

Н.В. Брагинская

О связи основных идей О.М. Фрейденберг

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

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

Ольга Михайловна Фрейденберг – трудный, темный автор.

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

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

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

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

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

тавления романа с раннехристианской и иудео-эллинистической литературой;

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

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

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

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

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

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

Дисциплинарная принадлежность

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Увертюра: Текла, греческий роман

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

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

Оперу предваряет увертюра:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пародия – двойник – псевдонебытие

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Генетический метод: скачок, взрыв, катастрофа

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

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

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

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

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

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