

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

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

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

ΔΙ. Ἐγὼ δ' ἔχαίρον τῇ σιωπῇ, καὶ με τοῦτ' ἔτερπεν
οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες.

ΕΥ. Ἠλίθιος γὰρ ἦσθα, σάφ' ἴσθι.

ΔΙ. Κάμαυτῶ δοκῶ.

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

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

Д и о н и с. Да пожалуй, что и так.

(Аристофан, «Лягушки», ст. 916–918)

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

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

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

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

От гегелевской эстетики к стереоскопической поэтике

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Реконструкция трагической эпоптики

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

От Наутилуса до Магнитогорска: новые панорамы жизни и смерти

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Общее уступило место частному.

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

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

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

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

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

Неизвестно⁶⁶.

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

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

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

Мистер Рай Руп восхищен:

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

Товарищ Серошевский рассеянно кивает головой.

– Да, это очень величественно⁶⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁵ *Verne J.* Op. cit. P. 539.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ Там же. С. 212–213.

⁶⁷ Там же. С. 202.

⁶⁸ Там же. С. 371.

⁶⁹ Там же. С. 372.

⁷⁰ *Катаев В.П.* Указ. соч. С. 412.