



ИССЛЕДОВАНИЯ  
ПО ФОЛЬКЛОРУ  
И МИФОЛОГИИ  
ВОСТОКА

Российская академия наук  
Институт востоковедения

Российский государственный гуманитарный университет  
Институт высших гуманитарных исследований

*O.M.Фрейденберг*

# МИФ И ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНОСТИ

*Второе издание,  
исправленное и дополненное*

СЕРИЯ  
ОСНОВАНА  
в 1969 г.

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*Е.М.Мелетинский* (председатель)  
*С.Ю.Неклюдов* (секретарь)  
*Е.С.Новик*  
*Б.Л.Рифтин*  
*С.С.Цельникер*



Москва  
Издательская фирма  
«Восточная литература» РАН  
1998

Приходится начинать все с того же. С тюремных условий, в которых писалась эта работа.

У меня нет прав на научную книгу, а потому я писала на память. От научной мысли я изолирована. Ученики и друзья отвернулись, аудитория отнята.

В этих условиях я решила синтезировать свой 37-летний исследовательский опыт, чтоб на этом заглохнуть.

Прохожий!

Помолись над этой работой за науку.

O. Ф.

## I. ОБЪЯСНЕНИЯ К ТЕМЕ

Известно, как условны и нелепы заглавия, эти устарелые атрибуты книг. Мне следовало назвать эту книгу как-то иначе, ближе к ее проблеме и содержанию. Ведь она хочет указать на особенности античного художественного образа, а потому ставит вопрос об эстетическом значении античного понятия, точней, о его художественно-образующих чертах. Но я побоялась претенциозных названий, а предпочла все то, что хотела вложить в заглавие, объяснить отдельно.

Основное, что здесь нужно сказать, — это то, что данная работа представляет собой опыт по исторической эстетике, а ее главный тезис заключается в следующем: возникновение античных поэтических категорий обязано становлению понятий, так как античное понятие есть еще только форма образа, и в этой форме образа понятие имеет функцию «перенесения», перевода конкретных образных смыслов в смыслы отвлеченные, «переносные», чем и вызывает появление метафоры и поэтического иносказания.

Постановка такой проблемы требует прежде всего оправданий. И вот почему. Во-первых, понятия не бывают объектом эстетики. Во-вторых, они считаются вне-историчными. В-третьих, античная поэзия раз навсегда признана аналогичной любой европейской поэзии. И, в-четвертых, всякая поэзия обязана слагаться из образов, но не из понятий.

По этим четырем пунктам я должна объясниться.

Прежде всего существует шаблон, в силу которого литературоведу позволительно заниматься проблемами образа, но не понятия. Образ — это якобы дело эстетики, а понятие — гносеологии, то есть философии. «Ну и занимайтесь историей мышления, — говорили мне, — зачем же вам работать по литературе?» Однако как следует поступать, если понятия-то и организуют

своебразие литературы? «Ну и занимайтесь органической химией, — можно сказать физиологу, — но зачем же вы работаете по физиологии?»

Античная литература и дает тот случай, когда эстетическое своеобразие образа создается понятием. Но до того, как об этом говорить, нужно указать, что и понятия и образы — не постоянные, а исторически различные явления. Образ мифологический и образ поэтический резко отличаются; но и поэтические образы изменяют свою структуру в зависимости от исторической эпохи. А понятия? И понятия также изменчивы. Они не только по содержанию меняются (с этим все давно согласны), но меняются и структурно, по способности открывать более глубокие и более новые стороны и связи явлений. Тут-то, с принципиальной точки зрения, и зарыта собака. Обычно говорят, что понятия исконо присущи человеку, что постановка вопроса об истории становления понятий уводит нас к порочному «до-логическому мышлению». А ведь мы страсть как боимся аргументации «от ярлыка». Но оставим термин «до-логического» мышления в покое — уже не раз указывалось на условный характер этого термина, который нисколько не имеет в виду мышления без логики (если б он звучал «до-формально-логическое», все было бы в порядке).

Я считаю, что проблема возникновения и истории понятий не только правомочна, но и актуальна. Ведь отрицая историчность понятий, мы тем самым утверждаем их априорность, то есть их врожденность — их «предсуществование», — человеческому мышлению. Третьего пути нет. Явления или историчны, и тогда они возникают, изменяются, переходят в другие формы, или они извечны и априорны. Потому-то в этом принципиальном вопросе нужна решительность ответа. Да, было время, когда понятий не было. Да, понятия имели свой момент возникновения. Они имели и имеют длинную и очень сложную историю. Понятие — категория историческая, как и все, из чего слагается мышление. Правда, нужно договориться об одном. Наука не употребляет философских терминов в обыкновенном смысле («материалист» = любитель наживы, «идеалист» = мечтатель, «понятие» = суммарное представление). «Понятия» в обыкновенном смысле, конечно, были у человека всегда. Но в науке термин «понятие» означает отвлеченный способ мысли. Отвлеченno мыслить человек начал не ранее возникновения классового общества, а предпосылки к такого рода мышлению появились не раньше разложения рода-племенного общества.

Но наиболее непривычно говорить об эстетическом значении понятия. В науке утвердилось мнение, что всегда и всюду поэзия обязана образному мышлению, а проза (особенно деловая про-

за) — понятийному. Образ и понятие обычно противопоставляются. Я уже не говорю о том, что «понятие» и «образ» берутся при этом вне-исторично, как категории постоянные и лишенные исторической специфики.

Особенно этот принцип господствует в классической филологии. Античные понятия считаются законченными, поэтические образы — аналогичными новой поэзии. В частности, античная метафора понимается совершенно так же, как метафора новейшей европейской поэзии, — в виде явления литературного стиля, в виде тропа с его законченной фигулярностью значений, даже с их символикой<sup>1</sup>. Но позднейший троп функционирует в понятийной системе и носит характер отдельной «фигуры», в то время как греческая метафора еще не знает стилевой функции, а свободно возникает среди общего образного контекста.

Нужно сказать, что с античной литературой наши учебники обходятся без церемоний. С одной стороны, ее считают совершенно такой же художественной литературой, какой, по их мнению, должна быть и всегда была всякая литература. Сложенная в эпоху развитых понятий, такая литература отличается от нашей только по темам и кое-каким недоделкам. Однако, с другой стороны, античная литература признается и религиозной, непохоже, скажем, древневосточной. Модернисторы сделали из Греции и Рима государства-то современного типа; они изображают, говоря об античности, законченную картину демократии или монархии, республики или империи, с современными нам формами классовой борьбы. У такого общества и мышление понятийное, как у нас в XX веке (в этом отношении модернисторы последовательны). Отсюда — сплошь неверное, искажающее историческую особенность, понимание античной литературы. Ее рассматривают, идя с конца истории сознания; ее натягивают и искажают; видят ее, как луну, с поверхности. И это делают особенно те, кто кричат о специфичности античной литературы: они считают, что наилучше вскрыть специфику можно тогда, когда берешь факт в его готовом наличии, как нечто, с себя начавшееся и собой кончающееся, без связей и взаимоотношений, да еще с позиции максимально современных нам, законченно понятийных суждений. Они воинственно уверены, что специфика познается из наличествующего сложного явления и что они борцы против формализма. Эти добряки думают, что каменная соль отличается от воды тем, что то — вода, а это — каменная соль, и всякого, кто делает химический анализ, обвиняют в «изме» и пренебрежении к специфике.

Не спасает их и понятие полиса. Под полисом понимается специфически античная форма государственности, то есть самостийный и ограниченный город-государство, порождающий та-

кие качества, как местный патриотизм, местная гражданственность (на самом деле полисный коллективизм), как известная узость мысли, придающая слишком стоячий характер общественным представлениям. Эти теории сейчас всеобщи в классической филологии. Возникнув на Западе, они обосновались и у нас, введенные теми, кто больше всех требует «специфики» и марксистского метода.

Полис, говорят они, зарождается, расцветает и гибнет. Соответственно этому распределяются зарождение (архаика), расцвет (классика) и деградация (эллинизм) греческой (или даже римской) литературы. На вопрос, чем же объясняется высокая законченность античных полисных форм (так получается у этих теоретиков), они отвечают: «А вот в том-то и все дело, что низкие формы общественности могут порождать высокие формы идеологии». И ссылаются на Маркса.

Тут две беды. Никаким полисом нельзя объяснить возникновения поэтических категорий, а в античности они именно возникают. Та или другая форма городского устройства не может быть фактором художественного мышления. Затем, не только метод полисной теории неверен, но неверен и сам по себе ее анализ социальной структуры. Зарождение, расцвет и деградация — условные понятия. В архаике, например, лирические жанры не только появляются, но и деградируют, а эпоха эллинизма нисколько не может по своим формам культуры и по возникновению самостоятельной словесной литературы считаться деградацией.

В наших учебниках полисная теория, отрицающая классовую борьбу, умудрилась сочетаться с ходячим классовым методом. Но это больше повредило античной литературе, чем помогло. Давно следовало сказать, что античные классы не соответствуют европейским классам. Все свободнорожденные считаются одним классом, хотя внутри этого класса есть ростовщики и есть художники. Античные рабы тоже могли быть свободнорожденными, попавшими в плен. Античные рабы сами представляли собой вчерашних рабовладельцев и даже царей и аристократов, часто вчерашнюю «интеллигенцию», но наряду с этим и должников, и бедняков, и завоеванных аборигенов. Объединять их в один класс, противопоставленный, скажем, трудовым свободнорожденным, — это значит насиливать факты. Если считать, что в Греции два класса, рабовладельцев и рабов, то мы не найдем именно среди них классовой борьбы. Социальная борьба проходит не между этими двумя классами, а исключительно между богатыми и бедными одного и того же свободного класса рабовладельцев. Совершенно неверен и взгляд на античную демократию. Греческая демократия обращена лицом не вперед, к кон-

ституционным правам и свободе личности, а назад, к коллективизму рода и к патриархальным общинным принципам. Да иначе и быть не могло: борьба нового со старым не имела за 2000 лет до нашей эпохи иных путей, как вы свобождение от родо-племенной «демократии».

Обо всем этом, не имеющем прямого отношения к моей теме, не стоило бы здесь говорить, если бы модернизация античности в целом и в частях не отражалась на всех вопросах античной литературы. Эта модернизация лишает науку свободы. Она постоянно кричит: приблизьте античную литературу к нам, покажите ее как литературу нашу и нам понятную, как будто нам не может быть понятным то, что имеет свое собственное лицо. Художественность античной литературы есть не данность, а проблема. Связь греческой литературы с культурами, как это ни загадочно, не противоречит ее эманципации от религии. Эстетизм ее — особого порядка. Величайшей загадкой является тот факт, что греческая литература, несмотря на связи с культом, сделала первым в мире искусством, то есть сумела стать на путь преодоления если не самой религии, то подчинения ей, и приобрела самостоятельность посредством своих эстетических качеств. Греческая литература создавалась без литературных предшествий, а потому и без литературных традиций — в этом вся ее теоретическая важность. О ней нельзя говорить, как говорят о продолжающейся литературе, хотя вся беда в том, что о ней говорят именно так. Для Греции стоит вопрос, обойти который совершенно невозможно: как возникла ее первая литература? Это такой же законный и специфически важный для Греции вопрос, как о ее государственности.

До греческой литературы нет никакой литературы. Я хочу сказать, нет в античности. Что касается до древнего Востока, то и там ее нет, но это и несущественно, потому что «детство» возникающего общества не может перенимать готовых образцов общества дряхлеющего.

В то же время греческая литература не возникает из ничего, на пустом месте, подобно библейскому миру. Спрашивается: что же ей предшествует?

В научной литературе ответ на этот вопрос прекрасно разработан. Правда, неверно названа сама область этого ответа. То, что до сих пор называлось историей религии, в английском понимании — фольклором, во французском — первобытным мышлением, следует обозначать совершенно иначе. И мышление-то это не первобытное, и фольклор этот еще не фольклор, и, главное, эта религия вовсе не религия. Но дело не в этом. Важно указать, что наука обнаружила и прекрасно изучила огромную область до-античного семантического материала — мифы, обря-

ды, культуры, семантизованные вещи и речевые формы. Что же это такое? Действительно ли все это само по себе, а греческая литература, состоящая из груды писательских произведений, сама по себе? Действительно ли античные рабовладельцы любили пользоваться народным творчеством, как Пушкин сказками Арины Родионовны? Должно ли представлять себе, что греческая литература так же не имела никакого отношения к семантизованным вещам, как, скажем, Достоевский к зеркальным шкафам или Ромен Роллан к универмагам?

Почему античная драма вышла из культа? И если драма обязательно должна выходить из культа и делаться трагедией, то почему, кроме греков, ни у кого так и не появилось никакой трагедии, хотя культуры были у всех древних народов? Почему ни один народный театр не имел трагедий, а представлял только комедии? Если трагедия происходит из культа, а комедия — «из самой жизни», то, значит, ни у одного народа никогда не бывало культов, а народная жизнь отличалась неудержимой веселостью и игристыми переживаниями. Сопоставление представлений, бытавших в античности за пределами искусства (в религии, в быту, в науке, в обычаях, в праве и т.д.) и заключенных в самом искусстве, показывает их однородность, с той, однако, разницей, что в искусстве они получают новое, художественное качество.

Но это одна половина дела — что представляет собой поэтический состав античной литературы. Тут же есть, однако, и вторая: если античные поэтические категории то же самое, что мифологические образы, то что сделало их поэтическими и в чем их поэтизм сказался? Одна проблема неотделима от другой.

Изучение античной литературы может ставить себе разные цели. Но всегда нужно помнить, что античный литературный процесс заключался в художественном пересоздании тех образов, которые не были до того художественными. Метафоризация, объективно созданная нарождением понятий, кладет этому основание.

Античной литературе, безусловно, нужен иной метод, чем тот, который применяется к литературе «ставшей». Однорельсовый путь к ней совершенно неприложим. Абсолютная ошибка изучать ее как нечто готовое по своей форме, как нечто само собой разумеющееся, давно знакомое. Нельзя изучать античную художественную систему в силу ее своеобразия с позиций современного нам понятийного мышления. Я сказала бы даже, что к греческой литературе неприменимо так называемое «развитие»: у нее на образе лежит понятие, и изучать их нужно вместе. Образ и понятие в античной литературе — это не две одежды, верхняя и нижняя, но единое смысловое целое, которое анатомируется только наукой.

Я утверждаю, что метод аналогизацииискажает понимание самой сути античной литературы. Я утверждаю, что и брать-то ее следует в ее обеих сторонах, включая и семантику, потому что семантика есть та самая стихия конкретности, которая подвергается в художественном сознании перевозникновению. Античное понятие формально строится по семантике образа, и, если мы ее игнорируем, мы приписываем античности наше формально-логическое мышление. Однако я очень и очень подчеркиваю, что двойной анализ нужно делать только по отношению к античной (греческой) литературе, но ни в какой мере не к после-античной, не к Пушкину и Гете, даже не к Державину или Ломоносову, — смешно и толковать об этих анекдотических примерах, которыми хотят опорочить семантический метод. Но универсальный метод — это фикция метафизиков. Анализировать одинаковым способом Софокла и Байрона (я не говорю о тематическом содержании, которое, слава богу, никем не отождествляется) — да это равносильно тому, как в эпоху Людовика XIV наряжали Федру и Ипполита в придворные французские костюмы. И этого требуют как раз те, кто кричат о «специфике» и называют себя марксистами. Да единственno, в чем они видят «специфику», это в отличии писательских тематик и в полном отсутствии каких бы то ни было общих закономерностей.

Античная литература еще вся в процессе становления. Ее ход определяется соотношением между старой, образной и новой, понятийной мыслью. Один и тот же семантический материал мог в зависимости от эпохи обратиться в любой жанр, смотря по характеру понятий. Этот характер специфицирует не только жанры античной литературы, но и ее внутрижанровые художественные средства. И потому проблемы понятия составляют в данном случае неотъемлемый предмет эстетики.

Мне остается сказать о фактическом составе этой книги. Основное ударение я ставлю на те главы, где даю свое понимание греческой метафоры и греческой трагедии. В анализе трагедии я пользуюсь всяким случаем, чтобы показать ее происхождение не из культа, а из балагана; поскольку в научной литературе такая мысль проводится впервые, с моей стороны требовалась известная настойчивость в подборе доказательств на материале.

Казалось бы, промежуточные четыре главы не имеют прямого отношения к трагедии. Но на самом деле ей нужны и они. В них указывается на черты, которые появляются и пропадают, принимают различные виды и вот-вот оформляются, но исчезают. В этих промежуточных главах явления относятся к различным датам, и даже к более поздним, чем трагедия, но элементы, в них выраженные, присутствуют в явном или снятом виде и в трагедии; они для нее действенны. В этих явлениях находятся

элементы трагедии в других формах и в других комбинациях. Говоря иначе, форманты трагедии не архетипы и не «данности», но подвижные части смысловой системы, подверженные пересозданиям. Именно в различном (лирика, философия, комедия, трагедия) существуют внутренние связи. Оттого и хотелось показать эти различные явления, что в них ныряют то тут, то там форманты трагедии, не имеющие до времени ничего с ней общего.

На разных материалах, в различных формах тот же самый семантический, образный инвентарь трагедии появляется перед нашими глазами, по-разному складываясь. Историческая эпоха изменяет понятия не по одному лишь содержанию, но и по структуре. В пределах античности именно в силу исторических условий художественные понятия структурно зависят от мифологических образов.

19 августа 1954 г.

## II. МЕТАФОРА<sup>1</sup>

### 1

Теоретическое значение античной (греческой) литературы в том, что она первая в мировой истории литературы стала искусством. Но эта литература далеко не обладала законченными формами, которые ей впоследствии стали приписывать. В Греции еще только начинает слагаться художественная система. Вся та образность, которая содержится внутри античной литературы, имела за собой тысячелетнюю давность в до-художественном состоянии. Однако в греческой литературе эта образность впервые начала приобретать эстетические качества, и то самое, что не имело никакой поэтической функции за пределами греческой литературы, в ней самой стало получать черты поэтических форм. Это сказалось на всем характере греческой литературы, и «эстетическая генетичность» (особенности, вызванные нарождением художественной функции) сделалась основой всего ее своеобразия.

Античное словесное «музыкальное» искусство мы называем литературой условно. Так вот, анализируя эту «литературу», мы находим в ней целую систему такой мысли, которая уже не имеет для нее действенного значения, но в то же время не может быть из нее убрана без того, чтоб эта литература не уничтожилась. Нужно сказать сильнее: этой, уже больше не действенной системе мысли греческая литература обязана своим бытием как своей органике. Новая система мысли вырастала непосредственно из нее и находилась в безусловной зависимости от нее, так что в отличие от всех других, более поздних литератур целое греческой литературы было двойственно-едино.

Эту семантически недейственную систему мысли легко и обозначить и назвать. Она представляет собой мифологическую образность. Конкретность — ее природа.

Обширная научная литература XIX и XX веков показывает, что античные отвлеченные понятия, несмотря на всю их новизну и полную перестройку смыслов, не только восходили к конкретным образам, но и продолжали сохранять эти образы внутри себя и опираться на их семантику. Мифологические образы стали исчезать не потому, что люди перестали верить в мифы, а от-

того, что в самом образе, отражавшем структуру человеческого познания, раздвинулись границы между тем, что образ хотел передать, и способами его передачи. В этом отношении история античных идеологий представляет собой историю преодоления конкретно-образной стихии. Греция начинает этот процесс, Рим завершает.

Новая форма мысли, получающая становление непосредственно из мифологической образности, характеризуется отвлеченностью. Это мышление понятиями.

Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода мировосприятия, исторически различные, имеющие свои датировки. И образ — логическая познавательная категория; но ее сущность в том, что образная мифологическая мысль не отделяет познающего от познаваемого, явление (предмет) от его свойства. Понятие же «отвлекает», то есть ограничивает, от явлений их свойства («признаки»), представляемое от представляющего. Эти два метода познания различали и сами греки. Один, конкретный, соответствовавший «образу», они называли *τὸ αἰσθητόν* или *όρατόν* (то, что познается органами чувств, главным образом зрением), другой, отвлеченный, соответствовавший понятию *τὸ νοητόν* (умозрительно познаваемое). Конкретное мышление так и получило впоследствии название чувственного или даже эмоционального (например, в марксистской логике, незнакомой с достижениями новой науки о первобытном мышлении, с этнографией и научной фольклористикой). Но это неприятная ошибка. Эмоциональное мышление — неправильный, ненаучный термин. И конкретное, субъектно-объектное мышление тоже является логическим, но не вызванным какими-то «эмоциями»: куда как старо былое деление на «разум», «волю» и «чувство»<sup>2</sup>. Греки правильно разграничивали два различных метода миропознания. Но мы должны добавить к этому, что и в основе *νοητού* (умозрения) тоже лежало восприятие чувственного мира, а познание через органы чувств (*αἰσθητόν*) всегда представляло собой семантику, то есть мысль. Разница между образом и понятием — это разница между конкретным и отвлеченным мышлением. С этой оговоркой деление греков остается в силе.

Хотя мифологический образ и понятие — различные средства миропознания, на известном историческом этапе они взаимно обусловливали друг друга. Античность была той эпохой, в которой понятия возникали, создавались и шли в рост. Но мы не видим там «вылущенных», чистых отвлеченных понятий, которые наследовали бы отмершим чувственным образам. Напротив, весь материал Греции показывает, что первоначальные понятия возникали не в виде отвлеченных категорий, преодолевших чув-

ственность мифологического образа, а как раз наоборот, в виде тех же чувственных категорий, лишь изменивших свою функцию. Я не знаю, как шел процесс образования понятий на древнем Востоке, но в Греции понятия рождались как форма образа, и их отвлеченность заключала в себе еще не снятую конкретность.

Получая становление непосредственно из чувственного (даже больше того, из зрительного) образа, античное понятие представляло собой тот же конкретный образ, но в новой сущности — в отвлеченной. В этом моменте возникновения *воттόν* из *брαтбού*, в моменте их противоречивого симбиоза, то есть в познании отвлеченного через чувственное, объективно зарождался и художественный образ, верней было бы сказать, что античные понятия возникали в категориях художественных образов.

Но что значит, что античные понятия получали становление как образы с отвлеченной функцией? Я имею в виду метафору и ее переносные смыслы. Античные понятия складывались в виде метафор — как переносные, отвлеченные смыслы смыслов конкретных. Но метафора не была готовой величиной и не создавалась сразу. Она имела свой исторический путь и тот процесс становления, начало которого протекало как раз в античности. Ее переносность начиналась в архаический период Греции с перенесения конкретных смыслов на отвлеченные, а завершалась уже в новые времена понятийной «фигуральностью».

Но все античные конкретные образы представляли собой компактную семантическую систему. Куда же она девалась при образовании понятий? В том-то и дело, что никуда. Она оставалась в нетронутом виде. Прежняя мифологическая семантика образов получала отвлеченный смысл, но этот отвлеченный смысл одновременно и подсказывался мифологической семантикой в качестве материала для отвлечения, и придавал этой семантике совершенно новый характер в отношении смысла. Вот почему мы наталкиваемся на эту семантику во всех античных понятиях с большей или меньшей силой ее смыслового преобладания.

Для мифологического образа была характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, то есть смысловое тождество образов. Это явление объяснялось слитностью субъекта и объекта, познаваемого мира и познававшего этот мир человека<sup>3</sup>. Конкретное мышление, вызывавшее мифологическое восприятие мира, было таково, что человек мог представлять себе предметы и явления только в их единичности, без обобщения, и в их внешнем, физичном наличии, без проникновения в их качества. Мы и называем такие мифологические представления «образами» в силу их конкретности (предмет-

ности), в отличие от понятий, которые «отвлекают» качество предметов от самих предметов и дают этим предметам умозрительный характер.

В прежнем мифологическом мышлении «свойство» предмета мыслилось живым существом, двойником этого предмета (говоря словами Потебни, признак мыслился вместе с субстанцией<sup>4</sup>). Мифологически мир представлялся раздвоенным на тождественных двойников, из которых один обладал «свойством», а другой не обладал. Эти образы служили выражением самых основных, но и самых суммарных представлений человека о смене жизни и смерти. «Свойство» соответствовало подлинности, известной сущности, лежавшей в основе предмета, то есть жизни; напротив, двойник без «свойства» был только внешним «подобием» подлинного и означал мнимость, то есть смерть.

Предпосылки такого миропонимания вызывались гносеологическими причинами — отсутствием качественных определителей, суммарностью и тождественностью представлений. Суммарность и тождественность заставляли делить мир на два противопоставленных явления, между собой общих, — жизнь и смерть, тепло и холод, свет и мрак и т.д. Они персонифицировались в двух «подобных» одно другому существах. Одно из них (положительное начало) представляло собой «свойство», а другое существо (отрицательное начало) — лишь его конкретное «подобие», внешний вид без «свойства».

Такое разделение на два тождественных и одинаково конкретных начала подвергалось понятийной переработке. Дело в том, что при образовании понятий решающую познавательную роль сыграло разграничение субъекта и объекта. Оно раздвигало и преобразовывало видение мира, отделяло познающего человека от познаваемой действительности, вносило отличие между действенными и подчиненными действию началами (активного от пассивного, вещи от ее свойства, времени от пространства, результата от причины). Как только «я» отделилось от «не-я», предметы потеряли прежнее, якобы субстанционально присущее им «свойство» и двойники оказались разобщены. Понятие обратило свойства предмета в умозрительную категорию. Отвлекая черты предмета от самого предмета и сопоставляя эти черты, оно внесло наряду с отождествлением и уподоблением новую категорию отличительности. Двойники — вещи, стихии и существа получили отдельное отвлеченное качество и раздельное бытие, распавшись и между собой, и внутри себя. Так, уже в древнейшем эпосе, в гомеровском, бывшие герои-двойники сделались различными существами. Хотя у Гомера еще нет понятийно-обобщенных сил природы, «воды», «огня», «деревьев», «зверей», а все еще имеются конкретные и единичные (так сказать, одно-

кратные) Посейдоны, Гефесты, Афродиты, Геры, но Ахилл и Патрокл уже отделены и качественно различны, и Гектор разнится от Аполлона, Пенелопа — от Афины, Одиссей — от Антиноя. Точно так же и в балагане ощутительно раздвоение на «похожие» друг на друга вещи и существа, вызывающие своим «наружным сходством» два ряда схожих событий. В этом сказывается понятийная переработка старых образов.

Отделение субъекта от объекта было длительным процессом, продолжавшимся еще и в начале античности. Сперва оно носило форму восприятия субъекта в категориях объекта и перенесения объекта на субъект. Объект продолжал сохранять конкретность (мифический мир), субъект был нов, не полностью открыт и строился по объекту. Античное сознание долго воспринимало себя сквозь «не-я», и это послужило познавательным основанием для образования религии. Античный человек мыслил пантегистически, понимая даже свою личную жизнь как проявление воли божества. Слагая песни, он относил их авторство за счет богов. Выражая свои состояния в лирике, он пел себя посредством показа чужих состояний и вводил для этого мифический персонаж. Он создал особый жанр — трагедию, чьими средствами излагал свои взгляды, но ни в чем не обнаруживал своего физического присутствия. Такое мировосприятие особенно проявлялось в архаический период Греции, когда ведущими жанрами искусства служили архитектура и ваяние. В эту эпоху создавались жилища богов и статуи богов. Человек не видел себя. Субъективное могло быть понято только через объективное. И потому, в сущности, все греческое искусство оказалось «человечным». Что бы оно ни изображало, в нем рождался, сквозь объективное, человек.

## 2

Если б понятия пришли на смену уже отжившим мифологическим образам, если б сперва были образы, а потом понятия, мы имели бы перед собой картину такого отвлеченного мышления, которое могло появиться не раньше новых веков. История познания шла, однако, иначе. Античность показывает, как содержание старых мифологических образов обращалось в фактуру нарождавшихся понятий. То, что образ не исчез, а остался внутри понятия, да еще в формально неприкосновенном виде и с не полностью снятой конкретностью, указывает, что ранние античные понятия и были образами, лишь изменившими свою основную функцию. Этим объясняется и тот факт, что новые понятийные явления нарекались старой образной лексикой, то есть отвлеченное обозначалось конкретным (например, закон — «паст-

бищем»<sup>5</sup>, страдание — «родильными болями»<sup>6</sup>, и многое другое). Мифологическое восприятие явлений в виде двух тождественных противоположностей сохраняется в понятии только структурной стороной своей семантики. Но его познавательное содержание изменяется. Понятие разбивает эти два тождества, оставляя за ними одну внешнюю общность, но вводит качественную оппозицию подлинного и кажущегося. Явления начинают делиться на реально существующие и на внешне «уподобленные» реальным, на призрачно существующие явления. В античном понимании все «кажущееся» есть не голый мираж, а внешний аспект реально существующего, разновидность той же (говоря нашими, современными терминами) реальности. Но это еще не все. То, что «кажется», служит точной копией «подлинного» и его слепком, основанным на полном «сходстве» с действительностью. Ранняя античная мысль в силу господства конкретных понятий относила всякую призрачность к миру протяженности. Вот такой слепок-подобие, вот такой призрак действительности и представлял собой античный «образ» (*εἰκών, εἴδωλον, imago*). Такой «образ» был заложен на понятии «подражания» (мимезиса), понимаемого как подражание конкретное, а не иллюзорное, как подражание действительности в действительности (ср. у древних индийцев «мир Сансыры», где царили иллюзии, то есть миражи, и зло, противостоявшие миру истины и добра). Теория внешних отображений и слепков занимала в античности большое место. Объект превалировал над субъектом, делая всю область человеческого действия гносеологическим микрокосмом, мнимым по существу, но «подражавшим» подлинному макрокосму. Мимезис преодолевал тот дуализм, который так был силен у многих народов древнего Востока, не создавших своей художественной системы. Антиномии бытия и небытия, добра и зла, истины и фикции получили в античности гносеологическое примирение в теории мимезиса. Мир имел «сущность» и «вид». Видом служил «образ». То, что он не складывался свободным вымыслом человека, а имел полное внешнее выражение подлинной сущности, подчиняло его «истине», делало аспектом ее и вместе с ней составляло единое неделимое целое.

Рост понятий и усиление отвлеченности, преодолевавшей конкретность мифологической мысли, приводят к важным изменениям в концепции иллюзии. Появилось наряду с прежней антitezой «сущности» и «видимости» осознанное отличие между миром протяженности и миром мышления. Теперь «кажущееся» получало новые черты: оно не только противопоставлялось «подлинности», но и становилось категорией воображения, «видимостью» в умственном отношении. Однако путь такого осознания был труден и длинен. Пока он совершался в эстетических

теориях античности, художественная практика приходила к нему на деле. Античность, впрочем, так и не выработала термина «иллюзии», который показал бы ее новые черты (у римлян «иллюзия» значит осмение<sup>7</sup>, у греков ее заменяет «обман»<sup>8</sup>); самое «воображение» еще долго понималось в конкретном смысле, как «отпечаток» в душе<sup>9</sup>.

В художественном сознании мимезис получил новую природу. Из подражания действительности в действительности (на самом деле) он стал подражанием действительности в воображении, то есть иллюзорным отображением реальных явлений. Впрочем, тут нужна значительная оговорка. Античные понятия реального и иллюзорного были прямо противоположны нашим как в гносеологическом отношении, так и по содержанию этих понятий: античность принимала за подлинность то, что мы считаем несуществующим, а то, что для нас реально, она относила к миру протяженной «видимости». Действительным она считала небытие, а бытие — «копией», иллюзией действительного (небытия). Говоря нашими понятиями, античный художественный образ представлял собой иллюзию действительности, а с античной точки зрения — иллюзию иллюзии: реальный мир, мир микрокосма, считался только «подобием», «подражанием», чувственным «образом» подлинного макрокосма, потустороннего мира, который постигался умозрением. И Платон вполне последователен, когда пришел к обоснованию этого «общенародного» взгляда, когда в его теории художественного образа искусство есть «образ образа» или «подражание подражанию». Скажу тут же, что в силу особого понимания античностью «реализма» мы не можем без путаницы ставить вопрос о реализме в античности, как, впрочем, и связанный с этим вопрос о ее материализме или идеализме. Античный познавательный «двуединый монизм» делал идеализм материалистичным, материализм — идеалистичным<sup>10</sup>. Так, с исторической точки зрения, античная резко антиреалистическая концепция и есть ранняя форма реализма. Ведь античный «образ» объективно соответствовал всему миру реальности, как бы сами греки ни объясняли самое реальность в виде «призрака». Все, что выходило за пределы «умопостигаемого» (*νοητόν*), не противилось жизненной правде, но стремилось «подражать» ей. И хотя античная теоретическая мысль отрицала действительность, художественная практика питалась только ею. Враждебно относясь к реализму, античное искусство находилось на самом высоком уровне возможного для той эпохи реализма. Впрочем, нам приходится говорить об античности языком отвлеченных понятий; то, что мы описываем этим языком, не совпадает с содержанием античных образов, еще только становящихся понятиями, и понятиями с непреодоленной конкретностью.

Наш язык сглаживает и нивелирует специфику античных представлений. Но эти трудности еще более увеличиваются, когда наши термины оказываются противоположными античным по содержанию. Объективно античный художественный образ имеет задачу быть, в иллюзорном воссоздании, верным действительности. Он — творческое начало, не только «мимирующее» лежащий перед ним оригинал, но и вновь воспроизводящий все его видимые формы в новом, умственном преодолении.

В античном художественном сознании все виды «кажущегося» представляются иллюзорностью. Самая категория иллюзии еще носит наивный характер, с сильным оттенком неизжитой конкретности. Недостоверность, присущая воображению, делается основным признаком иллюзии.

С возникновением художественного мышления начинается конструирование «образа» мира, уже осознанно иллюзорного по своей природе. Он соответствует в воображении всем видимым формам действительности. Чем древнее античное искусство, тем «образ» более привязан к своему оригиналу и тем тщательнее он стремится ему следовать. Пластика рождается как мимезис человеческому телу, эпос же идет еще дальше в этом отношении: в нем «образ» еще ближе к зрителю, предметной действительности. Напротив, чем поздней эпоха, тем глубже понятийный отход «образа» от «буквальности» мимируемого им оригинала. В зрелом, классическом искусстве Греции — в трагедии — уподобительность «образа» направлена не на «копирование» действительности (поэтому она уже не «реалистична», как был «реалистичен» гомеровский эпос), а на то, чтобы представить в явлениях именно скрытую их сторону, зренiu невидимую. Понятия требуют отбора черт, отвлечения от предметности; понятия вызывают обобщение и качественную оценку; в классический период Греции — в трагедии — художественный образ пользуется конкретными, видимыми формами внешней действительности только как фактурой отвлеченных проблем этики и поэтического иносказания. Образ перестает гнаться за точностью передаваемого, но ставит во главу угла интерпретационный смысл. Он «иначе сказывает» то, что видит, и передает конкретность так, что она обращается в свое собственное иносказание, то есть в такую конкретность, которая оказывается отвлеченным и обобщенным новым смыслом.

### 3

Это объективно породило возникновение так называемых переносных смыслов — метафору. Прежнее тождество смыслов оригинала и его передачи заменилось только иллюзией такого тож-

дества, то есть «кажущимся» воображению тождеством. Формально смысловое тождество оригинала и его передачи в «образе» оставалось точным. Но на самом деле иллюзия вносила свое «как будто бы» в образную передачу, и точность обращалась в заведомую недостоверность — в то же самое по форме, но с новым содержанием. Прежде, к примеру, «ходить вокруг» значило буквально совершать круговой ход. В метафоре те же самые слова имеют переносное значение. Когда Креонту у Софокла говорят стражу, что тот «ходит вокруг»<sup>11</sup>, он имеет в виду вовсе не буквальное круговое хождение, но нечто, заведомо не имеющее ничего общего с точным, прямым смыслом своих собственных слов, — он имеет в виду именно другое их значение, только кажущееся буквальным, но на самом деле отвлеченному и обобщенному, — переносное, иносказательное значение («ты ходишь вокруг и затемняешь дело»). И когда страж говорит Креонту, что «краткий путь становился долгим»<sup>12</sup>, он имеет в виду и ту действительную дорогу, которую ему надлежало пройти до царского дворца, и путь сомнений, «путь» в переносном смысле. В иллюзорном преломлении «путь», «ходьба» принимают значение «кажущихся» дорог и хождений, «как будто бы» настоящих, но на самом деле совершенно иных, только воображаемых сознанием, заключающих в себе другое значение, нисколько не буквальное. Переносные смыслы и явились объективным результатом «перенесения» смысловых черт с одного предмета на другой, не идентичный первому, но уподобленный ему только иллюзорно.

Перенесение не могло бы возникнуть, если б тождество конкретное и реальное («путь», действительно соответствующий дороге) не должно было превращаться в тождество кажущееся и отвлеченное («путь» в смысле «хода мыслей»). Метафора возникала сама собой, объективно, как форма образа в функции понятия. Чтобы появиться, ей нужно было одно условие: два тождественных конкретных смысла должны были оказаться разорванными, и один из них продолжал бы оставаться конкретным, а другой — его собственным переложением в понятия.

Античность и дает нам именно такой вид метафоры. Мифологическое тождество семантик тут еще налицо; но именно здесь конкретная мысль начинает двигаться в сторону будущей абстракции. Без наличия семантических тождеств — без изучения мифологической семантики — мы никогда не могли бы установить самой своеобразной черты античной метафоры — возможности ее базирования на таких двух смыслах, которые и равны и различны («путь» в конкретном понимании и «путь» в переносном понимании). Впоследствии любая метафора характеризуется «фигуральностью» смыслов. Но между античной и последующей метафорой имеется принципиальная разница.

Гносеологическая предпосылка античной переносности имеет одну особенность, которая специфицирует все античные переносные смыслы: под античным перенесением обязательно должно лежать былое генетическое тождество двух семантик — семантики того предмета, с которого «переносятся» черты, и семантики другого предмета, на который они переносятся. Это былое тождество уже носит понятийный характер лишь кажущегося, иллюзорного тождества (скрытое уподобление). В этом формально продолжающемся тождестве образа и понятия, познавательно различных, и заложена вся принципиальная особенность и отличие античной метафоры. Иллюзия кажущегося смысла должна была исходить из соответствия действительному смыслу и быть его «слепком», «подобием».

Современная метафора может создаваться по перенесению признака с любого явления на другое любое («железная воля»). Наша метафора выпускает компаративное «как», которое всегда в ней присутствует («воля тверда, как железо»). Основываясь на обобщающем смысле метафоры, мы можем строить ее как угодно и совершенно не считаться с буквальным значением слов («да здравствует разум!»). Но античная метафора могла бы сказать «железная воля» или «да здравствует разум» только в том случае, если б «воля» и «железо», «здравье» и «разум» были синонимами. Так, Гомер мог сказать «железное небо»<sup>13</sup>, «железное сердце»<sup>14</sup>, потому что небо, человек, сердце человека представлялись в мифе железом. Впоследствии один синоним, «железное сердце», получает в понятийном мышлении переносный смысл «непреклонного», «сурогового» сердца; однако «железное небо» так и остается мифологическим образом в его прямом смысле «неба из железа» и в архаичном, до-понятийном эпосе в метафору не переходит.

Гомер говорит «соленое море», потому что у греков «море» и «соль» синонимы. Но мы никогда не встретим у него «соленая еда»; чистое понятие, лишенное образной основы, не может у него появиться. Можно возразить: ведь и море соленое. Мы тоже говорим «соленые слезы», и слезы, действительно, имеют вкус соли; однако «соленые слезы», «белые руки» и т. п., хотя и соответствуют реальным признакам предметов, носят «поэтический» характер, образный, восходивший у древних народов к образным тавтологиям. Также античный певец говорит «пламя любви», «бездна горя»; любовь и пламя были тождественными олицетворениями, бездна представлялась преисподней-страданием. Ни в каком случае античный человек не сказал бы, подобно нам, «бездна света», «бездна счастья», «бездна красивых вещей» и т.д. Наш язык и наши метафоры состоят из отвлеченных понятий, античные же слова «любовь», «бездна», «мучения» на самом деле

конкретны, и каждое из них продолжает быть образным олицетворением, хотя оно и приобрело второе, понятийное (отвлеченное) значение. Античный переносный смысл может создаваться исключительно в том случае, если то, с чего смысл переносится, и то, на что он переносится, семантически тождественно. Так, Надменность была некогда аграрным божеством; эсхиловская метафора «расцветшая надменность родила плодом колос пагубы, поэтому пришлось пожинать всеплачевную жатву»<sup>15</sup> создалась на основе семантического тождества «надменности» и таких земледельческих образов, как цветение, плодоношение, колос, пожинать, жатва, получивших у Эсхила переносное, отвлеченное значение. Если античные переносные смыслы, подобно и нашим, современным, требуют наличия двух значений, конкретного и отвлеченного, то есть обязательной двучленности, то в античные эпохи оба эти члена должны были иметь одинаковую семантику, иначе переносные смыслы были невозможны. Под античным перенесением лежало тождество двух семантик, восходившее к мышлению мифологическими образами. Так, эсхиловская метафора «послать околдовывающую стрелу глаза»<sup>16</sup> (=«растранстно посмотреть») основана на семантическом тождестве «глаза» и «стрельы», «колдовства» и «любви»; эпитет «чарующий», «околдовывающий» имеет буквальное значение «чары» в смысле «волшебства», то есть той конкретной силы, которая составляла атрибут Афродиты (ее волшебный пояс, в котором были заключены все чары любви) и «свойство» всех олицетворений любовной страсти. Но у Эсхила этот мифологический образ, не изменяя своей семантики, получает отвлеченное значение «растранстного взгляда», лишь уподобленного «стреле глаза». Два семантических значения, из которых одно обращалось понятийным мышлением в «кажущееся», другое — в «уподобление» другому, выливались совершенно объективно в форму смысловой переносности. Так возникало иносказание.

Оно начиналось с того, что старый образ в его нетронутом виде получал еще один, новый смысл. Старый образ — это образ мифологический, конкретный, с одномерным единичным временем, с застывшим пространством, неподвижный, бескачественный и результативный, то есть «готовый» без причинности и без становления. Вот этот самый образ начинает получать еще и второе значение, «иное»: он, тот же самый, появляется в виде чего-то другого, с чем он и сливается и от которого, по существу, разнится. «Иное» сказывание образа — иносказание образа — носит понятийный характер: конкретность получает отвлеченные черты, единичность — черты многократности, бескачественность окрашивается в резко очерченные, сперва монолитные качества, пространство раздвигается, вводится момент движения от при-

чины к ее результату. Прежний мифологический образ приобретает еще один, «иной» смысл себя самого, своей собственной семантики. Он получает функцию иносказания. Но иного сказания чего? Самого себя, образа.

В самом деле, в любой античной метафоре переносный смысл привязан к конкретной семантике мифологического образа и представляет собой ее понятийный дубликат. В одной из метафор Эсхила (ее древность засвидетельствована аллитерациями) говорится: «Да не испытаем мы то, из-за чего — великие страдания, ради чего — великое море пропахано мечом»<sup>17</sup>. Образ «пахать мечом» уводит к мифологии; известно семантическое тождество земледельческих и военных орудий. Великое море, пропаханное мечом, — это то море, по которому отплыл Парис с Еленой в Трою, море любви, вызвавшее войну народов. Мифологические образы продолжают говорить своим конкретным языком. Но они же «иноскажают» сами себя, давая понятийный смысл: «Да избежим мы пагубных последствий любви».

Античное «инакое сказывание» заключается в том, что образ, не теряя своего характера (пропахать мечом море), получает смысл, который вовсе не соответствует его смыслу (гибельные результаты страсти). Этот новый смысл начинает передавать семантику образа «иначе», по-другому, совсем в ином умственном плане — отвлечено, словно мысль читает одно, а говорит другое. Для последующего европейского иносказания достаточно одной, даже чисто-отвлеченной черты, общей для двух явлений, чтобы связать их аналогией. Мы говорим «друг — моя опора», имея в виду, что человек может так же «поддержать» (в отвлеченном смысле), как твердый физический предмет. Говоря «потонуть в блаженстве», мы проводим аналогию между конкретным погружением в море и отвлеченным «погружением» в чувство. В наших устах «бесплодная болезнь», «бесплодное страдание» означают нечто ненужное, лишнее. Но античное иносказание требует не отвлеченностей; оно не довольствуется и аналогией отдельных понятийных признаков, а ищет полного семантического тождества двух своих частей. А это возможно только на базе мифологических образов. Где полного связующего тождества двух значений нет, там нет и античной метафоры. Отвлеченных или основанных на широком обобщении метафор («горе от ума», «большой ветер разгоняет тучи») античность не могла иметь. Круг античных метафор поэтому предуказан. Они могут быть только световыми, аграрными, хтоническими — и больше никакими. Говоря иначе, античная отвлеченность еще формально связана с конкретностью мифологического образа и в своих ранних формах носит характер переносности, то есть еще не вполне абстрагированной отвлеченности, а условной, значитель-

но конкретизированной (отвлеченность чего? — вот данного явления).

Когда Софокл говорит «бесплодная болезнь»<sup>18</sup>, он идет вслед за мифологическими образами «бесплодия» как засухи, как смерти и «болезни» как зловещей женщины, не способной иметь потомства. Именно из этого тождества «бесплодия» и «лиха» античная мысль создает иносказание «гибели». Без образа «бесплодия» такое иносказание не возникло бы. Если же у нас этой семантики больше нет, если для нас «бесплодный» означает отвлеченное понятие «лишний», «бесполезный», — такое иносказание возникнуть не может. С другой стороны, самая переносность античного иносказания, по сравнению с позднейшей, еще имеет незначительный объем отвлеченности. Слишком еще близка конкретность мифологического образа к тому иносказательному смыслу, который «отвлекается» и «переносится» с образа на понятие. В сущности, раннее античное понятие отличается от образа только отвлеченным характером той самой семантики, которая выражена образом. Такая синонимичность понятия и образа указывает на то, что античное понятие являлось на известных этапах формой образа.

#### 4

В античном иносказании понятие соответствует образу не только семантически, но и строго формально, не изменяя его вида и ничего к нему не прибавляя. Когда Эсхил говорит, что его герой «вошел в бурное море»<sup>19</sup>, он не комментирует своей мысли. Античный зритель, для которого «буря» и «бурей бушующее море» привычно означают «гибель», создает в своем воображении картину полной безысходности. Между тем вокруг героя никакого моря нет; он никуда не вступил, и безвыходность его положения носит моральный и религиозный характер. Однако зритель, слушая о море, думает о моральной коллизии героя. Образ говорит своим образным языком, не прибегая ни к какому понятию, а слушатель, внимая ему, мысленно воспроизводит совершенно «иное» — понятие, обобщенное до идеи. Семантика образа «перенесена» на понятие. Бурное море есть нравственная коллизия. Что же между ними общего? Семантика бушующих вод и безвыходного несчастья, мифологическая семантика «водной пучины» как образа смерти. Но разве для Эсхила это смысловое тождество остается в силе? Думает ли зритель V века, что герой Эсхила умирает в пучине? Нет, конечно. Он понимает, что этот герой переживает моральное, а не физическое несчастье и что он не вступил в бурное море, а «словно», «как будто бы» вступил. Ино-

сказание добывается средствами иллюзии, «подражющей» формальной стороне образа и «уподобленной» образной семантике, но имеющей только «кажущееся» с образом сходство. Разница семантики образа и семантики понятия, опирающегося на иллюзию тождества, и заключается в переносности смысла, в иносказательности понятия, в отвлеченном и обобщенном значении того самого, о чём говорит образ. Античное иносказание рождается как мимезис образу, как иллюзорная форма образа, «якобы» соответствующая ему, но на самом деле «иная».

Мифологический образ всегда значит то, что передает, и передает только то, что значит. У понятия есть этап, когда оно передает не то, что значит, и значит не то, что передает. На этом этапе оно появляется в виде метафоры, верней, этот его этап объективно рождает метафору. Таково понятие в античности, когда природа его двояка — одна по форме, другая по смыслу. Преодоление этой двойственности средствами сближения смысла и формы есть путь античного понятия, от архаической Греции до позднего Рима. Это путь, в котором конкретные представления подвергаются абстрагированию.

Перенесение, или метафоризация, — начало такого процесса. В нем конкретные смыслы получают еще только переносное значение: конкретные смыслы мифологического образа оказываются отвлеченными смыслами понятия. Образ при этом и формально остается собой, и теряет свою смысловую природу. А понятие служит лишь новой, отвлеченной формой прежнего чувственного образа. Это есть начало становления понятий и угасания мифологических образов.

Переносные смыслы! Кто мог бы додуматься до такого смыслового препятствия, если б оно не явилось в человеческом сознании в силу объективных гносеологических законов! С одной стороны, античное иносказание не соответствует подлинным смыслам образа. Однако его переносный смысл абсолютно координирует с прямым. В нем соблюдена абсолютная понятийная точность образной семантики, но в переводе с конкретного на отвлеченное.

Иносказание имеет свою историю и внутри античной эпохи. Сперва его переносность еще не есть фигулярность, а только «иное сказывание», с большим наполнением конкретностью, чем переносностью. Здесь его двучленность сохранена в самой его структуре — образ лежит отдельно от понятия. Чем дальше, тем слитнее понятие и образ, тем «переноснее», отвлеченнее передает понятие образную семантику, тем явственнее нарастает и фигулярность смысла.

Самая древняя и наиболее конкретная модификация иносказания сохранена в развернутых эпических сравнениях<sup>20</sup>.

Эпическое развернутое сравнение представляет собой иносказание, в котором два члена еще рядоположны и переносность достигается буквально, путем перенесения черт одного предмета на другой средствами наглядной (зрительной) иллюзии (скажем, Ахилл «похож» на льва, находящегося в известной ситуации). То, что мы встречаем в сравнениях, присутствует, однако, и внутри самого эпоса, в эпизодах, где нет никаких целей сравнивания; боги принимают «вид» героев, настолько «похожий» и «кажущийся», что их невозможно отличить. Как известно, и в балагане, основанном на чисто-зрительной иллюзии, герои и боги «уподоблялись» смертным или друг другу, и тоже без всяких компаративных целей. В обоих случаях мы имеем дело с буквальным «уподоблением». Что же до развернутых сравнений, то понятия в них значительно развитее; компарация усиливает иллюзорный характер «уподобления». Здесь зрительность «кажущегося» («схоже», «подобно») обратилась в отвлеченную категорию недостоверности («как будто бы», «словно»), то есть в категорию осознанной иллюзорности. Между прочим, существовал этап, когда такая категория недостоверности носила буквальный характер; эта древность представлений оставила след в так называемых отрицательных сравнениях, где вместо иллюзорного тождества («как будто бы») находится отрицание того самого тождества, которое тут же постулируется. Например, в «Илиаде»:

Волны морские не столько свирепые воют у брега...  
Огнь-истребитель не столько шумит, распыхавшись пожаром...  
Ветер не столько гремит по дубам высоковолосым...  
Сколько гремел на побоище голос Троян и Ахеян<sup>21</sup>.

Или:

Столько и лев не гордится могучий, ни тигр несмиримый,  
Ни погибельный вепрь...  
Сколько Панфоевы дети<sup>22</sup>.

Итак, развернутое сравнение восходило к былому семантическому тождеству двух своих членов, но в понятийном виде представляло собой два тождественных члена, из которых один был кажущимся другим; в нем образ уже носил форму «как будто бы» понятия, но и понятие еще было прикреплено к образу. Такое сравнение древней единой, слитной метафоры, в которой образ и есть понятие (например, «град» = осадки и несчастье).

Мы привыкли обращать внимание на то, что в развернутых сравнениях Менелай, Ахилл или другой какой-нибудь герой связан со львом или с другим животным, толпа — с волнами, с морским песком и т.д., — проходя мимо того, что и «лев» и «волны» связаны с героями, с толпой и т.д.

Между тем в гомеровском сравнении предмет объясняющий предуказан предметом объясняемым. Лев, пожирающий пасущееся животное, объясняет поведение Менелая, а собаки и пастухи — страх троянцев<sup>23</sup>. Но это не всякий вообще лев, а определенный лев, лев-Менелай, признаком которого продолжает служить семантическая связь «героя» и его былой звериной формы. Такой вот «лев», как понятие, проходит через этап, на котором он данный конкретный лев и в данной единичной ситуации, описанной в сравнении (оттого и развернутом), а именно — когда пастухи гонят стадо, когда одно животное лев пожирает, когда все скованы страхом и не могут пойти на льва. Вот такой единичный, конкретный лев, еще связанный с Менелаем, служит формой, в которой уясняется одна определенная черта Менелая: внушенный троянцам страх. Не всякий лев характеризует Менелая, да и не Менелая вообще, во всех его чертах. Развернутое сравнение показывает ограничительность раннего понятия, еще «данного» и зависящего от образа. Переносность имеет тут еще небольшой объем. Она исчерпывается тем, что значение образа (Менелай) передается значением понятия (лев). Если бы это был «лев вообще», общее понятие о всяком льве, получилась бы метафора с ееfigуральным смыслом («Менелай — это лев»). Но в сравнении два различных образа однозначны, в метафоре же один образ имеет два различных смысла.

Образ и понятие развернутого сравнения приравниваются один к другому с помощью ώς («как будто бы», «подобно тому как»). Греческое ώς имеет значение «как» не в его абстрактно понятийной форме, а в конкретной, образной, с семантикой «подобия», некой недостоверности, чего-то кажущегося; в древнейших формах античных причастий и абсолютных конструкций, где никаких сравнений нет, ώς выражает не факт, а предположение. В сравнениях ώς подчеркивает, что объясняющий член вовсе не совпадает с объясняемым, а только «кажется» таким. В этом смысле «лев» имеет в сравнении переносное значение, так как это все же не лев, а Менелай. В данном случае ώς подчеркивает иллюзорность «льва», который не есть лев на самом деле.

Перенос значения с образа на понятие опосредствовался в сравнении элементом мнимости. Компаративное иносказание носит характер недостоверности. «Иное сказание» здесь сказание неподлинное, но уподобленное подлинному. Но и метафора дает не истинное значение образа, а кажущееся. «Губы твои — виноградная лоза». Эта поздняя античная метафора не имеет в виду настоящего винограда, который продается на базаре<sup>24</sup>. Метафора говорит о «сладости сока» (поцелуе), который «выжимает» возлюбленный. Она могла бы сказать, что «губы подобны винограду», и тогда получилось бы сравнение. В обоих случаях понятие,

рисующее свойство предмета, лишает предмет его истинных признаков, приписывая ему то, чего в нем нет, и этим-то «ино-сказанием», подменой признаков предмета определяет качество этого предмета. Вот здесь и лежит обогащающее значение понятия как иллюзорной формы образа. Взять для примера хотя бы ту же метафору «твои губы — виноградная лоза». Мифологический образ понимал это выражение буквально: в мифе лицо, губы, весь человек в целом мог представляться лозой — Дионис и другие олицетворения аграрного плодородия представлялись «ликом винограда», «с виноградным лицом». Уже у Аристофана показана связь представлений «винограда» и «любви»<sup>25</sup>, а чем позже, тем эта общность двух аграрных образов синкетичнее. Но понятие отбрасывает мифологическую веру. Оно опровергает ее именно своей иллюзорностью. Губы возлюбленной — «не» виноград, поцелуй — «не» виноградный сок. «Сладость поцелуя» носит переносный, отвлеченный характер. Смысл образа расширяется и обобщается. В понимание предмета вносится многообразие, но образный характер понятия усиливает и задерживает то главное, что понятие хочет выделить и прочесть курсивом.

## 5

Загадка «переодевала» смысл и обманывала им, подобно балаганному фокусу; гриф (античная форма загадки) и фокус занимали равное и выдвинутое место в балаганном представлении, позже — в праздничной (религиозной) обрядности. Загадка, подобно метафоре, говорила одно, а думала другое; подобно фокусу, она подсовывала мнимый смысл, заведомо не отвечавший подлинному. Но целью своей она ставила то, что не было свойственно метафоре, — «обнаружить» запрятанный подлинный смысл и «узнать» неизвестное. Но в разъединении двух тождественных смыслов на один подлинный и другой схожий загадка имела общие черты с метафорой и сравнением; грифу стоило бы только объединить загадку и отгадку союзом «как будто бы» или «наподобие», чтобы обратиться в развернутое сравнение. Например, гриф из «Сна» Алексида<sup>26</sup>: «Не смертный и не бессмертный, но... всегда заново то исчезающий, то присутствующий, с невидимым лицом, знакомый всех». Разгадка: сон. Но если бы было сказано: «Сон подобен не смертному и не бессмертному...» и т.д., получилось бы сравнение. В свою очередь, развернутому сравнению недоставало загадывания, чтобы перерости в гриф. «Пастухи хотят кинуться на льва, похитившего корову, но боятся»<sup>27</sup>. Что это такое? «Троянцы, боящиеся пойти на Менелая, убившего Эфорба».

Чтоб формально стать метафорой, загадке достаточно отбросить вопрос и ответ. В комедии, особенно средней, восходящей непосредственно к балагану, действующие лица говорят грифами, которые можно принять и за загадки, и за метафоры («влага нимфейная росовидная» = вода, «сок Бромия-источника» = вино и т.д.).

Каждая метафора включает в себя сравнение и загадку. У Пушкина, например, метафора «ранняя урна»<sup>28</sup> означает «преждевременная, в молодые годы, смерть». Наша метафора «синяя птица под окном» означает «счастье возле тебя, его не нужно искать далеко» и т.д. Эта черта присуща античной метафоре благодаря ее генезису из двух тождественных символов. «Губы — виноградная лоза» можно передать сравнением (губы, «как» виноградная лоза) и загадкой (что это такое: «губы — виноградная лоза»? — это губы для поцелуя). Всякая метафора сохраняет в себе загадку, потому что ее нужно понять, разгадать, потому что она не говорит прямыми смыслами, как понятие, потому, наконец, что весь ее язык построен на иносказании и говорит по особому: по форме — образом, выраженным старинным языком, по содержанию — понятием. Как может «урна» быть «ранней»? Понятийно не может, но образно может. Язык античной метафоры совершенно особый. Не исключительно понятийный и не исключительно образный, он является единственным примером исторически сложившегося языка образных понятий.

Тем самым метафора отличается от загадки по существу. Гриф создает два параллельных смысловых ряда и сознательно подставляет один на место другого. Вся его природа вопросно-ответная; без загадывания и отгадывания он обращается в простое уподобление. В загадке формально имеется все, что в сравнении и метафоре, но за одним исключением: она не ставит себе целей репродукции. В ней нет элементов иллюзии, которые организуют метафору, в том числе и сравнение. Она не воспроизводит никакой «картины» («образа»). Она не изобразительна.

Поэтизм античного иносказания рождается у нас на глазах. Конечно, загадка есть формальное ино-сказание. Но она застывает в фольклоре без дальнейшего понятийного развития; то, что в ней идет вперед, переходит в метафору, иносказание которой заключается как раз в перемене смысла. Другими словами, в загадке два различных смысловых ряда означают одно и то же, а в метафоре два тождества означают разное.

Античную метафору делает художественной ее иллюзорный характер, ее «мимезис», который воссоздает подлинность в «образе». Этот мимезис вызывает изобразительность средств, рождает личное мастерство и воспроизводит действительность в иносказательных (по содержанию) формах. Мимезис античного «об-

раза», возникший в результате метафоризации мышления, породил вторичный «возможный» план к действительности — действительность, существующую не в реальных фактах, а в «образе».

Впоследствии, когда отвлеченное мышление сделает успехи, античная философия начнет обосновывать, что такое «образ» по отношению к «действительности», что такое «реальное» и «кажущееся». Но в архаический период Греции конкретность мышления создавала конкретное же понимание «образа», и это понимание приняло форму художественной, а не теоретической мысли.

Вторичность (по отношению к действительности) иллюзии рано породила в античном уме представление об искусстве как о «слепке» с действительности, сделанном силой божества, позже — умелыми руками человека. Возникло представление о конкретном предмете, сработанном из физического материала (камня, дерева, глины, металла), который чудесным образом обращался в «копию» живого, подлинного предмета. Такой «иллюзорно живой» предмет стал называться «изображением», вымыслом, дословно — фигурой, вылепленной из глины или воска, вырезанной из дерева или камня, выкованной из металла и т.д. Греки называли его *плάσμα*, римляне — *fictio*, и его семантика восходила к космическому образу «творения». В силу такой семантики античная «фикация» не совпадала с нашим понятием «пустого обмана». Даже «обман» античного балагана имел в виду подделку под подлинность, а «фикация» искусства представляла собой «образ» действительности.

Такую «фикацию» мы находим в гомеровской экфразе. Это еще буквальное «воспроизведение воспроизведения», так сказать, сугубая репродукция, «изображение изображения». Как известно, экфраза описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено. Описание этого «как» и составляет душу экфразы. Начиная с Гомера античная экфраза стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусственным художником, выглядит как живая. Экфраза изображает одно, иллюзорное, как другое, реальное. То, что уже воспроизведено на изделиях гончаров и лепщиков, ткачих и ковачей, она описывает, вторично воссоздавая, «словно» настояще.

Античная экфраза содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным. Но в отличие от сравнения ее «как будто бы» носит только зрительный, не компаративный характер, направленный лишь на передачу зрительной иллюзии.

Если сравнения называются по-гречески *εἰκόνες*, то тем более к экфразам применим этот термин «образов» и «изображений» («картин»). Действительно, античные экфразы также называются

*εἰκόνες*, как и сравнения. Позднейшая рационализирующая мысль полагает, что экфраза носит такое название потому, что описывает картины живописи, *εἰκόνες*; на самом же деле экфраза оттого и описывает именно *εἰκόνες*, картины, что она сама *εἰκόνη*.

Ни в сравнениях, ни в экфразах еще нет движущихся сюжетов; к ним не прикреплены ни мифы, ни рассказы. Сравнения и экфразы не нарративны. Они только зрительны.

И в сравнениях, и в экфразе «картины» призрачны, нереальны, хотя и реалистичны по своим изображениям. Эти «картины» представляют собой понятийную атрибуцию к мифологической образности. Так, в сравнениях развернутая «картина» служит уподоблением мифологического (однократного) образа. Точно так же и гомеровская экфраза описывает реалистические изображения на мифических предметах, изготовленных в огне богом огня либо имеющих явно выраженный космический характер, восходящий, как я уже говорила, к семантике «с сотворенной» и «творящей» вещи-космоса, вещи-«творения». Эти вещи только «кажутся» по своему «внешнему виду» подлинными, как в развернутых сравнениях один предмет «как будто» похож на кажущийся другой. Там и тут античный художественный образ заложен на эстетике «мимезиса» как «подражание» действительности, как ее «подобие» и «картина». Такое понимание «мимезиса» и самый термин *μιμέσθαι* мы находим уже в архаичнейшем «Гимне к Аполлону», где говорится, что Музы, это «великое чудо», «умеют имитировать (*μιμέσθαι*) голоса и звучания всех людей»; и тут же раскрывается значение мимезиса как подражательного, полного подобия действительности: «Ты сказал бы, что каждый говорит самолично, так у них (у Муз) складно сложена прекрасная песня»<sup>29</sup>. Эта изначальная эстетика мимезиса не равнозначна позднейшим взглядам софистов, Платона или Аристотеля, не говоря уже о вульгарном реализме. Всякое художественное произведение, не только один отдельный образ, называется у греков *εἰκών*, у римлян — *imago*, *simulacrum* в античном смысле «фикции», имеющей полное внешнее сходство с подлинностью, то есть «с сотворенное человеком» (в мифе — сотворенное божеством) в искусственной подделке под жизнь. Экфраза всегда описывает произведение искусства как «чудо», «диво» («такое он диво представил», «медные шины положены плотные, диво для взора» и т.д. — сохранено даже в переводе<sup>30</sup>). Это «диво» или «чудо» нужно понимать в зрительном смысле (ср. у нас «чудится», «дивиться» = смотреть); в греческом языке «чудо» и «взор», «зрелище» почти одинаково звучат<sup>31</sup>, что, по-видимому, и породило эпическое стоячее выражение «чудо для взора», дословно «чудо увидеть»<sup>32</sup>, по существу тавтологичное. Что же до содержания «чуда», то оно понимается античностью своеобразно, в

качестве такого «миража», который всегда конкретен до физичности и имеет форму подлинного предмета.

## 6

Выше я сказала, что сравнения и эпфразы представляют собой понятийную атрибуцию к мифологической образности. Этим я сказала, что они подготовляют природу метафоры.

В самом деле, еще не заключая в себе полного смыслового иносказания, сравнения и эпфразы всем своим целым, обогащенным понятиями, заставляют мифологическую часть разделять объем своих смыслов и давать сочетание наглядно зримых предметов вместе с обобщением отвлеченных значений.

Прежде чем получить figurальность, метафора как понятийная форма образа подготовляется в эпите.

В античности не всякий образ может вызвать соответствующий эпитет и не всякий образ может получить функцию эпитета. Как в метафоре и сравнении, и тут необходимо тождество семантики двух членов — определяющего и определяемого. Я должна пояснить, что каждый предмет первоначально имеет в античных языках свой эпитет и так же не появляется без него, как не появляется сравнение с одним членом. Неверно думать, что только боги имеют свои эпитеты. Их имеют все образы, в том числе и все обыденные, все бытовые вещи. Например:

...поставила стол Гекамеда прекрасный,  
Ярко блестящий, с подножием черным; на нем предложила  
Медное блюдо со сладостным луком, в прикуску напитка,  
С медом новым и ячной мукою священной; и подле  
Кубок прекрасный поставила, из дому взятый Нелидом,  
Окрест гвоздями златыми покрытый<sup>33</sup>...

И особенно дальше:

...натерла козьего сыра  
Теркою медной; и ячной присыпала белой мукою<sup>34</sup>.

Казалось бы, в эпите должна была рождаться фиксация отличительных признаков предмета. На самом деле архаичные эпитеты были тавтологичны семантике предмета, который они якобы определяли<sup>35</sup>. Известно, что представление чем беднее, тем прилагается к большему кругу явлений. Дело, по-видимому, не в комках представлений («диффузности»), а в крайней бедности признаков (скажем, земля и женщина наделены только одним и одинаковым признаком, а потому тождественны). Может показаться, что в таких эпитетах, как «бессмертный бог», «звездное небо» и т.д., эпитет передает обобщенное качество всякого

бога или всякого ночного неба; на самом деле тут тождествование, то есть два образа, связанных общей семантикой, причем один образ находится в функции описываемого, другой — описывающего (явление, предшествующее активной и пассивной категориям). Признаки «бога» и «бессмертия», «неба» и «звезд» одинаковы.

Эпитет сначала тавтологичен предмету и сопутствует ему; только в понятийном мышлении он начинает указывать на отличительные черты предмета. Так, Зевс — черная туча обращается в тучечерного Зевса, Ахилл-лев — в Ахилла с львиной душой, Гектор-пламя — в пламенного Гектора и т.д. По-гречески πέζα значит «нога»; от этого слова образован термин «стол» (τράπεζα), дословно «тройная (или четверная) нога». В приведенной выше цитате из «Илиады» эпитетом «стола» служит «синеногий», но этот эпитет представляет собой существительное «синяя нога», тавтологичное «тройной ноге» (столу); по смыслу — это эпитет, синтаксически — аппозиция, формально — существительное. Таковы по большей части и эпические стоячие эпитеты. Когда мы говорим о них, то имеем в виду их отношение к предмету. Однако есть и другая сторона дела: отношение предмета к своему стоячему эпитету. Небо-звезды обращаются в «звездное небо», как племя-металл — в «металлическое племя». Первые понятийные признаки предмета берутся сперва из семантики тавтологичного образа; когда слитность субъекта и объекта расторгнута и тождество нарушено, один из образов начинает передавать суммарную черту предмета, семантически означавшую этот самий предмет. Понятия делают «звезды» или «золото» качеством, характеризующим людей или небо. Но эти качества не сразу получают природу отвлеченных понятий. Им еще долго приписывается характер единичности и неснятой конкретности. Признак «звездный» надолго сохраняет значение «неба», как того предмета, с которым был субъектно-объектно слит. Нужно обратить внимание на то, что архаичные понятия, являясь новой формой образа, продолжают оставаться конкретными, хотя их содержание уже отвлеченное. Эпитет «звездный», определяющий суммарный и наглядный признак неба, в то же время и сам характеризуется зрительной конкретностью. Эпитет сперва определяет одно данное качество одного данного предмета. Затем он переходит к другим предметам той же семантики. Так, эпитет панциря «звездный» (по микрокосмическому отождествлению с «небом») получил значение «блестящего». Переходя от одного мифологического образа к другому, тождественному, эпитет изменяет свои значения в сторону все большей расширительности и переносности. Конкретный «свет», «луч», «блеск» светила-неба становится в эпите признаком предмета — «светлым», «сияю-

<sup>12</sup> Аргеи, о которых идет речь, не входили в число «общественных празднеств римского народа» и не были отмечены в календаре. Ливий (XXII, 57) считает этот ежегодный обряд варварским по происхождению. «Часовни» — это *sacella* или *sacra* Argeonum типа «капища». 27 святилищ соответствовали, по легенде, 27 аргивянам, т.е. греческим военачальникам, прибывшим в Сатурнию вместе с Гераклом (Varro, De lin. latin V, 45 и сл.). По Лексикону Феста-Павла (Fr 119 Argea loca Müller), Argea loca — это места, где погребены наиболее знатные из аргивских пришельцев. 16 и 17 марта процессия ad Argeos обходила святилища. Сам обряд сбрасывания кукол, которые назывались «аргивянами», с моста приходился на майские Иды.

<sup>13</sup> См. примеч. 1 к *Лекции VII*. Под «насильственным» имеется в виду перевод Вяч. Иванова (*Ниландер В.О. Греческая литература в избранных переводах*. М., 1939, с. 129; см. то же: *Голосовкер Я. Античная лирика*. М., 1968, с. 31). Перевод О.М.Фрейденберг см. в статье: Проблема греческого фольклорного языка, с. 63.

## Лекция XXVII

<sup>1</sup> См. примеч. 14 к *Лекции XII*.

<sup>2</sup> «Возмездие» — калька с греч. ἀντισθία от μισθός — «платы», «мзда». Ср. *mitius* — «взаимный», ст.-слав. *мить*, *митоусь* — «попеременно», греч. μοῖτος — «вознаграждение», «благодарность». М.Фасмер (Этимологический словарь, 2, 608, 618) предполагает связь «мести» с «мздой» и «меной».

<sup>3</sup> См. выше примеч. 1 к *Лекции V*.

<sup>4</sup> Здесь, к сожалению, у Фрейденберг нет ни одного (даже случайного) совпадения с общепринятыми этимологиями: 1) лат. *fūr* 'вор' < \*bhōg-, и.-е. \*bhēg- 'брать' (Walde 1, 569); лат. *far* 'пшеница' (< и.-е. \*bhar(e)s-, ср. слав. \*brašъно и др., см. там же, 455); 3) лат. *fūrfur* 'отруби' (редупликация < \*ghor-ghor-, см. там же, 570; сходная редупликация в греч. κάρχρος 'жареный ячмень', см. WP 1, 605); 4) лат. *fas* 'божественный закон, заповедь' < и.-е. \*bhā- 'говорить' (там же, 2, 124); 5) лат. *fūrog* 'бешенство', *fūrg* 'бушевать' < и.-е. \*bhēugr- / \*bhēgru (ср. слав. \*vjuѓа и т.п., см. Walde 1, 570—571); 6) лат. *fūrvus* 'черный, мрачный' < \*dhus-wo-s (к срединному -s- ср. форму с другим суффиксом, лат. *fucus* 'темный'), ср. англо-сакс. *dox* 'темно-желтый', англ. *dusk* и др. (см. там же, 572); 7) лат. *furnus* 'хлебная печь' < и.-е. \*gʷʰhor-po- (ср. русск. *гори* и др.) от \*gʷʰher- 'гореть, жарить' (см. там же, 533—534); 8) лат. *fūnus* 'похороны, труп' < \*dhev-no-s, ср. др.-исл. *deyja*, англ. *die* 'умирать' и др. (см. там же, 568). — С.А.Старостин.

<sup>5</sup> Лат. *vindex*, *vindicō* вполне возможно связаны со слав. \*vina (см. Walde 2, 794; Фасмер M. Этимологический словарь, 2, 316); однако *vīnum* 'вино' (и.-е. \*woino-), несомненно, не имеет к 'вине' никакого отношения (первое — производное от и.-е. \*wei- 'гнаться, преследовать', второе — от и.-е. \*wei- 'вить' (виноградная лоза как вьющееся растение). — С.А.Старостин.

<sup>6</sup> Лат. *ultio* 'месть' — производное от *ultus* < \*ulk-tos, прич. от *ulciscor* 'мстить'. Дальнейшая этимология не вполне надежна (считается однокорневым с *ulcus* 'опухоль, нагноение', т.е. 'мстить' < 'копить злоуб', яд (гной) против кого-либо', см. WP 1, 160; Walde 2, 810). В любом случае лат. *ulc-* не может иметь отношения к *ulter* 'по ту сторону'. — С.А.Старостин.

## Лекция XXVIII

<sup>1</sup> Котляревский А.А. Сочинения. Т. 3. СПб., 1891 (ОРЯС. Т. 49), гл. *jus manium*; Снегирев И. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Т. I. М., 1837, с. 67, 147; Сахаров И.П. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. Т. I—4. СПб., 1841—1849.

<sup>2</sup> Греч. λύσσα 'бешенство' < \*lut-i-ā, и.-е. \*leut- 'бешеный' (ср. слав. \*ljutъ и др., см. WP 2, 415). К \*leu- 'отделять' (откуда греч. λύσις и λύτρον) эта основа вряд ли имеет отношение. — С.А.Старостин. Сопоставление λύσις и λύτρον поддерживает Бузак (Boisacq E. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Heidelberg, 1923, с. 593). Фриск (Frisk 1, 147) считает, что λύσσα может быть женским родом от λύκος — «волк», однако слово не имеет общепринятой этимологии, семантическое же связывание λύσις и богини экстатического безумия облегчается прозвищем Диониса Λύστος (Освободитель).

<sup>3</sup> Лев. 21, 9.

<sup>4</sup> Внешнее сходство оказывается весьма обманчивым. Приводимые Фрейденберг греческие слова разбиваются реально на следующие этимологические группы:

1) ἥλιος, эолийское ἄέλιος < \*sāweliō-s 'солнце' (др.-инд. sū́ga- и т.п., см. Frisk 1, 631).

2) ἀλίτη '(народное) собрание', ἀλίτης, эолийское ἀολλής 'собравшийся' < \*a-wol-n- (< \*n-wol-n-), к греч. εἴλω < \*wel-w-, см. Frisk 1, 71—72.

3) ἄλες 'соль' < и.-е. \*sal-, ср. слав. \*soljъ и т.п., см. там же, 78—79.

4) ἄλεω 'молоть' < и.-е. \*al- с тем же значением, ср. арм. atam и др., см. там же, 70.

5) ἄλισκομαι 'быть плененным, убитым, уличенным' < \*wal-isk- (диалектные формы имеют дигамму), обычно возвращаемое к \*wel- 'разрывать, грабить' (лат. vell̄b, гор. wilwan и др., см. там же, 74). — С.А.Старостин.

## Образ и понятие

### I. Объяснение к теме

Работы по классической филологии, рассматривающие роль мифологических представлений в становлении собственно поэтического языка, стали появляться в десятилетие после смерти О.М.Фрейденберг. См., например: *Taxo-Godi A.A. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера*. — Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 45—59; она же. Мифологическое происхождение поэтического языка «Илиады» Гомера. — Античность и современность. М., 1972, с. 196 и сл.; см. также некоторые соображения о мифологической реальности того, что стало в литературе поэтической метафорой, в книге Ллойда (Lloyd G.E. Polarity and Analogy. Cambridge, 1966, с. 182 и сл.); Снелл указывает на связь архаического эпитета и сравнения с метафорическими образами, выросшими из мифа (Snell B. Die Entdeckung des Geistes. Hamburg, 1955, с. 260 и сл.); см. также: Blumentberg H. Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn, 1960; Newiger H.-J. Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes. München, 1957, и др.

### II. Метафора

Из современников О.М.Фрейденберг метафорой как одной из исторических форм человеческого сознания и превращением мифологической метафоры в поэтическую занимался И.Г.Франк-Каменецкий, чьи работы разбросаны по различным недоступным изданиям и сегодня почти не используются. Остановимся поэтому на некоторых положениях Франк-Каменецкого, высказанных в статье «К вопросу о развитии поэтической метафоры» (Советское языкоизнание. Т. I. Л., 1935), которые во многих отношениях корреспондируют с мыслями О.М.Фрейденберг, развиваемыми в данной главе.

Если поэт берет метафору из поэтической традиции, что особенно ясно для древней поэзии, но, с другой стороны, поэтическая традиция как таковая создается самими же поэтами, то, по мнению Франк-Каменецкого, для исследователя метафоры, чтобы выйти из этого порочного круга, необходимо видеть генезис метафоры вне собственно поэтического творчества. Общим для поэтической метафоры и мифологического образа является познание конкретного через конкретное. Мифологический образ дает примитивное, нерасчлененное восприятие мира в единичном и особенном, он является познавательной категорией, которая совмещает черты всеобщности и конкретности. Однако Франк-Каменецкий не считает, что поиски генезиса поэтической метафоры в той же нерасчлененной «идеологии», из которой выводится и мифология, делают миф непосредственным источником поэтического творчества. «Тенденция развития поэтического образа диаметрально противоположна мифотворчеству. Но обе отрасли на первых порах развивались в тесном переплетении: поэзия берет сырой материал у мифа, мифология обнаруживает элементы поэтического творчества в процессе переоформления традиционных воззрений. В мифе дуализм фантастического и реалистического мировосприятия находит выражение не в противоположности двух миросозерцаний, а в противопоставлении двух пространственно ограниченных миров, которые признаются оба реальными» (с. 142). Этот параллелизм реального и иллюзорного (с нашей точки зрения) миров и перенесение в «иллюзорный» мир характеров и ситуаций, заимствованных из реальной действительности, в рационалистической интерпретации традиционных воззрений содержит в себе, по мнению Франк-Каменецкого, возможность использования образов и соотношений мифа для целей художественного воспроизведения реальной действительности. Здесь же высказывается и тезис, доказательству которого посвящена «Поэтика сюжета и жанра» (Л., 1936; 2-е изд. М., 1997; далее — ссылки на страницы 1-го и 2-го изд. даются через косую черту) О.М.Фрейденберг: то, что есть содержание на мифологической почве, становится формой поэтического содержания. Автор делает, впрочем, очень существенную оговорку: «Не следует упускать из виду, что изменение содержания влечет за собой соответствующее изменение формы» (с. 142). Франк-Каменецкий показывает, как антропизация природы, космических явлений в мифотворчестве оказывается основой для художественного воспроизведения реальных характеров и ситуаций поэтическими образами природы как одухотворенной и живой. Но чтобы стать таким художественным средством, антропоморфный образ природы должен лишиться своего «идеологического» содержания и получить его заново в творчестве автора, причем, по мысли Франк-Каменецкого, этот поэтический образ служит выражению идей и обобщений, еще не нашедших себе формулировки в отвлеченном понятии. Мысль эта не вполне развита автором; в частности, трудно понять, имеет ли он в виду известное «опережение» художественной практикой развития научных идей в самом общем плане, или же, по его мнению, «идеи», «обобщения» получают сначала образное выражение как «низшее» по отношению к формулировке в отвлеченном понятии. Франк-Каменецкий считает, впрочем, что познавательная функция образа, который предваряет и подготавливает становление отвлеченных понятий, в какой-то степени имеет место и в мифотворчестве.

<sup>2</sup> Из защитников «интеллектуализма» первобытного мышления, отрицающих его «эмоциональный» характер, наиболее известен К.Леви-Стросс, заявивший в своей программной статье «Структура мифов»: «Следовало, несомненно, расширить рамки нашей логики, чтобы включить в них умственные операции, хотя с виду и отличные от наших, но также входящие в сферу интеллектуального. Вместо же этого их пытались сводить к бесформенным и невыразимым чувствам» (Леви-Стросс К. Структура мифов. — Вопросы философии. 1970, № 7,

с. 152). Мифологическое творчество, по Леви-Строссу, относительно независимо от влияния других форм племенной жизнедеятельности и поэтому адекватно отражает «анатомию ума», ментальные структуры, которые сами по себе не содержат ничего мифологического. «Логика мифического мышления кажется нам столь же взыскательной, как и логика, на которой основывается позитивное мышление, и, в сущности, мало от нее отличается. Ибо различия в меньшей мере касаются интеллектуальных операций, чем природы вещей, над которыми производятся эти операции...» (Структура мифов, с. 164). Хотя О.М.Фрейденберг постоянно говорит об отличии первобытного (до-формальнологического) мышления от «понятийного» и отвлеченного, о моменте разрыва, непрерывность и единство человеческого мышления подчеркиваются ученым при анализе построения понятия посредством образа.

<sup>3</sup> В «Поэтике сюжета и жанра» (с. 21/23) Фрейденберг называет основателем «полисемантизма» Германа Узенера.

<sup>4</sup> Здесь нет прямой цитаты; сама эта мысль в том или ином виде многократно высказывалась у Потебни, ср., например: Потебня А.А. Из записок по теории словесности. — Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 428—429.

<sup>5</sup> Слова νόμος — «закон» и νομός — «пастбище» отличаются просодически, но являются производными от одного и того же глагола νέμω. Подробнее о семантике этих слов см. примеч. 29 к гл. IV («Мим»).

<sup>6</sup> Муки (в том числе любовные) именуются «родильными болями» (ώδινες) у трагиков: Aesch. Sup. 770; Soph. Trach. 42; 325; Aj. 794; у Платона наряду с переносом «родильных муки» на страдания вообще (Rp 395 e 2; 407 c 58; Tim. 84 e 5; 86 c 6) многократно встречается образ метафорических родильных муки в связи с сократовской темой майевтики и духовных родин (Theaet. 148 e 6; 151 a 6—8; 210 b 4; Phdr. 251 e 5; Rp 490 b 7).

<sup>7</sup> Имеется в виду лат. illusio — «насмешка, осмеляние» от illudere — «насмеяться, разыгрывать».

<sup>8</sup> Об ἀλάτη — «обмане» см. гл. VII, 6 («Эстетические проблемы») и наше примеч. 2.

<sup>9</sup> Прежде всего это относится к Демокриту, согласно учению которого не только непосредственное зрение есть результат истечения образов (ἐϊδωλα) предметов, которые в виде воздушных «отпечатков» проникают в глаза, но и сновидения, и вообще то, что «представляется», — это результат вторжения отпечатков (τύποι) образов через тело в душу (см.: № 428—442, 467—476, 478. — Лурье С.Я. Демокрит. Тексты, перевод, исследования. Л., 1970). Термин φαντασία едва ли может быть с уверенностью приписан самому Демокриту, но эпикурейцы, следовавшие здесь за Демокритом, соединили его аутентичный термин εϊδωλον с фантасией, говоря об εϊδωλον φαντασίαι — «представлениях образов» и приравнивая к Демокритовым «образам-отпечаткам» διανοητικαι φαντασίαι (Cic. Epist. ad fam. XV, 16, 1 = Dem. 118 A Diels). Значение слова φαντασία начинает приближаться к «воображению» лишь в поздней античности. У Платона это «ощущение» или «кажимость», «иллюзия» (Theaet. 152 e; 161 e; Rp 382 e), и только в «Софисте» (264 а и сл.) фантастическое подражание, т.е. субъективно искаженное, противопоставлено икастическому, т.е. копиистически точному, и фантасия находится в эстетическом контексте. У Аристотеля φαντασία целиком в сфере психологии (De anim. 428 b 10 и сл.; 431 b 2 и сл. и др.), хотя воздействие воображения и сравнивается с воздействием образов искусства (427 b 21 и сл.); для псевдо-Лонгина (De sublim. 15, 1) φαντασία — это зрительные образы, придающие «наглядность» словесному произведению. И только у Филострата Флавия (VA VI, 19) φαντασία противопоставляется подражанию (мimesису) и может переводиться как «художественное воображение», хотя все еще не равна европейской «фантазии» (см. Birmellin E. Die Kunsttheoretischen Gedanken in

Philostrats Apollonios. — Philologus. 1933. Bd 88, N. 2, 4; *Taxo-Godi A.A.* Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. — Эстетика и искусство. М., 1966, с. 47—53).

<sup>10</sup> Специфику античного идеализма, в центре внимания которого находится учение о чувственном космосе, «материалистичность» античного «идеализма» и «идеалистичность» античного «материализма», акцентировал в своих многочисленных трудах проф. А. Ф. Лосев.

<sup>11</sup> Soph. Antig. 241—242: Εὖ γε στοχάζη καλοφράγνυσαι κύκλῳ // τὸ πρᾶγμα δηλοῖς δ' ὡς τι στρατίων νέον.

<sup>12</sup> Soph. Antig. 232: χοῦτος ὅδος βραχεῖα γίγνεται μακρά.

<sup>13</sup> Od. XV, 329, XVII, 565: τῶν ὑβρίς τε βίη τε σιδήρεον οὐρανὸν ἵκει; в «Илиаде» небо именуется также и медным, см. II. XVII, 424—425: σιδήρειος δ' ὄρυμαγδός // χάλκεον οὐρανὸν ἵκε δι' αἰθέρος ἀπρούγετοι.

<sup>14</sup> «Железное сердце» — это также «железные духи и печень», см. II. XXII, 357: ἥ γὰρ σοὶ γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός; XXIV, 205, XXIV, 521: σιδήρειόν νῦ τοι ἤτοι; Od. IV, 293: οὐδὲ εἴς οἱ κραδίη τε σιδηρέη ἔνδοθεν ἦν.

<sup>15</sup> Aesch. Pers. 821—822: ὕβρις γὰρ ἔξανθούσ' ἐκάρπωσεν στάχυν // ἄτες, ὅθεν πάγκλαυτον ἔξαιρι θέρος.

<sup>16</sup> Aesch. Sup. 1004—1005: πᾶς τις παρελθὼν ὅμματος θελκτήριον // τόξευμ' ἔπεμψεν.

<sup>17</sup> Aesch. Sup. 1006—1007: πρὸς ταῦτα μὴ πάθωμεν ὃν πολὺς πόνος // πολὺς δὲ πόντος οὖνεκ' ἥρόθη δορί.

<sup>18</sup> Ошибка памяти, это выражение не Софокла, а Эсхила — см. Aesch. Eum. 941: μηδ' ἄκορπος αἰανής ἐφερέτω νόσος.

<sup>19</sup> Aesch. Sup. 470—471: ἄτες δ' ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ' εὔπορον // τόδ' ἐσβέβηκα.

<sup>20</sup> Гомеровским сравнениям посвящена одна из наиболее известных среди опубликованных статей автора: Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады»). — Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филол. наук. Л., 1946, с. 101—113, и часть неопубликованной монографии «Гомеровские этюды» (1941—1949).

<sup>21</sup> II. XIV, 394; 396; 398; 400; пер. Н. Гнедича.

<sup>22</sup> II. XVII, 20 и сл.; пер. Н. Гнедича.

<sup>23</sup> II. XVII, 61—69.

<sup>24</sup> Имеется в виду роман Евстафия Макремволита «Повесть об Исминии и Исмине»: «Приникнув к деве, как к виноградной лозе, и давя ртом еще неспелые ягоды, я пилnectар, который выжимают Эроты; я выжимал его пальцами и пил губами, чтобы он весь до капли, как в сосуд, влился в мою душу, столь ненасытным я был виноградарем» (V, 19; пер. С.В.Поляковой).

<sup>25</sup> В одном из экскурсов к «Семантике композиции „Трудов и дней“ Гезиода» (рукопись), под названием «„Эйрена“ Аристофана», О.М.Фрейденберг исследует метафору брака как сбора винограда, развернутую в сюжете комедии «Мир» («Эйрена»): это женитьба Трюгеля, т.е. жнеца зерных плодов, особенно винограда (от глагола τρυγάν — «собирать виноград или другие плоды», Sch. Ar. Pax 60; 190; Diom. 487), на Опоре, т.е. поре зерных плодов, на урожайной осени, на самих этих плодах. «Замечательен в этом отношении гименей, который поется на свадьбе Трюгеля и Опоры. Здесь два мотива: один — в колядке, где призываются обилие ячменя, смокв, вина и деторождений; другой — в самом гименее, где невеста метафоризируется как смоква, жених как собиратель, как жнец спелых плодов (Ар. Pax 1320 и сл., 1336 и сл. Так и у Сафо „сладкое яблоко“ означало невесту, а жених — жнец яблок (Diehl, Anth. L. Gr. Fr. 116)» (см.: Фрейденберг О.М. «Эйрена» Аристофана. Публ. и введ. Н.В.Брагинской. — Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, с. 225 и примеч. 11). Брачное соединение метафоризуется как жатвой винограда, так и процеживанием вина (ст. 1349 и 1084—1087). «Все эти остры

состоят из терминов, связанных с виноделием, но применимых и к плодородию: в поэтике речи у Аристофана самые двусмысленности подсказаны исконным двойственно-единичным смыслом земледельческого образа, но этот смысл давно забыт и Аристофаном, так сказать, переосмыслен; его пикантность в том, что ему заново придается то значение, которое у него и было с самого начала,— лишь в новой установке» (там же, с. 226).

<sup>26</sup> См. CAF II, fr. 241 Kock, cp. AP XIV, 110.

<sup>27</sup> II. XVII, 61—69.

<sup>28</sup> Евгений Онегин. VI, 22, 9.

<sup>29</sup> Hym. Apoll. Del. 156; 162—163.

<sup>30</sup> II. V, 725; имеется в виду перевод Н. Гнедича.

<sup>31</sup> θεῦμα — «чудо», θέα — «зрелище», «взгляд», θέμα — «зрелище».

<sup>32</sup> θεῦμ̄ ιδεῖν (ιδέοθεαι) см. II. V, 725; X, 439; XVIII, 83; 377; Od. VI, 306; VII, 45; VIII, 366; XIII, 108; Hym. Aphr. 90; Hym. Dem. 427; cp. II. XV, 286; XXI, 344; XXII, 54; Od. III, 373; IV, 44; VII, 145; XIII, 157; XIX, 30; XXIV, 370; Hym. Herm. 219; 414; Hym. Aphr. 205.

<sup>33</sup> II. XI, 628—633; пер. Н.Гнедича.

<sup>34</sup> II. XI, 639—640; пер. Н.Гнедича.

<sup>35</sup> На этой идеи, восходящей к Узенеру, строились многие догадки о семантике имен персонажей греческого романа, приведшие к идею восточного мифологического субстрата в диссертации Фрейденберг «Происхождение греческого романа». В «Поэтике сюжета и жанра» тавтологичность разноморфных обозначений «героя» формулировалась так: «...внутренний характер персонажа выражается при посредстве внешних, физических черт; это эпитетность, наречение героя постоянным, присущим ему обозначением, так сказать — маска его постоянных свойств. Однако эпитет, сопутствующий герою, при анализе оказывается тем же его именем, т.е. той же его сущностью, лишь перешедшей с имени существительного на роль определяющего его имени прилагательного. Так, солнце быстро, зной свиреп, огонь изобретателен, — потому что одна метафора равнозначна другой; из этих тавтологических черт создается характер героя, причем он складывается из того самого, что представляет собой образ, инкарнированный в данном герое» (с. 245/220).

<sup>36</sup> Soph. Trach. 94—96: αἰόλα νῦξ ἐναριζομένα // τίκτει κατευνάζει τε φλογζόμενον // Αλιον.

<sup>37</sup> Soph. Col. 685: χρυσαυγῆς κρόκος; 685—686: ἄυκνοι κρῆναι.

<sup>38</sup> Soph. Oed. Col. 685—686: Κηφισοῦ νομάδες ρέεθρων.

<sup>39</sup> II. XVIII, 577: χρύσειοι δὲ νομῆς.

<sup>40</sup> II. XVIII, 417: ἀμφίπολοι... χρύσειαι ζωῆσι νεήγισιν εἰοικνῖαι.

<sup>41</sup> Hes. Opp. 109: Χρύσεον γένος μερόπων ἀνθρώπων.

<sup>42</sup> Eur. IT 1095: ἔγω... ἀπτερος ὄρνις.

<sup>43</sup> II. XI, 633: δέπας... χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον.

<sup>44</sup> II. XI, 628: τράπεζαν καλήν κυανόπεζαν ἔνξοον.

<sup>45</sup> II. XI, 632: δέπας περικαλλές.

<sup>46</sup> «Ровный, или равный, со всех сторон» (πάντοσε ἴση, πάντοστ' ἴστη) означает «круглый». Это одна из формул «Илиады»: III, 347; VII, 250; XI, 61; 434; XII, 294; XIII, 157; 160; 405; 803; XVII, 7; 43; 517; XXIII, 818.

<sup>47</sup> II. II, 446: αἰγίδ' ἔχοντος ἐρίτιον ἀγύρων ἀθανάτην τε.

<sup>48</sup> II. XI, 24—28; пер. Н.Гнедича.

<sup>49</sup> II. XI, 29—33; пер. Н.Гнедича.

<sup>50</sup> II. XI, 36: Γοργὼ βλασφόπτες... δεινὸν δερκομένη; 39—40: κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαῖ δέ οἱ ἡσαν // τρεῖς ἀμφιστρεφέες ἐνός αὐχένος ἐκπεφυνῖαι.

<sup>51</sup> II. XI, 632—635.

<sup>52</sup> Eur. Med. 319.