

СЕРГЕЙ
АВЕРИНЦЕВ

РЕЛИГИЯ
И
ЛИТЕРАТУРА

ЭРМИТАЖ 1981

Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»

ДВА ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПА

В горизонте так называемого «культурного наследия», отложенного тысячелетиями человеческой истории, выделяется особый участок — «теменос», как называли греки огороженные пространства своих святилищ, — на который европейская культура из века в век оборачивалась с кровным, напряженным и всегда небескорыстным интересом. Этот участок, значение которого для всех нас и поныне не с чем сравнить¹, назывался еще недавно «классическая древность»; для простоты можно заменить старомодное сочетание двух слов одним именем: Греция. Конечно, очень долго (скажем, со времен придворного классицизма Карла Великого и до времен придворного классицизма Наполеона) греческие культурные нормы усваивались по преимуществу в их латинской кодификации. Но дело в том, что римляне как раз и были первым не-грекоязычным народом, вос-

¹ Понятием уникальности не следует злоупотреблять, но не значит же это, что мы смеем отказать в уникальности тому, что впрямь единственно в своем роде! Одно время было модно метать громы и молнии по поводу словосочетания, в свою очередь модного тогда на Западе: «греческое чудо». Само по себе это словосочетание стоит немного — оно слишком «красиво», чтобы помочь мысли. Не следует забывать, однако, что по изначальному смыслу слова «чудо» — то, чему можно и должно «чудиться», что законно обязывает нас к удивлению. Платон говорил, что удивление — преимущественное состояние мыслящего человека; надо полагать, его слова разумнее, чем внутренняя установка некоторых гуманитариев, использующих свои «концепции» как средство уговорить самих себя *не* удивляться, освободить себя от удивления, растворив предмет этого неприятного чувства среди якобы самопонятных общих категорий и выяснив, что «ничего в нем нет особенного». Каждая партикулярная культура, вышедшая к всемирному значению, ставшая универсальным символом, как найденная в акте свободной человеческой инициативы реализация общезначимых возможностей, есть, разумеется, именно «чудо», и если почему-нибудь не следует этого говорить, так разве потому, что это триумф, не нуждающийся в разъяснениях.

принявшим эти нормы в отрешенном от языковой реальности виде как основу для собственного творчества, так что созданная ими культура явила собой самый ранний из «ренессансов» эллинизма и подтвердила самым своим существованием общеевропейскую значимость инициативы греков (важно, что Рим — в отличие от эллинистического Востока — не был «эллинизирован», то есть подчинен политической и языковому верховенству греков, но свободно покорился их концепции культурного творчества и тем положил начало европейскому «гуманизму» в возрожденческом смысле слова). Если сириец Лукиан не может стать литератором в греческом смысле слова, не став попросту греческим литератором, то Цицерон — римский литератор, выявляющий, однако, в своем литераторском самоопределении те представления о литераторстве, которые создала Греция. Подлинным началом остается Греция.

Опыт нового времени в его оглядках на Грецию обобщен в известной формуле Маркса, согласно которой «греческое искусство и эпос ... продолжают... в известном отношении служить нормой и недостижимым образцом»¹. Нелишне вспомнить, что формула эта, по своему непосредственному содержанию традиционная, высказана в контексте удивления, почти недоумения, и отмеченный в ней факт охарактеризован как «трудность». Прояснение его есть в глазах Маркса более сложная задача для ума, чем дедуцирование форм греческого художественного творчества из форм греческого общественного развития.

Наследие греков названо Марксом в каноническом двуединстве: искусство и эпос. Искусство — это, конечно, в первую голову ваяние, лишь затем архитектура греков, по сути своей тоже «пластическая» (телесность колонн и архитравов, соотношенная в своих пропорциях с образом человеческого тела). Как странно что новоевропейский человек, в сущности, не знавший настоящей греческой пластики, никогда в глаза не видавший навсегда утраченных творений Фидия и Поликлета, сумел с такой уверенностью опознать предмет своей любви в ремесленных копиях римского времени!.. Впрочем, если «искусство» греков для него в огромной степени потеряно, то в его руках второй член двуединства: «эпос», Гомеровы поэмы, словесное ваяние, предвосхитившее труды греческих скульпторов и задавшее им внутреннюю форму. Недаром Дион Хрисостом заставляет Фидию утверждать, что Гомер изобразил облик Зевса «чрезвычайно похожим на это мое произведение, описав в самом начале своей поэмы его кудри и даже его подбородок»². Итак, пластический эпос скульптуры и словесная пластика эпоса — вот та часть греческого культурного наследия, которая может быть с наибольшей уверенностью названа вместо целого.

О том и другом в совокупности сказано, что они представляют собой «норму» и «образец» (разумеется, лишь «в известном отношении» — после романтического прорыва невозможно вернуться к точке

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 737.

² «Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства II—V века», «Наука», М. 1964, стр. 27.

зрения наивного классицизма). Греческая художественная культура «нормальна» и «образцова», или, что то же, «классична». Вспомним характерный заголовок одного из подразделов второй части «Эстетики» Гегеля: «Греческое искусство как действительная наличность (Dasein) классического идеала». Слово «классический» создали римляне, впервые сознательно воспроизведшие греческую позицию по отношению к культуре, — для читателей Авла Геллия уже понятно, что за вещь «classicus scriptor» («классический писатель»). Но понятие «классического» было готово уже до римлян; как заметил однажды великий немецкий филолог Виламовиц, «греческие классические поэты давно были классическими, когда Цицерон и Гораций ходили в школу», — еще александрийские филологи III столетия до н. э. отбирали каноны общепризнанных ораторов, лириков, эпиков и т. п., которые для них являли собой «норму» и «образец». Греческая «классика» есть «образец» в двух смыслах: как «начало», «архэ», как первое и наиболее незамутненное воплощение некоторых творческих установок, которые в бесконечно осложненном виде значимы для нас до сих пор, — и как «парадигма», или собственно образец. Эллинизм само в себе ориентировано на такие образцы, *παράδειγματα*, даваемые чиновником некоторой жанровой формы, им же самим отысканные в сокровищнице логически заданных возможностей; его устремленность к возможно более четкому выделению и отграничению таких возможностей делает его по внутренней структуре «парадигматичным» и уже потому предрасположенным к роли и значению «образца». Заметим и другое: греческая художественная культура есть «норма». Латинское слово *norma* означает «наугольник», точную меру вертикали, на которой можно делать отметки и при помощи этих отметок выяснять, на какой именно высоте обретаются та или иная «ценности». Внутри «нормальной» культурной традиции соотношение ценностей всегда ясно: так, Софокл, разумеется, выше Агафона, а если в аристофановских «Лягушках» идет спор о сравнительных достоинствах Эсхила и Еврипида, то сам этот спор (к концу комедии разрешаемый) возможен лишь на основе уверенности в существовании объективной «шкалы», восставленной над любыми субъективными недоумениями. Если верить Аристофану, стихи можно взвесить на весах и узнать, сколько они весят¹.

А разве бывало иначе? Подумаем: какому адепту библейской веры пришло бы в голову спросить, кто «выше» — Иезекииль или Иеремия? Библия, сопровождавшая европейского человека на протяжении двух тысячелетий, сама, разумеется, была в жизненном плане «нормой» и «образцом»; однако в плане эстетическом она являла собой пример как бы «ненормальной» традиции, состоящей из неце-

¹ Формально это восходит, разумеется, к первобытным состязаниям певцов, мудрецов, шаманов и т. п. Однако веса литературной теории придают состязанию совершенно новый смысл, неведомый архаической агонистике: уже не два человека «меряются силами», а их произведения измерены некоей объективной мерой, существующей вне конкретной ситуации агона. Посредством формальных аналогий и генетических родословий все можно растворить в его собственной предистории — но лучше этого не делать.

ненных, неоценимых и потому бесценных «ценностей». Бесценность можно понимать двояко: как полное отсутствие ценности и как бесконечно великую ценность.

Внутри культуры, которая первой сумела осознать себя именно как культура и потому стала «нормой», наугольником для последующих культур, относительно литературы точно известно, что это есть именно литература (а не, скажем, пророческое вещание), относительно поэзии известно, что это есть поэзия, а не проза, и так же дело обстоит с жанровыми разновидностями: при взгляде на любой культурный продукт мы знаем, что он такое и по какой шкале его надлежит правильно оценивать. В этой определенности, которой можно довериться, — источник внушения, заложенного в «нормальной» культуре. Внутри культуры иного, «ненормального» типа литература конституирует себя как «нелитература», соответственно то же происходит с искусством, вообще с эстетическим творчеством и эстетическим сознанием. Такой поздний наследник классицистической концепции культуры, как Поль Валери, находил в библейской культурной традиции одно наиболее непереносимое для него свойство: вещи, которые «на самом деле» суть искусство, этика, философия и т. п., а следовательно, подлежат прежде всего распределению по различным «доменам»; внутри этой традиции безнадежно «перепутаны». Порождения «ненормальной» культуры легко воспринимаются как сырье для «нормального» культурного творчества (ср. «переложения» библейских текстов от Нонна до Державина). Но у них есть своя притягательность: они ускользают от оценок и расценок, о них трудно сказать, что же они такое.

Ближневосточная культурная традиция и культурная традиция греческой античности, в их контрастной сопряженности определившие собой становление европейской культуры, были сопряжены в своих исторических судьбах уже с самого начала. Пуповина, соединявшая Грецию с породившим ее миром средиземноморского Востока, была окончательно перерезана, в сущности, лишь с греко-персидскими войнами, а войны Александра Великого снова воссоединили оба мира. Но как раз за полтора столетия, протекшие между битвой при Саламине (480 до н.э.) и битвой при Иссе (333 до г. э.), Греция, собственно, и стала Грецией. До V—IV вв. она училась у Востока; после этих полуторасот лет ей самой можно было стать наставницей и для Востока, и для Рима — и для нас. Заметим, что понятия «ученичества» и «наставничества» суть именно те понятия, которые особенно пригодны для обрисовки «общего знаменателя» столь различных культур. Сквозь контраст между ближневосточным и эллинским типами человека проглядывает важное сходство, и состоит оно в особой предрасположенности к «школьным» восторгам умствования, к тому, чтобы видеть в «учении» ценность превыше всех ценностей. Перед мудростью должны отступить на задний план и «мужские» воинские доблести, и простосердечная «душевность»; как ближневосточный человек, так и эллин лелеют не душевное, а духовное. Слов нет, мудрость, которую искали восточные книжники, и мудрость,

которую искали греческие философы,— это вещи разные, во многом даже противоположные. Но для тех и для других умственная выучка есть предмет всепоглощающей страсти, определяющей всю их жизнь, и обладатель ее представляется им самым великим, самым достойным, наилучше исполнившим свое назначение человеком. Римлянина импонирует солидная взрослость делового человека, который именно чувствует себя слишком взрослым, чтобы до гробовой доски оставаться восторженным школяром, дышать школьным воздухом и забывать себя в умственной экзальтации. Как восточный книжник, так и греческий философ могут показаться рядом с римлянином заучившимися детьми-вундеркиндами! Эта страсть предопределила роль как того, так и другого в закладывании дома европейской культуры, в котором мы живем до сих пор.

Сравнивая греческое и ближневосточное отношение к слову как образу мира, мы делаем не что иное, как познаем себя. Сравнивать мы должны бережно и осторожно, памятуя, что мы остаемся европейцами, и следовательно, «греками», а потому наши соображения о противоположном полюсе творческих возможностей легко могут оказаться тем, что русский поэт назвал: «домыслы втупик поставленного грека». Обретенная нами способность в акте культурологической рефлексии дистанцироваться от себя, «взглянуть на себя со стороны» отнюдь не означает, что мы и впрямь обретаемся «в стороне» от самих себя. (Правда, сейчас появились люди, для которых не то что Ближний или даже Дальний Восток, а культура Майя или полинезийских аборигенов так же «понятна» и «близка», как Афины и Флоренция, или немного «понятней» и «ближе». Что в их случае означает слово «понимание», судить не беремся.) Мы рассматриваем иллюзию всепонимания как смертельную угрозу для гуманитарной мысли, которая всегда есть понимание «поверх барьеров» непонимания. Чтобы по-настоящему ощутить даже самый «близкий» предмет, необходимо на него натолкнуться и пережить сопротивление его непроницаемости; вполне проницаема только пустота. Смысл каждой культуры прозрачен и общезначим в той мере, в которой это есть смысл, то есть нечто по своей сути прозрачное и общезначимое; но столь же верно, что он «загадочен», а именно постольку, поскольку он «загадан» нашему сознанию извне инстанциями, от нас независимыми.

...Были времена, когда в Европе твердо верили, что история мировой литературы начинается не откуда-нибудь с середины, а точно с самого начала, с начала всех начал — с античности. «Вначале была Греция...» Предполагалось, что доэллинический мир знал словесное творчество, однако стихийное, бессознательное, безличное и притом поставленное на службу внеэстетическим, жизненно-утилитарным целям, между тем в литературной культуре как таковой этому миру было отказано; только греки положили начало феномену литературы, «изобрели» и разработали одну за другой жанровые формы, выстроили из них стройную систему и довершили свои beneficia

ния тем, что создали теорию литературы, или поэтику, в своих наиболее общих основаниях значимую и поныне.

Чтобы верить в такую картину, необходимо видеть догреческий и виегреческий мир куда более «темным», а классическую Элладу — куда более «ясной», цивилизованной, похожей на Европу нового времени, чем они были на деле. Больше никто и никогда не сможет увидеть их такими. Мы стали куда богаче наших предков: открытия и дешифровки подарили нам один шедевр за другим — «Сказку о двух братьях» и эпос о Гильгамеше, «Песнь арфиста» и «Повесть о невинном страдальце», вавилонские «покаянные псалмы» и гимны Атону, угаритские поэмы и хеттские хроники... Мы узнали, какой зрелой, тонкой, дифференцированной могла быть древневосточная литература; одновременно выяснилось, как много темного и архаического присутствовало в составе самой греческой культуры. Мы стали разумнее: самоуверенный европоцентризм, с легким сердцем деливший народы па «творческие» и «нетворческие», окончательно выявил для нас свою интеллектуальную и нравственную несостоятельность. Все это — объективные результаты научного (и не только научного) развития, которые никому не дано взять назад.

Стоит подумать, однако, не было ли у классицизма своих резонансов, с которыми мы обязаны считаться — пусть на совершенно ином уровне — и ныне? Не отражало ли наивно-четкое представление о Греции как абсолютной точке отсчета на линии литературного развития некий аспект истины?

Мы с привычной легкостью говорим не только о «вавилонской литературе» или «древнееврейской литературе», но также о «хеттской литературе», о «хурритской литературе», о «финикийской литературе», о «самаритянской литературе». Была «литература» у греков, и была «литература» у финикийцев. Конечно, всякому ясно, что национальный облик и художественные достижения этих двух литератур весьма различны¹, но не об этом идет речь. Речь идет о другом: предполагается, что все различия между ними укладываются в рамки одного равного себе понятия «литературы», так что само слово «литература» употреблено оба раза в принципиально одинаковом смысле. Примерно так: более ранние хронологически и, как сказали бы несколько десятилетий назад, «стадиально» более архаичные литературы народов Ближнего Востока осуществили такие-то и такие-то достижения, а греки «пошли дальше», сделали еще один, дальнейший шаг по этому же пути, осуществили дальнейший «прогресс» (ведь за словом «прогресс» и стоит образ непреклонного поступательного продвижения по раз начатому пути²). Но справедливо ли это? Не вернее ли сказать, что литературы древнего Ближнего Востока, взятые

¹ При том, что финикийская литература нам почти неизвестна, — но это обстоятельство тоже о чем-то говорит. На явлении «утраченной» или «забытой» литературы мы остановимся ниже.

² Вспомним заглавие назидательной аллегии Джона Беньяна «The Pilgrim's Progress» (1678—1684): оно предполагает образ самого настоящего пути, по которому идут ногами.

как одно целое, и литература античной Греции, взятая опять-таки как целое, суть все же явления принципиально различного порядка, несоизмеримые между собой, не поддающиеся никакому сопоставлению в категориях «уровня» или «стадиальности», — что это не стадии одного пути, но скорее два разных пути, которые разошлись из одной точки в различных направлениях. В самом деле: возможно ли приложить одни и те же критерии жанровой разработанности, авторской оригинальности и т. п., скажем, к Иезекиилю и Софоклу? Если мы признаем то и другое в одном и том же смысле слова «литературой», мы нанесем обиду сразу обеим сторонам: во-первых, мы незаслуженно оскорбим греков, ибо сведем на нет, растворим в универсальных категориях всю невероятность, всю уникальность инициативы, принадлежащей им и только им; во-вторых, мы унизим и не-греков, ибо станем мерить их самобытные достижения чуждой для них греческой меркой и описывать эти достижения в терминах «еще-не» — еще не дошли, еще не поняли¹. Если уж пользоваться пространственной метафорикой пути — греки не опередили своих ближневосточных соседей, но продолжили их путь, а пошли совсем в иную сторону, с каждым своим шагом отдаляясь от их цели, чтобы приблизиться к своей цели. В Греции произошло то, чего не то чтобы не успело произойти, а принципиально не могло и не должно было произойти в ближневосточном мире: литература впервые осознала себя именно литературой, то есть самозаконной формой человеческой деятельности, явно для себя противостоящей всему, что не есть она сама, — например, стихийному экстастическому «вещанию» пророков, а также культу, обряду, быту и вообще «жизни». Слов нет, до новоевропейского пафоса специализации греческой классике еще очень далеко; ее литература глубоко укоренена в полисном бытии, но укоренена она в нем именно как дерево, связанное с почвой корнями, но растущее вверх, прочь от почвы. Возьмем предельный случай: когда Демосфен произносит на агоре свои речи, составленные по правилам риторского искусства и тщательно выученные наизусть, это есть политическое «использование» литературы (менее всего чуждое и новому времени), которое решительно ничего не меняет в глубинном факте автономности литературы. Литература, «связанная с жизнью», уже тем самым не есть

¹ В качестве методологической параллели можно упомянуть попытки распространения категорий «Возрождения» (или хотя бы «Предвозрождения») на весь цивилизованный мир. Попытки эти также представляются нам, по сути дела, обидными как для гуманизма итальянского типа, в предельном напряжении сил создавшего доселе небывалые нормы культуры, так и для народов, шедших иным путем и творивших в соответствии с иными нормами. Если, например, русский XV век описывается как Предвозрождение (так сказать, еще-не-Возрождение), позволительно спросить, что это значит? Разве не очевидно, что эта эпоха — отнюдь не преддверие, не предвосхищение, а полное исчерпывающее осуществление некоего культурного идеала, самозаконного, самоценного и весьма мало общего имеющего с Ренессансом? Критика европоцентризма, усматривающая везде и повсюду культуру, соответствующую специфически европейским идеалам и нормам культурного творчества, являет собою бессмысленную разновидность того же европоцентризма.

литература, пребывающая *внутри* «жизни» (понятие «внутрижизненности», или внутриситуативности, ближневосточной литературы, пока определяемое чисто негативно, по противоположности к инициативе греков, будет дополнительно выяснено ниже). Что было внешним знаком, сигнализирующим о том, что автономизация греческой литературы бесповоротно совершилась? Мы можем ответить на этот вопрос совершенно четко: *возникновение специальной теории литературы, поэтики, литературной критики и филологии*. Литература, допускающая подобного рода рефлексии над своими результатами, есть явление совершенно иного порядка, чем литература, которая по самой сути своей этого не допускает. Уже Демокрит писал сочинения «О поэзии»¹, «О Гомере, или О правильном выговоре и редких речениях», «О красоте слов», «О благозвучных и неблагозвучных звуках речи», «О песни»; своей полной зрелости греческая теория литературы достигает в «Поэтике» Аристотеля. Если позволить себе такой взгляд на вещи, который непозволителен при филологическом анализе обособленных явлений, но неизбежно входит в условия игры, как только мы берем историко-культурные эпохи в их целостности, — можно утверждать, что сама *возможность* демокритовско-аристотелевской рефлексии над литературой некоторым образом была содержательно заложена в художественной практике уже самых ранних греческих поэтов, начиная с Гомера (недаром последнему посвящено целое сочинение Демокрита и ряд важных замечаний Аристотеля): между Гомером и греческой теоретической поэтикой существует смысловое соотношение вопроса и ответа. Методы и категории Аристотеля столь же органично связаны с художественной структурой «Илиады» или «Эдипа-Царя», сколь лишены смысла в приложении к «Книге Исаяи» или к «Повести об Ахикаре». Греческая литература всей своей сутью как бы «требует», чтобы ее рано или поздно осознали как предмет теоретической поэтики; в этом смысле потенциальная соотнесенность с возможностью теоретической поэтики есть характеристика *всей* греческой литературы в целом, включая те ее произведения, которые возникли задолго до рождения поэтики. Но, осознав себя в качестве литературы и внутренне вычленившись из не-литературы, литература в некотором смысле впервые становится собой; а значит, старомодное представление, согласно которому литература «родилась» в Греции, имеет свои резоны. Еще раз повторим: дело совсем не в том, что литература, не осуществляющая такого самоосознания и самоопределения, якобы непременно «ниже», «беднее» или «примитивней», нежели литература, осознавшая себя; она не ниже, она по сути своей иная, и самый термин «литература» получает в приложении к ней существенно иной смысл. Обратимся на минуту от истории слова к истории мысли: общепринятое обыкновение до сих пор заставляет всех говорить — с полным основанием! — что философия впервые роди-

¹ Где, между прочим, разработал столь популярное в дальнейшем учение о поэтическом «безумии», интеллектуалистико-психологическими средствами компенсировавшее утрату архаической бессознательности.

лась в Ионии и что ее основателем, самым первым философом среди земноморского круга был Фалес, хотя все отлично знают, что древние египтяне, вавилоняне, иудеи куда как серьезно задумывались над глубинными вопросами жизни и смерти. Нельзя утверждать, что «Книга Иова» уступает в глубине самым прославленным порождениям греческой философии (на каких весах можно было бы проверить такой приговор?); и все же «Книга Иова» являет собой все что угодно — «мудрость», может быть, «философствование», но, во всяком случае, не философию. Вся мысль египтян, вавилонян и иудеев в своих предельных достижениях — не философия, ибо предмет этой мысли — не «бытие», а жизнь, не «сущность», а существование, и оперирует она не «категориями», а нерасчлененными символами человеческого самоощущения-в-мире, всем своим складом исключая технически-методическую «правильность» собственно философии. В отличие от них греки, если позволительно так выразиться, извлекли из жизненного потока явлений неподвижно-самотождественную «сущность»¹ (будь то «вода» Фалеса или «число» Пифагора, «атом» Демокрита или «идея» Платона) и начали с этой «сущностью» интеллектуально манипулировать, положив тем самым начало философии. Они высвободили для автономного бытия теоретическое мышление, которое, разумеется, существовало и до них, но, так сказать, в химически связанном виде, всегда внутри чего-то иного: в их руках оно впервые превратилось из мышления-в-мире в мышление-о-мире. Но совершенно аналогичную операцию они проделали со словом, изъяв его из житейского и сакрального обихода, запечатав печатью «художественности» и положив тем самым — впервые! — начало литературе. В этом смысле ближневосточная литература может быть названа «поэзией», «писанием», «словесностью», только не «литературой» в собственном, узком значении термина; она не есть литература по той же причине, по которой ближневосточная мысль — не философия. В обоих случаях мы высказываем не оценку их уровня, а характеристику их сущности, мы отмечаем не их мнимую неполноценность сравнительно с литературой и философией греческого типа, а их глубокие типологические отличия от последних. Существенно, что в обоих культурных мирах — ближневосточном и эллинском — совершенно различен социальный статус литературного творчества. Ближний Восток знает тип «мудреца» — многоопытного книжного человека, состоящего на царской службе в должности писца и советника, а на досуге развлекающегося хитроумными сентенциями, загадками и иносказаниями («притчами»); идеализированный портрет такого «мудреца» — Ахи-

¹ Может показаться, что эта характеристика плохо подходит к Гераклиту; но Эфесец занимает среди греческих мыслителей особое положение лишь постольку, поскольку дал права неподвижной сущности самому принципу движения и усмотрел нечто неизменное в самой изменчивости. «Все течет» — эти слова не относятся к принципу течения: к Огню, к Логосу. Огонь Гераклита подчинен объективной вешней закономерности, он, как известно, «мерею возгорается и мерею угасает», а значит, в самой своей динамичности и катастрофичности являет некую стабильность.

кар; из рук «мудрецов» вышли «Поучения Птахотепа» и «Книга притчей Соломоновых», «Беседа разочарованного со своей душой», «Екклесиаст» и другие шедевры учительной словесности. Палестина знала еще тип «пророка» («возвестителя») — экстатического провозвестника народных судеб, несравнимо более склонного к нонконформизму, чем «мудрецы», кормившиеся из рук сильных мира сего; когда речения «пророков» получили письменную фиксацию, возникали весьма своеобразные произведения. Но ни «мудрецы», ни тем паче «пророки» никоим образом не были по своему общественному самоопределению *литераторами*. Ученость на службе царя, вера на службе бога — и словесное творчество всякий раз лишь как следствие того и другого служения, всякий раз внутри жизненной ситуации, которая создана отнюдь не литературными интересами. Конечно, зрелый тип профессионального литератора ¹ и в Греции возникает только в эпоху эллинизма (хотя некий прообраз этого типа явили изумленному миру уже софисты); каждый может вспомнить знаменитую эпитафию Эсхила, похваляющуюся его подвигами на поле брани и не проговаривающуюся ни единым словом о его трагедиях. Все это так. И все же черты литератора проглядывают уже в зачинателях греческой поэзии, и притом с каждой эпохой все отчетливее. Легендарный образ Гомера, как он дан его жизнеописаниями, но также им самим — в лице Демодока («Одиссея», песнь VIII), — являет, разумеется, родовые черты бродячего певца-сказителя, известные едва ли не всем народам мира, но при этом так, что в эти черты с необычной эмфазой вкладывается смысл отрешенной созерцательности, жизни-только-для-своего-искусства ². Гесиод, критикуя поэтический принцип героического эпо-

¹ В этом смысле очень типичная фигура — Лукиан из Самосаты, беллетрист, порожденный уже римской эпохой. В его сочинении «Сновидение, или Жизнь Лукиана» олицетворенная Образованность (Παιδεία), иначе говоря, Риторика, иначе говоря, Литература, обращает к подростку такие речи: «Ныне ты бедняк, сын такого-то, уже почти решившийся отдать себя столь низкому ремеслу, — а немного спустя ты сделаешься предметом всеобщей зависти и уваженья; тебя будут чтить и хвалить, ты станешь знаменит среди лучших людей. Муж, знатные родом или славные богатством, будут с уважением смотреть на тебя, ты станешь ходить вот в такой одежде (и она показала на свою, — а была она роскошно одета)... Если ты даже уйдешь из этой жизни, то все же навегда останешься среди образованных людей и будешь в общении с лучшими» (см.: Лукиан из Самосаты, Избранное, Гослитиздат, М. 1962, стр. 32—33). Это бесподобное в своем роде место (сопоставимое разве что с древнеегипетскими хвалами карьере писца, но совсем иное по своему содержанию) очень красочно показывает, как в соблазнах литераторской профессии переплетались приманки духовного свойства и обещания хорошего местечка под солнцем. Такие люди, как Лукиан, были обязаны своему литераторству решительно всем — и духовными и материальными основами своего существования, своим человеческим лицом и общественным статусом. Понятно поэтому, что когда Лукиану приходилось сталкиваться с неблагоприятными отзывами касательно чистоты своего стиля, писатель приходил в такое неистовство, в какое его едва ли бы привела самая страшная клевета относительно чистоты его нравов.

² Бродячему певцу у всякого народа полагается быть слепцом, и притом не весьма прозаической причине: зрячие годятся на другое дело. Но только грекам пришло в голову истолковать слепоту как еще один символ внутренней отрешенности. Неоплатоник Прокл пишет: «Гомер... возвысил свою мысль над

са, выступает с авторской декларацией, с литературной программой, он проектирует собственное творчество, сознательно противопоставляя себя одной поэтической традиции и основывая другую («Теогония», ст. 1—24). Земледелец, обращающийся к земледельцам, он отделен от своих собратьев очень тонкой, но ощутимой чертой — своим литераторством. Но особенно показательно другое — в Греции мы имеем перед собой совершенно чуждый Ближнему Востоку тип «непризнанного гения», «непонятого новатора», «пролагателя новых путей», которому остается только уповать на признательность потомства. Черты этого типа начинают проступать уже во второй половине VI столетия до н. э. (например, в сетованиях философа и поэта Ксенофана на традицию, определяющую почет «грубым» атлетам, а не ему, носителю новых духовных ценностей); свою окончательную отчетливость они обретают к эпохе Еврипида, этого классического «меланхолика», явившего грекам образец творческого одиночества. Но ближневосточная литература, столь невероятно осведомленная в самых разнообразных оттенках человеческой потерянности и злополучности, отлично знающая муки праведника среди злодеев (сквозной мотив Давидовых псалмов) и мудреца среди глупцов (шумерская поэма, известная под названием «Человек и его личный бог», целый ряд ветхозаветных текстов), — эта литература ни в одной из своих многочисленных исповедей не дает самочувствия «гения среди толпы»; такой психологический комплекс ей просто неизвестен¹. Мы не могли бы объяснить ближневосточному человеку, что такое «творческое одиночество», и не только потому, что он никогда не приписывал себе способности «творить»² (откуда и проистекает неведомое

мнимыми благами всяческой зримой гармонии... по каковой причине он и представлен в сказании утратившим очи и претерпевшим то самое, что он заставляет претерпеть феакийского певца Демодока:

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то сладкопенье.

В Демодоке Гомер представил парадигму собственной боговдохновенной жизни и потому говорит о нем, что тот лишен всяческой явленной гармонии и красоты через одержимость Музой». Оставляя на совести Прокла, автора очень позднего (V в. н. э.), те обороты речи, которые характеризуют только греческую традицию философского идеализма, нельзя не признать, что он точно выразил важную родовую черту греческого мировосприятия. Философская легенда греков дает яркий pendant к слепоте Гомера — самоослепление Демокрита, который якобы выжег себе глаза, чтобы преодолеть ложь общедоступной оче-видности и выйти от зрения к умозрению. Поэт и философ в идеале должны быть для грека слепы: слепец жизненно беспомощен, он выключен из жизни, но за счет этой своей внеситуативности он достигает отрешенности и видит невидимое. Библейскому мышлению этот идеал совершенно чужд.

¹ Как известно, Шпенглер настаивал на полном незнакомстве античности с феноменом «непризнанного гения» («Der Untergang des Abendlandes», В. I, Münch. 1920, S. 448—449). Но насилие фактов вынуждает Шпенглера отступать от собственной схемы и описывать ряд явлений греческой культуры начиная с IV в. до н. э. в терминах именно этого ряда.

² Строго говоря, понятия «творчества» в новоевропейском смысле слова не знали и греки. Ποιῆν значит «сделать», «построить», «сработать»; следовательно, производное от этого глагола существительное ποιητής («поэт») буквально означает

Греции целомудрие его как бы неличного вдохновения), но и потому, что у него *не было опыта подлинного одиночества* — такого одиночества, которое есть не только пустота («покинутость», «оставленность», на которую так горестно жалуется лирический герой 37/38 псалма), но и позитивная смысловая наполненность («пафос дистанции»). Человек в ближневосточной словесности никогда не остается по-настоящему один, ибо даже тогда, когда рядом с ним нет людей, его утешающий или грозящий бог всегда рядом, и его присутствие дано как нечто до крайности насущное, конкретное, осязаемое, так что места для холодной интеллектуальной отстраненности от всего сущего просто не остается. Понятие «толпы»¹ на язык этой литературы непереводимо: конечно, вокруг человека ходят злодеи, которые злоумышляют против его жизни, жестоковыйные грешники, до которых ему необходимо докричаться, если он «пророк», глушцы и неучи, среди которых ему скучно, если он «мудрец», — но все они в принципе пребывают на той же плоскости бытия, что и он сам. Интеллектуальный фокус внутреннего самодистанцирования, наилучшим образом известный интеллигентному греку со времен Сократа и Еврипида, здесь не в ходу.

На Ближнем Востоке каждое слово предания говорится всякий раз *внутри* непосредственно жизненного общения говорящего со своим богом и с себе подобными: так, пророк отнюдь не имеет претензий «создать» некий шедевр на века, κτῆμα εἰς αἰεὶ во вкусе Фукидида, но зато желает быть по-человечески услышанным, и притом незамедлительно². Потому это слово — принципиально не-авторское слово,

«выдельватель стихов» и весьма непатетично (на этом особенно настаивал Ф. Дорнзейф). Впрочем, не надо забывать, что именно греки в лице Демокрита (см. выше) и Платона разработали учение о поэтическом экстазе, предопределившее новоевропейскую идею гениального творчества, которое преодолевает «правила» (ср. параграф 47 второй части кантовской «Критики способности суждения»). С другой стороны, если для грека не существовало нашего понятия «творчества», как послеренессансного перенесения на человека атрибутов бога-демиурга, творящего из ничего, — для них огромную роль играло понятие «изобретения», «измышления» (εἰρησις). Пиндар говорит, что хочет быть «изобретателем слов» (εὐρεσιολής). Всякий реформатор того или иного жанра был с греческой точки зрения «изобретателем» новой жанровой формы; скажем, Эсхил «изобрел» новый тип трагедии. Часто утверждается, что греки не различали искусства от ремесла, объединяя то и другое в понятии τέχνη; это не совсем точно, ибо Плутарх противопоставляет καλλιτεχνία («изящное искусство», то есть вдохновенное эстетическое творчество) ἐπιχειρήματα (ремесленной выработке, подчиненной закону обыденности). Это различие — одна из новаций греческого эстетизма.

¹ По-гречески «охлос». Еще более характерно греческое словечко βάνυσος (буквально «присущий ремесленнику», в бранном переосмыслении «пошлый», «вульгарный», «банальный», «бездуховный»). Позднеиудейское ругательство «ам-хаарец», которым раввины талмудической эпохи клеймили непричастных священной учености «невегласов», имеет совершенно иной привкус: раввины, как правило, по своему социальному статусу сами были ремесленниками (рабби Гиллель — дровосек, рабби Шаммай — каменщиком, рав Йошуа — кузнецом и т. п.), а значит, βάνυσος. В слове «банусос» отложилось высокомерие интеллектуала и свободного художника, в словосочетании «ам-хаарец» — высокомерие ученого «начетчика» и набожного «ревнителя».

² Конечно, Демосфен тоже хотел быть немедленно услышанным; но от его ситуации нельзя отмыслить и сознательной работы над шедевром, который

брошенное на волю потока, предоставленное всем превратностям непрекращающегося разговора. В разговоре неважно, кто сказал слово: у любого творца слишком много сотворцов — прежде всего, разумеется, его бог, затем мудрецы былых времен, из сокровищницы которых он может невозбранно черпать, не страшась упрека в плагиате, и, наконец, вся народная общность, включенная в ситуацию разговора. Важно другое — что слово вообще было сказано, вошло в ситуацию разговора и зажило в ней, непрерывно меняясь в зависимости от ее перипетий. Отсюда вытекает сущностная «анонимность» литературы такого типа, присутствующая даже тогда, когда текст несет на себе имя его создателя (как сочинения пророков). Само собой разумеется, что эта «анонимность» ни в коем случае не означает безличности: кто, в самом деле, спутает ироническую сосредоточенность «Екклесиаста» с яростными интонациями «Книги Иова» или с вдохновенно-резонерским голосом «Книги притчей Соломоновых»? В ближневосточной литературе много своеобразнейших «личностей», но нет ни одной «индивидуальности». «Личность» человек бывает или не бывает — независимо от того, что он о себе думает; в качестве «индивидуальности» он самоопределяется — или не самоопределяется — в своем сознании. Исповедуется «личность», самоопределяется «индивидуальность»; а само-определиться — это значит провести мысленный *предел* между собой и не-собой, осознать себя как неделимый и от всего отделенный, равный себе самому «атом»¹. Поэтому «личность» может быть и коллективной (ср. мистическое учение о всечеловеческой душе Адама), между тем как «коллективная индивидуальность» — просто нонсенс. Во всей ближневосточной литературе немного таких личностных книг, как пророчество Исайи; и все же мы непреложно знаем, что в ее создании участвовали различные лица, разделенные огромными промежутками времени (от 740 г. до V в. до н. э.), которые, однако, творили всецело «в духе» ее первого зачинателя, подчиняясь изначально заданному ритму мысли и слова. Стало быть, понятие индивидуального «авторства» неизвестно ближневосточным литературам; его функционально замещает понятие личного «авторитета». Авторитет личности Исайи — вот что скрепляет воедино и освящает труды «Девтероисайи» и «Тритоисайи». Читимое имя Имхотепа, или Давида, или Соломона есть всякий раз метка, указывающая на особое значение сборника, которому это имя присвоено (здесь даже нельзя говорить о мистификации, о литературном подлоге, ибо понятие литературного подлога предполагает понятие литературного авторства). Личное имя — это символ, и употребление таких символов по-своему логично. За основанием иерусалимского

останется, когда борьба отшумит. Демосфен и Эсхин в качестве государственных деятелей боролись не на жизнь, а на смерть; в качестве литераторов они в равной степени явили собой «классиков» своего жанра.

¹ Как известно, латинское слово *individuum* есть точный перевод греческого *ἄτομος*. Равный себе атом — единица, монада — есть для грека модель его «индивидуальности» (ср.: А. Ф. Лосев, История античной эстетики (Ранняя классика), «Высшая школа», М. 1963, стр. 450).

культы Яхве стоит образ и авторитет Давида; поэтому связанные этим культом песнопения, возникшие в разное время, созданы «во имя» Давида или «от» его имени, а потому суть «Давидовы псалмы». За палестинской традицией общей для всего Ближнего Востока культуры «мудрого» афоризма (ср. египетские книги поучений) стоит воспоминание о временах Соломона, при дворе которого впервые прижилась некая международная утонченность; поэтому антология сентенций поставлена под знак имени Соломона, как «Книга притчей Соломоновых». Отсутствие понятия об авторстве, этого неотъемлемого атрибута литературской психологии, вполне логично, когда скоро литературное слово живет внутри жизненной (а не «духовной», не «культурной») ситуации общения. Так обстояло дело и в Египте, и в Вавилоне, и едва ли не более всего — в Палестине.

Греки пошли по иному пути. Эти «изобретатели» изобрели совсем особый, опосредованный, объективированный тип коммуникации через литературу, сознательно отделенной от жизненного общения. Со стихией разговора они поступили по-своему, переместили его *вовнутрь* литературного произведения и создав драматические жанры и прозаический диалог: теперь уже не литература омывается волнами длящегося разговора бога и людей, а разговор искусственно воссоздается, имитируется, стилизуется средствами литературы. Диалог как — литературный жанр! Это греческое изобретение едва ли не наиболее отчетливо выявило коренную недIALOGичность греческой литературы. Как известно, лучший цвет литературного диалога — это диалоги Платона, а их самый главный герой, самый неперемный персонаж и самый яркий образ — Сократ. Но что такое платоновский Сократ? Это идеал радикально недIALOGического человека, который не может быть внутренне задет и сдвинут с места словом собеседника, который в пылу спора остается всецело непроницаемым, неуязвимым, недостижимым для всякого иного «я», а потому в состоянии манипулировать партнерами в беседе, двигать ими, как вещами, сам никем не движимый. Такой образ — гениальный литературный коррелят эллинских философских концепций самодовлеющей сущности: и неделимого «единого» элеатов, и демокритовского «атома», и платоновского «сущностно-сущего» (которое, как известно из «Тимея», никогда не рождается и никогда не преходит, но всегда есть), и того неподвижного Перводвигателя, о котором будет учить Аристотель. Это «индивидуальность» в полном смысле слова, некое «в себе» (греческое *καθ' αὐτό*)¹. Но чтобы быть раскрытым для сущностного диалога², надо как раз *не* доверять себе, искать «источник жизни», «источник воды живой» вне себя, в другом, будь этот другой бог или человек: «я» должно нуждаться в «ты». В ближневосточных преданиях никто не стыдится нуждаться в другом; человек жаждет и алчет преданности

¹ Как известно, кантовское *an sich* восходит через посредство схоластического *per se* к аристотелевскому *καθ' αὐτό*.

² Мы употребляем термины «диалог», «диалогический» в том расширительном и углубляющем смысле, который можно считать общепонятным после работы М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», «Советский писатель», М. 1963.

другого человека (ср. уже цитированный псалом 37/38) и милости бога, но и Яхве яростно, ревниво, почти страдальчески домогается человеческого признания. Греческая философия создает идеал «самодовления» (αὐτάρχεια). Греческий мудрец тем совершеннее, чем меньше он нуждается в каком бы то ни было другом «я»¹, а философское божество греческих доктрин, этот абсолютизированный прототип самого философа, уже безусловно довлеет себе и невозмутимо покоится в своей сферической замкнутости, ибо для него, как мы это знаем уже из Ксенофана, «не приличествует» куда-либо — но значит, и к кому-либо! — порываться². Вот что стоит за образом Сократа, этого «недиалогического» руководителя диалогов.

Но ум, неподвластный чужому окликанью, высвободившийся из «диалогической ситуации», создавший дистанцию между собой и другим «я», получает невиданные доселе возможности для подглядывания и наблюдения за другими и за самим собой «со стороны», для объектной характеристики и классификации чужих «я». Те же диалоги Платона являют пример такой тонкости в воспроизведении речевых повадок каждого персонажа (то, что в терминах греческой риторической теории именуется этопеей), какую мы тщетно будем искать во всей сумме дошедших произведений ближневосточной литературы. Гораций так обобщит эту практику высокохудожественного «перепразнивания» чужих интонаций:

Разница будет сильна: божество говорит ли, герой ли,
Старец преклонный ли, юноша ль пылкий еще и цветущий,
Властной матроны ли речь, иль кормилицы ревностной слово,
Странника речь ли, кушца, иль владельца цветущего поля,
Колх, ассириец ли, Фив уроженец или Аргоса...

¹ Столь же неожиданно, сколь и логично, что для всей греческой философии в целом «сострадание» (ἔλεος) оказывается столь же предосудительным, как похоть, страх и т. п. (ср. упоминание этого чувства именно в таком ряду у Ямвлиха). Мудрецу приличествует отрешенное «человеколюбие» (φιλανθρωλία), сниходящая «благожелательность» (εὐνοία), но никак не жалость, противоречащая интеллектуальной свободе и упраздняющая дистанцию между «я» и «не-я». Сострадание есть «страсть» (πάθος), то есть непроизвольное страдательное состояние, когда не человек нечто делает, но с ним что-то делается под действием оклика извне; а страсть — главный враг греческой философской этики. Напротив, ветхозаветному богу свойственно не просто милосердие, но «чреватая» материнская жалость по отношению к тем, кого он жалеет. Наряду с этим ему весьма свойственны состояния «гнева» и «ревности», которые опять-таки предосудительны для греческой философской этики, ибо фиксируют внутриситуативную позицию гневающегося и ревнующего. Христианскому апологету Фирмиану Лактанцию придется писать особый трактат «О гневе Божиим», защищая библейский образ бога против философского презрения к гневу.

² Что касается олимпийцев народной веры, мифа и поэзии, то они, разумеется, заинтересованы в жертвах и уважении мертвых, в преуспехии любимцев и в гибели обидчиков, но довольно поверхностно, почти «спортивно». «Так как весь промысел о чувственном... называется детской забавой богов, то мифотворцы и привыкли именовать эту особенность действия богов в мире — смехом», — резюмирует стиль уходящего в прошлое мифа Прокл. Конечно, всякий народ изначально предполагает заинтересованность бога в человеке и человека в боге по принципу «do, ut des»; важно, куда пойдет движение от этой исходной точки. Греческое божество по мере своего одухотворения в мысли философов становится все более безразличным к миру (предел этого развития — боги Эпи-

Становление описываемого Горацием принципа речевой характеристики персонажа было возможно лишь на основе последовательного, наблюдающе-отстраненного подхода к иному «я». Чтобы схватить и выделить предметную структуру чужого «голоса» (в бахтинском смысле слова), необходимо сделать с целокупностью диалога то, что Демокрит сделал с целокупностью космоса, — разъять ее в своей мысли на «атомы» монологов, сталкивающиеся в своем взаимодействии, но принципиально непроницаемые друг для друга всякий иной подход к диалогу речевой характеристике противопоказан. Но что это такое — личность, понятая объектно, чужое «я» наблюдаемое и описываемое, как вещь? Греки ответили на этот вопрос одним словом: «характер» (*χαρακτήρ*). Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, стало быть, некий резко очерченный и неподвижно застывший пластичный облик, который легко без ошибки распознать среди всех других. Можно выстроить ряд из таких «характеров», наколов их каждый на свою иголочку, как жуков в энтомологической коллекции и с цепкой наблюдательностью натуралиста отмечать различия: это и было сделано на рубеже IV и III вв. до н. э. Феофрастом, учеником великого систематизатора Аристотеля и автором трактата *Ἔνθις χαρακτήρες*. Примечательно, что Феофраст вышел из перипатетической школы, давшей столь мощный импульс естественным наукам, и сам весьма серьезно занимался ботаникой и минералогией. Его описания «льстеца», «пустослова», «болтуна», «бессовестного», «мелочного» и т. п., его тонко разработанная феноменология типов человеческого поведения — точный коррелят художественной практики античных драматургов, дошедшей до полной систематизированности в так называемой Новой аттической комедии с ее набором амплуа. Общеизвестно, что античные драматические жанры детерминированы в своем подходе к характеристике человека употреблением маски и что сами слова, передающие в «классических» языках понятие личности — греческое *πρόσωπον*, латинское *persona*, — означают театральную маску и театральную роль¹. Маска — это больше лицо, чем само лицо: такова глубинная предпосылка, которая не может быть отмыслена от всей античной философской и литературной концепции «характера». Необходимо уяснить себе: личность, данная как личина, лицо, понятое как маска, — это отнюдь не торжество внешнего в противовес внутреннему или тем паче видимости в противовес истине (с греческой точки зрения — скорее наоборот, ибо лицо —

кура); Яхве по мере своего одухотворения в мысли пророков становится все более заинтересованным в мире (предел этого развития — христианский догмат о боговоплощении).

¹ Характерно, что уподобление места человека во вселенной маске и роли становится у стоиков избитым ходом мысли. Панецций учил, что каждый из людей носит четыре маски: маску человека, маску конкретной индивидуальности, маску общественного положения и маску профессии. Когда Сенека хочет выразить идею душевной цельности, он говорит: «Великое дело — сыграть роль единогообразного человека!»

всего-навсего «становящееся», и постольку чуждо истине, зато маска — «сущее», как демокритовский атом и платоновский эйдос, и постольку причастна истине). Неподвижно-четкая, до конца выявленная и явленная маска — это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. Лицо живет, но маска пребывает. У лица есть своя история; маска — это чистая структура, очищенная от истории и через это достигшая полной самоопределенности, массивной предметной самотождественности. Маска дает облик лица овеществленно, объектно, статуарно, как особое чередование выпуклостей и впадин в единой напечатленном и навечно застывшем отпечатке печати (*χαρακτήρ*).

Открытие «характера» было великим открытием мысли и воображения. Конечно, люди всегда знали, что они различаются между собой телом и нравом, что среди них есть храбрецы и трусы, буйные и тихие, трудолюбцы и празднотлюбцы, праведники и злодеи: чтобы отчетливо уразуметь эти отличия, не было надобности в характерологии феофрастовского стиля. Ближневосточные литературы дают здесь совсем не мало: какие пронизательные наблюдения над психологией лжи мы находим в псалме 11/12, какой образ лениности — в 26 главе «Книги притчей Соломоновых»! Но вот что знаменательно: это каждый раз психология лжи, а не лжеца, образ лениности, а не «характер», не «маска» лентяя. Душевные свойства описываются здесь как динамическая энергия, а не как предметный атрибут. К поэтике Ближнего Востока можно приложить характеристику Д. Лихачева, относящуюся к поэтике древнерусской литературы XIV—XV вв.: «Психологические состояния как бы «освобождены» от характера... Авторы описывают психические состояния, игнорируя психологию человека в целом, его характер. Чувства как бы живут вне людей, но зато пронизывают все их действия, смешиваются с чувствами автора...»¹ Напротив, греки увидели телесно-душевный облик чело-

¹ Д. С. Лихачев, Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого, Изд. АН СССР, М.—Л. 1962, стр. 64, 66. Заметим, кстати, что нам представляется едва ли возможным характеризовать и описывать подобную «психологию без характера» в терминах «еще-не», как если бы Епифанию или автору Русского Хронографа попросту не хватало знаний о человеческой сущности. Очевидно, что принцип историзма приказывает нам рассматривать поэтику древнерусской литературы в соответствии с ее целями, с ее мировоззренческими принципами. Христианский писатель средних веков хотел вынудить своему христианскому читателю самое непосредственное ощущение личной сопричастности к мировому добру и личной совинности в мировом зле: читатель должен был внутренне отождествить себя с праведником — в его доброй воле, а со злодеем — в его греховности, усматривая все ту же борьбу Бога и Дьявола в описываемых событиях и в себе самом. Такой «сверхзадача» объектно-созерцательная «психология характера» явно не соответствует. С другой стороны, ни из чего не следует, будто для нашего сознания — переставшего верить в непроницаемость и неразложимость каких бы то ни было «атомов»! — «психология характера» абсолютно и безусловно права против «психологии без характера»; по-видимому, обе эти психологии соотносятся между собой примерно так, как геометрия Эвклида и геометрия Лобачевского. Достаточно вспомнить стиль психологизма Достоевского, никоим образом не укладывающийся в каноны «психологии характера». Ср. статью: С. Аверинцев, «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга

века, его «эйдос» и «этос», его «характер», как систему черт и свойств, как целостную и закономерную предметную структуру, подлежащую наблюдению в последовательном ряде ситуаций. Каждая черта должна быть схвачена в соотнесенности со всеми другими, для каждой интонации, каждой повадки, каждого телодвижения и жеста должно быть отыскано место внутри этой структуры. Если в ближневосточной литературе душевное состояние дается как всенаполняющая стихия страдания или ликования, добра или зла, как один из общих модусов человеческой вселенной, внутри которой ощущают себя и автор, и читатель, то у греков оно гораздо более однозначно и жестко локализуется в замкнутом, пластично-выпуклом «индивидууме» как объекте философского или художнического рассмотрения со стороны, а то и мысленного эксперимента. Описывая своего «брюзгу», Теофраст и в самом деле все время экспериментирует: а как поступит брюзга, если помыслить его в такой-то ситуации? а что он скажет, если поместить его в такие-то обстоятельства? Такая умственная игра предполагает, что каждый человек детерминирован в своих самопроявлениях своей «природой» (φύσις), своим «нравом» (ἦθος): по словам Гераклита, нрав человека есть его «демон», иначе говоря — его судьба (аналогичные сентенции у Эпихарма, Демокрита, Платона). То, что человек есть «брюзга» или «льстец», предполагается данным столь же непреложно, столь же наглядно и выразительно, но также и столь же вечно, столь же объектно, как и его рост или форма его носа. Внутренняя «маска» человека в принципе подобна его внешней «маске», и между обеими «масками» должно существовать структурное соответствие: отсюда интерес греков к науке физиогномики¹, оказавшей, между прочим, огромное влияние на всю художественную практику античной литературы. Физиогномическая культура наблюдения дала греческой литературе возможности, которые были неведомы словесности Ближнего Востока. Дело не в том, что там недоставало выразительных *личных образов*, вызывающих к чувству читателя: они были, и еще какие! Но эти личные образы предложены нашему восприятию в принципе не как «маски», не как «характеры». Какой яркий образ — уже сам Яхве, этот «Бог-Ревнитель», «огнь поядающий», который с таким мучительным неистовством, с такой страшной настойчивостью требует от человека любви и верности! И все же Яхве — все что угодно, только не «характер»²; самая его сущность заключена в том, что он есть бог «незримый», с которым можно вступать в разговор, но которого никоим образом нельзя наблюдать, разглядывать

и закономерности творческой фантазии, «Вопросы литературы», 1970, № 3, стр. 130—132.

¹ В древности физиогномика была наукой, и притом весьма почтенной и важной; к ней были прикосновенны такие умы, как Гиппократ и Аристотель, бесчисленное множество ученых меньшего ранга занимались ее систематизированием и совершенствованием.

² Напротив, греческая литература, начиная с Гомера, берет олимпийцев как пластичные εἰδωλα с фиксированными приметам, как «маски», которые отличаются от человеческих «масок» лишь большей степенью статичности и

и воссоздавать в пластическом образе. Утнапиштим и Авраам, Гильгамеш и Гидеон, Ахикар и Самуил, Синухе и Мардохай — живые образы, но не «характеры»; а если мы вычитываем из древнего повествования характерологические сведения, скажем, об избалованном и самоуверенном, но одновременно чистом и мудром красавце Иосифе, о сумрачном Сауле, о левком и вдохновенном, удачливом и многострадальном Давиде, о праведном спорщике Иове, в последней глубине мучений все же упоенном возможностью наконец-то поговорить со своим богом начистоту, — мы, собственно говоря, накладываем изготовленную греками и усовершенствованную нами сетку координат на такую смысловую полноту, которая *в самой себе* этих координат не несет. Не таков опыт античной литературы, обобщенный Горацием в следующих профессиональных писательских рекомендациях:

...Ахилла ли славного вывести хочешь —
Гневен и бодр, неустанен, к мольбам неподатлив, свои пусть
Знает законы, всего пусть оружием он достигает.
Дикой, упрямой Медею представь, Иксиона коварным,
Ио блуждающей, жалкою Ино, печальным Ореста...

Каждый облик четко очерчен в одном слове или в нескольких словах. Черты Ино сведены плачем, ее слова и жесты «слезны» (*flebilis*), Орест являет зрелище более мужественной скорби (*tristis*), в чертах Медеи застыла неукротенная ярость (*ferox, invicta*), в чертах Иксиона — готовность к вероломству (*perfidus*); не кажется ли нам, что перед нами набор масок, разложенных в ряд? Гораций сжат и односложен, но каждый из перечисленных эпитетов дает твердое средоточие, вокруг которого может кристаллизироваться структура «этоса» и «эйдоса». *Вся* внутренняя и внешняя осанка и повадка Медеи должны быть выведены из ее дикости и неукротимости, *весь* облик Ореста-матереубийцы должен быть окрашен в тона печали. И ветхозаветные герои имеют свои устойчивые и многозначительные эпитеты, которые, однако, начисто лишены характерологического содержания и дают самоотждествленности. Из этих «масок» можно монтировать некий сборный облик героя:

И меж них возвышался герой Агамемнон,
Зевсу, метателю грома, *главой и очами* подобный,
Станом — Арю великому, *персями* — Энносигею.

Совершенно так же на исходе античной культуры эпиграмматист Руфин (I в. н. э.?) будет собирать образ воспеваемой любовницы из «деталей», характеризующих «эйдос» (вид), «этос» (прав) и «биос» (образ жизни) отдельных божеств:

Ты обладаешь устами Пифо, красотой Киприды,
Блещешь, как Горы весны, как Каллиопа, поешь;
Разум и нрав у тебя от Фемиды, а руки — Афины...

Русского читателя такой подход к конструированию образа заставит, пожалуй, в озорную минуту вспомнить мечтания Агафьи Тихоновны из гоголевской «Женитьбы»: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» — не так ли, в самом деле, Гомер приставляет голову Зевса к груди Посейдона? Но для Гомера, как и для Руфина, такая художественная практика абсолютно серьезна и органична, ибо укоренена в греческом понимании «характера» как статичной «маски»; и уж во всяком случае, она преддиологает общепонятную пластичную наглядность представленной о Зевсе и Посейдоне,

не облик героя, а его место в бытии, его сан в мировой иерархии. Так, если Моисей именуется «человеком Божиим», то ведь из этого сакрального титула можно узнать лишь о служении Моисея как вестника бога среди людей, но отнюдь не о нем самом как носителе тех или иных телесных или душевных черт. Такой эпитет ничего не «рисует», в нем нет «пластичности».

Из вышесказанного вытекают два следствия, определяющие специфику греческой «литературы» перед лицом ближневосточной «словесности». Следствия эти уже намечены в предыдущем изложении, и нам остается только обстоятельнее их выяснить.

Первое следствие — развитие авторского самосознания. Подходя к интеллектуально наблюдаемым и художественно воссоздаваемым личностям как к атомоподобным «индивидуумам» и, постольку, пластично-замкнутым «характерам», античный литератор необходимо должен был усмотреть такой же «индивидуум» и «характер» в своей собственной художнической личности; строя речевую характеристику персонажа, он должен был и свою авторскую речь сознательно оценить как характерную. Понятию индивидуального характера строго соответствует понятие индивидуального стиля; по-гречески оба эти понятия покрываются термином *χαρακτήρ* — *χαρακτήρ τοῦ ἀνθρώπου* («характер человека»), *χαρακτήρ τῆς λέξεως* («характер стиля»). «Le style c'est l'homme», «стиль—это человек»; этот афоризм Бюффона уже был в более общей форме высказан Менандром — *ἀνδρός χαρακτήρ ἐκ λόγου γινώσκεται*. Слово выражает индивидуальность автора и потому само индивидуально, оно запечатано авторской печатью (*χαρακτήρ*); так Дионисий Галикарнасский говорит об особом «напечатлении», выдающем руку Демосфена, о «примете» или «черте» его манеры — *ὁ Δημοσθένους χαρακτήρ*. Поэтому греческая литература утрачивает ту атмосферу внутренней анонимности, внутри которой работали «писцы», «мудрецы» и «пророки» Ближнего Востока — даже в том случае, если их имена оставались в памяти потомков¹. Само собой разумеется, что представления греков и римлян о правах и обязанностях автора, о новаторстве и каноне, об оригинальности и плагиате весьма существенно отличались от наших; важно, однако, что у них вообще были такие представления. Уже Феогнид в конце VI в. до н. э. озабочен тем, чтобы его авторское слово не смешивалось ни с каким иным, и надеется, что имя поучаемого мальчика Кирна послужит «печатью» (*χαρακτήρ*), надежно удостоверяющей принадлежность шедевра:

«Кирн» пусть будет печатью на слове моем и суждении,
Так не посмеет никто мудрость похитить мою.
Так и никто не подменит речей моих золота — медью,
Всякий узнает тогда: «Вот Феогнидова речь».
«Речь Феогнида-Мегарца»...

¹ Древний египтянин мог сказать о мудрецах былых времен: «Имена их живут из-за их книг, которые они написали, потому что они были благими, и память о том, кто их сделал, будет жить вечно». Однако и здесь речь идет о про-вербальной жизни имени, а не о жизни авторского наследия в собственном смысле слова,

Правда, мы знаем, что упования Феогнида не сбылись, и в сборнике нравоучительных элегий, носящем его имя, подлинное безнадёжно перемешано с подложным; равным образом его современник и товарищ по жанру Фокилид Милетский, начинавший свои элегические и гексаметрические сентенции неустанным напоминанием: καὶ τότε Φωκίλιδου («и это Фокилидово...»), не уберёгся от того, что его имя со временем использовали для мистификации, сочинив от его имени назидательную поэму в иудаизирующем духе. Но вот что характерно: все это происходило именно в той сфере античной литературы, которая была для нее общей с ближневосточной словесностью мудрецов хахамов,— в сфере дидактической афористики (недаром те же элегии Феогнида на закате античности сопоставляли с «Книгой Премудрости Соломоновой»). Напротив, в жанрах, по-настоящему специфичных для литературы греческого типа, подобная размытость границ авторства немислима. Нельзя же, в самом деле, вообразить себе Девтеро-Софокла, который органично и творчески переработал и дополнил бы «Эдипа-Царя», или Девтеро-Платона, который проделал бы то же самое с «Пиром». Как известно, Ксенофонт тематически «продолжил» исторический труд Фукидида, начав повествование с того самого 411 г. до н. э., на котором кончил его предшественник,— по он ни в малейшей мере не мог и не хотел войти во внутрь пластически замкнутой формы фукидидовского изложения, чтобы работать внутри нее. Пластически-замкнутой формы — в этом все дело. Ибо осознание прав и обязанностей личного авторства стоит в отношении взаимозависимости к эстетическому императиву художественного «целого» (причем императив этот значим отнюдь не для всех времен и народов!); замкнутое и вычленившееся из жизненного потока произведение есть коррелят замкнутой и вычленившейся авторской индивидуальности. То и другое имеется в наличии далеко не всегда. До тех пор, пока литературный текст живет всецело внутри общежизненной ситуации, представляющей по отношению к нему как целое, сам он отнюдь не обязан являть собою «целое» — скорее наоборот: такая гордыня ему противопоказана. Стоит только посмотреть, как начинаются отдельные ветхозаветные книги! Мало того, что они лишены формально вычлняющего «вступления» (греч. προοίμιον),— их первую фразу зачастую открывает союз «и», лишний раз подчеркивая, что подлинное начало текста лежит за его пределами. «И было в те дни, когда судьи судили...» («Книга Руфь», I, 1); «И было во дни Артаксеркса...» («Книга Есфирь», I, 1); «И было слово Ихве к Ионе...» («Книга пророка Ионы», I, 1) — такой «зачин» (нулевой зачин, знак полного отсутствия всякого зачина!) каждый раз квалифицирует текст как еще одно слово в длящемся разговоре, а форму его как открытую. В принципе несущественно, какое слово и какая фраза стоят первыми ¹. Любопытно, что эти случайные слова,

¹ Более любимые порядок египтяне употребляли стереотипные формулы зачина (например, в начале «Сказки о двух братьях»). Но эти формулы, ввиду своей краткости, примитивности, бессодержательности, а главное, безличности,

отрывающие случайную первую фразу, служили для обозначения всей книги в целом: так, первая книга Торы, получившая в греческом переводе столь многозначительное и красивое имя Γένεσις («Книга Бытия», буквально «Книга Рождения»), в оригинале называется просто «В начале» (Berešit), а вторая книга Торы, в соответствии со своим содержанием именуемая по-гречески Ἰεξόδος («Книга Исхода»), носит в подлиннике ничего не значащее наименование «И вот имени» (или «Имена» — šemōth). Разве так приступает к своему делу античный повествователь? Поскольку мы только что цитировали сочинения по большей части хроникального характера, приведем для сравнения зачины античных исторических трудов:

Геродот Галикарнассец написал эти разыскания, дабы дела людей не позабылись от времени и дабы не потеряли своей славы великие и удивительные подвиги, совершенные как эллинами, так и варварами, в особенности же то, почему они начали воевать между собой...»

Фукидид Афинянин написал историю войны между пелопоннессцами и афинянами, как они вели ее друг против друга; приступил же он к труду своему тотчас же после начала войны в той уверенности, что война эта будет войною важною и самую достопримечательною из всех предшествовавших...»

Как по достоинству оценить, какими словами охарактеризовать всю смысловую весомость этого «жеста» изготовления к долгому рассказу — жеста, в котором рассказчик принимает на себя индивидуальную ответственность за все, что имеет сказать, и постольку обязан обосновать особыми доводами важность своей темы и правомерность своего к ней подхода? Мы сказали: изготовления к *долгому* рассказу. Ибо внутренний ритм вступления не безразличен к объему открываемого вступлением текста, он уже предполагает этот объем заранее данным, как замкнутую пластическую величину с четкими контурами, не могущую сжаться или растечься в нарушение своей меры (совершенно так же, как высота пьедестала предполагает строго определенные размеры статуи). Как известно, греки в своей литературной теории¹ и литературной практике сумели с полной ясностью осознать эстетическое воздействие фактора объема, и это ощущение наперед заданной меры живет уже в первых словах текста, если они обдуманы, рассчитаны, тщательно подобраны, как у греков. Зачин, четко проводя границу вещи в ее начале, постулирует столь же четкую границу в конце. Античное литературное произведение, в отличие от ближневосточного, в принципе не может ни быть произвольно продолжено, ни оборваться на подразумеваемом «и так далее в том же роде...» (разве не так обрываются книги пророков?). «Из песни слова не выки-

не могут быть сопоставлены с греческими «прооймионами». Некое подобие последних можно найти только в ближневосточном героическом эпосе (например, в первых строках поэмы о Гильгамеше).

¹ Ср. замечание Аристотеля об «объеме» (μέγεθος) представляемого в трагедии действия, сделанное в столь ответственном месте, как знаменитая дефиниция трагедии.

нешь» — это знали все народы; но только греки стали слагать такие песни, к которым ни слова нельзя *добавить*. Мы снова возвращаемся к феномену замкнутости «Эдипа-Царя» и «Пира», к которым, как было сказано, никакие Девтеро-Софокл и Девтеро-Платон не могли бы присовокупить сколько-нибудь органично срастающихся дополнений. Итак, лишь позиция личного авторства делает возможным словесный «жест», «прооймион», который в свою очередь предполагает пластическую замкнутость текста, между тем как последняя по-настоящему обеспечивает права авторства, сообщая им объективно-предметный характер, — и все в целом непреложно вытекает из античной концепции атомарного индивидуума — «характера». Ближний Восток, не знавший этой концепции, вполне закономерно не знал и ее литературных импликаций.

То же самое относится и ко второму следствию специфически эллинского способа подходить к бытию. Если человек есть «индивидуум», создавший дистанцию между собой и миром и через это получивший способность видеть вещи, людей и самого себя «со стороны», если благороднейшее занятие человека — отрешенное, внеситуативное и бескорыстное созерцание, рассматривание, наблюдение всего, что предлежит его физическому и духовному взору¹, — в таком случае, очевидно, существеннейшей частью словесного искусства необходимо признать пластически-объективирующее *описание*, «экфрасис». Из трех основных категорий, под которые так или иначе подпадает все, что пишется, — поучение, повествование, описание, — одно лишь описание специфично для «художественной» литературы как таковой, между тем как поучение и повествование спешат к исходу рассказываемых событий, и только описание довлеет себе и покоится в себе; оно «бескорыстно». Поэтому именно оно оказывается конститу-

¹ Вспомним, что наши «идея» и «теория» означают по-гречески «образ» и «рассматривание». Человек духа — для греков не деятель, но также и не аскет, удаляющийся от житейских торжищ; он зритель, и мир для него — зрелище. «На вопрос Леонта, — рассказывает греческая легенда, — кто же такие философы и что за разница между ними и прочими людьми, Пифагор ответил, что уподобляет жизнь человеческую всенародным сборищам во время великих греческих игр. На них одни телесными усилиями добиваются славы и победного венка, другие приезжают покупать, продавать и получать прибыль; и среди всего этого выделяется наиболее почетный род посетителей, люди, не ищущие ни рук-коплеканий, ни прибыли, но явившиеся для того, чтобы посмотреть, и прилежно разглядывающие все происходящее. Так-то и мы явились на сборище жизни из иной жизни и другого мира... и среди нас одни служат тщеславию, другие — деньгам; лишь немногие, презрев все остальное, прилежно всматриваются в природу вещей, и они-то зовутся любителями мудрости, или философами» (пересказано у Цицерона). Бесполезно ли такое всматривание в мир? «Нет ничего страшного, если оно покажется ненужным и бесполезным», — невозмутимо возражает неоплатоник Порфирий (III в. н. э.), — «мы назовем его не пользою, но благом». Как известно, и Пифагору, и Анаксагору приписывалось утверждение о том, что смысл всей человеческой жизни в том, чтобы рассматривать небо. «Зрелищный» подход к миру — доминанта всей античной культуры и жизни сверху донизу, от адептов интеллектуального созерцания до римской черни, требовавшей «хлеба и зрелищ». Как известно, иудеи, узнав греческие зрелища, усмотрели в них предел греховной скверны,

тивным критерием для литературной культуры греческого типа; недаром и в наше время профаны, не посвященные в таинства этой культуры (например, дети и подростки), распознаются по одному безошибочному признаку — они следят только за фабулой (то есть за повествованием) и *пропускают описания*. До этих профанов еще не успела дойти та переоценка ценностей, которую осуществили греки, выдвигнув на передний план описание. Это принципиальное изменение в самом составе словесного искусства поразительным образом совпадает для нас с самой начальной порой греческой культуры. Уже Гомер проявляет невероятную щедрость на описания, никак не провоцируемые ходом фабулы. Положим, ему нужно сказать, что костров на поле было столько, сколько звезд на небе, — сравнение, которое было бы обычным в эпосе любого народа; но вот что он из этого делает:

Словно как на небе звезды вокруг месяца ясного сонмом
Яркие блеском являются, ежели воздух безветрен;
Все кругом открывается — холмы, высокие скалы,
Доли; небесный эфир разверзается весь беспредельный;
Видны все звезды; и пастырь, дивуясь, душой веселится...

(«Илиада», VIII)

Великолепная картинка звездного неба с ликованием пастуха в придачу нисколько не нужна для рассказа о троянском войске. О Гомере можно сказать то, что О. Манделштам говорил о Данте: «Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью». Это свойство поэтики Гомера бесполезно объяснять законами эпического стиля хотя бы потому, что ни в поэме о Гильгамеше, ни в «Махабхарате», ни в нордическом эпосе, ни в «Песни о Роланде», ни в «Песни о Нибелунгах» нет ничего подобного. «Эпическое раздолье» Гомера на деле не эпично, то есть не повествовательно, ибо знаменует как раз преодоление повествования через описание; рассказ останавливается, рассказчик и читатель на время выходят из его потока, чтобы в незаинтересованном созерцании статичной картины пережить свою внеситуативность. Дело не в том, что гомеровские сравнения «развернутые» (что довольно обычно для поэтики фольклорного типа), а в том, что они мгновенно принуждают к позиции внутренней отстраненности и созерцательности. Положим, речь идет о бое троян и ахейн, мы можем быть взволнованы возможным исходом событий, с нетерпением ожидать, что будет дальше, — но Гомер изымает нас из ситуации боя, и мы неторопливо рассматриваем предельно спокойную картину мирных трудов бедной женщины:

...Держались
Ровно они, как весы у жены, рукодельницы честной,
Если, держа коромысло и чаши заботно равняя,
Весит волну, чтоб детям промыслить хоть скудную плату,—
Так равномерно стояла и брань и сражение воинств...

(«Илиада», XII)

Чистое описание, словесная пластика, «экфрасис» в духе позднейших риториков справляют у Гомера доподлинный праздник в XVIII песне «Илиады», где изображается щит Ахилла. С Гомера для нас начинается греческая литература классической древности; кончается же она где-то во времена Юстиниана, ознаменовавшие собой решительный перелом от античности к средневековью. В эти времена жил Юлиан Египетский; вот как этот эпиграмматист описывает Филокте-та, состязаясь с живописью Паррасия в наглядности образа:

Волосы вздыбились дико; сухие повсюду свисают
Космы, и стали они разных от грязи цветов
Кожа его груба и с виду как будто в морщинах:
Руку легко занозить, если коснешься ее.
Слезы застывши стоят на веках его воспаленных,
Знаком того, что без сна мук он страданья несет.

Стоит только вдуматься: страдание дано здесь не как жизненная ситуация страдания, составляющая, скажем, тему «Книги Иова» или многих псалмов, не как стихия боли, захватывающая и читателя, но как зрелище, как объективный предмет наблюдения, «характер» и «маска» страдальца. С точки зрения ближневосточной поэтики такой подход приходится оценить, пожалуй, как недозволенное «баловство», как злоупотребление инструментом слова. Для греческой литературы способность состязаться с пластическими искусствами есть одна из драгоценнейших ее привилегий.

Как обстоит дело с описаниями в библейской литературе? Легче всего было бы указать на почти полное отсутствие таких «экфрасисов», введение которых не было бы обусловлено чисто утилитарными нуждами повествования или культового предписания (каковы описания Ковчега Завета, Соломонова Храма и т. п.). Действительно, те несколько слов, которые «Первая Книга Царств» посвящает внешности Давида («...и был он рыжеволос, красив, и приятен на вид», см. гл. XVI, ст. 12), — единственное подобие литературного портрета, которое мы находим во всей ветхозаветной литературе. Но дело не только в этом. Как раз тогда, когда ветхозаветная поэзия дает действительно яркое описание, оно в своих глубинных эстетических основах оказывается голной противоположностью античного «экфрасиса». Вспомним хотя бы прославленные места из «Песни песней» (характерные, кстати сказать, для всей ближневосточной эротики в целом): «Шея твоя, как башня Давидова, воздвигнутая для оружий; тысяча щитов висит на ней — всё щиты ратников; два сосца твои, как двойни юной серны, что пасутся между лилиями... Кудри его — виноградные ветви, черны как ворон; глаза его, как голуби у потоков вод... Пуп твой — круглая чаша, где не иссякает благоуханное вино; живот твой — ворох пшеницы, окруженный лилиями... Подумал я: влез бы я на пальму, ухватился бы за ветви ее, — и сосцы твои были бы вместо кистей винограда, и запах от ноздрей твоих, как от яблок...» (гл. IV, ст. 4—5; гл. V, ст. 11—12; гл. VII, ст. 3 и 9). В этом мире стан девицы не просто «подобен» пальме, но одновременно есть ствол пальмы, по которому можно лезть вверх, а сосцы ее груди неразлично перепу-

тались с виноградными гроздьями. Слова поэта дают не замкнутую пластику, а разомкнутую динамику, не форму, а порыв, не расчлененность, а слиянность, не изображение, а выражение, не четкую картину, а проникновенную интонацию. Иначе говоря, это радикальное отрицание греческой поэтики экфрасиса¹. Для сравнения вспомним, что и Гомер однажды работал с этими же самыми извечно средиземноморскими мотивами «священного брака» (Ἱέρως Γάμος), живо-творящего мир трав и цветов; но что он сделал из этих мотивов!

Рек, и в объятия сильные Зевс заключает супругу.
Быстро под ними земля возростила цветущие травы,
Лотос росястый, сафран и цветы гиакинфы густые,
Гибкие, кои богов от земли высоко подымали.
Так опочили они, и одел почивающих облак
Пышный, златой, из которого светлая капала влага...

(«Илиада», XIV)

Здесь все дано «ясно», «пластично» и «образно»: лотос и гиакинфы уже не слиты с ликами и плотью божественной четы, они расцветают не на главе Зевса и не на груди Геры, но вокруг их ложа, оказываясь всего-навсего аксессуарами и атрибутами, обстановочной декорацией действия. Чтобы представить мистерию соития богов с полной ясностью и четкостью, пришлось отделить его от той самой вселенской жизни, которую оно должно символизировать. Именно поэтому рисующая Гомером картина отмечена тонкой фривольностью, которая абсолютно чужда столь, казалось бы, необузданным и страстным излипаниям ближневосточного поэта. «Песнь песней» не то чтобы «серьезна» и «возвышенна» (это греки придумали делить вещи и слова на «высокие» и «низменные!»), но ее топика не отделена от всего, что не есть она, не осознана как особая «эротическая» или какая-либо иная частная топика, а потому не подлежит превращению в безделушку, в тонкую скабрёзность. Не случайно на «Песнь песней» тысячелетиями писали мистические толкования: по самой природе своего поэтического слова она открыта для любых интерпретаций предельно конкретного или предельно вселенского, предельно плотского или предельно сакрального характера, ибо ее образность разомкнута и дает жизнь как нечто принципиально нечленимое. Здесь даже нельзя говорить о «всеединстве», ибо всеединство — понятие философское и, следовательно, греческое (ἐν καὶ πᾶν).

А каковы описания мирового целого в псалмах! Холмы там непременно «скачут, как агнцы», горы «тают, как воск», море «убегает», Иордан «течет вспять», небеса «приклоняются» к земле и над всем господствуют образы мрака и пламени. Мир дан в состоянии катастрофы и чуда, выводящих вещи из тождества себе; вместо ясного света,

¹ Прогимнастатик Афтоний дает такую дефиницию экфрасиса: «описательное слово, которое наглядно представляет перед глазами изъяснимое». Схолиаст прибавляет к этому: «Экфрасис отличается от повествования тем, что второе содержит голое изложение событий, между тем как первый тщится как бы превратить слушателей в зрителей». Библейские описания могут превратить «слушателей» в соучастников — но уж никак не в «зрителей».

выявляющего очертания, господствует тьма, скрывающая очертания, и огонь, в котором каждая вещь должна сгореть или расплавиться. Свет, в котором все может быть познано, — сквозной символ греческой культуры; огонь, в котором все может обновиться, — сквозной символ библейской культуры.

Различное понимание универсума — вот что стоит за гегемонией повествования в библейской словесности и гегемонией описания в греческой литературе. Греческий мир — это «космос», по изначальному смыслу слова такой «наряд», который есть «ряд» и «порядок»¹; иначе говоря, законосообразная и симметричная пространственная структура. Библейский мир — это «олам», по изначальному смыслу слова «век», иначе говоря, поток времени, несущий в себе все вещи: мир как история. Внутри «космоса» даже время дано в модусе пространственности: в самом деле, учение о вечном возврате, явно или латентно присутствующее во всех греческих концепциях бытия, как мифологических, так и философских, отнимает у времени свойство необратимости и дает ему взамен мыслимое лишь в пространстве свойство симметрии. Внутри «олама» даже пространство дано в модусе временного движения — как «вместилище» необратимых событий. Бог Зевс — это «олимпиец», то есть существо, характеризующееся своим местом в мировом пространстве. Бог Яхве — это «Сотворивший небо и землю», то есть господин неотменяемого мгновения, с которого началась история, и через это — господин истории, господин времени. Структуру можно созерцать, в истории приходится участвовать. Поэтому мир как «космос» оказывается адекватно схваченным через незаинтересованное статичное описание, а мир как «олам», напротив — через направленное во времени повествование, соотнесенное с концом, с исходом, с результатом, подгоняемое вопросом: «А что дальше?» Высшая мудрость античного человека состоит в том, чтобы доверять не времени, а пространству, не будущему, а настоящему, и его олимпийцы не могут лучше обласкать своего любимца, как подарив ему сегодняшней день в обмен на завтрашний:

Зевс, олимпийский блистатель, узрев, как от битв удаленный
Гектор доспехом Пелида, подобно богу, облекся,
Мудрой главой покивал и в душе своей проглаголал:
«...Дам я тебе одоление крепкое в брани
Мздою того, что из рук от тебя, возвратившегося с боя,
Славных оружий Пелида твоя Андромаха не примет!»
(«Илиада», XVII)

Так же точно поступают гомеровские боги, удовлетворяя капризы Ахилла именно потому, что тот все равно обречен на краткую жизнь и лишен завтрашнего дня; но еще Гораций будет поучать: «Лови день, менее всего доверяя следующему!» Напротив, сквозной мотив ближневосточных преданий — обетование, на которое не толь-

¹ Изначально слово «космос» прилагалось либо к воинскому строю, либо к убранству, особенно женскому; оно было перенесено на мировую структуру Пифагором (по другим сообщениям — Парменидом). Идея передавать по-русски это слово трезвучием «ряд» — «наряд» — «порядок» принадлежит Т. Васильевой.

ко позволительно, но безусловно необходимо без колебания променять наличные блага. Будущее — вот во что верят герои Библии. Многократно повторяемые в повествовании Пятикнижия благословения и обещания, которые вновь и вновь дает Яхве Аврааму и его потомкам, создают ощущение неуклонно возрастающей суммы божественных гарантий грядущего счастья. В кризисную эпоху пророков этот эсхатологический оптимизм, умозакрывающий от бедственности настоящего к благополучию будущего («Ибо Я пролью воды на жаждущее, и потоки на иссохшее», — обещает Яхве в «Книге Исая»), приобретает вполне сложившийся облик, с которым ему предстоит перейти в христианство. Еще раз сравним: Зевс — господин настоящего; прошлое принадлежит Урану и Крону, будущее — неизвестному сопернику, который в силу определения рока отнимет у Зевса власть; Яхве — господин прошедшего и настоящего, но полностью его власть осуществится и его слава воссияет лишь в будущем, с наступлением «дня Яхве», о котором говорят пророки.

Итак, греческий «космос» покоится в пространстве, выявляя приущую ему меру; «олам» движется во времени, устремляясь к переходящему его пределы смыслу (так развязка рассказа переходит пределы рассказа или мораль притчи переходит пределы притчи). Вот почему ближневосточная поэтика — это поэтика притчи, исключаяющая пластичность: природа и вещи должны упоминаться лишь по ходу действия и по связи со смыслом действия, никогда не становясь объектами самоцельного описания, выражающего незаинтересованную радость глаз; люди же предстают не как объекты художнического наблюдения, но как субъекты выбора и действия.

Таковы в схематизирующем приближении некоторые наиболее принципиальные различия между античным и ближневосточным способами относиться к миру и к слову. Нельзя не видеть, что наиболее поучителен и содержателен контраст, возникающий при сопоставлении греческой поэтики специально с библейской: не случайно именно Библии суждено было представлять на протяжении тысячелетий все забытое наследие ближневосточной древности и в вечном соперничестве с античной литературой давать все новые импульсы словесному искусству молодых народов. Литература, являющая собой лишь род декоративного художества внутри культуры, основной смысл которой выражается внелитературными средствами, может иметь в своем активе сколь угодно высокие достижения; при любом серьезном повороте в судьбах народа она оказывается забытой. Так случилось с египетской литературой. Дело совсем не в том, что в древнем Египте не писалось прекрасных и глубокомысленных сочинений — таковые были, и в не малом числе; но содержание всенародной жизни выражало себя не в них. Египтяне из века в век, из тысячелетия в тысячелетие возводили здание государства и здания храмов, распахивали пашни и вырезали из неподатливого базальта статуи, выражая в молчаливой весомости своих трудов суровый пафос безличного порядка; и лишь «между прочим» книжные люди в часы досуга записывали истории и

сентенции, сказки и песни. Все это можно было забыть, а поэтому все это забыли. Но когда литература вбирает в себя основной смысл всей культуры в целом, смысл, который не может быть реализован помимо литературы, — тогда вступает в действие принцип «рукописи не горят». Греки, подчиняясь политической власти Рима, а затем духовной власти христианства, не могли позабыть, что у них был Гомер; иудеи в перипетиях своей истории не могли позабыть, что у них был Исая, — ибо для того и другого народа именно слово воплощало те предельные духовные ценности, ради которых стоит жить и умереть, «место человека во вселенной». Конечно, греческий пиетет перед литературной классикой и пиетет перед Священным писанием — вещи различные, почти противоположные; но и там и здесь в центр культуры и жизни ставится то, что выговорено в слове.

Словесное искусство Ближнего Востока и изящная литература Греции успели пережить эпохи высшего расцвета — времена Исая и Иезекииля, Гомера и Софокла, — так и не успев встретиться. К тому моменту, когда на Ближнем Востоке наконец-то услышали об Еврипиде и Платоне, а в Элладе — о Законе и Пророках, оба творческих принципа уже достигли предельной степени четкости и разработанности. Противоположности выяснились; теперь могла начаться драма их взаимодействия.