

О.М. Фрейденберг как исследователь греческой трагедии

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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