппонакт. Его замечательные холиямбы (хромые ямбы) прекрасно передают своеобразный колорит греческой лирики с ее примитивной чувственностью восприятий, со зрительным видением, с узким кругом вполне элементарных переживаний и даже ощущений. У Гиппонакта этот круг особенно прост: ему холодно, ему нужен теплый плащ и надежная обувь. Он мерзнет. «Бог богатства, Плутос, небось уж слишком слеп; никогда он не придет к поэту на дом и не скажет – “Гиппонакт, я дам тебе тридцать мин серебра и еще много другого”». И вот певцу приходится вымали-

⁷³ В. Вересаев, *op. cit.*, с. 169, фр. 3.

⁷⁴ *Ibidem*, с. 168, фр. 2.

⁷⁵ *Ibidem*, фр. 3.

вать у Гермеса подачки (frg. 36, 34, 32)⁷⁶. В этой комической лирике, как вообще в комических жанрах, уже много человека, много земных вещей, даже земной теплоты; какие бы гимны к богам ни писал Гиппонакт, его песни прогрессивны полным порываньем с миром религии и мифа. И Одиссей мерз когда-то в хибарке Эвмея; и он мечтал о теплой хлэне. Но как непоправимо далек от него греческий поэт, у которого зуб на зуб не попадает от зимней стужи! Афины у него нет, Гермес ему не внемлет; Пенелопа не принесет ему волшебного лука. Женихов перебить можно было. Но Гиппонакту не одолеть Плутона с низкой душой; он беден и наг. И он говорит уже о себе, о самом себе, совсем, как в настоящей лирике. И этот путь лирического субъективизма опять пролегает по материальным вещам, по бытовым, по внешним признакам и предметам. Сафо и Ивик поют о любви, Алкей о вине, Архилох о злобе и мести, Гиппонакт о шубе и галошах. Но лирика их одноценна. В ней – слом мировоззрения, и переход первого лица от природы к человеку, и первое построение человеческой жизни, пока еще внешней, почти вещной. Теперь прямая речь переходит от космоса к реальному человеку, который начнет на многие века говорить о себе, и чем интимней он будет о себе рассказывать, тем слава его будет больше. Описание меняет роль. Из эпического оно становится лирическим; и делает неслыханные для древности вещи, – описывает первое лицо, но не третье.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных –
Я предаюсь своим мечтам⁷⁷.

Эти описания первого лица, как античные описания третьего лица в эпосе, в европейской лирике сделаются лирическими отступлениями. У европейского лирика, создающего лирическую поэму, насквозь личную, говорящую о самом поэте, есть еще желание остановиться на себе самом, на себе лично, и он отступает от сюжета, чтоб дать авто-экскурс. Все формальные методы эпического письма переходят и в лирику, но изменяют свое назначение. Можно показать, как все элементы эпоса остаются в лирике теми же самыми, но как меняется их значимость. Это не новые содержания в старых формах. Я говорю о новом смысловом значении даже самих форм, которые и не бывают ни старыми, ни, тем более, не-

⁷⁶ Нумерация фрагментов Гиппонакта в оригинале соответствует: *Iambi etelegi Graeci...* [Примеч. Н. Брагинской].

⁷⁷ А. Пушкин, *Брожу ли я вдоль улиц шумных...*

подвижными (взаимодействие старых, окаменелых форм с новым, вечно подвижным содержанием – концепция А. Н. Веселовского).

Форм и содержаний, как устойчивых величин, и нет; одно неизменно переходит в другое. Все жанры первично – одно и то же, но все это одно и то же вечно становится другим и новым. Греческая лирика важна тем, что показывает на собственном примере, как она еще в значительной степени близка эпосу, и это потому, что ее создает то реалистическое мировосприятие, которое врывается новой стихией в эпос.

Не материал, не «формы» определяют перемену жанра, а только концепция материала и форм. Описание в эпосе и в лирике носит различный характер, изображающий путь раннего греческого реализма. Сперва, в сравнениях и экфразе, еще видна борьба двух мировоззрений, и реалистическое побеждает; но оно еще носит частичный и бытовистический характер. В эпосе связь явлений и отношения людей еще в значительной степени мифичны. Эпический реализм идет не от природы, а от вещи, уже отрешенной от природы-тотема. Однако, щит Ахилла на самом деле не существует; его изображение – фикция, и она-то именно представляется реалистической. Таков же несуществующий предмет сравнивания в сравнениях. А то, что эпос считает действительностью, воспринимается мифологически. Эпический реализм в том, что лежит вне сюжета; он допускается еще только там, где фикция; для него реальность фантастична, а фантастика реальна.

В лирике реализм, как мировосприятие, полностью побеждает мифотворчество. Пусть он еще элементарен, пусть в нем еще много тем и связей с мифом и культом; но в нем впервые появляется, – не частично, а полностью, – реальная причинность, чувство реального времени. Внимание обращается с внешней природы на внешние предметы, с вещи на человека, на внешние проявления чувств; но еще остается любовь к предметному миру, к овеществленной видимости.

Описание – дитя раннего реалистического сознания. Оно предшествует повествованию, которое рождается из него значительно позднее. Сначала у него вполне самостоятельная функция и оно заменяет, замещает собою рассказ. Позже оно кусками входит в каждое античное произведение, превышая своими размерами и значением всякое европейское описание. В античной литературе оно так и не ассимилируется с сюжетом, в большинстве случаев доминируя над ним или неожиданно его разрывая. Так, например, в одной из самых патетических сцен *Прометей скованный* Эсхила вдруг врывается долгое и для нас утомительное описание будущих скитаний Ио.