



**Н. П. ГРИНЦЕР
П. А. ГРИНЦЕР**

**СТАНОВЛЕНИЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
ТЕОРИИ
В
ДРЕВНЕЙ
ГРЕЦИИ
И
ИНДИИ**

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы
им. А.М. Горького



**Н. П. ГРИНЦЕР
П. А. ГРИНЦЕР**

**СТАНОВЛЕНИЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
ТЕОРИИ
В ДРЕВНЕЙ
ГРЕЦИИ
И ИНДИИ**

МОСКВА
2000

УДК 821. 21'01+821, 14'01
ББК 83.3(0)3
Г 82

Работа выполнена при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект №96-04-06423)

Художник М. Гуров

ISBN 5-7281-0401-0

© Н.П. Гринцер
© П.А. Гринцер, 2000
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2000

ВВЕДЕНИЕ

Необходимым инструментом изучения древнейших слоев как греческой, так и индийской литературных традиций стало в последние пятьдесят лет понятие общеиндоевропейского поэтического языка. Хотя первые подступы к рассмотрению этого понятия относятся еще к середине прошлого века (работы А. Куна), окончательно оно было сформулировано в качестве *Indogermanische Dichtersprache* в известной статье Я. Вакернагеля [Wackernagel 1953]. Разработке этой проблемы посвящали свои статьи и книги Ф. де Соссюр, Э. Компаниле, В. Мейд, К. Уоткинс, Б. Шлерат, Т. Я. Елизаренкова, В. В. Иванов, В. Н. Топоров и др., но до сих пор ее наиболее полным и репрезентативным итогом остается работа Р. Шмитта «*Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*» [Schmitt 1967].

Основой анализа индоевропейского поэтического языка послужило выявление в нем поэтических формул типа «нетленная слава» (греч. κλέος ἄφθιτον, ἄθᾶνατον κλέος; др. инд. *akṣiti śravaṇ, sravo amṛtam*), «слава героев» (греч. κλέα ἄνδρῶν; др. инд. *parāśaṇsa*), «бог-отец» (греч. Ζεὺς

πατήρ, др.инд. pitā dyauḥ) и т. п., однотипных по лексической организации, происхождению и употреблению по крайней мере в нескольких индоевропейских традициях; и тот же Р.Шмитт под «индогерманским поэтическим языком» в первую очередь понимает «совокупность поэтических формул, которые выявляются посредством сравнения древнейших индогерманских языков <...> и почерпнуты из лежащего в основе материнского языка в качестве архаического формализованного наследия» [Schmitt 1967: 314]. Однако одновременно с реконструкцией все новых формул и словесных оборотов понятие индоевропейского поэтического языка постепенно расширялось за счет включения в него также стандартных поэтических тем, жанров, метров, стилистических приемов (таких, например, как повтор, антитеза, figura etymologica, перифраза и др.), установления общих для него функций поэта как жреца и пророка.

В то же время, на наш взгляд, в исследовании индоевропейского поэтического языка можно продвинуться еще на одну ступень. Речь идет еще об одной вероятной его составляющей: о лежащих в его основе поэтических представлениях, или концептах, таких, как вдохновение, умение, необычное слово, старая и новая песнь, удовольствие и польза, правда и вымысел. Если мы постулируем для ранней индоевропейской стадии существование некоей общности на формальном уровне поэтического выражения, то вполне естественным кажется допустить схожую общность на уровне осознанных или неосознанных поэтических идей: функционирование любого формального элемента предполагает вероятность его концептуальной обусловленности и освоения традицией. Косвенным подтверждением того, что такое расширение оправдано, может служить и тот факт, что некоторые из вычлененных общих поэтических формул оказываются применимыми в различных архаических памятниках к описанию не только предмета поэзии, но и ее назначения (например, та же «бессмертная слава»).

В предлагаемой книге мы попытаемся охарактеризовать именно это концептуальное «измерение» индоевропейской поэтики прежде всего на базе древнеиндийской и древнегреческой традиции. Подобное включение в компаративный анализ поэтических представлений и концептов, как, впрочем, и всякое расширение понятия общеиндоевропейского поэтического языка, грозит, конечно, размыть его строго лингвистические основания и выйти за пределы собственно индоевропейских границ в круг типологических черт архаической словесности в целом. Но, с другой стороны, уже установленные или могущие быть установленны-

ми формулы, жанры, функции индоевропейского поэтического языка получают благодаря таким концептам недостающее логическое обоснование, своего рода «идеологическое» объяснение. Стоит заметить также, что одним из, может быть, наиболее значимых завоеваний лингвистики XX века и явился выход этой дисциплины за рамки узко- и строго языкового уровня. Начиная со знаменитой теории Сэпира-Уорфа и кончая современными работами в области логического анализа естественного языка, лингвистические исследования становятся все более ориентированными на изучение психологической, социальной, ментальной сфер, стоящих за их конкретной языковой реализацией. Представляется, что предлагаемый нами подход отвечает такой тенденции.

Необходимо оговориться, что перечисленные нами концепты в архаической поэзии не были сколько-нибудь четко определены или сформулированы. Ранним памятникам как индийской, так и греческой словесности поэтическая рефлексия была чужда. Эстетические критерии не размежевывались с критериями ритуального быта. Текст рассматривался как продукт жизнедеятельности коллектива, а не авторского осознанного творчества. Сакральная, магическая, коммуникативная, мнемотехническая функции слова доминировали в отношении той, которую мы теперь называем художественной. И тем не менее любой текст создавался и функционировал в рамках определенной традиции, воспроизводимой в устойчивых и общепризнанных поэтических формах. Сами формы были как бы заранее заданы, «не подлежали обсуждению», но их нормы и характеристики так или иначе оказались закрепленными в негласных понятиях, тех самых концептах, о которых и пойдет речь. Поэтому по отношению к архаическим текстам (и сакральным, и относительно «светским», в частности эпическим) мы можем говорить о свойственной им имплицитной, невыявленной поэтике. И, несомненно, был прав крупнейший современный исследователь древнеиндийской культуры Л.Рену, когда писал о первых священных памятниках индийской литературы — ведах: «Веды в той же мере иллюстрируют примитивную, пребывающую в латентном состоянии аланкара-шастру (санскритское именование поэтики — *П.Г.*), в какой являются каталогом мифов или литургическим сборником» [Renou I: 12].

История эксплицитной, теоретической поэтики начинается уже за пределами архаики, когда происходит вычленение собственно литературы из полифункциональной словесности. Именно автономизация литературы среди других форм творческой деятельности предполагает появление литературного самосознания и на его основе — литературной

теории и критики. В Греции литературная критика, сначала случайная и несистематическая у ранних философов (Гераклита, Ксенофана), лирических поэтов и комедиографов (прежде всего Аристофана), приобретает характер особой дисциплины (*τέχνη*) в рассуждениях софистов и риториков V—IV вв. о природе риторического/поэтического слова (у Протагора, Продика, Гиппия, Горгия и др.), и этот статус закрепляется за нею отчасти Платоном, а затем уже Аристотелем в его «Поэтике». В свою очередь в Индии становление поэтики происходит в первые века н. э. в разделах древнейшего трактата по драматическому искусству «Натьяшастры», и хотя впоследствии дошедшие до нас классические индийские поэтики, начиная с «Кавьяланкары» Бхамахи, датируются сравнительно поздним временем (VII или в лучшем случае V в. н. э.), ясно, что они имеют за собой достаточно давнюю и развитую традицию.

И в том, и в другом случае возникновение поэтики было связано с несколькими факторами. Один из них — утверждение письма как определяющей формы культурной коммуникации. В архаической культуре устное слово — основа знания, права, веры. Совокупность священных текстов в древней Индии именуется *шрути* (букв. «слышание»), своды законов и установлений — *смирити* (букв. «запоминание»). В Греции Мнемосина-«память» — мать Муз. Текст рассматривается как продукт памяти, а не творческого созидания. Многократно повторенное и услышанное слово поэта (=мудреца, пророка) ему не принадлежит, оно освящено традицией, божественной волей и не нуждается в регулировании, нормировании или оценке. Но такие нормирование и оценка (а иначе — поэтика и критика) становятся необходимыми, когда слово письменно фиксируется, получает зримую форму, отчуждается от безличной устной стихии.

По мере того, как словесное творчество утрачивает статус безличного, инспирированного извне, связанного не с автором, а с авторитетом [см. Аверинцев 1994: 105—125], оно все более понимается как индивидуальный труд, за который ответственен сам художник. Поэтому становление поэтических учений, как правило, совпадает с началом авторской поэзии, когда на смену заведомо легендарному автору, автору-знаку (ведийским риши, Вьясе, Вальмики в Индии, Эзопу, в какой-то мере Гомеру в Греции) приходит реальный автор, который должен учитывать принятую шкалу литературных ценностей и по этой шкале судиться другими.

И, наконец, еще один, пожалуй, наиболее важный фактор, обусловивший появление поэтики: разрушение идеологического синкретизма

архаической словесности, отделение поэзии (так же как философии, права, грамматики, логики) от религии и ритуала и в этой связи формирование эстетического критерия литературы, нуждающегося в теоретическом обосновании. Этот процесс особенно явственно обозначен в индийской культуре, где ведийскому канону, его религиозной экзегезе и мифологическому эпосу более или менее отчетливо стала противоплагаться поэзия как таковая — *кавья* и драма — *натья*. Но и в Греции, где религиозного канона, подобного индийскому, не существовало, происходит знаменательная переоценка канонического эпоса (поэм Гомера), по ходу которой размежевываются его нравственно-познавательная и эстетическая ценности.

При том, что становление литературной теории (и вместе с нею самой литературы) сопровождалось вольным или невольным «отстранением» архаических канонических текстов, последние на протяжении многих веков продолжали рассматриваться как недостижимый образец, как верхний предел словесности. Из канона, по убеждению древних, проистекали в конечном счете все науки и искусства. Гомер почитался «учителем греков», и к «Илиаде» и «Одиссее» традиционно возводились классические литературные жанры, начиная с трагедии. Общепризнано, что и веды (особенно древнейшая среди них — «Ригведа», которой мы уделим наибольшее внимание) заложили основы индийской культуры и литературы. При этом показательно, что истоки поэтики и поэтических учений также восходят, как правило, к древним комментариям к канону: ранним грамматическим трактатам, посвященным языку вед в Индии, экзегезе или так называемой критике Гомера в Греции.

Двойственное восприятие канона (отстранение и притяжение) последующей литературной традицией вполне естественно. Канон полифункционален; мифология, религия, этика и т. д. не отделены в нем от своего рода поэтики *in statu nascendi*, хотя эту «поэтику» себе и подчиняют. И вычленение поэтики, выделение из канона присущего ему эстетического начала и утверждение его самоценности — первейшая задача формирующегося литературного сознания. Переход от латентной, имплицитной поэтики архаических памятников к эксплицитной поэтике классической поры литературы составляет, по сути, ядро проблемы генезиса поэтологических учений.

Однако такой переход осуществлялся в разных культурах (в данном случае мы будем говорить о греческой и индийской) в разных направлениях, и это во многом зависело как раз от характера канонических для той или иной традиции древних текстов. Индийский канон (веды) мож-

но в целом охарактеризовать как религиозно-мифологический, греческий (поэмы Гомера) — как эпико-мифологический. Соответственно в Индии любая научная дисциплина опиралась в главных своих постулатах на фундамент религиозной догматики. Поэтому поэтика могла себе позволить быть сугубо формализованной доктриной, вынести за свои границы не подлежащие специальному обсуждению философские, этические и подобные им проблемы и опереться в основном на другую формализованную доктрину — грамматику.

Та же формализованность в известной мере характеризовала и становление поэтики в рамках античной гуманитарной науки. Правда, здесь встает еще одна дополнительная проблема: поэтика в Греции не являлась (или являлась в достаточно малой степени) строго отграниченной и самостоятельной научной дисциплиной; она существовала как бы на пограничье двух значительно более разработанных и авторитетных наук — риторики и грамматики. С одной стороны, скажем, ученик Аристотеля Феофраст сближал поэзию и ораторское искусство в силу их принципиальной ориентированности на восприятие слушателей; с другой, как известно, уже в первом грамматическом трактате Дионисия Фракийского высшей целью грамматического исследования считалось «суждение о поэтических произведениях». Отсюда и разнообразные описания «бытия» античной поэтики в современных исследованиях: часть ученых твердо связывает возникновение и функционирование античной литературной критики с риторикой [Baldwin 1959: 3, 25; Grube 1967: 15; Russell 1981: 2], в то время как другие справедливо указывают на то, что «местом формирования поэтики были грамматические школы» [Гаспаров 1986: 91]. Проблему можно повернуть и другой стороной: весь корпус античных гуманитарных наук формировался как бы на «поэтиковедческой базе» — и риторика, и тем более грамматика ориентировались на поэтические тексты как на некий художественный образец, и потому поэтика (в нашем понимании этого слова) и являлась необходимым внутренним звеном каждой из этих наук. Другое дело, что принципиальным отличием греческой — и в целом античной науки и вообще культуры — скажем, от древнеиндийской, являлась ее подчеркнутая рациональность, секуляризованность. Если древнеиндийская поэтика, ориентируясь на формальный уровень анализа, «оставляла» его содержательный смысл для философско-религиозного толкования, античная наука в целом была сосредоточена исключительно на языке как на некоей рациональной данности, по которой можно судить о любых внутренних, содержательных измерениях текста. В этом смыс-

ле грамматика занималась языком вообще, а риторика — языком художественным. Поэтика в таком случае как наука, занимающаяся языком поэтическим, являлась естественным связующим звеном для обеих дисциплин.

На конкретные расхождения в истолковании отдельных поэтологических категорий в эстетических учениях древней Индии и Греции нам предстоит еще не раз указывать при их рассмотрении. Но, пожалуй, при всем различии культурного фона больше поражает сходство принципиальных подходов. Сходство это определено, конечно, общим для греческой и индийской поэтик типом художественного сознания — традиционалистским или нормативным, свойственным, по определению С.С.Аверинцева, эпохе «рефлексивного традиционализма». Но в не меньшей степени оно зависит и от тех общих представлений о поэтическом творчестве в греческой и индийской архаике, тех общеиндоевропейских «поэтических концептов», о которых, упомянув в начале введения, мы будем подробно говорить в последующих главах книги.

* * *

Рассматривая становление поэтики в Древней Греции и Индии, мы опирались в нашей книге, с одной стороны, на памятники архаической эпохи, а с другой, на связанные с ними той или иной мерой преемственности сочинения, которые принадлежат уже так называемому классическому периоду античной и санскритской литератур. Соблюдая в целом хронологический принцип, нам приходилось подчас ссылаться на тексты сравнительно поздние (в частности, второго тысячелетия н. э. — в Индии, эллинистического и даже римского времени — в античности). Объясняется это особенностями традиции исследуемых нами литератур. Иногда как раз в поздних текстах эта традиция наиболее четко выражена, иногда именно в них, а не им предшествующих, сохраняются более архаические, определяющие традицию идеи и представления.

Нам пришлось прибегнуть и к большому количеству цитат, главным образом из архаических памятников. Это может показаться утомительным, но представляется неизбежным, ибо при чуждости таким памятникам категориальных понятий только полнота эмпирического материала способна обеспечить доказательность того или иного выдвигаемого тезиса. Прежде всего это касается текста «Ригведы». В истолковании этого текста чрезвычайно полезен для нас был недавно изданный русский перевод первых восьми мандал «Ригведы» Т.Я.Елизаренковой. Этот перевод мы постоянно имели в виду, и прибегали к собственной

интерпретации отдельных стихов и отрывков в основном для того, чтобы выделить и подчеркнуть те оттенки их смысла, которые были существенны для наших целей. Нужно предупредить и о сравнительном обилии повторяющихся цитат. Извинением здесь может служить то обстоятельство, что каждый раз такая цитата оказывалась необходимой для иллюстрации и пояснения разных аспектов нашего исследования.

В заключение следует указать, что разделы книги, посвященные греческой литературе, были написаны Н.П.Гринцером, а индийской — П.А.Гринцером, но при этом согласованы и отредактированы обоими авторами.

ГЛАВА ПЕРВАЯ ИНСПИРАЦИЯ И МАСТЕРСТВО

В средневековой санскритской поэтике «Кавьямимансе» («Рассуждение о поэзии»), созданной известным индийским поэтом, драматургом и ученым Раджашекхарой (X в.), имеется легенда о божественном происхождении поэзии. Согласно легенде, богиня речи Сарасвати после долгой аскезы в Гималаях родила сына по имени Кавьяпуруша («Человек-поэзия» или «Дух поэзии»). Едва родившись, Кавьяпуруша произносит стихи: «Весь этот вещный мир кажимостей творит Слово; и это (Слово) я — Дух поэзии». Обнаружив, что сын обладает даром поэтической речи, Сарасвати провозглашает, что его тело составляют звук и смысл (*шабдартха*); лицо — санскрит; руки, ноги, бедра и грудь — иные индийские языки; свойства характера — поэтические достоинства (*гуна*); душу — поэтическая эмоция (*раса*); волосы — размеры; украшения — аллитерации, сравнения и иные риторические фигуры (*аланкары*), — и предсказывает ему великое будущее (КМ: 6).

Очевидно, что, несмотря на позднее происхождение, аллегория Раджашекхары насыщена ведийскими реминисценциями¹. Кавьяпуруша,

воплотивший в себе основные категории санскритской поэтики, явный аналог ведийского Пуруши — первочеловека, из членов которого, принеся его в жертву, боги сотворили мир (PB X.90); Сарасвати восхваляет сына стихами из «Ригведы» в честь бога Сомы-быка: «Четыре рога у него, три ноги, две головы, семь у него рук. / Трижды связанный, бык громко ревет. Великий бог вошел в смертных» (IV.58.3); и главное: легенда отражает архаическое представление о божественном происхождении поэзии, господствующее в «Ригведе» и сходных с нею древних памятниках.

Представление о божественном происхождении поэтической речи непосредственно вытекает из более общего представления о божественном происхождении речи в принципе, слове как творческой основе всего мироздания:

Богиню Речь (или: божественное слово) породили боги; на ней говорят живые существа всех видов... / Эта дойная корова Речь да придет к нам, прекрасно восхваленная (*devīm vācam ajanayanta devās tām viśvarūpāḥ paśavo vadanti / sā... duhānā dhenur vāg asmān upa suṣṭutaitu!*)» (PB VIII.100.11; ср. VIII.101.16).

При этом рожденная богами речь, необходимая для последующих космических творений, с самого начала должна быть искусной, «хорошо сказанной»: «Сначала хорошо сказанное слово, затем Агни, затем жертву породили боги (*sūkta-vācam prathamam ad id agnim ad id dhavir ajanayanta devāḥ*)» (X.88.8).

«Хорошо сказанное» слово — это священное слово, гимн, песнопение, молитва (*brāhmaṇ-*, *dhī-*, *uktha-*, *manīṣā-*, *mati-* и др.), посредством которых смертные обращаются к богам и получают от них защиту. В ряду творений богов священное слово, или гимн, упоминается в числе первых: «Они (боги) породили гимн, корову, лошадь, травы, лесные деревья, землю, горы, воды (*brahma gām aśvaṃ janayanta oṣadhīr vanaspatīn prthivīm parvatān apāḥ*)» (X.65.11). И при описании уже упомянутого жертвоприношения Пуруши, наряду с богами Агни и Индрой, солнцем, луной, ветром, частями света, животными, сословиями людей и т. д., возникли также различные виды гимнов и метров: «Из этого жертвоприношения родились все приносимые в жертву ричи (*ṛcaḥ*), саманы (*sāmāni*), из него родились размеры (*chandāṁsi*), из него родился яджус (*yajus*)» (X.90.9). Отдельные гимны и метры связываются при этом с определенными богами: Агни — с гаятри, Савитар — с ушнихой, Сомы — с ануштубхом, Брихаспати — с брихати, Митра и Варуна — с вираджом, Инд-

ра — с триштубхом, Все-Боги — с джагати (X.130.4–5). На всем протяжении «Ригведы» боги часто именуются гимнотворцами (brahmakṛtaḥ), колесничими искусного слова (rathyo dakṣasya vacasaḥ), а гимны — созданными богами (devakṛtaḥ, devattāḥ) или просто божественными (divyāḥ).

Сообразно общей тенденции «Ригведы», распространяющей коллективные функции богов на каждого бога в отдельности, творцами священной речи выступают по очереди отдельные боги. Прежде всего это Индра, который, «порождая речь (vācam janayan), приводит [ее] в движение ради жертвенного почитания» (IV.21.5), вместе с Вишну называется «родителем всех гимнов» (viśvāsām janitā matīnām — VI.69.2), тем, от кого «расходятся могучие гимны» (vi ... yanti vibhvo manīṣāḥ — VI.34.1); это Агни — «изобретатель светлой речи» (śukrasya vacaso manotā — II.9.4); Сомы — «родитель гимнов» (janitā matīnām), а также неба, земли, Агни, Сурьи, Индры и Вишну (IX.96.5), «приводящий в движение гимн, священные слова, молитву» (īrayati ... dhītim brahmaṇo manīṣām — IX.97.34; ср. IX.35.5; 95.5; 101.6); Брихаспати, который «даровал нам речь» (vācam asmā ayachat — X.98.7), «породил все священные гимны» (viśveṣām ij janitā brahmaṇām — II.23.2). Как и Брихаспати, «отцом речи» (pitā vācaḥ) называется Тваштар (X.64.10), про Ушас говорится, что она «раскрыла молитву — дар для смертных» (vy āvar ... matim vi rātīm martyebhyaḥ — VIII.9.16), про Варуну, что он «создает священные гимны, отпирает молитву сердцем» (brahmā kṛṇoti vi urṇoti hṛdā matim — I.105.15) и т. д.

Будучи творцами священной речи, боги почитаются и как ее владыки, управители и знатоки. Само имя бога Брихаспати, или Брахманаспати, означает «господин молитвы», и соответственно он — «царь созданного богами священного слова» (brahmaṇo devakṛtasya rājā — VII.97.3; ср. II.23.1), «ведет песнь» (gāthānyaḥ — I.190.1), «погоняет упряжку гимнов» (dhīnām yogam invati — I.18.7). «Небесным царем гимнов» (dyukṣo rājā girām) зовется Индра (VI.24.1), и он же «управляет гимнами (naya-māna ukthā), как сильный — работой» (I.173.9). Варуна, Митра и Агни — «истинные цари речи» (vakmarāja-satyāḥ — VI.51.10), Варуна и Митра «управляют гимнами» (yuvam ... manmānām irajyathaḥ — I.151.6), Агни — «знаток поэтических даров» (viśvāni kāvyāni vidvān — III.1.17, 18), властвует над любым гимном (tvam hi viśvam abhy asi manma — IV.6.1); «господином гимнов», «отцом речи» зовутся Сомы (IX.76.4; 99.6; 101.5) и Вишвакарман (X.81.7). Как и Брихаспати, «продвигает вперед колесницу гимнов» Пушан (X.26.1); «господствует над всеми молитвами» (dhiyo viśvā vi rājati — I.3.12), «покровительствует молитвам» (dhīnām avitrī —

VI.61.4), «приводит молитву к успеху» (*sādhayanī dhiyam* — II.3.8) Сарасвати и т. д.

Показательно, что ведийские боги не просто творцы и покровители сакральной поэзии, но и сами считаются поэтами. Постоянный эпитет богов — *кави* (*kavi*), слово, значение которого нам еще предстоит рассмотреть, но, несомненно, заключающее в себе представление о поэтическом даре и переводимое чаще всего как «поэт». Регулярно этот эпитет прилагается к богам Агни (I.12.6, 7; 31.2; 71.10; 76.5; 79.5; 95.4, 8; 128.8; 149.3; 188.1; II.1.13; 6.7; III.2.7; 3.4; 19.1; 23, 1; 28.4; 29.5, 12; IV.2, 12, 20; 3.16; 15.3; V.1.6, 12; 4.3; 5.2; 11.3; 14.5; 15.1; 21.3; 26.3; VI.1.8; 7.1, 7; 15.7, 11; 16.23; VII.2.7; 4.4; 6.2; 9.1, 3; 15.2; VIII.39.1; 44.12, 21, 26, 30; 60.3, 5; 75.4; 84.2; 102.1, 5, 17, 18; X.87.21; 91.3; 100.6 и т. д.) и Соме (VI.39.1; IX.18.2; 25.6; 47.4; 50.4; 59.3; 62.14, 30; 63.20; 64.30; 66.10; 71.7; 72.6; 78.2; 84.5; 86.13, 25; 87.3; 96.17; 102.6; 107.7, 18 и т. д.). Однако спорадически называются *кави* Индра (I.11.4; 130.9; 175.4; III.52.6; IV.25.2; VIII.40.3; 45.14 и др.), Брихаспати (II.23.1; X.64.4), Пушан (VI.53.5, 7), Ушас (I.13.8; 142.8; 188.7), Ваю (VI.49.4), Варуна (II.28.1; V.85.6; VIII.41.5; X.124.7), Савитар или Сурья (IV.53.2; V.44.7; 45.9; 81.2), Рудра (I.114.4), Тваштар (II.23.17), Маруты (I.31.1; V.52.13; 57.8; 58.3, 8; VI.49.6, 11; VII.59.11), Ашвины (I.117.23; VIII.8.2, 5, 23) и т. д.

В «Ригведе» прямо указывается, что боги обладали и продолжают обладать непревзойденным поэтическим даром. Агни от рождения «получил все поэтические дарования» (*kavyāni ... adhatta viśvā* — I.96.1) и «охватил их, как обод колесо» (*pari viśvāni kāvyā nemiś cakram ivābhavat* — II.5.3). Нет никого, кто был бы выше его в поэтическом искусстве (на *kāvyaiḥ paro asti* — V.3.5), и в отличие от смертного поэта «только он различает основу и утók (песни), только он правильно произносит речи» (*sa it tantum sa vi jānāty otuṃ sa vaktvāny ṛtuthā vadāti* — VI.9.3). Сомы именуется «первым в слове» (*vāco agriyaḥ* — IX.62.25), «лучшим певцом» (*prathamo manīṣi* — IX.91.1), «древним поэтом» (*pūrvyaḥ kaviḥ* — IX.86.20). Индра, как и Агни, «наделен несравненным поэтическим даром» (*asamaṣṭa-kāvyāḥ* — II.21.4), он — бог «богатый молитвами» (*dhiyāvasuḥ* — I.58.9; 60.5; 61.16; 62.13; 63.9; 64.15), его называют «широким, глубоким ... всеобъемлющим кладезем гимнов» (*uruṃ gabhīram ... viśvavyacasam avatam matinām* — III.46.4). Брихаспати — «вдохновенный [певец], выступающий в собраниях» (*sabheyo vipraḥ* — II.24.13), он «восхваляет [богов] гимнами» (*sāmabhir ṛkvo arcatu* — X.36.5). «Пение Марутов» (*marutvatī ... vāṇi sayāvarī*) окружает Индру (VII.31.8), они «воспевают Индру» (*arcantīndram* — V.29.6), именуется «поющими гимны» (*ṛkva-*

bhiḥ — V.60.8), «их песнь слышится с высокого неба» (ye divo bṛhataḥ śṛṇvire girā — V.87.3). Не случайно некоторым из названных выше богов-поэтов в анукрамани «Ригведы» (составленных, видимо, в конце ведийской эпохи списках авторов гимнов, богов, которым гимны адресованы, разделов и метров «Ригведы») целиком или частично приписывается ряд ее гимнов: I.165 — Индре и Марутам, I.170, X.48–50, 86 — Индре, X.51–53, 79–80, 140–141 — Агни, X.71 — Брихаспати, X.124 — Индре, Агни, Варуне и Соме, X.125 — богине речи Вач.

Сотворив божественную речь и являясь ее носителями, боги даровали и продолжают даровать ее смертным певцам. Подобно древнегреческим поэтам (Гомеру, Гесиоду, Алкману, Стесихору, Феогниду, Солону, Пиндару и Вакхилиду), почитавшим свои стихи священным даром Муз, певцы «Ригведы» постоянно обращаются с просьбой к богам ниспослать им дар творения гимнов либо данного, конкретного гимна, помочь им в его сложении, усилить его и т. д. Отметим особое положение Агни как поэта и вдохновителя поэтов, которое связано с тем, что он, бог огня и в частности огня жертвенного, является вестником богов, посредником между божественным и человеческим мирами. Поэтому Агни именуется в «Ригведе» пролагателем «пути для поэтов» (padaviḥ kavīnām — III.5.1), «пути для гимна» (brahmaṇe gātum — X.122.2), он — «первый открыватель этой молитвы» (prathamō manotāsya dhiyaḥ — VI.1.1; ср. IV.5.3), покровительствуя певцу, он «усиливает его молитву» (pratirasi manīṣām — IV.6.1).

Как и Агни, образцовым поэтом, «пролагателем пути для поэтов» (IX.96.18) почитается Сом — бог жертвенного сока. Выжимание сомы давящими камнями, его журчание при прохождении через цедилку неоднократно сравнивается, отождествляется в «Ригведе» с созданием гимна. Отсюда Сом — «пастух молитвы» (gorā brahmaṇaḥ — VI.52.3), он «охраняет древний поэтический дар» (pratnaṃ nī pāti kāvyam — IX.6.8), «заставляет звучать молитву каждого» (viśvasyāvivaśan matim — IX.32.3; ср. IX.86.20).

О даровании того или иного гимна, о покровительстве гимну певцы «Ригведы» постоянно просят и других богов: «Вложи (Индра) в них (людей из рода Готамы) гимн, всячески украшенный (aiṣu viśvapeśaśaṃ dhiyaṃ dhāḥ)» (I.61.16); «Дай нам (Брихаспати) блистательное слово (asme dhehi dyumatīm vācam)» (X.98.3); «Пусть (Савитар) воодушевит наши молитвы (dhiyo ... naḥ pracodayāt)!» (III.62.10); «Пусть Сарасвати даст нам молитву (sarasvatī ... dhiyaṃ dhāt)!» (VI.49.7); «Вытешите для нас (Рибху) эту молитву (imām dhiyaṃ ... takṣata naḥ)!» (III.54.17); «Дай

нам (Ушас) в дар молитвы (naḥ sanaye dhiyo dhā)» (VII.79.5); «Сотвори (Ваю) награду, работу, гимны (kṛdhi vājān apo dhiyaḥ)» (VIII. 26.25); «Дайте нам, Маруты, это священное слово, идущее к цели (taṃ no dāta maruto ... āpānam brahma)» (II.34.7); «Помогите, Ашвины, всем моим гимнам (viśvā dhiyo aśvinā prāvataṃ me)» (I.117.23); «Да даруют нам светлые (Все-Боги) лучшую песнь (yachantu candrā upamaṃ no arkam)!» (VII.39.7) и т. п.

Каким образом гимны, созданные богами и принадлежащие богам, стали достоянием смертных певцов? «Ригведа» намечает здесь два пути. Первый, говоря условно, «материальный»: вначале гимны исполнялись в небесном мире самими богами и божественными певцами Ангирасами или семью небесными мудрецами-риши, а затем из уст в уста были переданы по наследству от них их потомкам — земным риши, певцам «Ригведы». Знаменательно, что в анукрамани авторами подавляющего большинства гимнов «Ригведы» названы потомки Ангирасов (или Ангираса) и семи божественных риши: Бхригу, Вишвамित्रы, Готамы, Атри, Бхарадваджи, Васишты, Канвы, и им, в частности, принадлежат так называемые семейные мандалы «Ригведы» (II–VII). Такой путь в принципе вполне соответствует условиям формирования устной поэзии: трансляция текстов (и не только сакральных) от отца к сыну в границах певческих родов («фамилий») повсеместно зафиксирована в фольклоре самых разных народов.

В то же время «Ригведа» указывает и второй, «духовный» путь усвоения поэтом искусства сложения гимна — это непосредственная инспирация поэта-пророка богом по его просьбе или даже против его воли. Такое представление (ни в коей мере не противоречащее первому, но сочетающееся с ним и его дополняющее) также общепринято в архаике. Легенды о чудесном вручении певцу (во сне, в состоянии медитации и т. п.) поэтического дара богом широко распространены в фольклоре и связаны в нем с магической функцией песнопений, с шаманской (в широком смысле этого слова) практикой [см., например, Finnegan 1977: 170–201]. Описание транса вдохновения в той или иной форме присутствует и в большинстве письменных традиций.

Получение поэтического дара вообще и конкретной песни в частности представлено в этих традициях прежде всего как *воодушевление, вдохновение* поэта богом. Латинское именование поэта и одновременно предсказателя, пророка — *vātēs*, древнеирландское *fáith*, старославянское **вѣтѣня**, готское название песни *wōds*, древнеисландское *ōdr*, древнеанглийское *woð*, кимрское *gwand* произведены от индоевропейского

корня **ṣet-*, *ṣot-* «дуть», «вдуть» [Thieme 1954: 656–666; Schmitt 1967: 302–303]².

Корень **ṣet-*/*ṣot-* представлен в ведийском языке глаголом *vat-* «веять», «дуть». И идея вдохновения поэта богом, внушения ему «летучего», «крылатого» слова в частности реализуется в «Ригведе» с помощью этого глагола (с приставкой *apī-*). Для певца «блистательные» Маруты «раздувают гимны» (*manmāni citrā apivātayanta* — I.165.13), поэт просит Сому: «Вдуй в нас благую мысль, умение и силу духа» (*bhadraṃ no apī vātaya mano dakṣam uta kratum* — X.25.1; ср. такое же обращение к Агни: «Вдуй в нас благую мысль» — *bhadraṃ no apī vātaya manaḥ* — X.20.1), Митра и Варуна «раздувая мудрую силу духа (*apī kratum sucetasam vatantaḥ*), ведут прекрасным путем сквозь препятствия» (VII.60.6; ср. VII.3.10; X.13.5), наконец, сама богиня речи Вач говорит про себя: «Я ведь вею, как ветер, охватывая все живые существа» (*aham eva vāta iva pra vāmy ārabhamāṇā bhuvanāni viśvā* — X.125.8).

Однако чаще в призывах к богам о даровании гимнов употребляются глаголы *jīnv-*, *hi-*, *śud-* со значением «приводить в движение», «побуждать», «возбуждать»: «(Индра и Сома) возбудите, как два царя, эти священные гимны (*imā bahmāni ... jīnvatam*)!» (VII.104.6; ср. I.157.2; II.40.6; VIII.60.12; 84.7 и др.), «Пусть он (Агни) подвигнет нас на гимн, на награду (*dhiye vājāya hinvatu*)!» (I.27.11; ср. I.111.4; VIII.4.16; 71.5 и др.), «Будь (Индра) вдохновителем нашего гимна (*asmākam bodhy ucathasya coditā*)!» (VIII.88.6; ср. III.62.10; VI.47.10; VIII.46.19; 51.3; IX.65.12 и др.).

Среди слов, связанных с понятием вдохновения, особое место принадлежит глаголу *vip-/ver-* «трепетать», «приводить в трепет». Как полагает Л.Рену, речь идет об ораторском «трепете», поэтической «дрожии» [Renou I: 5], К.Гельднер — о «трепетной, страстной речи» [Geldner II: 121; см. также: Gonda 1963: 38–39]. По-видимому, корень *vip-/ver-* отражает идею возбуждения, воодушевления сердца и мысли поэта богами: «Сома Павамана возбудил, словно океан, волну речи, песни, молитвы (*prāvīvipad vāsa ūrmim ... girāḥ ... manīṣāḥ*)» (IX.96.7) — и, таким образом, находится в одном семантическом поле с корнем *vat-* «дуть», «вдуть». Именно корень *vip-* дал в «Ригведе» большое количество производных слов, означающих вдохновение и прежде всего вдохновение поэтическое: «Поднесите высокую речь Агни, словно устройтелю обряда, несущему вспышки вдохновения (*vipām jyotiṁśi bibhrate*)» (III.10.5), «Ты (Агни) — обладатель прекрасной силы вдохновения (*sakrutur vipām*)» (III.3.7; ср. X.46.5), Агни вскрывает для певца «гимн, словно канал, вдохновением (*manīṣām khaṃ vepasā*)» (IV.11.2; ср. X.46.8; VIII.1.10), Митру и

Варуну певцы воспевают «вдохновенным гимном (*vipā girā*)» (V.68.1), Агни именуется «самым вдохновенным из Ангирасов (*vepiṣṭho āṅgira-sām*)» (VI.11.3), Индре принадлежит «вдохновенный, трепещущий гимн (*verī vakvaṛi ... gīḥ*)» (VI.22.5; ср. VIII.6.29) и т. д.

В согласии со свойственным «Ригведе» в целом объединением в одном понятии абстрактного и конкретного уровней слово *vip* «вдохновение» может означать и объект вдохновения — песню, гимн: «Вайшванаре (Агни) они поднесли [вдохновенные] песни-сокровища (*vipō tatnā vidhanta*)» (III.3.1), «Я беру себе блеск людей, как [и их] вдохновенные [песни] (*vipō na dyumnā ni yuve janānām*)» (VIII.19.33), «Этот бог (Сома), приготовленный вдохновенными [песнями] (*vipā kṛtaḥ*), струится сквозь цедилку» (IX.3.2), «С разных сторон [к тебе, Индра] приближаются вдохновенные песни людей (*vipaścito ... vipō janānām*)» (VIII.1.4) и т. д.

В последнем примере в качестве определения к *vip* — «вдохновенная (песня)» используется близкое к нему по значению сложное слово *vipaścit* (*vipaś-cit*) — букв. «знающий вдохновение» или «вдохновенный», «прозорливец».

Определение (иногда субстантивированное) *vipaścit* прилагается в «Ригведе» к богам: Соме (IX.12.3; 22.3; 33.1; 86.36, 44; 96.22; 101.12 и др.), Индре (VIII.13.10), Агни (III.26.9; 27.2), Савитару (V.81.1), Митре и Варуне (V.63.7), Ангирасам (I.164.36), Рибху (IV.36.7); к сакральной речи: «Ты, Сома, очищенный, посылаешь вдохновенную речь» (*tvaṃ soma vipaścitam puṇāno vācam iṣyasi* — IX.64.25), но чаще всего к самим жрецам и поэтам «Ригведы»: «Пойди, спроси вдохновенного (поэта) (*prchā vipaścitam*) о быстром, неодолимом Индре» (I.4.4), «Блистательные вдохновенные (поэты) (*śucaṣo vipaścitah*) приветствовали Индру гимнами» (VIII.3.3), «Умудренные вдохновенные поэты (*manīṣino medhīrāso vipaścitah*) гимнами побуждают Агни к трапезе» (VIII.43.19), «Агни — отец жертв, асура вдохновенных (поэтов) (*pitā yajñānām asuro vipaścitām*)» (III.3.4; ср. IX.16.8; I.18.7; X.177.1 и др.).

Однако одним из ключевых слов «Ригведы» стало другое производное от корня *vip* — *vipra* (*vinpra*), ставшее регулярным именованием поэта как «вдохновенного». Термин *vinpra* прилагается в «Ригведе» не только к людям, но и к богам. Но, как правило, обращение к богу: «о вдохновенный (*vipra*)» — появляется тогда, когда сам бог выступает в качестве поэта или же упоминается в контексте, связанном с исполнением гимнов. Так, Агни назван «вдохновенным» и «самым вдохновенным из Ангирасов (*vepiṣṭho āṅgira-sām*)», «когда он, искусный, поет сладкую песнь в поиске [боров] (*yad dha vipro madhu chando bhanati rebha*

iṣṭau)» (VI.11.3). И, с другой стороны, он именуется *vinpra*, когда его призывают «вдохновенными молитвами» (*manmabhir viprebhiḥ* — I.127.2), когда «Канвы поют ему гимны» (*kaṇvā ... gṛṇanti vipra te dhiyaḥ* — I.14.2), когда он — «пролагатель пути для поэтов» (*vipraḥ padaviḥ kavīnām* — III.5.1) или «прославлен поэтами» (*vipraḥ kaviśastaḥ* — III.29.7; ср. II.36.4; V.1.7; VI.15.4; 51.3; VIII.39.9; 43.1 и др.). Также «вдохновенным риши благодаря поэтическому дару» (*ṛṣir vipraḥ kāvyena* — VIII.79.1) назван Сома (ср. VI.39.1; IX.13.2; 18.2; 40.1.; 84.5; 87.3; 96.6; 107.7 и т. д.), к «вдохновенному» Индре певцы обращаются с просьбой: «Воодушеви, о вдохновенный, священным гимном потомков Ангирасов!» (*āṅgirasān brahmaṇā vipra jinva* — VI.35.5; ср. I.130.6; V.31.7; X.50.7; 112. 9 и т. д.), «вдохновенный» Брихаспати «гимном приносит награды» (*vipro bharate matī dhanā* — II.24.13), «вдохновенные поэты запрягают разум и запрягают гимны у великого вдохновенного Савитара» (*yuṇjate mana uta yuṇjate dhiyo viprā viprasya bṛhato vipaścitāḥ* — V.81.1), Насатьи (Ашвины) окликаются как «вдохновенные», поскольку они связаны с гимнами (*nāsatyā dhībhir yuvam aṅga viprā* — VI.50.10; ср. VIII.87.6) и т. д.

Особенно часто термин *vinpra* прилагается, как мы уже говорили, к смертным певцам «Ригведы», становится по существу одним из основных обозначений поэта, причем поэт не только древнего, но и «нынешнего», творца данного гимна, который иногда называется по имени: «Здесь гимнами и молитвами вдохновенный (поэт) Гайя насытил [силой] роды богов (*ukthebhir atra matibhiḥ sa vipro 'rīpayad gayo divyāni janmā*)» (X.64.16); «И прежние риши, и нынешние вдохновенные (поэты) слагали (тебе), Индра, гимны (*ye sa pūrva ṛṣayo ye sa nūtnā indra brahmāṇi janayanta viprāḥ*)» (VII.22.9). Устами вдохновенных поэтов создается хвала божественному роду (*stomo viprebhir āsayā akāri* — I.20.1); Митра и Варуна «управляют гимном вдохновенного (поэта)» (*viprasya manmanam irajayathaḥ* — I.151.6); вдохновенные поэты, желая овладеть гимнами, утверждают свое пребывание в Индре (*tve indrāpi abhūma viprā dhiyaṃ vanema* — II.11.12), творят для Индры «прекрасное священное слово» (*suvṛktim ... brahma janayanta viprāḥ* — VII.31.11), желают своей речью превзойти речь противника (*vācā viprās tarata vācam aryo* — X.42.1), пробуждают гимном богиню Ушас (*uśasam ... prati viprāso matibhir jarante* — V.80.1) и т. д. (ср. I.17.3; 23.2; 165.14; III.11.8; 30.20; 50.4; IV.3.16; 19.10; V.2.11; 58.2; 81.1; VI.10.3; 16.6; VII.15.9; 31.11; 61.2; 87.4; 93.3, 4; 94.5; VIII.7.1; 11.6; 12.31; 44.12; 46.32; 61.9; IX.17.6, 7; 26.1; 47.4; 63.20; 86.24; 97.35 и др.).

Как и другое производное от корня *vip* — *vipaśchit*, *vinpra* в качестве определения прилагается к понятию священной речи, гимну: «Несрав-

ненные, вдохновенные священные гимны расходятся во все стороны, словно ветви дерева (*brahmāṇu asamāni viprā viṣvag viyanti vanino na śākh-āḥ*)» (VII.43.1), «Ангирасы, создав вдохновенное слово, замыслили первое основание жертвы (*vipram padam aṅgirasō dadhānā yajñasya dhāma prathamam mananta*)» (X.67.2). Прилагается оно и к иным именованиям поэта: «Индру воспевают гимнами вдохновенные поэты» (*viprāḥ kavayaḥ* — III.34.7; ср. IX.84.5; X.114.5 и др.), вдохновенный певец (*vipro jaritā*) призывает на жертвоприношение коров с молоком и медом (=гимны) (V.43.1), вдохновенные поэты (*kāraṇo ... viprāsah*) стремятся к завоеванию мудрости с помощью молитвы (VIII.3.18; ср. VII.2.7; IX.17.6), потомуки Аю именуются «вдохновенными исполнителями гимнов» (*viprā uktha-vāhaso āyavaḥ* — VIII.12.13), Ангирасы — «семью вдохновенными риши» (*ṛṣayaḥ sapta viprāḥ* — IX.92.2).

Входит *ви́пра* как определение и в состав ряда сложных слов, связанных с сакральной поэзией и сообществом поэтов: *ви́праджута* — «подвигнутый вдохновением»: «Приди, Индра, побужденный молитвой, подвигнутый поэтами (*vipra-jūtaḥ*)» (I.3.5); *ви́праманман* — «вдохновенный гимн» (*vipra-manman* — VI.39.1); *ви́правачас* — «вдохновенное слово» (*vipra-vacas* — VIII.61.8); *ви́параджья* — «царство вдохновенных»: истина, величие, сила Индры «воспеваются на жертвоприношениях в царстве вдохновенных (поэтов) (*gṛhe ... yajñeṣu vipra-gāye*)» (VIII.3.4); *ви́правира* — «вдохновенные мужи»: «К тебе, Индра, устремились гимны, [произнесенные] вдохновенными мужами (*giro vipra-vīrāḥ*)» (X.104.1), «Сома, [воспеваемый] вдохновенными мужами (*vipra-vīrāḥ*)» (IX.44.5).

Божественная инспирация, согласно «Ригведе», овладевает сердцем и проистекает из сердца — сердца, конечно, не в анатомическом смысле, но как средоточия эмоционального и духовного начала (см. [Gonda 1963: 278–287; Gonda 1975: 66, 68; Renou I: 24–25]; о роли сердца в архаических представлениях о поэзии в целом см. [Bowra 1962: 44]). В первую очередь имеется в виду сердце бога: «Варуна создает священные слова ... он отпирает сердцем молитву (*brahmā kṛṇoti varuṇo ... vu urṇoti hṛdā matim*)» (I.105.15), «Тремя цедилками (Аgni) очистил песнь, сердцем находя гимн, свет (*tribhiḥ pavitrair apuṇod dhy arkam hṛdā matim jyotir anu prajānan*)» (III.26.8). И этот свет вдохновения, идущий от бога, проникает уже в сердце поэта, который изливает его в гимне:

Взлетают мои уши, взлетает взгляд, взлетает этот свет, заключенный в сердце (*vidam jyotir hṛdaya āhitam*). / Далеко вдаль расширяется мой разум. Что же сказать мне? Что помыслить? (VI.9.6)³.

Итак, поэт «Ригведы» вытесывает гимны сердцем (*hṛdā taṣṭān man-trān* — I.67.4; *matir hṛdā a vacyamānā ... stomataṣṭā* — III.39.1; *ṛcā havir hṛdā taṣṭam* — VI.16.7), «обкатывает сердцем гимн» (*pary acāmi hṛdā matim* — X.119.5), «создает сердцем прекрасный гимн для Агни» (*hṛdā matim janaye cārum agnaye* — X.91.14). Но сердце в качестве источника вдохновения в подобного рода формулах «Ригведы» часто выступает в паре с разумом, мыслью (*manas*): «Хвала, вытесанная сердцем и мыслью» (*stomo ... hṛdā taṣṭo manasā* — I.171.2), «Вместе сливаются потоки речи, очищенные внутри сердцем и мыслью» (*hṛdā manasā pūyamānāḥ* — IV.58.6), «Когда сердцем вытесаны порывы мысли...» (*hṛdā taṣṭeṣu manaso javeṣu* — X.71.8) и т. д. В таких формулах сердце (*hṛd*) и мысль (*manas*) не столько дополняют друг друга, сколько выражают одну и ту же идею, они взаимозаменяемы, и *мысль* сама по себе способна порождать вдохновение, гимн: Рибху «создали колесницу ... вдохновением мысли» (*manaso dhyayā* — IV.36.2), «Они, увидев мыслью, открыли яджус — путь, ведущий к богам (*te 'vindan manasā dīdhyānā yaju śkannam prathamam devayānam*)» (X.181.3).

Необходимо отметить важный оттенок понятия *manas*. Оно образовано от индоевропейского корня **men-/mn-* «думать», который во многих языках, и в частности древнегреческом, дает, с одной стороны, дериваты со значением пророчества, экзальтации, вдохновения (*μαντεύομαι, μάντις, μανία*), а с другой, слова, принадлежащие еще одному близкому семантическому полю — «память» (*μνημονεύω, μνήμη, μνεία*, имя матери Муз — *Μνημοσύνη*; ср. русское «помнить»). Возможно и в ведийских текстах *манас* имеет соответствующую коннотацию, и образованные от корня *man-* термины, наряду с идеей «вдохновенной мысли», «вдохновения», заключают в себе и идею «памяти о событиях», полученной в виде знания от богов и божественных предков.

Соответственно в «Ригведе» от корня *man-* «мыслить», к которому восходит *manas*, образовано еще одно понятие для вдохновения, вдохновенной мысли — *маниша* (*manīṣā*). «То, на что я дерзаю, — восклицает Индра, — совершу с вдохновенной мыслью (*yā nu dadhṛṣvān kṛṇavai manīṣā*)» (I.165.10). О том же Индре говорится: «Несравненна [его] власть, несравненно вдохновение (*asamaṁ kṣātram asamā manīṣā*)» (I.54.8). Индре певцы «начищают гимны сердцем, разумом, вдохновением (*hṛdā manasā manīṣā ... dhiyo marjayanta*)» (I.61.2), для Агни вдохновением создают восхваление (*imaṁ stomam ... sam mahemā manīṣayā* — I.94.1), просят богов «обрадовать весь мир вдохновенной мыслью (*matsathā viśvam jagat ... manīṣā*)» (I.186.1), открывают «связь сущего с не-сущим размышлени-

ем в сердце, вдохновенным гимном (sato bandhum asati nir avindan hr̥di pratīṣyā kavayo maṇīṣā)» (X.129.4).

В большинстве случаев, однако — так же как обстояло дело со словом *vip* — *маниша* преобразует абстрактное значение в конкретное и становится одним из названий молитвы, гимна, порожденного поэтическим вдохновением: «Как плотник, я задумал гимн (abhi taṣṭeva dīdhayā maṇīṣām)» (III.38.1), «Кто способен различать, нашел мою молитву (pra me vivikvān avidan maṇīṣām)» (III.57.1), «Вот эта молитва, о Ашвины, эта песнь; радуйтесь, о два быка, этому прекрасному гимну (iyam maṇīṣā iyam aśvinā gīr imāṃ suvr̥ktim ... juṣethām)» (VII.70.7), «Тебе, Агни, эта сладчайшая речь, тебе этот гимн (tubhyedam agne madhumattam vacas tubhyam maṇīṣā iyam)» (V.11.5; ср. также: I.76.1; 101.7; 110.6; III.8.5; 57.4; 58.2; IV.6.1; 11.2, 3; V.47.1; VI.34.1; 67.2; VII.24.2; 34.1; VIII. 96.11; IX.68.8; 86.17; 97.34; X.26.1 и т. д.)⁴.

От корня *man-* произведены также прилагательные *манишин* (maṇīṣin), в одних случаях — «обладающий вдохновением, мудростью», в других — просто «певец», и широко распространенные названия гимнов *манман* (manman) и *мати* (matī). При этом *мати* в ряде мест, как и *маниша*, сохраняет смысл «вдохновение», «вдохновенная мысль», в частности, в формуле «мысль, облеченная в слово»: «О Индра-Варуна, когда вначале вы даровали риши гимн, вдохновенную мысль, [облеченную в] слово ... (indrāvaruṇā yad ṛṣibhyo maṇīṣām vāco matim ... adattam agre)» (VIII.59.6; ср. I.143.1) — или в понятии *амати* (amati) «бездуховность»: Индра, «прогоняющий бездуховность (nirundhāno amatim)» поэта (I.53.4), «Не обрекай нас, Агни, на бездуховность (mā no agne 'mataye māvīratāyai gīradhaḥ)!» (III.16.5). Впрочем, в этих стихах *амати* можно понять и как отсутствие, нехватку гимнов — «безгимность».

Одним из синонимов понятия поэтическое вдохновение, поэтический дар Л.Рену считает еще один дериват от корня *man* — *medhā* (man-dhā «класть», «давать») [Renou I: 3]. Действительно, такое значение можно предположить в стихах: «Они (певцы) вдохновением торопили (medhayā-ahyan) Сому на небе» (IX.26.3) или «Пусть высоко, как деревья, вздымают (Маруты) вдохновение (medhā vanā na kṛṇavanta ūrdhvā)!» (I.88.3). Но одновременно *медха* имеет и более общий смысл — «мудрость», «дар прозрения», и именно такой смысл — «завоевание мудрости» в состязаниях заключает в себе сложное слово *medha-sāti* (VII.66.8; VIII.71.5 и др.; ср. также «Гимн к мудрости (medhā)» «Атхарваведы» — VI.108).

Наконец, пожалуй, наиболее важным термином «Ригведы», связанным с поэтическим вдохновением, является *дхи* (dhī), произведенное от

еще одного глагола, означающего «размышлять», «думать» — *dhī*, изначальное значение которого, вероятно, было «рассматривать внутренним взором», «видеть мысль» [Renou I: 4; Елизаренкова 1993: 19]. Исходя из этого значения, Я.Гонда переводит *дхи* как «видение», и понимает его как интуицию риши, позволяющую ему мысленно видеть истину, трансцендентную суть и связь феноменов эмпирического мира [Gonda 1963: 68–69]. Визуальный — но, подчеркнем еще раз, не в прямом смысле этого слова, а понимаемый как *внутреннее* знание, духовное видение — характер поэтического вдохновения, поэтического знания не раз подразумевается в «Ригведе»: «Там, где вы (Митра и Варуна) восседаете, мы увидели (*apaśyāta*) золотой [трон]; / [увидели] прозрением, а не разумом — своими глазами, своими глазами сомы (*dhībhiś cana manasā svebhir akṣabhiḥ somasya svebhir akṣabhiḥ*)» (I.139.2); «Мне стали видны пути, ведущие к богам (*pra me panthā devayānā adṛṣan*)» (VII.76.2); «Как плотник, я задумал гимн ... / Желая коснуться приятного, дальнего, я, мудрый, хочу, чтобы [это] увидели поэты (*kaviṅg ichāmi samdṛṣe sumedhāḥ*)» (III.38.1). 177-й гимн X мандалы начинается стихом:

Птицу, умашенную божественной магией, сердцем, мыслью видят вдохновенные (певцы); / [ее] созерцают поэты внутри океана, мудрые ищут след лучей света (*patamgam aktam asurasya māyayā hṛdā paśyanti manasā vipāścitaḥ / samudre antaḥ kavayo vicakṣate marīcinām padam ichanti vedhasaḥ*) (X.177.1)⁵.

Значение «вдохновение» или «видение» можно предположить для корня *дхи* и производных от него слов во многих стихах «Ригведы»: «Этого скакуна (Сому) в лоне Адити очищали вдохновенные поэты с помощью тонкой цедилки — вдохновения (*tam amṛkṣanta vājinam upas-the aditer adhi viprāso anvyā dhiyā*)» (IX.26.1); смертный благодаря молитвам «наслаждается у Агни даром — видением (*agnā ... duvo dhiyaṃ jujoṣa dhītibhiḥ*)» (VI.14.1); боги (Индра, Агни) — «богатые силой видения» (*dhiyā-vasu* — I.58.9; 60.5; 61.16; 62.13; 63.9; III.28.1 и др.); «Вдохновенные мужи (*paraḥ ... viprāḥ*) чтут бога Савитара ... прекрасными гимнами, побуждаемые вдохновением (*dhiyā-iṣitāḥ*)» (III.62.12); «Потомки Тритсу, наделенные вдохновением (*dhīvantāḥ*), почтили вас (Индра и Варуна) гимном» (VII.83.8); Индра услышал «потомка Канвы Медхьятитхи, наделенного вдохновением (*dhīvantam ... kāṇvam medhyātithim*)» (VIII.2.40); «Вперед! Гимны наделенного вдохновением (поэта) (*dhīvato dhiyaḥ*), мы хотим победить ... [словно] кони на ристалищах» (VIII.92.11) и т. п. Примечательное описание поэтического вдохновения — *дхи* имеется в 39-ом гимне III мандалы:

(Вдохновение — dhī)... летя, ступило на кончик языка (jihvāyā agram patad ā hu asthāt). / Породившее богов, оно произвело на свет близнецов (возможно, слово и мелодию гимна. — Л.Г.). Появившись, эта пара соединилась с красотой (varūṇṣi jātā mithunā sacete) (III.39.3).

Для понятия вдохновение употребляются в «Ригведе» и производные от корня *дхи* термины:

Дхити (dhīti): «О два мужа-поэта (Ашвины), по вдохновению вы впереди [других] (pra kavī dhītibhir naṛā)» (VIII.8.5), «За наше высочайшее вдохновение и за нашу лучшую, прекрасную молитву (dhītī varīṣṭhayā śreṣṭhayā sa sumatya) высвети нам, Агни, богатство!» (V.25.3), «Из шкуры вы (Рибху) силами поэтического вдохновения (dhītibhiḥ) создали корову» (I.161.7; ср. IV.36.4) и др.;

Дидхити (dīdhiti): «Подобно отцам нашим древним, далеким, слагатели гимнов уйдут в свет, к вдохновению (śucīd ayan dīdhitim ukthasāsaḥ)» (IV.2.16), «Те, у кого яркое вдохновение, кто хранит в устах гимны (citrā vā yeṣu dīdhitir āsann ukthā pānti)... покрыли себя славой» (V.18.4);

Дхишана (dhiṣaṇā): «Эту молитву я приношу тебе (Индра)... ибо в гимне этого [певца] заключено твое вдохновение (asya stotre dhiṣaṇā yat ta ānaje)» (I.102.1), «Когда в меня проникло вдохновение (viveṣa yan mā dhiṣaṇā) [и] возродило меня, я хочу восславить Индру» (III.32.14);

Пурамдхи (puraṁdhī): «Поддержите, Ашвины, все силы вдохновения при завоевании награды (viśvā aviṣṭam vāja ā puraṁdhīḥ)!» (VII.67.5), «Нашей колеснице помощи [Индра, своим] вдохновением (asmākam indra ... no ratham avā puraṁdhyā)!» (V.35.8), «Поддержите гимны, пробудите силы вдохновения (aviṣṭam dhiyo jigṛtam puraṁdhīḥ)!» (IV.50.11; VII.64.5; 65.5; 97.9).

Сложное слово *дхиямдха* (dhiyaṁdhā < dhiyaṁ-dhā) значит «дающий вдохновение», «дающий поэтический дар» и одновременно «наделенный поэтическим даром»: «Принесите для Агни, дающего вдохновение, молитву, гимн (dhiyaṁdhe ... manma dhītim bharadhvam)» (VII.13.1), «Там находят его (Агни) мужи, одаренные вдохновением (naro dhiyaṁdhā), когда они произнесут гимны, вытесанные в сердце (hṛdā ... taṣṭān mant-gān)» (I.67.4), «Я, наделенный вдохновением (dhiyaṁdhā), прославил, о Ашвины, вашу колесницу» (IV.45.7). Подобным же образом *дхишнья* (dhiṣṇya) означает и «возбуждающий вдохновение», и «обладающий вдохновением / видением»: «Ты (Агни) обращаешься к богам, которые возбуждают вдохновение (achā devāṇ ūciṣe dhiṣṇyā ye)» (III.22.3), Ашвины — «возбуждающие вдохновение (asvinā dhiṣṇyā)» (I.89.4; 181.3; 182.1, 2; IV.45.7; VIII.26.12) и «Кто овладел речью, заключающей в себе вдохновение (ko dhiṣṇyām prati vācam parāda)?» (X.114.9).

Как и в ранее отмеченных нами случаях, абстрактный концепт — вдохновение, внутреннее видение, согласно принятой в «Ригведе» норме, преобразуется в конкретный феномен — гимн, песнопение, порожденные этим видением. И повсеместно в «Ригведе» *дхи*, *дхити*, *дхишана* значат уже просто «молитва», «гимн»: «Эту молитву я приношу тебе (Индра) (*imām te dhiyam pra bhare*), великую — [тому, кто] велик» (I.102.1), «Запрягите себе божественный гимн (*abhi vo devīm dhiyaṃ dadhīdhvam*), отправьте впереди себя речь богам!» (VII.34.9), «Сделай, Индра, гимн для певца приносящим богатство и награду (*indra kṛdhī dhiyaṃ jaritre vājaratnām*)!» (X.42.7; ср. то же значение *дхи* в стихах I.1.7; 2.7; 3.2, 12; 18.7; 52.3 61.16; 80.16; 109.1; 117.23; 144.1; 185.8; II.2.9; 3.8, 10; 28.5; 34.6; 40.6; III.12.1; 27.9; 39.2; 54.17; IV.1.10, 18; 16.28; 37.6; 41.5; 56.4; V.44.13; 45.6, 11; 47.6; 81.1; VI.1.1; 21.1; 22.7; 23.8; 47.10; 53.1; VII.10.1; 23.4; 27.1; 34.8, 9; 64.5; 67.5, 6; 82.3; 97.9; VIII.6.43; 26.19; 27.2; 35.16; 42.3; 80.7; 92.11; 101.16; IX.17.7; 63.20; 64.16; 94.2; 100.3; X.7.4; 39.2; 42.7; 65.13; 101.2; 106.1; 139.5; 142.2; 156.1; 176.2 и др.); «Пусть Агни примет с удовольствием [наши] песни и гимн (*agnir giro 'vasā vetu dhītim*)!» (I.77.4), «К [Индре] текут медовые гимны (*madhvaḥ kṣaranti dhītayaḥ*)» (VIII.50.4), «Я приношу Агни самый сильный, самый новый гимн, мысль [облеченную в] слово (*tavyasīm navyasīm dhītim ... vaco matim*)» (I.143.1; то же значение *дхити* в I.110.1; 132.5; IV.5.7; VI.15.11; 61.2; VII.13.1; 15.9; 64.4; VIII.8.5; 12.10, 31; 54.1; 60.4; IX.15.8; 19.4; 62.17; X.111.2 и др.); «[Индра] наделяет благом, как гимн — наградой (*dhiṣaṇā-iva vājam*)» (III.49.4), «Для Агни Вайшванары мы создали гимн, очищенный, как жертвенный жир (*dhiṣaṇām...ghṛtaṃ na pūtam*)» (III.2.1), «Вытешите для нас (Рибху) из гимнов все людские блага (*dhiṣaṇābhyaḥ ... takṣatā*)!» (IV.36.8).

Наш обзор ведийских терминов, относящихся к понятию вдохновения, позволяет сделать вывод, что в «Ригведе» божественное вдохновение — это не просто особое состояние ума и сердца поэта, озарение, ниспосланное ему богами. Наряду с абстрактным, понятие вдохновения включает в себе и более конкретный смысл: вдохновляя поэта, боги тем самым передают ему, «внушают» сам гимн. Гимн — не только продукт вдохновения, но и его прямое воплощение, и отсюда их терминологическое отождествление, на которое мы постоянно указывали. Вдохновение, будучи божественным знанием, которым боги одаряют человека, непосредственно перетекает в гимн, в его содержание и форму («прекрасный гимн», «украшенное слово»). Оно сообщает поэту и силу духа — *крату* (*kratu*) (термин, о котором нам еще предстоит говорить), и умение — *дакша* (*dakṣa* — от глагольного корня *dakṣ-* «удовлетворять»,

«быть способным, умелым, искусным»). Эти понятия: «сила духа» и «умение» — нередко выступают в «Ригведе» в паре и как бы совместно раскрывают содержание понятия вдохновения: «У старающегося создать этот гимн заостри, о бог Варуна, силу духа (kratum) и умение (dakṣam)» (VIII.42.3), «О Митра и Варуна, вы достигли высокой силы духа (kratum bṛhantam) <...> (Они), два поэта, дают нам искусное умение (dakṣam apasam)» (I.2.8, 9), бог Агни — «поэт благодаря поэтическому дару (kaviḥ kāvyena)», и потому он «обладает прекрасной силой духа благодаря [своей] силе духа (kratunā sukratuḥ) и прекрасным умением благодаря [своим] умениям (sudakṣo dakṣaiḥ)» (X.91.3). Приведем еще раз один из стихов «Ригведы», являющийся своего рода формулой поэтического вдохновения: «Вдуй в нас (Сома) благую мысль, умение и силу духа (bhadram no apī vātaya mano dakṣam uta kratum)» (X.25.1).

* * *

В греческой архаике, так же как в индийской, божественное вдохновение — источник знания певца и залог его мастерства; инспирация и умение не противопоставлены, но слиты воедино, первое предопределяет второе. При этом, в отличие от сакральных ведийских песнопений, уже начиная с гомеровского эпоса, понятие вдохновения в известной мере рационализируется, так или иначе осмысливается в его конкретных проявлениях. У Гомера, как и в «Ригведе», особый статус поэта обосновывается его близостью к божественному миру, божественным происхождением поэзии как таковой. Знаком этого в эпосе становится порой прямое уподобление поэта богу:

...ἐπεὶ τόδε καλὸν ἀκούμεν ἐστὶν αἰδοῦ
τοιοῦδ' οἷος ὅδ' ἐστί, θεοῖσ' ἐναλίγκιος αὐδήν.

...нам приличней вниманье склонить к песнопевцу, который,
Слух наш пленяя, богам вдохновеньем высоким подобен.

(Одиссея I, 370–371)

Перевод Жуковского здесь не совсем точен; у Гомера нет упоминания о вдохновении, роднящем поэта с богами. Буквально о поэте говорится, что «он голосом подобен богам». Это сравнение, похоже, может иметь двойную мотивировку: впрочем, возможные интерпретации взаимосвязаны. Само слово αὐδή обозначает не просто «голос», но членораздельную «речь»⁶, причем прежде всего речь человеческую [Chantraine: 137–138; Ruijgh 1957: 149–151]. Характерно, что о некоторых божествах специально говорится, что они «обладают голосом» (θεὸς αὐδήεσσα — о Ка-

липсо *Одиссея* 5, 334; Кирке — 10, 136), т. е. их язык понятен людям (то же о коне Ахилла — *Илиада* 19, 407). Тем самым αὐδή понимается как речь некоторых богов, на которую они переходят, чтобы быть воспринятыми людьми, и одновременно как речь поэта, «подобного богам». В результате она оказывается неким промежуточным языком, языком общения между человеком и божеством, а фигура поэта в известной мере приобретает сходство с упомянутыми божествами: он становится своего рода «переводчиком» между богами и людьми.

В этом смысле возможно, что такое уподобление соотносимо и с эпической дихотомией двух языков: божественного и человеческого (см. главу «Сакральное и поэтическое слово»). Поэт, говоря «человеческим» языком, знает и божественные слова, и потому сходен с богами и близок им. Характерно, что αὐδή впоследствии означает, среди прочего, и «стихотворение, песнь» (Пиндар. Нем. 9, 4), а этимологически, вероятно, родственно словам, обозначающим пение и певца — αἶδω, αἰδός — причем это соотнесение очевидно обыгрывается в данном фрагменте «Одиссеи» (ср. созвучное разрешение двух соседних стихов: αἰδοῦ в 370-ом и αὐδήν в 371-ом). В свою очередь, уже у Гесиода αὐδή становится обозначением поэзии как таковой: именно «божественный голос» (θεῶν αὐδήν) дают Гесиоду Музы (*Теогония* 31–32), опять-таки как бы «приравнивая» его к себе: ведь пение самих Муз на Олимпе обозначается тем же словом (ἀκράτος αὐδή «нерушимый звук» — *Теогония* 39).

Близость поэта к богам осмысливается прежде всего как то, что сама поэзия исходит от богов, бессмертные становятся своего рода истоком творчества, давая поэту некий импульс. Певец «движим богом» (ὄρμηθεὶς θεῷ, *Одиссея* 8, 499); Муза «побуждает» (ἀνῆκε — 8, 73) поэта начать ту или иную песнь. Интересно, что речь идет чаще всего именно о *начальном* импульсе, о зачине песни: «Певец начал, подвигнутый богом, и раскрыл свою песнь» (ὁ δ' ὄρμηθεὶς θεῷ ἤρχετο, φαίνε δ' αἰδῆν — 8, 499). По сути здесь говорится не столько вообще о вдохновении, нисходящем на поэта, сколько о своеобразном механизме выбора предмета для песни — бог «подсказывает» певцу тему: «Муза внушила певцу возгласить о вождах знаменитых, / Выбрав из песни, в то время везде до небес возносимой, / Повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее» (8, 73–75)⁷.

Такое достаточно конкретное воплощение мотива божественной инспирации в гомеровском эпосе соотносится с организацией самих поэм, которым предпосланы обращения к Музе в полном соответствии с описанным представлением об особой роли божества, как бы «начинающего» песнь. О месте и функции гомеровских божественных инво-

каций (в том числе и начальных призывов «Илиады» и «Одиссеи») писалось не раз. Собственно уже ранняя комментаторская традиция занималась этой проблемой: так, в комментарии Евстафия (к «Илиаде» 2, 484) обращение к божеству объяснялось необходимостью привлечь внимание и завоевать благорасположение слушателей, а также дать сжатое описание своего предмета⁸. Что касается последней мотивировки, то она привлекает внимание и современных исследователей, подчеркивающих тот факт, что обращение к Музам предшествует, например, «Каталогу кораблей»:

Ныне поведайте, Музы, живущие в сених Олимпа;
Вы, божества, — вездесущи и знаете все в поднебесной;
Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим:
Вы же поведайте, кто и вожди и владыки данаев;
Всех же бойцов рядовых не могу ни назвать, ни исчислить,
Если бы десять имел языков и десять гортаней,
Если б имел неслабеющий голос и медные перси;
Разве, небесные Музы, Кронида великого дщери,
Вы бы напомнили всех приходивших под Трою ахейн.

(Илиада 2, 484–492)

Кроме того, поэт иногда требует у божества ответа на вопрос «кто первый?»:

Ныне поведайте мне, на Олимпе живущие Музы,
Кто меж ахейцами первый корысти кровавые добыл (14, 508–509)⁹.

Эти примеры позволили комментаторам предположить, что обращения поэта к Музе продиктованы некоей потребностью в упорядоченном перечислении или каталоге [Minton 1960: 292–309; Otto 1956: 33–34]. В известной мере этому принципу отвечают и начала обеих поэм: ведь там мы опять-таки имеем дело со своеобразным сжатым «каталогом содержания», кратким изложением основных событий произведения. Однако вряд ли это можно считать полным аналогом иным эпическим перечислениям и спискам. Другое дело, что в зачинах «Илиады» и «Одиссеи» очевидно присутствует идея огромного множества событий и предметов, которые должно описать поэту:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν.

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам *тысячи* бедствий соделал:

Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Анд...

(Илиада I, 1–3)

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν,
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν...

Муза, скажи мне о том *много*опытном муже, который,
Странствуя *долго* со дня, как святой Илион им разрушен,
Многих людей города посетил и обычаи видел,
Много и сердцем скорбел на морях...

(Одиссея I, 1–4)

Скопление слов с семантикой числового множества (μυρία, πολύ, πολλά), как кажется, указывают на скрытую мотивировку обращения к божеству. Певец вынужден иметь дело с огромным, бесчисленным множеством материала; упорядочить («расчислить») его он не в состоянии и обращается за помощью к Музам. Вступление к «Каталогу кораблей» наглядно демонстрирует именно такую ситуацию («Всех же бойцов рядовых не могу ни назвать, ни исчислить»), по сути ее же описывают и инвокации в зачинах поэм: слишком много надо рассказать. Обращение к богиням, покровительствующим поэзии, продиктовано «поиском числа» как способа упорядочивания материала, нахождения правильной последовательности его изложения. Идея умения Муз (а с их помощью и поэта) «расчислить бесчисленное» сохраняется и в дальнейшем: не случайно, что в свою очередь, Пиндар сетует: «Коротко дыхание уст моих, / *Не исчислить* ему всех благ, что на доле священной ограды Аргоса» (пер. М.Л.Гаспарова), просит у Музы поддержки в этом труде (Нем. 10, 19–21) и не раз говорит об огромном множестве событий, которое должно описать и которое может описать истинный поэт: «А сколько было побед / В Дельфах и на львином лугу, / О том мне спорить со многими, / Ибо и песка морского никому не *перечесть*» (ὅσσα τ' ἐν Δελφοῖσιν ἀριστεύσατε, ἦδε χόρτοισ ἐν λέοντος, δηρίομαι πολέσιν περὶ πλήθει καλῶν, ὡς μὲν σαφές οὐκ ἂν εἰδείην λέγειν ποντιᾶν ψάφων ἀριθμόν — Ол. 13, 43–46; идея постоянного соотношения «сколько — столько — неисчислимо много» вообще пронизывает всю оду, ср. 13, 107 и далее).

Возвращаясь к гомеровским поэмам, заметим, что именно за порядок, последовательность изложения хвалит Демодока Одиссей: «Все ты поешь *по порядку*, что было с ахейцами в Трое» (λίην γὰρ κατὰ κόσμον

Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις — *Одиссея* 8, 489). «Порядок» (κόσμος) здесь и правильное, адекватное изложение событий, но одновременно это и «порядок стиха»¹⁰, правильная последовательность песни, к которой и должен стремиться поэт. Такое значение гомеровского определения поэтического текста, пожалуй, еще очевиднее в более позднем контексте из гимна «К Гермесу». Гермес обращает свою первую песнь к богам¹¹, причем это обращение вновь строится «в правильном порядке» (πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον — Гом. гимны 4, 433). И этот порядок отражает как некую иерархию богов, их генеалогическую последовательность (4, 431), так и соответствующее данному порядку правильное «развертывание» стиха. Показательно, что в том же гимне Гермес обещает еще одному «божественному певцу» Аполлону, что с помощью изобретенной Гермесом лиры он сможет «красиво и хорошо говорить по порядку» (καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον ἐπιστάμενος μέτρον ἀγορεύειν — 4, 479).

В стремлении к упорядоченности стиха и его материала поэт «Илиады» и «Одиссеи» и обращается к Музам, прося у них знания, которое является воплощением этого порядка. Знание это опять-таки одновременно и нераздельно предполагает знание описываемого предмета и умение его правильно описывать, т. е. собственно умение слагать стихи. Такое «двойное» знание и заключают в себе гомеровские Музы, которым ведомо все множество событий и фактов, ибо эти божества связаны с памятью, в принципе тождественной знанию¹². Недаром в тех же инвокациях постоянно присутствует просьба *напомнить* о случившемся (εἰ μὴ Ὀλυμπίδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο θυγατέρες μνησαίανθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον — *Илиада* 2, 491–492). Эта идея памяти, заключенная в образе Муз и их матери Мнемосины, опять-таки имеет две стороны: напоминание поэту об описываемых событиях и сохранение (посредством самого поэта) этих событий в памяти людей¹³. Таким образом, знание Муз, которого ищет поэт, — это исходно знание самого предмета поэзии. Не случайно божественные певицы Сирены, призывая Одиссея насладиться их пением, непрестанно говорят о своем «всеведении» (подобном всеведенью Муз — см. выше *Илиада* 2, 485):

ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
Ἀργεῖοι Τρώες τε θεῶν ἰότητι μύγησαν,
ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πούλυβοτείρῃ

Знаем мы все, что случилось в троянской земле и какая
Участь по воле бессмертных постигла троян и ахейн,
Знаем мы все, что на лоне земли многодарной творится.

(*Одиссея* 12, 189–191)

В то же время знание Муз — это еще и знание самой поэзии, неких законов ее творения. Характерно, что Музы не только предстают в роли божественных поэтов, но само имя Музы становится иногда синонимом поэзии. В этом отношении показательно описание похорон Ахилла в «Одиссее», на которых Музы поют скорбную песнь, которая сама в свою очередь называется «Музой»:

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅτι καλῇ
θρήνεον, ἔνθα κεν οὐ τίς ἁδάκρυτόν γ' ἐνόησας
Ἀργείων, τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.

Все девять Муз в перемену заплакали голосом сладким,
Так что никто из аргивян от слез удержаться не в силах
Был: устоять не могли перед звучною Музой.

(24, 60–62)¹⁴

Подобное отождествление продолжается, естественно, и в последующей традиции: так, в гомеровском гимне «К Гермесу» Аполлон спрашивает Гермеса о только что спетом им гимне (под аккомпанемент изобретенной Гермесом лиры): τίς Μοῦσα, букв. «Что это за Муза», т. е. «что за песнь, что за способ пения» (Гом. гимны 4, 447)¹⁵.

Связь «памяти», воплощением которой являются Музы, с самой сутью поэтического искусства весьма явственно присутствует в истории о поэте Фамире, который, подобно Марсию, посмел состязаться в своем искусстве с богами — в данном случае с самими Музами. В наказание он был лишен поэтической способности:

Гневные Музы его ослепили, похитили сладкий
К песням божественный дар и искусство бряцать на кифаре.

(Илиада 2, 599–600)

Весьма характерно, что в греческом тексте «отъятие» дара играть на кифаре обозначается буквально как «заставили забыть» (ἐκλέλαθον κίθαριστόν). Потеря поэтом своего искусства становится потерей «памяти» о нем — памяти, тождественной знанию законов поэзии. Что же касается «ослепления» поэта, то перевод Гнедича основан здесь на одном из толкований глоссы πηρός, понимаемой как «слепой». Однако это толкование было отвергнуто как античными схолиастами, так и современными комментаторами, полагающими, что πηρός означает вообще «изуродованный, лишенный какого-то органа»¹⁶, причем в данном случае речь не может идти о зрении. Ведь не случайно в «Одиссее» у Демодока слепота становится как раз напротив знаком поэтического дара:

τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε,
ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἡδεῖαν αἰοδῆν.

Муза его полюбила, дала ему благо и злое:
Зрения вовсе лишила, дала же приятные песни.

(8, 63–64)

Слепота в этом контексте становится как раз неизбежным следствием поэтической способности, неким «уравновешивающим» злом. Не раз отмечалось, что именно этот пассаж стал своего рода источником легенды о слепоте самого Гомера, начатой своеобразным «автопортретом» «слепого мужа» в гомеровском «Гимне к Аполлону» 172 [Odyssey 1: 350]. Многократно говорилось и о слепоте как о принципиальном атрибуте эпического певца в европейской традиции [Bowra 1952: 420–422]. Она же роднит поэтов с мифологическими прорицателями и пророками, вроде Тиресия. Подобная параллель в известной мере проясняет основание такого соотношения: пророка с певцом роднит опять-таки не просто боговдохновенность, но некое особое знание, сообщенное им богами. Ведь слепота прорицателя — это символ особого присущего ему «внутреннего» знания, внутреннего видения, о котором уже говорилось в связи с ведийским понятием для вдохновения — *дху* (dhī). Людское видение/ведение слепого мудреца противопоставлены, например, в знаменитом споре Эдипа и Тиресия в трагедии Софокла. Точно так же слепота поэта понимается как знак отмеченности божеством, к особой мудрости которого поэт имеет доступ. Потому слепота Демодока — такой же дар Муз, как и дар поэзии, некая вторая его сторона; потому, ежели Фамир был действительно ослеплен Музами, то это было бы скорее «посвящением» в поэты, а не лишением способности к искусству.

Соответственно приобретение поэтического знания, так же как и его отъятие, связано с божеством. Примером представления об обучении поэта, где его учителями являются именно Музы или их предводитель Аполлон, могут служить уже упоминавшиеся контексты «Одиссеи»:

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
Всеми высоко чтимы певцы; их самих научила
Пению Муза; ей мило певцов благородное племя;

(8, 479–481)

Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставляю;
Музою, дочь Дия, иль Фебом самим научен ты.

(8, 487–488)

Показательно, что в первом контексте буквально говорится о том, что Музы учат поэтов «путям» (οἷμας — 8, 481) песни, т. е. опять-таки некоей последовательности, понимаемой как последовательность изложения или последовательность стиха¹⁷. То же выражение присутствует и в описании своего обучения поэзии Фемием:

αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἷμας
παντοίας ἐνέφυσεν...

«Сам собою я обучен, а бог вложил мне в душу¹⁸ разнообразные пути [песен]».

(Одиссея 22, 347–348)

Утверждение о «самообучении» поэта на первый взгляд может показаться противоречащим общему представлению о божественном источнике искусства. Но похоже, что здесь речь идет скорее о двух последовательных стадиях поэтического творчества: исходно боги дают певцу общее знание, всевозможные «пути», которые могут стать орудием искусства, а дальнейший выбор и совершенствование являются прерогативой уже самого поэта. Важно то, что оба этапа лежат в единой плоскости поэтического знания. Точно так же, как в мифологическом сознании неразделимы в принципе знание и вера, в архаической греческой поэзии поэтическое «божественное умение» — это одновременно и знание, несомое божественными покровителями поэзии, и приобретенное от них искусство поэтов.

Тему «обучения поэзии» подхватывает и последующая поэтическая традиция, где своеобразной точкой отсчета становится знаменитая картина явления Муз Гесиоду в начале его «Теогонии». Явившись пастуху на Геликоне, они опять-таки *обучают* (ἐδίδαξαν — *Теогония* 22) его дару поэзии, причем это обучение вновь оказывается тождественным передаче знания. Музы сами определяют свое искусство как знание:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

(27–28)

Не вдаваясь в интерпретацию данного фрагмента, заметим, что в обоих случаях Музы говорят не столько о знании как таковом, сколько о знании как *умении говорить*: «Мы знаем, как сказать много неверного, но схожего с правдой, а если захотим, знаем, как вещать истину». Здесь мудрость богинь — это уже не всеведение гомеровских Муз, а именно мастерство слова, которое они передают своему избраннику. Интерес-

но, что описание пения самих Муз вплетено в композицию «Теогонии», причем их песнь на Олимпе имеет тот же предмет, что и поэма Гесиода: мы как бы имеем дело с неким образцом поэтического искусства. Надо заметить, что отдельные характеристики этого мастерства продолжают принципы, отмеченные на примере гомеровского эпоса. Естественно, что именем Муз ознаменован самый зачин поэмы: причем фраза о том, что поэт «начинает» (ἀρχόμεθα) свою песнь с Муз повторена (ст. 1, 36). С одной стороны, эта начальная инвокация связана с идеей, что Музы собственно «подвигают» поэта на песнь. Не случайно в «Трудах и днях» Гесиод говорит о Музах, которые его «впервые наставили на звучную песнь» (τὸ πρῶτον λυγυρῆς ἐπέβησαν ὁοιδῆς — 659). Но, с другой стороны, это «первоначальная» роль Муз получает свое развитие в постоянной связи их образа с числом (точно так же, как и в гомеровских поэмах): в песни самих богинь подчеркивается идея числовой последовательности — «во-первых», «во-вторых» и т. д. (*Теогония* 44, 47, 50 и далее); наряду с этим сам поэт обращается к ним с просьбой указать, что было первым, что затем и т. д. (108 и далее; «С самого это начала вы все расскажите мне, Музы, / И сообщите при этом, что прежде всего зародилось» — 114—115, пер. В.Вересаева).

Такая последовательность служит своего рода показателем внутренней организации песни, ее «устроенности»; ведь уже в начале «Теогонии» Музы именуются «речистыми» (букв. «с приложенными словами» — ἀρτίπλεκται 29)¹⁹. Эта поэтическая «ладность» постоянно сопутствует описаниям Муз: так, их пение перед богами на Олимпе называется «согласно звучащим хором» (φωνῇ ὁμνέουσιν — *Теогония* 39). Употребленный здесь глагол ὁμνέω, в гомеровских текстах означающий «встречаться, следовать» (*Одиссея* 16, 468), у Гесиода приобретает значение «согласованный, слаженный» (< ὁμῶς + *ἄρ-) и, возможно, в данном контексте несет дополнительную семантическую нагрузку. Многие комментаторы усматривали в образе гесиодовских Муз, приобретающих значение символа поэзии как таковой, аллюзию и на наиболее значимый поэтический образец — Гомера (так, например, в их признании в собственной лживости видят завуалированную критику Гомера). В таком случае не может не броситься в глаза очевидное созвучие указанного эпитета с именем легендарного поэта (ὁμνέω — Ὅμηρος). Возможно, что Гесиод сознательно обыгрывает это созвучие, придавая имени Гомера (кстати, впервые зафиксированному именно во фрагментах Гесиода — fr. 265, 1 Rzach) семантику все той же поэтической «слаженности, устроенности»²⁰. При таком понимании имя легендарного поэта оказывается со-

звучно одному из основных эпитетов певца в самих гомеровских поэмах — ἐρίπρος αἰοδός (*Одиссея* I, 346; 8, 62). Эпитет ἐρίπρος понимают либо как «почтенный, чтимый»²¹, либо как «верный» (последнее провоцируется частой — особенно в «Илиаде» — формулой ἐρίπρες ἑταῖροι, переводимой обычно как «верные спутники, друзья»), применительно к певцу — «верный хозяину, дому» [*Odyssey* I: 119]. С этимологической точки зрения слово тем самым сближается с гомеровским ἦρα, выступающим исключительно в сочетании ἦρα φέρεiv, переводимом как «нести радость, приязнь» [Chantraine: 371]. Семантическое развитие выглядит не вполне очевидным: от «радостного» до «верного» достаточно далеко, хотя этимологически ἦρα сближают, например, с лат. *verus* и другими индоевропейскими рефлексам корня со значением «истинный» [Chantraine: 415]. Однако в контексте описанной нами идеи поэтического «порядка» ἐρίπρος можно сблизить и со все тем же корнем *ḱr̥: в результате значение слова будет чем-то вроде «очень ладный», «хорошо ладающий, соединяющий», что опять-таки весьма уместный эпитет для поэта.

Таким образом, в «Теогонии» Музы становятся носителями поэтического «строя», «порядка», который они передают и сообщают поэту. Правда, следует заметить, что сама передача поэтического знания от божества к певцу в поэме обозначается словом, заставляющим вспомнить представление о «вдохновении» как таковом. Музы «вдохнули» (ἐνέπνευσαν) Гесиоду дар «божественной песни» (*Теогония* 31–32). Но, как справедливо отмечает в своем комментарии М. Уэст, этот глагол применяется не столько к поэтическому вдохновению, сколько — начиная еще с гомеровских контекстов — в принципе обозначает передачу от бога к человеку некоей способности или некоего «нового ментального или душевного состояния» [West 1966: 165]. Тем самым по сути нет принципиальной разницы между гомеровским «Музы дали» и гесиодовским «Музы вдохнули»: и то, и другое всего лишь обозначение факта передачи знания, характеристики которого постепенно конкретизируются. У Гомера это умение «правильно» излагать события; у Гесиода — умение правильно излагать, все равно — истинно или нет само содержание.

Если у Гесиода мы уже видим все большее доминирование представления о поэзии и поэтическом даре как о своего рода особом «порядке» выражения, то в архаической лирике этот принцип получает воплощение в различных обозначениях основных составляющих поэтического искусства. Прежде всего показательно сохранение общего определения поэзии как «порядка». Правда, в отличие от Гомера, здесь уже вполне очевидно, что речь идет прежде всего о «порядке слов». Наибо-

лее ярким примером такого обозначения можно считать фразу Солона (2, 2 Diehl):

αὐτὸς κῆρυξ ἦλθον ἀφ' ἱμερτῆς Σαλαμῖνος,
κόσμον ἐπέων ὠιδὴν ἀντ' ἀγορῆς²² θέμενος.

Вестником прибыл я сам с желанного вам Саламина
Выстроенность песенных слов вместо речей принеся.

В данном контексте «порядок слов» (κόσμος ἐπέων) является по сути определением «песни» (ᾠδή) как таковой. Это определение практически закрепляется за поэтическим текстом, начиная с гомеровских поэм: мы уже говорили о том, что именно как «порядок» обозначается поэзия и в «Одиссее», и в гомеровском гимне «К Гермесу» (4, 433). Но характерно, что здесь речь идет именно и исключительно о порядке *слов*, и в дальнейшем как раз такое словосочетание становится метафорическим определением поэтического текста. Особенно это показательно, когда речь о поэзии идет как бы «извне»: скажем, когда в поэме Парменида разговаривающая с поэтом богиня называет свою речь (представляющую собой традиционные эпические гексаметры) «обманчивым строем стихов», ἀπατηλὸν κόσμον ἐπέων (В 8, 52 Diels-Kranz). В том же ряду находится рассуждение Демокрита о «строе стихов» самого Гомера (fr. В 21 DK).

Впрочем, интереснее проследить использование этого метафорического определения поэзии внутри самих поэтических текстов. Среди примеров такой «авторефлексии» ранних поэтов особое место, безусловно, занимает Пиндар, у которого рассуждения о природе поэзии и функции поэта составляют самостоятельную тему²³. И вполне естественно, что у него мы вновь сталкиваемся с представлением о поэзии как некоем «порядке». Так, он уподобляет возведение стен Фив Амфионом (по мифу звуком своей лиры заставившим камни составиться в стену) «пестрому и звучному порядку слов» (ποικίλον κόσμον ἀυδόμεντα λόγων) собственных песен (fr. 194 Snell)²⁴. Таково же определение и в одной из од (Истм. 6, 69), где «порядком» называется то, что поэт внушает аудитории и городу в целом. В этом случае мы имеем дело с более широким соотносением поэзии и окружающего мира. Внутренняя организация (κόσμος) последнего поддерживается «порядком» поэзии, воплощающим заключенное в ней традиционное знание. Характерно, что у одного из наиболее дидактичных лириков — Феогида — «космос» одновременно обозначает должное и благозвучное пение юношей на пиру (242 Diehl: тем самым «порядок» одновременно является приметой и поэзии как таковой, и правильного социального поведения), и правильное уст-

ройство государства (677 Diehl). Дальнейшее распространение этого понятия на сферу социального и физического мироустройства хорошо известно; если же рассматривать его развитие применительно только и исключительно к поэзии, то стоит заметить, что и у Пиндара и даже у Феогнида «космос» опять-таки все более относится к «внешней» организации стиха — это прежде всего «порядок слов». Еще одним подтверждением постепенной формализации гомеровского «порядка песни» можно считать чрезвычайно интересную т.н. «надпись Мнесиепа», где речь идет о поэтической деятельности Архилоха. Согласно реконструкции фрагмента, включаемого в корпус наследия поэта (fr. A 12 Lasserre-Bonnard), приводимой М.Уэстом [West 1974: 25] и, с некоторыми уточнениями, Г.Надем [Nagy 1990: 395–396], в заслугу поэту, по-видимому, ставилось то, что, используя традиционные (букв. «переданные», παρὰδιδόμενα) темы, он сумел по-новому выстроить и организовать стихи, причем такое «новаторство» относилось, вероятно, к внешней форме произведения, к его строению, как следует из самого термина — «упорядоченные» (κεκοσμημένα) стихи.

Тем самым «порядок» стиха постепенно становится как бы специфической характеристикой поэтического мастерства и в качестве таковой все больше связывается с его формой и организацией. Если у Гомера «космос» — это правильная последовательность изложения, как следствие предполагающая и некую последовательность собственно стиха, то у лириков на первом плане стоит именно формальная упорядоченность. Формальной стороной будет определяться семантика понятия «космос» и в последующей традиции, когда оно становится термином как в поэтике, так и в риторике. Определенная «терминологичность» его очевидна уже в искусной фразе Сократа из платоновской «Апологии», когда философ отказывается следовать правилам риторической техники и использовать «речи украшенные и прилаженные при помощи слов и выражений» (κεκαλλιεπμένους γὰρ λόγους... ῥήμασι τε καὶ ὀνόμασιν οὐδὲ κεκοσμημένους — 17b9–10), причем хиастическое строение фразы подсказывает, что κεκοσμημένους «прилаженные» следует отнести именно к «выражениям» (ῥήμασι), а не просто к «словам», т. е. производное от κόσμος обозначает именно «организацию», «выстроенность», а не просто «украшение». В дальнейшем, впрочем, за κόσμος закрепляется идея «украшенности» стиля: уже у Аристотеля это специальная категория слов, тождественная чему-то вроде «украшающего эпитета» (*Поэтика* 1457b2, 1458a33; *Риторика* 1408a14) и во многом предвосхищающая теорию ornatus «украшенной речи» в латинской риторике (см.

Квинтилиан 8, 3, 1 сл.). Путь последовательной формализации одной из первых «поэтологических категорий», формирующихся уже внутри архаической поэтической традиции, оказывается пройденным до конца.

Как мы видели, изначально «упорядоченность» стиха в качестве первого показателя поэтического мастерства исходит от богов — покровителей поэзии²⁵. Эпическая картина обучения поэтов Музами сохраняется и в лирической поэзии, где многие авторы подчеркивают божественное происхождение своего творчества. Так, Архилох называет себя «знающим любезный дар Муз» (fr. 1 Diehl), а Солон в ряду различных занятий человека говорит о поэзии как плоде «науки Муз»:

ἄλλος Ὀλυμπίων Μουσέων παρὰ δῶρα διδασθεῖς,
ἱερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος.

(fr. 1, 51–52 Diehl)

Музы Олимпа своим дарам обучили иного,
Мудрости сладкой ему давши разумный предел.

Этот фрагмент весьма показателен, ибо в нем исходящий от богов «вдохновенный» дар осмысливается как одна из форм профессиональной деятельности (наряду с занятиями ремеслом, торговлей и т. п.). Музы дают поэту некое конкретное искусство, конкретное «техническое» знание, одной из главных характеристик которого у Солона является понятие «меры» — μέτρον. В данном случае это достаточно общее определение, говорящее в принципе о подходе к поэзии: в ней необходимо некое «самоограничение», четкое обозначение собственной темы и нахождение определенной «ограниченной» формы. Об этом своеобразном каноне поэтического искусства как своеобразной «мере знания» (μέτρον σοφίης) упоминает и Феогнид (875–876), о «краткой мере» как основной характеристике поэзии говорит Пиндар: «Малой мерой (βραχὺ μέτρον) мерится стих, / А о чем промолчишь, в том больше отрады» (Истм. 1, 62–63)²⁶. Постепенно и этот один из первых «предтерминов» греческой поэтики приобретает все более формализованное значение. Уже в знаменитом определении поэзии софистом Горгием μέτρον одновременно и общая «мера» содержания и формы поэзии, и ее конкретное воплощение — поэтический стих, определяемый размером: «Поэзией я считаю и называю речь, снабженную мерой (размером)» (τὴν ποιήσιν ἄπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον — 11, 55). В дальнейшем μέτρον окончательно становится «размером» или «метром» в современном смысле слова (см., например, Аристофан. *Облака* 638, 641) и определяет основное отличие поэзии от прозы (например, Платон. *Законы*

669d: «переменя прозаическую речь на метры») в том виде, в котором его закрепил Аристотель: «Речь прозаическая должна обладать ритмом, но не метром: ведь тогда она станет поэзией» (ῥυθμὸν δὲ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μὴ, ποιήμα γὰρ ἔσται — *Риторика* 1408b30–31). Однако, даже в этом классическом разграничении за μέτρον сохраняется изначальное более общее значение упорядоченной и самоограниченной формы: именно в этом качестве оно оказывается соотношенным с представлением о языковом «ритме» — понятием, как показал в свое время Э. Бенвенист [1974: 379–383], изначально синонимичным представлению о внешней формальной организации чего бы то ни было²⁷. «Мера» и «ритм» оказываются неким языковым воплощением понятия «числа» («Все ограничивается числом. Число в языковом выражении — ритм, части которого метры» — Аристотель. *Риторика* 1408b28–29), бывшего, как мы видели еще на гомеровских примерах, своего рода основой поэтического знания, сообщаемого поэту божеством. Подобное соотношение (ср., например, Платон. *Филеб* 17 с-е) ведет, с одной стороны, к постепенной формализации категории поэтической «меры», приобретающей тоже конкретное «численное» выражение (количество стоп, строк и т. д.), а с другой, к сохранению за понятием «меры» значения поэзии вообще. Показательно, что множественное число μέτρα является синонимом «стихов», поэзии; а у того же Аристотеля в его классификации форм поэтического подражания μέτρον оказывается синонимом общего представления о языковом выражении (λόγος)²⁸.

«Порядок» и «мера» в ранней поэзии становятся, таким образом, первыми категориями, характеризующими поэтическое искусство и поэтическое мастерство. Они и определяют «дар Муз» — постигаемое поэтом знание своего искусства. Именно владение искусством оказывается тождественным «служению Музам», о котором как о своем призвании не раз говорят и Архилох (fr. 51, IV B 10 Diehl), и Феогнид (769 Diehl), и наконец, Пиндар. Более того, у последнего характер этого служения порой «поясняется»: поэт выступает в роли своеобразного посредника между божеством и человечеством. Наиболее яркий пример — фраза Пиндара μαντεύεο, Μοῖσα, προφатеύσω δ' ἐγὼ (fr. 150 Snell). В переводе М.Л. Гаспарова она звучит «Муза, вещай, я пророк твой». Однако, в греческом тексте можно усмотреть более тонкую нюансировку. Действия Музы определяются глаголом μαντεύω, обозначающим особое, экстатическое состояние ума (μανία), некое «активное» действие жреца-гадателя (μάντις) и, возможно, связанным с именем Музы этимологически (восходя к и.-е. *men/mn — [Nagy 1990: 163–164]), в то время как

певец «пересказывает» (про-φασίω), истолковывает слова божества. Таким же истолкователем, правозвестником «мусических» слов считает поэта Вакхилид, именуя самого себя «божественным пророком» (θεῖος προφῆτας — Эпин. 9, 3). С одной стороны, в этих примерах видна связь с архаическим отождествлением жреца и певца, с ритуальными корнями поэзии, очевидная еще в картине вручения Музами Гесиоду дара поэзии на Геликоне²⁹. Но характерно, что в обозначении певца-пророка и Пиндар, и Вакхилид акцентируют прежде всего «словесное» (προφῆτας < φασίω < φημί «говорить») начало: поэт передает именно *слова* божества. За этим может стоять гомеровский образ поэта, способного говорить на языке богов, но в контексте авторской поэзии картина приобретает и дополнительный смысл: поэт оказывается способен говорить не просто *то*, что сообщают ему боги, но *так* и с тем же искусным мастерством, как говорят божества — покровители поэзии. Показательна и еще одна фраза Пиндара, именующего себя «певчим пророком Пиерид» (ᾠοῖδ' ἔμμεν Πιερίδων προφῆται — Пеан 6, 6): суть нового «пророческого дара» заключена не в чем ином, как в самой способности слагать стихи³⁰.

При этом греческие лирики продолжают описывать полученный от Муз дар как особую «мудрость», знание; таков, например, образ поэта у Феогнида (769–772 Diehl):

*Муз слугитель и вестник, наделен если мудростью (σοφίη) большей,
Вовсе не должен тотчас с высокомерьем брюзжать.
Но одно порицать, другое показывать, третье —
Вновь создавать; не резон знаньем владеть одному...*

(Пер. В. Вересаева)

У Феогнида «мудрость» — одновременно и его собственная способность понимать происходящее, подобно пророку предвидеть беду (682 Diehl)³¹, и характеристика его поэтического искусства (19, 218), ставящего поэта выше «неученых» людей (370). Именно в таком значении — как аналог поэтического мастерства — употребляется σοφία «мудрость» и ее производные и Ксенофаном (fr. 2, 12–14 Diehl), и все тем же Пиндаром (Пиф. 6, 49). Показательно, что у последнего «мудрость» Гомера — это не сообщаемая поэтом истина, но напротив, его способность сбивать с толку неразумную толпу благодаря искусному поэтическому вымыслу (Нем. 7, 33 слл.). Иными словами, знание поэта — это его знание именно *как поэта*, владение принципами творческого искусства. В этом смысл той «меры мудрости» (Солон, Феогнид), которую и сообщают певцу Музы. Обращенное к ним моление Пиндара: «Я молю Мнемо-

сину, дочь Неба, под добрым ее покрывалом / И молю дочерей ее, / Дайте мне доброе умение (εὐμαχία), / Ибо слепы людские умы, / Если без повода геликонских дев / Ступают на путь в глубь мудрости (σοφία) земной» (Пеан 7b 15–20, пер. М.Л.Гаспарова) — просит у божеств даровать исключительно поэтическое «умение» (εὐμαχία), которое по сути тождественно традиционной «мудрости» (σοφία) певца-пророка³².

* * *

Проблема соотношения вдохновения и умения, или искусности, в творчестве поэта «Ригведы», так же как поэта греческого, связана с использованием в ней так называемой ремесленной терминологии. Известно, что такая терминология в отношении поэтического творчества вообще широко распространена в архаической поэзии, в которой составление стихов прямо или косвенно сопоставляется с работой ткача, плотника, кузнеца и т. д. Обычно это констатируется в связи с индоевропейской архаикой [см., например, Darmesteter 1978: 319–321; Durante 1960: 231–249; Schmitt 1967: 296–300 и др.], хотя, заметим попутно, в не меньшей степени ремесленная терминология в связи с поэзией присутствует во многих иных литературных традициях, в частности средневековой арабской [Heinrichs 1969: 46–47; Куделин 1983: 138, 156–157] или китайской [Брагинский 1991: 279], а также фольклоре [Snyder 1981: 193].

Д.Дармстетер обратил внимание, что в нескольких индоевропейских языках используются обороты, в которых сопрягаются понятия «слово», «речь» (**cek*uos) и «плотничать», «тесать» (**tek*'s; др.инд.*taks*-). Так, авестийское сложное слово *vacastašti* — «стих», «строфа» находит полное соответствие в ведийском выражении *vacas taks-* «вытесывать слово» (см., например, «Я хочу вытесать устами слова великому герою» — *mahe vīraue ... vacāṁsy āsā ... takṣam* — VI.32.1). Сходные обороты широко известны также в греческом языке, отчего Дармстетер предположил, что в индоевропейской ранней поэзии сцепление слов в гимне или песне метафорически уподоблялось скреплению досок или камней в постройке [Darmesteter 1978: 320].

В «Ригведе», заметим, прежде всего речь идет о постройке, вытесывании колесницы: «Эту речь вытесали тебе (Индре) потомки Аю, как искусный мастер колесницу (*imāṁ te vācam ... āyavo ratham na dhīraḥ svarā atakṣiṣuḥ*)» (I.130.6), «Эти молитвы, которые мы вытесали, как колесницы (*imā brahmāṇi ... yā takṣāma rathāñ iva*)» (V.73.10), Индра радуется гимнам (*brahmā*), которые «я (поэт) вытесал, как искусный ма-

стер — колесницу (rathaṃ na dhīraḥ svapā atakṣam)» (V.29.15; ср. также IV.16.20; X.39.14 и др.).

С глаголом takṣ- сочетаются самые разные названия ведийских гимнов. В приведенных выше примерах такими названиями были *вач*, *вачас* и *брахман*. Но еще чаще встречаются другие: *мантра* («Певцы «вытесали гимн (mantram ... atakṣan) для Агни» (VII.7.6; ср. I.67.4; II.35.2), *мати*: «К Индре устремляется молитва, вытесанная как восхваление (indram matir ... ā stomataṣṭā jigāti)» (III.39.1)», *стома*: «Эту тебе (Агни) хвалу я, вдохновенный, вытесал, как искусный плотник колесницу (etaṃ te stomam ... vipro rathaṃ na dhīraḥ svapā atakṣam)» (V.2.11; ср. X.39.14), *манман*: «Вот потомки Гритсамады выточили тебе, о герой (Индра), молитву (evā te gr̥tsamadāḥ śūra manma takṣuḥ)» (II.19.8).

В связи с подобным словоупотреблением поэт в «Ригведе» (так же как в древнегреческой литературе, например, у Пиндара) сравнивается с плотником (taṣṭr-): «Как плотник, я задумал гимн (abhi taṣṭā-iva dīdhayā mañṣām)» (III.38.1), «Это ему я слагаю хвалу, как плотник колесницу (asma id u stomam saṃ hinomi rathaṃ na taṣṭā-iva)» (I.61.4), «Я сгибаю ... Индру гимном, как плотник обод из хорошего дерева (ā ... nape girā nemim taṣṭā-iva sudrvam)» (VI.11.82.20). И, как это естественно для «Ригведы», основными «инструментами» плотника-поэта являются сердце и мысль: «Как плотник повозку, я обкатываю сердцем гимн (aḥam taṣṭā-iva vandhuram pary acāmi hṛdā matim)» (X.119.5), «Мы хотим возгласить ему (Апам Напату) гимн, хорошо вытесанный сердцем (hṛdā ā sutaṣṭam mantraṃ vocema)» (II, 35.2; ср. такого же рода примеры, приведенные нами ранее: I.67.4; 171.2; III.39.1; VII.64.4; X.71.8).

Другой принятый в «Ригведе» «ремесленный» глагол для обозначения поэтической деятельности — «ткать». Как и «тесать», «плотничать», в значении «создавать стихи» он широко представлен в индоевропейской поэзии и прежде всего корнем *ṛebh- (авестийское *vař/uf-, др.греч. ῥαβίνω, др.англ. wefan [см. Schmitt 1967: 299–300]). В «Ригведе» ему соответствуют глаголы u/ve- (vayati) и tan- (tanoti) — букв. «тянуть», «тянуть нить» (ср. tantu — «нить», «основа пряжи»).

Так глагол u/ve- мы находим в стихах: «Это ему, Индре, божественные жены, супруги богов, соткали гимн при убийстве змея (asmā id u gñāś cid devapatnīr indrāya-arkam ahihatya ūvuḥ)» (I.61.8), «Асуре (Come) ткнут светлый наряд желающие возвеличиться на вершине песен (śukrāṃ vayanty asurāya nirṇijaṃ vipām agre mahīyuvah)» (IX.99.1) и др. Глагол tan- и производное существительное tantu — в стихах: «Все новую и новую нить ткнут в небо [и] в глубь океана озаренные поэты (navuam-navuam

tantum ā tanvate divi samudre antaḥ kavayaḥ sudīṭayaḥ» (I.159.4), «Эти, плохо владея речью, ткут пряжу, [словно] неумелые [ткачи] (ta ete vāsam abhipadya pāpayā sirīḥ tantraṃ tanvate aprajājñayaḥ)» (X.71.9). Нередко оба глагола или их производные сопологаются в одном стихе или стихах, стоящих рядом: «Да не порвется нить (mā tantuś chedi) у меня, ткущего гимн (vayato dhiyam)!» (II.28.5), «Не различаю я ни основу (tantum), ни утók (otum), ни что ткут они (vayanti), вступая в состязание... // Только он различает и основу, и утók, [только] он (Агни) правильно произносит речи (vaktvāny ṛtuthā vadāti)» (VI.9.2–3).

Обращает на себя внимание, что в «Ригведе» термины плотничества и ткачества принадлежат не только поэзии, но и космогонии и ритуалу [Gonda 1963: 110–111; Елизаренкова 1993: 29–30]. Тваштар (бог-творец) «вытесал Индре ваджру (tataḥśa vajram), всепобеждающую своею силой» (I.52.7; то же: V.31.4; I.32.2; 61.6; X.48.3); Агни «вытесал стаю Марутов (śardho ... marutām tataḥśa)» (VI.3.8); «Они (видимо, боги. — П.Г.) все вместе вытесали и родили для власти Индру (sajūs tataḥśur indram jajanus ca rājase)» (VIII.97.10); богиня Вач вытесывает Сому (IX.97.22); поэты «вытесали небо (takṣata dyam)» (III.38.2); деревянными колышками для натягивания ткани (mayūkhaiḥ) Вишну «удержал землю (dādhārtha prthivīm)» (VII.99.3); при описании первой жертвы, принесенной Праджапати, говорится, что «жертву, которая во все стороны протянута нитями (yo yajño viśvatas tantubhis tata), ткут отцы (vayanti pitarah), приговаривая: “Тки вперед, тки назад (pra vauāra vayeti)”», и далее: «саманы они сделали челноками, чтобы ткать (sāmāni cakrus tasarāṇy otave)» (X.130.1–2).

Космогонический и поэтологический коды совмещаются в «Ригведе» в фигуре бога Вишвакармана (viśvakarman — букв. «Все-делатель»), кузнеца и плотника, который одновременно зовется «Господином речи (vacaspati)» (X.81.7)³³, и особенно в деяниях божественных ремесленников Рибху, которые «вытесали обряд (adhvaram ataṣṭa) (III.54.12), колесницу и буланных коней для Индры (takṣan ratham ...takṣan harī), юный возраст — родителям, теленку — мать-спутницу» (I.111.1; ср. I.20.2, 3, 4; III.60.2; IV.33.10; 35.5), которых певцы просят вытесать для них силу, крепких сыновей, успех, богатство, славу (I.111.2, 3, 5; IV.33.8; 36.8, 9 и т. д.) и которые в то же время «для Агни вытесали священное слово (agnaye brahma ṛbhasvataḥśur)» (X.80.7) и призваны «вытесать для нас эту молитву ради достижения успеха (imām dhiyam sātaye takṣata naḥ)» (III.54.17).

В «Ригведе» в духе космолого-ремесленных соответствий создание поэтического произведения понимается как материальная деятель-

ность, «работа», «труд» — *apás*, а поэт как мастер-ремесленник — *áras* [Renou I: 16]: «Как мудрый мастер (апо на *dhīraḥ*)... я разумом умащаю гимны» (I.64.1); «Вы, Ашвины, ткете трудом гимны, словно платье (*vi tanvāthe dhiyo vaśtrā-apasā-iva*)» (X.106.1); «Для него (Сурьи) ткуются гимны-труды, матери ткут сыну одежду (*vi tanvate dhiyo asmā apāṁsi vastrā putrāya mātaro vayananti*)» (V.47.6).

Нередко при этом слово *anac* — «работа» приобретает просто значение гимна: «Да процветет наш обряд новым гимном (*ṛdhyāma karma-apasā pavena*)!» (I.31.8), «Соткан мой гимн и снова он ткется (*tatam me apas tad u tāyate punaḥ*)» (I.110.1), «Ушас и Ночь, издревле полные сил, словно две радостные ткачихи, [ткют] для нас благие гимны (*sādhv apāṁsi vaṃyā-iva*)». На то, что в последнем случае имеются в виду именно гимны, а не «благие деяния», указывает, по нашему мнению, вторая половина приведенного стиха: «Они вместе ткут натянутую нить — украшение жертвы, две дойные коровы, полные молока (*tantum tatam samvayanti samīcī uajñasya peśaḥ sudughe payasvatī*)» (II.3.6). Описание процесса создания гимнов как ткачества подкрепляется здесь и выражением «украшение жертвы», которое в «Ригведе» чаще всего служит перифразой гимна, и именованием Ушас и Ночи «дойными коровами, полными молока», что, как мы увидим, подразумевает обычно слагателей гимнов и сами гимны.

«Ремесленная» трактовка сакральной поэзии, на первый взгляд, противоречит ее пониманию как «божественной», а поэта как вдохновенного богами певца. Однако это противоречие мнимое. Во-первых, как мы показали выше, источником ремесленно-поэтических соответствий являются, по-видимому, мифологические представления о созидании космоса и составляющих его частей (духовных и материальных) как ремесла. А, во-вторых, даже тогда, когда эти представления ослабевают или перестают быть актуальными, ремесленная терминология не отменяет божественной инспирации, но подчеркивает, что инспирация направлена на адекватную материализацию божественного слова, дарует певцу умение для его искусной обработки, «выделки».

* * *

Некоторые исследователи полагают, что одна из древнейших индоевропейских «ремесленных» метафор искусства поэзии — метафора «плетения слов» или «плетения стиха» отсутствует в греческой архаике и, в частности, у Гомера [Scheid, Svenbro 1994: 119–138]. На наш взгляд, это не вполне верно, поскольку в «Илиаде», например, мы стал-

киваемся с ее использованием в принципе по отношению к речи, в частности, к речи в собрании героев: «Если они пред собранием *думы и речи сплетали...*» (μόθους καὶ μῆδεα πᾶσιν ὕφαινον — 3, 212; см. [Martin 1989: 95–96]). В свою очередь, Г.Надь прослеживает скрытое присутствие этой метафоры в сцене, когда Елена ткёт полотно с изображением страданий троянцев и греков [Nagy 1979: 294–295]³⁴. Если согласиться с данной интерпретацией, то ее можно распространить и на «Одиссею», где образ ткущей покров для Лаэрта Пенелопы становится своеобразной развернутой метафорой всей песни о странствиях Одиссея. В этом смысле показательно, что первое появление Пенелопы в поэме связано именно с поэтической рецитацией: ее «вызывает» из покоев песнь Фемия, описывающая именно νόστοι, возвращение греков домой. Заметим, что античная этимология связывала имя жены Одиссея с πῆνη — «нить, ткань, утёк», правда, такая версия никак не удовлетворяет современных комментаторов³⁵. Тем не менее они признают, что, возможно, история о ткачестве Пенелопе могла быть продиктована подобной «народной этимологией» [Odyssey 1: 103]³⁶.

Весьма значимо поэтому, что, например, Вакхилид призывает Муз «соткать песнь» (1, 1–5: δευρ' ἴτε, Πιερίδες, ἐνυφαίνετε δ' ὕμνους). Эта инвокация по сути тождественна просто призыву «создать песнь», и Музы выступают в данном случае как полный аналог поэтического мастерства или даже как один из его «инструментов». Не случайно, что точно такой же призыв «выткать песнь» Пиндар обращает просто к музыкальному инструменту — форминге: ἐξῦφαίνε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγξ (Нем. 4, 44). Наконец, именно «плетением», «ткачеством» называются действия самого поэта: «Я тку (ὕφαινω) для Аминтаонидов цветистую перевязь [песен]» (Пиндар. fr. 179 Snell); «Вытки (ὕφαίνε) же новую ткань ... славная забота Кеоса» (обращение Вакхилида к самому себе — 19, 9–11)³⁷. Другим вариантом той же метафоры служит сравнение поэтического творчества уже не с ткачеством, но с шитьем, подчеркнутое использованием глагола ράπτω «скреплять, сшивать» и его производных. Одним из наиболее ярких примеров является фрагмент, приписываемый Гесиоду, где говорится о его состязании с Гомером: «Мы, певцы, я и Гомер, воспевали, сшивая песнь в новые гимны» (ἐγὼ καὶ Ὅμηρος αἰοδοὶ μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες αἰοδῆν — fr. 357 West). У Пиндара (Нем. 2, 1–3) «певцами сшитых слов» (ῥαπτῶν ἐπέων αἰοδοί) называются Гомериды, традиционные исполнители эпических песен. В данном случае очевидно присутствует внутренняя этимология: с ράπτω соотносится само название эпического певца — «рапсод» (ῥαψῳδός),

толкуемое как «сшивающий песнь». Наличие такой этимологизации подтверждается и античными схолиями к этому месту, причем предлагаются две возможности толкования этой метафоры: либо просто «соединение слов», либо имя рапсода означает «соединение» в единое целое разрозненных фрагментов эпоса и создание целостной песни³⁸.

В известной мере такое понимание одного из основных обозначений певца отражает и главную цель творчества, и главный критерий его оценки: задачу создания целостного, упорядоченного, выстроенного текста, воплощенную, как мы уже видели, и в других первых характеристиках поэзии. С одной стороны, это можно считать специфической целью собственно рапсода, передающего или воссоздающего исходный эпический текст³⁹. Но, с другой, идея называния певца «шьющим песнь» имеет достаточно широкую индоевропейскую предысторию [Schmitt 1967: 300—301; Durante 1976: 177—179], а термин «рапсод» в античности оказывается применимым не только к исполнителям эпоса, «эпигонам Гомера», но и к самим Гомеру и Гесиоду (например, Платон. *Государство* 600d). Таким образом, подобное обозначение характеризует не обязательно исполнителя, но поэта как такового, цель которого в установлении «порядка стиха».

Не случайно, что и один из самых распространенных терминов для «стихотворения», «поэзии» в раннегреческой поэзии тоже приобретает значение «ткани», создаваемой поэтом. Речь идет о слове «гимн» — ὕμνος, твердо ассоциируемом с уже не раз упоминавшимся глаголом ὑφαίνω «ткать». Эта связь обыгрывается в уже цитировавшемся фрагменте Вакхилида, где фраза «сотките песнь», ἐνυφαίνετε δ' ὕμνον, воспринимается одновременно как «сотките ткань», и в других местах его эпиникиев (ср., например, «плетя песнь вместе с широко подпоясанными Харитами», σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνοντες ὕμνον — 5, 9—10). Следует заметить, что подобная этимология в принципе не выглядит невозможной даже с точки зрения современной лингвистики (ее, например, поддерживает Г.Надь [Nagy 1996: 64], впрочем, вопреки мнению этимологического словаря П.Шантрена [Chantraine: 1156 — см. также Frisk: 965]); но главное, этого толкования безусловно придерживается античная традиция, считающая результатом «шитья» рапсода «ткань» поэтического гимна. Именно эта метафора лежит в основе приведенного выше фрагмента Гесиода (357 Merkelbach-West) ἐν νεαροῖς ὕμνοισι ῥάψαντες ἀοιδῇν, перевод которого буквально может звучать как «сшивая песнь в новую ткань», где ὕμνος означает законченное целое стиха, внутреннее устройство которого неразрывно, как цельное полотно. Та же семанти-

ка «целостности» стиха восстанавливается и для гомеровских выражений типа ὁλοῦς ὕμνος (*Одиссея* 8, 429) «песенный гимн», или точнее «ткань песни» [Koller 1956: 177; Nagy 1996: 64]⁴⁰.

В поисках исходной мотивировки метафоры «плетения слов» в древнегреческой традиции исследователи приводят целый набор различных вариантов. Среди них, помимо этимологического сближения глаголов «ткать» и «сшивать» с названиями для поэта и песни, присутствуют и отсылки к гомеровскому выражению «сплести слова и мысли» (*Илиада* 3, 212; *Одиссея* 4, 677–680, 9, 420–423), и подмеченное сами греками (см. Аристотель. *Политика* 1253b37) подобие устройства лиры и ткацкого станка [Snyder 1981: 93–97]. Исходя из тематики и мотивной структуры эпиникия, к таким объяснениям можно добавить и идею «сплетения», реализуемую по отношению к венку победителя — равно поэта и спортсмена. Недаром у Пиндара мы столь часто сталкиваемся с метафорой песни как «венка», который поэт сплетает во славу героя и самого себя — причем эти два объекта славословия оказываются практически нераздельными (Нем. 7, 77 сл.; Истм. 5, 63).

Очевидно, впрочем, что индоевропейский контекст требует поиска более глубинных оснований возникновения подобного поэтического топоса. Одним из оснований может служить более широкое сближение поэзии с любым профессиональным умением (явственно присутствующее в помещении ее Солоном (1, 47–58 Diehl) или Вакхилидом (10, 35 сл.) в ряд иных занятий или «искусств»), и прежде всего с умением ремесленным. «Ткачество» или «пряжа» не единственное сближение в этом ряду; в древнегреческой, как и в индийской, поэтической традиции мы встречаем, например, сравнение поэта с плотником или строителем⁴¹. Оно лежит в основе уже упоминавшегося фрагмента (194 Snell) Пиндара, где создание стиха уподобляется постройке фиванских стен Амфионом. Отсюда и нередкое у него именование поэта «плотником слов» (τέκτων ἐλέων — Пиф. 3, 112–114; ср. Нем. 3, 4–5), подхваченное и последующей традицией⁴². Подобное сравнение зачастую обосновывается у Пиндара самой целью и результатом деятельности поэта. Поэт строит стих так же, как строитель возводит стену, дом («Золотые колонны / Вознося над добрыми стенами хором, / Возведем преддверие, / Как возводят сени дивного чертога» — Ол. 6, 1–3, пер. М.Л.Гаспарова) или некий столп, памятник (Нем. 4, 81; 8, 46–47)⁴³. Следует заметить, что τέκτων в греческом означает как собственно «плотника» или «строителя», так и вообще «ремесленника», «умельца». Именование поэта плотником мотивировалось среди прочего и тем, что собственно назва-

ние «искусства» — τέχνη — происходило от того же корня, восходящего к и.-е. *tekʰs. Для индоевропейского его значение восстанавливается как «тесать» или, возможно, «соединять»⁴⁴. Такая семантика наиболее явственна в латинском производном *texo* «соединять, сплетать», в котором показательным образом объединяются корень, общий с греч. τέκτων, и семантика, тождественная греч. ὑφαίνω «ткать» [Nagy 1996: 75]. Более того его производное *textus*, исходно означающее «ткань», становится терминологическим обозначением литературного произведения уже в античности (ср. у Нония Марцелла — *poesis est textus scriptorum*; или у Диомеда — *poesis contextus et corpus totius operis effecti* — GL I 473; 16), не говоря о всей последующей европейской критике литературы, базирующейся на концепции *текста*⁴⁵.

Тем самым метафорика «ткачества», равно как и «плотничанья», основывается на изначальной идее поэзии, в частности, и искусства вообще как «соединения» разнородных элементов в единое целое⁴⁶. Удивительно созвучной этому представлению оказывается фраза, оброненная Платоном при классификации родов искусства в «Софисте», когда «всякая забота о смертном теле и изготовление утвари (σκεῦος)», т. е. ремесленничество, и «подражательное искусство» (μιμητική), твердо ассоциируемое Платоном с поэзией, вкуче именуются занятиями «касательно соединения» (τὸ περὶ σύνθετον — 219a10-b1). В этом смысле построение «порядка стиха» (κόσμος) было тождественно построению любой цельности, вплоть до целого мироздания (тоже κόσμος). Недаром в ранней поэзии уподобление поэтического творчества «ткачеству» или «прядению» параллельно представлению о «пряже судьбы», над которой не властны боги. С одной стороны, атрибутом покровительниц поэзии Харит является веретено (Вакхилид 9, 1), заставляющее вспомнить о веретене прядущих судьбу Мойр⁴⁷. С другой, у того же Вакхилида (16, 23) говорится о «необорном божестве», которое «выткало» (ὑφανε) несчастную судьбу Деяниры. В итоге «ткань стиха» оказывается своеобразным отражением и воплощением неразрывной «нити судеб», и в этом смысле, так же как в индийской традиции, устройство поэзии является тождественным, изоморфным устройству мира как такового.

Заметим, что метафора ткачества, восходящая к индоевропейскому поэтическому языку и мифопоэтической картине мира, будет порой присутствовать и в языке последующей научной поэтики. В «Поэтике» Аристотеля «сплетение» (πλοκή), наряду с «завязкой» и «развязкой», является одной из характеристик построения сюжета (соответственно Аристотель выделяет особый тип «сплетенной», πηλεγυμένη, трагедии —

1455 b). О «соткании слов» как специфической цели поэзии и риторики говорит и ученик Аристотеля Теофраст (fr. 65 Wimmer). Наконец, стоит сослаться на определение эпикурейским ученым Филодемом из Гадары (2–1 вв. до н.э.) одной из базовых категорий античной поэтики — *ποίησις*, означавшей некую внутреннюю последовательность и структуру организации текста [Гринцер Н. 1989]. В трактате «О поэтических произведениях», споря со своим предшественником Неоптолемом, он говорит о необходимости объяснять суть этого понятия «как некую ткань» (*ποίησις οὗον ὅφη* — 11, 12–20 Jensen). Более того, рядом та же категория объясняется посредством аналогии с понятием «расположение» (*διάθεσις*), входившим в терминологический аппарат античной риторики (тождественным лат. *dispositio*). Эта аналогия дополнительно проясняет значение связи, устройства, организации произведения, заключенное в определении «пойесис=ткань». Само же употребление сравнения произведения с «тканью» в научном, подчеркнуто терминологическом трактате в очередной раз свидетельствует о своеобразном процессе формализации исходных метафорических «предкатегорий» литературного анализа и включения их в понятийный словарь научной поэтики⁴⁸.

Объединение в метафоре ткани «нитей поэзии» с «нитеями мира» придает еще одно дополнительное измерение идее поэзии как феномена, связующего человеческий и божественный мир. В то же время включение поэзии в ряд «ремесел» позволяет воспринимать и богов-покровителей поэзии как своеобразных «божественных ремесленников», открывающих людям секреты своего мастерства. В этой связи показательно распространение сюжетов, связанных с богами-изобретателями того или иного музыкального инструмента: Афина считается изобретателем флейты (Пиндар. Пиф. 12, 19), Пан — свирели (Гом. гимны 19, 15 слл.), Гермес — лиры, или кифары (Гом. гимны 4, 30–51) и той же свирели (4, 512). Причем в описаниях такого изобретения особо подчеркивается не столько сам факт создания инструмента, сколько нахождение богом новых музыкальных и песенных форм, «ладов» и «напевов», присущих именно ему. Афина открывает «многозвучную мелодию флейт» (*αὐλῶν πάμφωνον μέλος* — Пиф. 12, 19); точно так же и Гермес не просто дарит Аполлону впервые сделанный инструмент, но обучает приемам правильной игры на нем (4, 475 слл.)⁴⁹. Иначе говоря, боги-певцы выступают не столько в роли «первооткрывателей» и «дарителей» музыкальных и поэтических «средств», сколько в качестве совершенствующих их «мастеров»: их деятельность сродни творчеству поэта, находящегося в

поиске новой формы. Поэтому у богов почти всегда имеются «парные» изобретатели — смертные поэты, которым приписывается открытие все тех же музыкальных инструментов. Наиболее яркий пример — «параллельный» Гермесу Терпандр, традиционно считавшийся изобретателем семиструнной лиры-кифары, а точнее присущего ей специфического музыкального строя — нома (Псевдо-Плутарх. *О музыке* 1132 d-e). Точно так же открытие мелодий для флейты приписывалось легендарному певцу Олимпу (Аристотель. *Политика* 1340a; Псевдо-Плутарх 1137b), выступавшему как бы в роли Афины из оды Пиндара. Божественные и смертные поэты оказываются практически тождественными⁵⁰, объединенными общим принципом совершенствования собственного поэтического мастерства.

Не случайно, что и в своих обращениях за помощью к божествам-покровителям поэзии античные авторы просят достаточно конкретных «указаний», касающихся различных сторон поэтического искусства. В качестве примера стоит рассмотреть частую, скажем, у Пиндара метафору «слова-стрелы»: «Много есть острых стрел / В колчане у моего локтя... Сердце мое, нацель же свой лук без промаха! / В кого мы умем, / Спустив прославляющие стрелы (διστοῦς) с тетивы милосердного духа» (Ол. 2, 84–90, пер. М.Л.Гаспарова; ср. также «кто стрелял из лука, медовыми песнями» — Истм. 2, 5). Образ лука и стрел немедленно заставляет вспомнить об этих же атрибутах Аполлона-Мусагета (недаром уже сами античные авторы уподобляли лиру луку — ср. Гераклит fr. 51 DK). И действительно, поэтические «стрелы» имеют божественное происхождение; их дают поэту Музы: «Самую крепкую стрелу свою / Муза еще не сработала для меня» (Ол. 1, 114–115), атрибутом которых тоже становятся лук и стрелы (Ол. 9, 5–6; в этом контексте Музы названы «далеко разящими», ἐκστήβολαι — постоянным эпитетом Аполлона). Эта метафора может истолковываться по-разному. С одной стороны, за ней в принципе может стоять представление о вдохновенной «летучести» поэтического слова (об этом мы еще поговорим в дальнейшем). С другой, если взглянуть на широкий круг контекстов у того же Пиндара, где встречаются уподобления поэзии οἰστός ‘стреле’ или βέλος, ἄκων, означающим вообще любой метательный снаряд, в том числе стрелу, дротик или копье, очевидной становится объединяющая поэтическое слово и «стрелу» идея конечной «цели». «Стрелы» или «дротики» песни устремляются к «объекту» гимна, будь то прославляемый герой (Ол. 2, 89–90) или мифологический сюжет, избираемый в качестве темы (Пиф. 1, 45). Эта цель тождественна самому предмету и сути поэзии:

потому поэт стремится «дострелить поближе до цели Муз» (ἀκοντίζων σκοποῖ ἄγχιςτα Μοισᾶν — Нем. 9, 55). Такое «попадание» означает соответствие поэтического слова и предмета; иными словами, в метафоре видны коннотации поэтической «уместности», точности и сообразности изложения, значимые для концепции поэзии у Пиндара (ср. Пиф. 1, 81: «Если скажу в надлежащий момент...», καὶρὸν εἰ φθέγξαιο). Эта идея порой напрямую сопрягается с картиной летящего в цель слова (см., например, Нем. 7, 68 и далее), проясняя семантику постоянного пиндаровского сравнения⁵¹. «Цель» (σκοπός — Ол. 2, 89; Нем. 9, 55) поэта-стрелка становится в этом случае одним из вариантов категории поэтической «меры»: поэт неоднократно говорит о нежелании отправить свой «дрот» мимо цели (παρὰ σκοπόν — Ол. 13, 95) или даже точнее «поверх, за пределы отметки».

Здесь следует отметить еще один нюанс. «Метание дрота/копья» становится одним из способов постоянного отождествления поэта с участником состязаний, автора с тем персонажем, которому посвящен прославляющий гимн. Еще одним вариантом такого соотнесения является, например, метафора бега и скачек, когда песня именуется «конным ладом [номом]» (Ол. 1, 101), задача поэта — сложение стиха — уподобляется бегу на состязании (Пиф. 8, 32–33), а поэтическая слава — искусству колесничего (Пиф. 5, 115–116). Наконец, поэзия в целом метафорически определяется Пиндаром как «колесница Муз» (Μοισᾶν δίφρον — Ол. 9, 81, Истм. 2, 3; Μοισαῖον ἄρμα — Истм. 8, 61) — сравнение, которое имеет обширные параллели в древнеиндийской традиции и о котором нам еще предстоит говорить. С одной стороны, в нем, бесспорно, угадываются следы архаического ритуала, одной из составных частей которого являлись спортивные состязания⁵². С другой, для Пиндара существенным становится прежде всего соединение в единой метафоре состязания спортивного и поэтического (ср. Пиф. 1, 44–45: «От толчка моих рук меднощекий дрот — / Пусть бьет в цель, перестигнувши соперников» — здесь и далее пер. М.Л.Гаспарова), и в этом смысле метафора «скачек» играет ту же роль, что и метафора «стрельбы». Но в то же время полнота сравнения оказывается несколько ограниченной: если спортсмен должен во что бы то ни стало бросить копье дальше других, то Пиндар-поэт не раз говорит о ненужности «чрезмерного» броска: «Не ступал я за черту, / Устремляя быстрый мой язык, / Как дрот с медным острием, / Отстраняющий [соперников. — Н.Г.] от борьбы...» (Нем. 7, 71–72); «Не пристало мне/ Вихрь моих дротов во множестве их жал/ Сильной мышцею / Метить по ту сторону меты» (Ол. 13, 95).

Опять-таки в постоянное сравнение «вторгается» доминирующая в поэтической концепции Пиндара категория поэтической «уместности»: поэт должен не столько раздвигать рамки поэтического искусства, сколько умело действовать внутри этих рамок⁵³

Сравнение поэзии с копьем, дротиком или стрелой своим естественным продолжением имеет представление о «полете», «крылатости» поэтического слова и поэзии как таковой. С одной стороны, в этом представлении очевидна коннотация славы, приносимой поэзией. Она «дает крылья» тому, о ком повествует. Так, Феогнид сулит крылатую славу Кирну — адресату своих назидательных стихов («Дал я *крылья* (πτέρα) тебе, и на них высоко и свободно / Ты полетишь над землей и над простором морей... И не на спинах коней ты поедешь, — фиалковенчаных / Муз сладкогласных дары всюду тебя понесут» — 237–249 Diehl, пер. В. Вересаева), а Пиндар — прославляемому им в гимне герою («О юноша, крылатый (ποταῖον) от рук моих» — Пиф. 8, 34). Одновременно, конечно, та же крылатая слава сопутствует и поэту (ср. у Пиндара «крылат меж Муз» — Пиф. 5, 115); крылатость, оперенность становится неотъемлемой характеристикой стиха, песни как таковой (πτερόεντα ὕμνον⁵⁴ — Истм. 5, 63). С другой стороны, уподобление поэта птице (ср. уподобление шамана птице в архаических обрядах), естественно, распространяется не только на цель, но и на суть творчества: он слагает стихи так же, как птицы свои песни. Так, хорошо знакомая всем по европейской поэзии метафора «поэта-соловья» впервые встречается, по мнению Г.Надя [Nagy 1996: 7, 33–38] в «Одиссее» 19, 521, причем редкий эпитет певчей птицы — *πολυδευκής*, — буквально означающий нечто вроде «выводящий [песнь] многими способами», подчеркивает общую для его пения и поэзии в целом идею достижения «последовательности и единства в многообразии» [Nagy 1996: 57–58].

Наконец, в основе сравнения поэта с птицей может лежать представления о некоей особой форме и языке поэзии. Это прежде всего, конечно, относится к ритму и мелодии, но иногда и к словам. Так, например, Алкман, гордый тем, что «ведает все напевы (лады, номы — *Н.П.* птиц)» (*οἶδα δ' ὀρνίχων νόμους πάντων* — fr. 40 Page), берет у них не только «музыку», но и сами слова: «Эти слова и мелодию нашел Алкман, передав речистый голос куропаток» (*ἐπὶ τὰδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν εὗρε γεγλωσσομένην κακκαβίδων ὅλα συνθέμενος* — fr. 39 Page). Замечательно, что поэт не просто говорит о некоем «голосе» птиц, но обозначает свое подражание ему буквально как «составление» (*συν-θέμενος*) слов и мелодии. Тем самым вновь возникает картина создания некоей целостности, которая, по-ви-

димому, воспроизводит «природную» целостность песни птиц — точно так же как и в только что упомянутом месте «Одиссеи».

Такое сравнение поэтической техники с пением птиц, на самом деле, прежде всего подразумевает некую сопричастность поэта природному миру, закладывая основы важнейшего принципа «подражания», в том числе и подражания природе, в интерпретации литературы как таковой. Однако, на уровне архаической поэзии в этой метафоре можно усмотреть и иной, дополнительной смысл. Упоминание неких птичьих «слов», которые воспроизводит, по собственному признанию, Алкман (и это при том, что вся античная традиция постоянно противопоставляет речь человека голосам животных по принципу членораздельности/нечленораздельности — см., например, Аристотель. *О душе* 420b33, *Historia animalium* 535a26; то же у стоиков — Диоген Лаэртский 7, 56 и далее), позволяет увидеть здесь еще один вариант представления об особом языке поэзии, в котором, помимо элементов «языка богов», присутствуют и заимствования из «языка природы». Эта метафора вновь роднит поэта с пророками: достаточно вспомнить настойчивое обозначение вещих слов Кассандры в эсхиловом «Агамемноне» (1050–1051) как «птичьего языка», непонятного и недоступного для простых смертных. Подоплекой такого трагического непонимания у Эсхила становится миф о наказании, наложенном на Кассандру Аполлоном, но с достаточной степенью уверенности можно предположить, что за ним скрывается архаическое представление о прорицателях и жрецах, которым ведом язык животных. Недаром гадание по полету птиц было одной из основных форм греческой мантики.

Образ «крылатого поэта» непосредственно соотносится в европейской традиции с темой поэтического вдохновения, уносящего творца в заоблачные выси, лишаящего человека приземленного рассудка⁵⁵. Однако, как мы постарались показать, в ранней античности эта метафора носит достаточно конкретный, чуть ли не «технический» характер, касаясь цели и приемов поэзии и подчеркивая ее специфические черты как особой формы человеческой деятельности. Та же конкретность и известная рациональность свойственна и в целом представлению о божественной инспирации, предстающей и в эпосе, и в ранней лирике как некий особый процесс передачи знания от божества к поэту. Знание это двояко: с одной стороны, знание самого предмета и необходимой последовательности его изложения, а с другой, собственно поэтическое умение, способность оперировать инструментами, категориями и приемами, отличающими поэзию от других «ремесел» или «искусств».

Ничего похожего на картину поэтического «исступления», описания поэзии как некоей не зависящей от ее носителя иррациональной силы мы не находим. Напротив, тот же Пиндар, настойчиво избегая поэтических крайностей, будь то неподобающий сюжет (Ол. 1, 35) или неподобающее «слово» (Ол. 9, 35–36), говорит о них как о нежелательном для поэта «безумстве» (μᾶλιν), понимаемом как нарушение все той же поэтической «меры» (Ол. 9, 38–39; ср. 4, 45). Творчество — это прежде всего мастерство, «мудрость» (σοφία), умение, которым можно и должно учиться и которые, наоборот, противопоставлены «безумству», в которое впадает неумелый «от зова Пиерид» (Пиф. 1, 12–13). Соответственно и основные «параметры» и характеристики такого мастерства рациональны и познаваемы, и в то же время их источником для поэта служат божества — покровители поэзии. Инспирация и мастерство практически тождественны и существуют в постоянном единстве, а божество, и Музы прежде всего, постепенно становится персонифицированным воплощением и аналогом искусства как такового.

* * *

Архаические представления об инспирации и мастерстве, об их единстве, воплощенном в творчестве богов, а затем и поэтов, отразились, как и в греческом именовании рапсода, в самоназваниях певцов ведийских гимнов. В индийской традиции в целом творцы «Ригведы» обычно именуются *риши* (ṛṣi). Этот термин используют анукрамани, брахманы, а в ряде случаев и сама «Ригведа», в которой, в частности, так называются создатели некоторых ее гимнов, например, Васиштха (VII.88.4), Вишвамित्रа (III.53.6), Атри (I.117, 3), Саптавадхри (V.78.6), Ватса (VIII.8.5), Вишваманас, сын Вьяшвы (VIII.3.24), Какшиват (IV.26.1), Кутса (I.106.6) и др. По большей части все это легендарные имена, персонажи ведийских мифов. Вообще большинство упоминаний о *риши* в «Ригведе» в принципе имеет мифологическую окраску. *Риши* вместе с богами и сиддхами участвуют в космогоническом жертвоприношении Пуруши (X.90.7), рождены богами (I.164.15; III.53.9), непосредственно от богов получили дар сакральной речи (VIII.59.6; X.71.3). Именование *риши* прилагается в «Ригведе» к семерым божественным мудрецам (IV.42.8; IX.62.17; 92.2; X.109.4; 130.7 и др.), небесным певцам Ангирасам (X.108.8, 11), иногда к самим богам: Индре (V.29.1; VIII.16.7), Агни (I.31.1; 66.4), Соме (VIII.79.1; IX.66.20; 87.3; 96.6, 18; 107.7 и др.). *Риши* в «Ригведе», как правило, «древние», «прежние» жрецы и певцы (I.48.14; V.44.8; VII.29.4; VIII.6.12; X.71.3); при этом поэты «Ригведы» рассмат-

ривают себя как их наследников, часто прямых потомков, и потому возникает постоянное соположение «прежних» (pūrvāḥ) и «нынешних» (nūtnāḥ) *риши*, которые восхваляли и восхваляют богов священным словом (I.1.2; VI.34.1; 44.13; VII.22.9; ср. I.189.8; V.52.13, 14; VII.28.2; 70.4; VIII.3.4; 23.24; 51.3; 70.14 и др.).

Слово *риши* (ṛṣi) обычно возводится к глагольному корню ṛṣ-/arṣ- — «устремляться», «изливаться», «течь». Т.Я.Елизаренкова замечает, что формы этого глагола в подавляющем большинстве случаев встречаются в IX мандале «Ригведы», целиком посвященной Соме, и описывают, как течет выжатый сок сомы в ходе соответствующего ритуала [Елизаренкова 1993: 21–22]. О непосредственной связи ритуала сомы с функциями *риши* говорит и то, что сам бог Сомы гораздо чаще, чем любое иное божество, именуется *риши*, а гимны, связанные с Сомой Паваманой (pāvamaniḥ), называются «соком, собранным риши (ṛṣibhiḥ sambhṛtaṁ gasam)» (IX.67.31, 32). По-видимому, отнесение термина *риши* к поэту связано и с ассоциацией излияния сока сомы с излиянием вдохновения, гимна. Т.Я.Елизаренкова справедливо пишет, что «риши в эпоху «Ригведы» был лицом, участвовавшим в ритуале почитания богов <...> совмещая в себе функции поэта, исполнителя гимнов и жреца» [Там же: 24]. Можно, на наш взгляд, только добавить, что в основном термин *риши* прилагался к древним гимнотворцам — протопэтам, протожрецам «Ригведы» и лишь по праву преемственности перешел на ее «реальных» певцов и исполнителей.

По отношению к последним в «Ригведе», как правило, употреблялись иные имена. Среди них *джаритар* (jaritṛ; от глагольного корня jar- «зывать», «восхвалять»), *стотар* (stotr; от корня stu- «славить», «воспевать», ср. stotra, stoma — «гимн»), *уктхин* (ukthin; от корня vac- «говорить», ср. uktha — «гимн»), *гринан* (gṛṇan; от gṛ- «звать», «молить»), *рик-ва* и *рикван* (ṛkva, ṛkvan; от ṛc- «хвалить», ср. ṛc — «гимн»), *аркин* (arkin; от arc- «петь», ср. arka — «гимн»), *дхиван* (dhīvan; от dhī- «мыслить», ср. dhī — «мысль», «вдохновение», «гимн»), *гатхин* (gāthin; от gā- «петь», ср. gātha — «песнь»), *манишин* (manīṣin; от man- «думать», «помнить», ср. manīṣā — «молитва», «мысль»), *ребха* (rebha; от ribh- «воскликать», «кричать»). Все эти имена прозрачны по этимологии, не требуют специальных разъяснений, да и встречаются в «Ригведе», за исключением *джаритар*, достаточно редко. Иначе обстоит дело с тремя основными терминами для поэта в «Ригведе»: *випра*, *кави* и *кару*.

О *випра* (vipra) мы уже говорили. Этот термин типологически стоит в одном ряду с индоевропейским именованием поэта, отраженным в ла-

тинском *vātēs*, древнеирландском *fáith*, старославянском **вѣ́тия**, и наиболее четко воплощает в себе идею вдохновенного поэта. Остановимся подробнее на именовании *кави* и *кару*, особенно важных в аспекте поэтологических представлений древней Индии.

Ведийское *кави* родственно авестийскому *kauii* (*кавии* в «Гатах» «Авесты» — племенной вождь, враждебный культу Ахуры-Мазды, позже — царский титул, не имеющий негативных коннотаций) и считается этимологически связанным с лидийским именованием жреца — *kave* и древнегреческим *κοῖης*⁵⁶. Исходя из указаний древнеиндийских грамматиков (Яски, Панини), слово *kavi* обычно возводят к глагольному корню *ku-/kū-* со значением то ли «звучать», «кричать», то ли «видеть» [Mayrhofer 1989: 328–329; Monier-Williams 1974: 264, 299; Grassmann 1872: 318; Gonda 1963: 43–44]. Значение это, действительно, достаточно неопределенно, поскольку глагольных форм от корня *ku-/kū-* в «Ригведе» нет, а возводимые к нему слова имеют совсем иной смысл: *ākūta*, *ākūti* — «намерение», «умысел», «желание», *kava*, *kavatnu*, *kavāgi* — «скупой», «себялюбивый».

Нам кажется более убедительной этимология, предложенная В.В.Ивановым и В.Н.Топоровым, которая связывает ведийское *kavi* со славянским корнем **ков-*, служащим сообразно общиндоевропейской традиции сближения поэзии и ремесла, с одной стороны, для обозначения словесного творчества: ст.-сл. **кѣзнь**, ц.-сл. **кѣзнь, кознь** в значении «искусство», **кѣзньник, козньникъ** — «художник», укр. *кувати речи* и т. д., а с другой, во многих славянских языках, в том числе и русском, выступающим в качестве синонима «колдовства», «ворожбы»: *ковы, козни, кудесник* и т. п. [Иванов, Топоров 1973: 156–157]. В свою очередь славянские термины *выковывания, ковки* и в указанном, и в обычном ремесленном смысле восходят, видимо, к и.-е. корню **kāu-/kəu-*, отраженному как в лат. *cūdo* — «бью», «стучу», ирл. *cuad* — «бить», «бороться», лит. *káuti* — «бить», «ковать», *kova* — «борьба», нем. *hauen* — «бить», «резать» [Pokorny 1959: 535], так и в древнеиндийском *kavi*. Приведенная этимология многое разъясняет в употреблении в «Ригведе» термина *kavi* и производного от него *кавья* (*kāvu*) — «искусство поэзии».

Эпитет *кави*, как мы уже говорили, прилагается к большинству богов ведийского пантеона. Во многих случаях по контексту трудно определить, какой именно конкретный смысл вкладывается в это понятие. Таковы, например, стихи, обращенные к Агни: «Посредством Агни воспламеняется Агни, кави, хозяин дома, юноша» (I.12.6), «Тебя (Агни) боги все вместе сделали вестником. Почитающие тебя, о кави, зовут бо-

га во время жертвоприношения» (V.21.3), «Обладающий сильным блеском... ты даешь награду благочестивому, о кави» (X.140.1; ср. I.76.5; 128.8; 149.3; 188.1; II.6.7; III.2.7; 12.3; 14.1; 23.1; 29.5, 12; IV.2.12, 20; 3.16.15.3; VI.1.8; 15.11; 16.30; VII.2.7; 6.2; 9.1, 3; 15.2; VIII.39.9; 44.12, 21, 26; 60.3, 5; 75.4; 102.5; X.100.6; 110.1 и др.); к Соме: «Ты, Сом... кави, уселся на жертвенную солому» (IX..59.3), «Того смертного, о Сом, кто нашел радость в дружбе [с тобой], ты сопровождаешь, о бог, мудрый кави» (I.91.14), «Вдохновенные (певцы) в поиске помощи очищают кави (Сому), достойного очищения» (IX.63.20; ср. также IX.10.8; 12.8; 18.2; 20.1; 25.6; 27.1; 47.4; 50.4; 64.30; 66.10; 71.7; 72.6; 82.2; 85.9; 86.13, 25; 102.6; 109.13 и др.); к Индре: «Кто хочет связи с Индрой, кто — дружбы, кто — братства, кто [ищет] у кави поддержки?» (IV.25.2), «Тебя (Индру), о кави, пусть опьянят соки сомы» (VIII.45.14); к Ашвинам: «Всегда я хотел, о два кави, вашей милости. Помогите, Ашвины, всем моим гимнам!» (I.117.23), «Два мужа, два кави ... крепнущие благодаря гимнам» (VIII.8.5); к Пушану: «Проткни острием сердца скупцов, о кави!» (VI.53.5, 7); к Брихаспати: «Какой песней, какими хорошо гнутыми гимнами возвеличить громкоревущего кави Брихаспати!» (X.64.4); к Сурьсе: «юный кави» (V.45.9), «наилучший кави среди кави (kavitamaḥ kavīnām)» (V.42.3); к Марутам: «солнечнокожие кави» (VII.59.11), «На службе у тебя (Агни) ... кави Маруты» (I.31.1) и т. д.

Вместе с тем в других случаях эпитет *кави* или понятие *кавья*, связанные с тем или иным богом, явно указывают на его поэтические способности, его дар создателя, творца священного слова. Так, в качестве поэта богов весьма часто выступает Агни: «Тебя, о Агни, Адитьи сделали [своими] устами, тебя они, чистые, сделали [своим] языком, о поэт (kave)» (II.1.13). От Агни, говорится в одном из гимнов «Ригведы», «рождаются поэтические творения (kāvyā), от тебя — молитвы (manīṣāḥ), от тебя достойные успеха гимны (ukthāḥ)» (IV.11.3). Когда Агни произнес священные гимны (brahmāṇi), «он охватил все поэтические дарования (viśvāni kāvyā), как обод колесо» (II.5.3). Будучи поэтом (kavi), Агни украшает обет богов (I.31.2), «его гимн (dhīḥ) очищает основание жертвенника» (I.95.8), он именуется «поэтом с медом в руках (kaviḥ ... madhuhastyah)» (V.5.2), тем, «кто обладает вдохновением поэта (kavikratu)» (III.2.4; 14.7; 27.12; VI.7.7) и т. п.

Агний и Индра вместе «главенствуют в (поэтических) состязаниях ... их, поэтов, вопрошают о поэтическом даре (madhyam bharāṇām adhi-kṣitaḥ ... kavitanā kavī pṛchyamānā)» (VIII.40.3). Того же Индру творцы «Ригведы» знают как «поэта, завоевывающего награду в состязаниях

(vidmā hi tvā dhanamjayam vājeṣu ... kave)» (III.42.6). И, учитывая отождествление в «тайном языке» «Ригведы» гимнов с коровами и лошадьми, стих «Будучи мудрым кави, укрась наши восхваления, о щедрый (Индра), коровами и конями (viduṣ kaviḥ san piśā giro maghavan gobhir āsvaiḥ)» (VII.18.2) можно интерпретировать как призыв к Индре наградить певцов «Ригведы» подобающими его собственному поэтическому дару песнопениями.

Также и Варуна знает тайные имена коров (usgīṇām arīṣuā nāmāni) и, будучи поэтом (sa kaviḥ), «приводит к расцвету многие поэтические творения (kāvyā puru), как небо (свою) красоту» (VIII.41.5). Естественно, что «поэтом поэтов (kaviṃ kavīnām)» (II.23.1) считается бог Брихаспати, или Брахманаспати, само имя которого значит «владыка молитвы», «владыка священного слова». «Идущим окольным путем поэтом (vaṅkum kavim)»⁵⁷ назван в «Ригведе» Рудра (I.114.4), «прекрасноязыкими поэтами (sujihvā kavī)» — богини Ночь и Ушас (I.13.8; ср. I.188.7), «сладкоязыкими поэтами (mandrajihvā kavī)» — День и Ночь (I.142.8). Почти столь же часто, как Агни, поэтом именуется Сом. Он и «пролагатель пути для поэтов (padaviḥ kavīnām)» (IX.96.18), и сам «великий поэт, который распевает тайные гимны (mahān kavir nivacanāni śaṁsan)» (IX.97.2), «рождает гимн (janayan matim kaviḥ)» (IX.107.18), «обладает вдохновенной молитвой, медом речи (kaver ... vipramanmano vacanasya madhvah)» (VI.39.1). В согласии с пониманием термина *кави* как поэта некоторым богам — Индре, Агни, Сурье, Варуне, Соме, Брихаспати, Вач — приписывается в анукрамани, как мы уже говорили, авторство отдельных гимнов или частей гимнов «Ригведы»: I.165; 170; X.48–50; 51–58; 71; 79–80; 124–125; 140–141.

Однако из текста «Ригведы» явствует, что не менее часто, чем с поэтическим творчеством, понятие *кави*, приложенное к богам, соотносится с их творческим даром более широкого плана, с их космогоническими деяниями, чудесными подвигами, утверждением универсального закона-истины *рита* (ṛta), магическим умением и мудростью.

Так, например, о Варуне сказано, что, «будучи кави, он посредством искусства кави (kaviḥ kavītvā) укрепил в небе [свой] образ, малым усилием выпустил воды» (X.124.7). Если здесь с даром *кави*, свойственным Варуне, связываются космогонические акты («образ» Варуны в небе — вероятно, солнце), то в другом случае им объясняются его магические способности: «И этого великого чуда лучшего кави (imām ū nu kavītatasya māyām mahīm), бога (Варуны) никто не превзойдет, когда реки, изливая быстрые воды, не наполняют одного океана» (V.85.6).

Способности *кави* необходимы Индре для совершения космических подвигов: убийства демонов Вритры, Шушны и Валу, освобождения из-под их власти солнца, вод, утренней зари, божественных коров: «О кави, владея силой, отними [у Шушны] колесо солнца!» (I.175.4; ср. I.130.9; VI.20.4), «При убиении змея (Вритры) тобой, бог, самым лучшим из кави (kavitamaṁ kavīnām), восторгались все боги» (VI..18.14), «Великий, грозный, он возвысился для героического дела; бык (Индра) изготовился благодаря кавье (kāvyena)» (III.36.5). Индра именуется «юным кави, проламывающим крепости [демонов] (pugāṁ bhindur yuvā kavīḥ)» (I.11.13; ср. VI.32.3), и даже перун Индры, которым он сокрушил Вритру, описывается как «обладающий кавьей (kāvyauḥ ... vajro)» (X.144.2).

Бог солнца Савитар именно в качестве *кави* «облекается во все формы, порождает благо для двуногого и четвероногого» (V.81.2), становится «держателем неба, повелителем живых существ» (IV.53.2). Агни, «отец жертв, асура вдохновенных (поэтов), мера и вежа жрецов, будучи многолюбимым кави (pugupriyo kavīḥ), вошел в оба многообразных мира» (III.3.4). В другом гимне высказана та же идея: «Мы призываем гимнами Агни-кави (agnīṁ kavim), который своим величием охватил оба мира, как снизу, так и сверху» (X.88.14). Агни — одновременно «глава неба, управитель земли, самодержец и кави» (VI.7.1), «защитник, истина и кави» (VIII.60.5), «великий кави» и «теленос, [который] сам по себе породил [своих] матерей» (I.95.4), «всеведущий мудрый кави (kavīṁ viśvavidam amūram)» (III.19.1; ср. I.128.8; 71.10; X.91.3), «кави-прозорливец (kavīḥ pracetaḥ)» (VIII.102.18; ср. II.6.7; VI.14.4) и т. д.

Также Сома, несколько раз названный «кави небес (divaḥ kavīḥ)» (IX.9.1; 64.30; 71.7), «одетый в кавью и мужество (kāvyā pṛmṇā vasānaḥ)», будучи *кави*, «хочет завоевать небо» (IX.7.4), «имеет во владении пять направлений пространства, распростирается на небо и землю» (IX.86.29), «держит во власти оба этих великих мира» (IX.74.2), «воплощает в себе закон-истину» (IX.62.30). Двумя *кави* названы Ашвины в 117-ом гимне I мандалы, который целиком посвящен их «чудесным деяниям (dakṣasaḥ, dasrāḥ)».

Сопоставление различных контекстов «Ригведы», в которых боги именуются *кави*, показывает, таким образом, что этот термин значительно шире понятия поэта. И дело, по-видимому, не в том, что слово *кави* может употребляться в разных значениях, а в том, что оно само по себе синтезирует различные аспекты творческой силы, присущей богам, которые — в согласии с архаическим отождествлением мысли, слова и дела — на мифологическом уровне совмещаются. Это становится

особенно явственным, когда эпитет *кави* прилагается к некоторым полубожественным персонажам ведийской мифологии.

Среди них Рибху, которые именуются «мудрыми кави, прозорливцами (dhīrāso kavayo viraścītaḥ)» (IV.36.7). «Благодаря чудесному дару способные менять облик вещей (māyābhiḥ pratijūtivarpasah)» (III.60.2), Рибху из одного кубка сделали четыре (I.161.2; IV.33.5, 6; 35.2, 4; 36.4), из шкуры породили корову (I.161.7; III.60.2; IV.36.4), вытесали колесницу, буланных коней Индры (I.161.3; III.60.2; IV.33.8; 34.9; 35.5, 9; 36.1, 2), обряд (III.54.12) и, наконец, гимн, молитву. «О кави, — обращается к Рибху поэт «Ригведы», — вытешите для нас эту молитву (imāṃ dhiyam ... takṣata)» (III.54.7). На «тайном языке» «Ригведы», о котором мы еще будем подробно говорить, молитва регулярно отождествляется с коровой, колесницей, конями Индры и других богов, и, таким образом, «ремесленная» деятельность Рибху во многом совпадает по существу с деятельностью поэтической.

Другой класс полубогов — божественные мудрецы Ангирасы — прямо называются небесными *кави* (IV.16.3), древними поэтами (kavayaḥ rūgvyaṣaḥ — VII.76.4; ср. II.24.7; VI.32.2 и др.); с ними традиция связывает создание IX-й мандалы «Ригведы» и значительной части «Атхарваведы». Певцы «Ригведы» считают их «своими отцами», а себя «потомками Ангирасов» (I.71.2; IV.1.13; 2.15; VI.35.5 и т. д.). Но, будучи *кави*, Ангирасы — не просто поэты, а главные персонажи одного из центральных мифов «Ригведы» об освобождении похищенных демонами Пани божественных коров, богов Ушас и Сурьи, и свои «способности кави (kavitva)» используют, чтобы вместе с Индрой или Брихаспати расколоть скалу Валу, в которой эти коровы (а на тайном языке «Ригведы» коровы в мифе отождествляются с гимнами), утренняя заря и солнце были спрятаны демонами.

Многогранность смысла термина *кави* явственна и в отношении мифологических мудрецов Ушанаса и Кутсы. Ушанас постоянно именуется в «Ригведе» Кавья Ушанас (uśanā kāvyah), то есть «Ушанасом, владеющим кавьей». Присущая ему *кавья* понимается как магическая сила, посредством которой он оказывает помощь богам и прежде всего Индре: участвует вместе с Индрой в овладении колесом солнца (I.130.9), пригоняет к нему похищенных коров (I.83.5), укрепляет силой его силу (I.51.10), вручает ему (а, может быть, и вытесывает) «ваджру, убивающую Вритру, приносящую победу» (I.121.12) и т. д. Но одновременно обладание *кавьей* предполагает, что Ушанас и поэт в собственном смысле этого слова. Ашвины выезжают на своих конях на восхваление

(suṣṭutim) Кавьи Ушанаса (I.117.12), жрец произносит гимн Индре, как это делает Ушанас (IV.16.2), Сом провозглашает рождение богов, «произнося, подобно Ушанасу, поэтическое творение (pra kāvyam uśaneva bruvāṇaḥ)» (IX.97.7). В согласии с его поэтическим даром Кавье Ушанасу приписываются в анукрамани несколько гимнов «Ригведы»: VIII.84; IX.87–89.

Ряд гимнов «Ригведы» (I.94–99; 101–115; IX.97) приписывается и другому божественному мудрецу, именуемому *кави*, — Кутсе, который изображается возникшим Индры, принимающим участие (иногда решающее) в борьбе с демоном Шушной за освобождение солнца. Индра едет с Кутсой на битву с Шушной в одной колеснице (IV.16.11), приводит *кави* Кутсу и «выдает ему Шушну на погибель» (X.99.9), приходит на зов Кутсы о помощи и повергает Шушну в поединке за обладание светом солнца (IV.16.9). «Я пронзил для кави ударами кольчугу (Шушны), я помог Кутсе своими поддержками», — говорит Индра (X.49.3). Но и сам Кутса именуется «смертельным оружием» (*vadha*) для Шушны (I.175.4). По-видимому, не только Кутса нуждается в Индре, но и Индра — в *кавье* Кутсы, в его магическом и в то же время поэтическом даре. Не случайно участие Кутсы в битве за солнце описывается однажды как произнесение им хвалы Индре: «Стал наговаривать, о Индра, кави [Кутса в битве] за захват солнца (rapat kavir indrārkaśātau): «Ты сделал землю подушкой для дасы! Щедрый, сделал три реки блистающими водою! Он низверг Куявача (некоего демона. — *П.Г.*) в дурное лоно, в пренебрежение» (I.174.7). Эта хвала Кутсы по форме и по смыслу вполне соответствует характеру традиционного гимна «Ригведы» в честь Индры.

Не менее показательно употребление термина *кави* в отношении смертных певцов, слагателей гимнов «Ригведы», для которых это слово является одним из главных самоназваний. Автор восьмого (а также шестого) гимна VIII-й мандалы некий Ватса восклицает: «Ватса, поэт, одаренный поэтическим даром, произнес вам (Ашвины) медовую речь (vatso vām madhumad vaco śaṁsīt kāvyaḥ kavīḥ)» (VIII.8.11). Поэты-*кави* «Ригведы» — неперменные участники ведийского ритуала; их гимны сопровождают жертвоприношение: «Позади [жертвы] идут славящие поэты (kavaṃ rebhāḥ)» (I.163.12) — и приравниваются к жертвоприношению: «Мы направили жертву вперед; пусть растет песнопение!» (III.1.2), «Совершая жертву молитвой, мудрые поэты (kavaṃ manīṣāḥ) посылают вперед колесницу с гимнами и песнопениями (ṛksāmābhyām ratham)» (X.114.6); «Поэты охраняют гимн на месте закона (=алтапе) (manīṣām ṛtasya pade kavaṃ ni pānti)» (X.177.2; ср. III.8.4, 9; 51.7; V.45.4 и др.).

Гимны творцов «Ригведы» адресованы богам. Сообразно ремесленной терминологии, принятой в «Ригведе», «все новую и новую нить ткут в небо [и] глубь океана озаренные поэты (kavayaḥ sudīṭayaḥ)» (I.159.4). И, чтобы их гимны богами были услышаны, они должны владеть «языком богов» — тайным языком сакрального песнопения: «Поэты (kavayaḥ), ... творите тайные слова (padā guhyāni), чем боги достигли бессмертия» (X.53.10), «Поэты (kavayaḥ) ... владеют высшими тайными именами (guhā nāmāni parāṇi)» (X.5.2). Используя тайный язык, поэты своими гимнами очищают речь: «Мудрые поэты (kavayo manīṣiṇaḥ) очищают речь в растянутой цедилке на тысячу потоков» (IX.73.7) — и тем самым очищают, умащают жертву (III.31.16; IX.64.10; 74.9; 97.29 и др.).

Поэты-*кави* восхваляют богов: «Индру воспевают в гимнах вдохновенные поэты (vīgrāḥ kavayaḥ)» (III.34.7), «Агни, прославленный поэтами (kavi-śastaḥ)» (III.21.4; 29.7; V.1.8 и др.), «Сома, хорошо восхваленный поэтами (suṣṭutaḥ kavibhiḥ)» (IX.108.12; ср. IX.97.57), «Поэты (kavayaḥ) прославляют богов, имеющих право на первую долю [в жертвоприношении]» (V.77.1) и т. д. Их гимны вдохновляют богов на подвиги, укрепляют их силу: Агни очищает поэтами-цедилками (kavibhiḥ pavitraiḥ) свою силу духа (III.1.5), Сома зовется «дитятею речи поэтов (vāco jantuḥ kavīnām)» (IX.67.13) и «наполняет собою жертвенные сосуды, подвижный поэтом (kavīnā-īṣitaḥ)» (IX.37.6; ср. IX.72.6; 97.32 и др.), «бык (Агни) укрепляется с помощью творческого дара кави (kāvyena)» (III.1.8). И подобно тому как обстояло дело с богами, для поэта «Ригведы» этот творческий дар нечто большее, чем дар поэтический, и *кави*-человек не просто поэт, но обладатель сакрального знания и сакральной энергии.

Поэты-*кави* «Ригведы» вездесущи: «Трижды три дома у поэтов (trī śadhassthā trīḥ kavīnām)», то есть три земли, три неба и три водных пространства, согласно комментарию Саяны (III.56.5). Они — «хранители закона/истины (ṛtāvansatyaśrutāḥ)», но прежде всего мудрецы. Боги с неба направляют мудрость поэтов (divaḥ śaśāsura vidathā kavīnām)» (III.1.2), и постоянный эпитет *кави* в «Ригведе» — «мудрый» (dhīra, pracetas, manīṣin, vipaścit). Яска — первый комментатор «Ригведы», живший не позже V в. до н. э., — объясняет в трактате «Нирукта» (12.13) значение *кави* как krāntadarśin — «всевидающий» или medhāvin — «обладающий мудростью», и соответственно в переводах «Ригведы» слово kavī весьма часто передается не как «поэт», но — в согласии с контекстом — как «мудрец», «провидец».

Действительно, только *кави* способны раскрыть человеку причину постигших его бедствий: «Одно и тоже сказали мне кави: “Ведь это Ва-

руна гневается на тебя» (VII.86.3), только *кави* владеют тайнами мироздания. В 164-ом гимне I мандалы «Ригведы» именно они могут разрешить долгий ряд космогонических загадок: «Несведущий, я спрашиваю здесь сведущих *кави* (*sikituṣaḥ kavīn*), незнающий, желая узнать: кто установил эти шесть пространств, что за одно [существует] в виде нерожденного?» (6)⁵⁸; «Хотя они жены, мне их называют мужами ... Сын, который их постиг, — *кави*; кто их разгадает, станет отцом года» (16)⁵⁹; «Кто познал его отца — ниже дальнего [пространства], дальше этого нижнего?»⁶⁰ Кто, став *кави* (*kavīyamānaḥ*), провозгласит здесь, откуда родилась божественная мысль (*devam manaḥ*)» (18). В других случаях у *кави* расспрашивают, как родились небо и земля (I.185.1), сколько существует огней, солнц, утренних зорь, вод (X.88.18). *Кави* различают три (небесную, воздушную и земную) ипостаси Сурьи (X.177.1), первопричины жизни и смерти (X.114.2), и, наконец, «связь сущего с не-сущим размышлением в сердце, вдохновенным гимном открывают *кави*» (X.129.4).

В определенной мере *кави*-смертные сохраняют и те космогонические, магические потенции, которые присущи *кави*-богам. Но в основном такие потенции приписываются древним, прежним *кави*: «Поистине, они были сотрапезниками богов — [эти] преданные истине древние *кави* (*ṛtāvānaḥ kavayaḥ pūrvyāsaḥ*); отцы нашли спрятанный свет, они, чьи слова истинны, породили Ушас» (VII.76.4); «Эта твоя [Индры] великая мощь — далеко. Некогда (*purā*) ее удерживали *кави*» (I.103.1); «Спроси о могучих родах *кави*: мудрые, искусные, они вытесали небо» (III.38.2). Правда, и о современных *кави*, «знающих тысячу тайных [слов] (*sahasrañīthāḥ kavayaḥ*)», говорится, что они «охраняют солнце» (X.154.5), «ведут по следу Агни» (I.146.4) и т. д., но обычно из контекста становится ясным, что их способности поддерживать миропорядок в первую очередь зависят от гимнов, которые они произносят.

Итак, *кави* «Ригведы» — это одновременно и поэт, и вдохновенный пророк, обладающий эзотерической мудростью, и хранитель миропорядка с помощью жертвы и гимна. Обряд рождает слово, но и слово рождается обрядом, универсальные законы нуждаются в слове, но и сами устанавливаются словом. И в этом плане функции ведийского *кави* имеют широкие типологические параллели в архаической устной и письменной сакральной поэзии.

Кави сопоставимы с древнеирландскими филидами — поэтами и прорицателями, заклинателями и законодателями, «носителями Знания, которое позволяло им постичь Истину <...> проникать в прошлое

и предсказывать будущее с помощью процедур шаманистского толка» [Калыгин 1986: 26, 27]⁶¹. Их также можно сравнить с древнеисландскими скальдами, чье искусство «было исконно связано с рунической магией» [Стеблин-Каменский 1979: 86–87], с китайскими мудрецами (предшественниками Конфуция и самим Конфуцием), которые, согласно утверждению Лю Се в «Резном драконе литературной мысли», воплощали в литературе — *вэнь* мировой порядок, или закон — *дао* [Брагинский 1991: 56–57]. Можно вспомнить, что и Платон в «Апологии Сократа» (22bc), говоря о боговдохновенных поэтах, помещает их в один ряд с вещателями оракулов и прорицателями. Если же углубиться в архаический фольклор, то там прототипом искусства *кави*, так же как искусства филидов и скальдов, неотделимого от магии и сакральной мудрости, могло бы послужить искусство шамана [см. Gonda 1963: 14–15]. О подобного рода единстве магии, религии и поэзии в деятельности шамана свидетельствуют, как известно, многие описания первобытных обрядов [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 58–60; Stein 1959: 318–340; Путилов 1980: 108–110, 119 и др.].

Возвратимся к этимологии слова *кави*. Связывая его со славянским корнем *kov- «ковать» и представлением о «выковывании речи» в различных европейских традициях, В.В.Иванов и В.Н.Топоров обращают внимание на роль бога-кузнеца — одновременно и созидателя, и жреца, и кователя обряда и речи в славянском, кельтском, индийском, кавказском, африканском мифологическом фольклоре [Иванов, Топоров 1973: 157–159]. Можно добавить, что и в сибирских (в частности, якутских) поверьях функции кузнеца и шамана часто отождествляются и совмещаются [Корнилов 1908: 82–85; Новик 1984: 195–197]. Своего рода «кузнецом» священного знания, обряда и гимна выступает и *кави* «Ригведы».

Термин *кави* в «Ригведе», как мы видим, одинаково приложим и к богам, и к людям (бог-*кави* присутствует среди *кави*-людей — kavīḥ kavīṣu), а их деятельность в целом схожа: магия, видение, созидание. Но по крайней мере в отношении людей акцент в «Ригведе» постепенно смещается на созидание поэтическое. *Кави* становится по преимуществу обозначением творца ведийских гимнов, хотя и сохраняет в этом названии мифологические коннотации и прежде всего как вдохновенного богами пророка, обладателя божественного знания.

Другим, не менее распространенным именованием поэта в «Ригведе» было *кару* (kāru). Обычно это слово возводят к глагольному корню kaṛ/kṛ- со значением «славить» и родственным ему считают греческое слово κῆρυξ/κῆρυξ — «глашатай», «вестник» [Mayrhofer 1989: 340–341;

Pokorny 1959: 530–531; Grassmann 1872: 323; Monier-Williams 1974: 275; Schmitt 1967: 56–57]. Однако глагольные формы от *kar-* «славить» встречаются в «Ригведе» считанное число раз, причем едва ли не в половине случаев ради звукового обыгрывания имени мифологического скакового коня Дадхикравана (*dadhikrāvan*), или Дадхикры (*dadhikrā*): «Я восхвалил Дадхикравана (*dadhikrāvno akāriṣam*), победоносного скакового коня» (IV.39.6; ср. IV.39.1, 2, 3; 40.1) [Елизаренкова 1989: 747]. Показательно и то, что от этого глагола в «Ригведе» нет, по существу, производных имен, ибо слова *kīri-*, *kīrin-*, которые Г.Грассман связывал с ним и склонен был переводить как «певец», в соответствующих контекстах «Ригведы» значат скорее «слабый», «скромный» (I.100.9; V.40.8; VI.23.3; 37.1; VII.21.8; 100.4; VIII.103.13; X.67.11), а *kīrti* — «слава» восходит, как полагают, к корню *kīrt-* (*kīrtayati*) — «провозглашать», «славить».

Представляется вероятным, что *kar-/kṛ-* в значении «славить» является семантическим ответвлением (скорее ответвлением, чем омонимом) базового корня *kar-/kṛ-* со значением «делать», и слово *кару* — поэт как «делатель» — с нашей точки зрения, связано именно с этим значением соответствующего глагола. Это подтверждается как типологическими соображениями, так и словоупотреблением самой «Ригведы». Что касается типологии, то известно, что подобного же рода этимология у греческих именовании поэзии — ποιησις и поэта — ποιητής (от глагола ποιέω — «делаю»), впервые встречающихся у Геродота (например, 2, 23, 4; 53, 8), Кратина (фр. 306) и Аристофана (например, *Лягушки* 96, 367; *Женщины на празднике Фесмофорий* 159). Древнеирландский глагол *do-gní* — «делать» также употреблялся в значении «создавать стихи», а слово *creth* (родственное др.-инд. *kṛ-*, *kṛta-*) указывало на «поэзию» и «ремесло» [Калыгин 1986: 19, 21].

В то же время в тексте самой «Ригведы» глагол *kar-* «делать» постоянно используется с дополнением *brāhmaṇ*, означая «делать гимн»: «Это тебе, Индра, люди из рода Готамы прекрасными речами создали священные гимны (*suṽṛktī brahmāṇi akran*)» (I.61.16), «Варуна создает священные гимны (*brahmā kṛṇoti*) ... он отпирает сердцем молитву» (I.105.15; так же в I.47.2; II.39.8; III.41.3; IV.6.11; 16.20; 19.1; 23.11; VI.35.3; VII. 97.7; 103.8; VIII.62.4; 90.3; X.49.1 и т.д.). В значении «сотворенный гимн» *brāhmaṇ* сочетается с причастиями от *kar*: «Пусть доставят вам (Митра и Варуна) радость эти сотворенные нами новые священные гимны (*kṛtāni brahmā*)» (VII.61.6; ср. VII.35.14; 70.6; 97.3 и др.).

Сложное слово *brahma-kṛti* значит «исполнение гимна»: «(Индра) ... с радостью принимает исполнение гимна (*brahmakṛtim*) певцом»

(VII.28.5), «Наслаждаясь исполнением гимна (brahmakṛtim), приезжай сюда, о хозяин буланных коней!» (VII.29.2). И одновременно brahmakṛt — это «исполнитель гимна», «гимнотворец»: «Для Индры произнесена приятная, громкозвучная молитва от Брихадуктхи, слагателя гимнов (brahmakṛto)» (X.54.6), «Ты (Индра) щедро даришь желанное богатство слагателю гимнов (brahmakṛte) и выжимателю сомы» (VIII.66.6; ср. III.32.2; VII.9.5; 32.2; X.50.7; 66.5 и др.).

Так же как со словом brahman, с глаголом kaṅ- «делать» сочетаются в «Ригведе» и другие названия гимнов и сакральных песнопений: *вач* (vāc), *дхи* (dhī), *дхити* (dhīti), *стома* (stoma), *уктха* (uktha), *сувркти* (suvṛkti), *пада* (pada), *шлока* (śloka): «Когда мудрые мыслью создали речь (vācam akrata)» (X.71.2), «Васиштхи создали гимн (vācam akrata) на манер отцов» (X.66.14; ср. VII.34.9; 103.8; X.34.5; 94.5, 14 и др.), «Сотворим молитву (dhiyaṃ kṛṇavāmā), друзья!» (VI.53.10; ср. VII.32.1; VIII.26.25; X.42.7), «Кто мыслью вытешет для вас трон, сотворит эту высокую молитву (ūrdhvaṃ dhītiṃ kṛṇavad) и удержит ее?» (VII.64.4), «Мы, Бхригу, для вас, Ашвины, сложили это восхваление (etaṃ stomam akarma), вытесали [его], словно колесницу» (X.39.14; ср. I.20.1; 184.5; II.39.8; X.39.14), «Вы, Маруты, сложили много отцовских гимнов (bhūri sakra pitṛyāni ukthāni), которыми издревле вы воспеаетесь» (VII.56.23; ср. VII.32.1), «Для вас, Митра-Варуна, я слагаю по-новому этот прекрасный гимн (imāṃ suvṛktiṃ kṛṇve), словно жертвенное возлияние, о асуры» (VII.36.2; ср. VII.97.9; X.39.7), «Поэты ... творите тайные слова (padā guhyāni kartana), чем боги достигли бессмертия» (X.53.10), «Пусть будет сотворен гимн (kṛṇute ślokaṃ) для Индры!» (III.53.11). Приведенные примеры, как нам кажется, достаточно убедительно свидетельствуют, что именование поэта kāṇi произведено именно от корня kaṅ- «делать» с помощью суффикса nom. agentis -u- и, таким образом, по характеру образования соответствует др.гр. ποιητής. Рассмотрим, как мы это сделали с термином *кави*, характер употребления слова *кару* в «Ригведе».

В отличие от *кави*, именование *кару* лишь считанное число раз употребляется в «Ригведе» по отношению к древним поэтам — праотцам нынешних и тем более к богам. «Древние поэты (pratnā kāraṇaḥ) отворяют двери гимнов» (IX.10.6), «поэты (kāraṇaḥ) (Рибху) выточили ваджру» (X.92.7), Индра «порождает (Ангирасов) семерых певцов неба (divaḥ sapta kāṛūn)» (IV.16.3), Ночь и Ушас — «два божественных хотара с прекрасной речью ... два поэта, воодушевляющих в собраниях (prasadayan-tā vidatheṣu kāṛū)» (X.110.7), два Джатаведаса (Джатаведас — эпитет Агни) называются «двумя вдохновенными поэтами на жертвоприношении»

ях людей (*viṣṭā yajñeṣu mānuṣeṣu kārū*)» (VII.2.7). Характерно, что по крайней мере в двух последних примерах боги выступают в качестве поэтов-*кару* в собраниях, на жертвоприношениях людей, и можно предположить их уподобление обычным поэтам, жрецам, участвующим в церемонии.

В подавляющем же большинстве случаев поэты-*кару* — это реальные исполнители данного гимна или группы гимнов. Они призывают богов на жертвоприношение: «Мы, поэты (*kāraṇaḥ*) призываем вас, Индра и Варуна, хорошо призываемых (*suḥavā havāmahe*)» (VII.82.4), «Молитвы лучшего среди многих поэта (*purutamasya kārōḥ*)» призывают Индру (VI.21.1), «Прекрасно прославленный, приезжай сюда, Индра, на священные гимны поэта Маньи (*ura brahmāṇi mānyasya kārōḥ*)» (I.177.5) и др. Они воспевают, славят богов: «Это твое мужество, Индра, поэты воспевают в гимнах (*etat ta indra vīryaṃ gīrbhiḥ gr̥ṇanti kāraṇaḥ*)» (VIII.54.1), «Вдохновенные поэты (*viṣṭā kāraṇaḥ*)» приветствуют Сому (IX.17.6), «Поэты (*kāraṇaḥ*) приносят вам, Ашвины, священные гимны» (VII.72.4), «Пусть поэт (*kārūḥ*), провозгласит ваше несравненное величие, о воды!» (X.75.1), «Вот восхваление для вас, о Маруты, вот гимн поэта Мандарьи Маньи (*māndāryasya mānyasya kārōḥ*)» (I.165.15) и т. д. Боги внимают восхвалениям певца: «Индра слышит зов молящего поэта (*nādhāmānasya kārōḥ*)» (I.178.3) — и испытывают наслаждение: «Пусть они (боги) наслаждаются всеми усилиями этого поэта, возносящего хвалу (*upaṣṭutim bharamānasya kārōḥ*)!» (I.148.2), «Наслаждайся, Индра, этими гимнами лучшего среди многих поэта (*purutamasya kārōḥ*)!» (III.39.7). В награду они ниспосылают певцам и жертвователям благополучие и покровительство: «Защити, о герой (Индра), воспевающих [тебя] поэтов (*gr̥ṇataḥ kārūn*)!» (V.33.7), «Мы, поэты (*kāraṇaḥ*), зовем тебя (Индра) для завоевания награды» (VI.46.1), «Пусть Индра сделает нашего певца Упаманью (*kāḥum upamānyum*) неудержимым, а его колесницу первой в беге!» (I.102.9), «Ты, о Агни, (сам) прославляемый, сделай поэта прославленным (*yaśasam kāḥum kṛṇuhi*) ... стань для поэта (*kāraṇe*) источником жизни и заступником!» (I.31.8–9), «Пусть у нас будет этот ваш дар, медоточивые (Ашвины), продвиньте вперед хвалу поэта Маньи (*mānyasya kārōḥ*)» (I.184.4). Поэтому гимн «для поэта [все равно что] дойная корова на пастбищах (*duhānā dhenur vṛjaneṣu kāraṇe*)» (II.2.9.), а Индра зовется в «Ригведе» «кормильцем поэтов (*kāru-dhāyas*)» (III.32.10; VI.21.8; 24.2; 44.12, 15 и др.).

Функции *кару* и *кави*, как мы видим, во многом схожи, но только тогда, когда *кави* выступает именно как поэт. Между тем тексты гимнов

«Ригведы» свидетельствуют, что в то время как *кави* — вдохновенный мудрец, маг, поэт-пророк, *кару* — поэт в более ограниченном, так сказать, профессиональном смысле этого слова, и использование этого термина возвращает нас к ремесленному словарю «Ригведы» (ср. греч. τέχνη — «искусство» и «ремесло» от корня *tek's «тесать» и ποιητής — «поэт» от ποίεω — «делаю»). Не случайно автор одного из гимнов причисляет профессию *кару* к другим, обыденным профессиям: «Я поэт (kāru), отец — лекарь (bhiṣaj), мать — мельничиха (upalapṛakṣinī)» (IX.112.3)⁶². И если *кави* заведомо уже обладает высшей мудростью, то *кару* должен еще испрашивать себе эту мудрость у богов: «Дайте, Маруты ... в дар поэту мудрость (kārave medhām)» (II.34.7), «Эти твои (Индра) вдохновенные поэты (kāraṇo viprāso) стремятся посредством молитвы обрести мудрость (medha-sātaye)» (VIII.3.18).

Основываясь на одном из стихов «Атхарваведы»: «Индра разбудил поэта: “Вставай, странствуй вокруг, воспевая (indraṇ kārum abūbudhat ut tiṣṭha vi saḡa jagan)”», П.Тиме предположил, что *кару* — странствующий певец, что объясняет его этимологическое соответствие др.греч. κήρυξ — «вестник» [Thieme 1957: 85; см. также Schmitt 1967: 301–302]. Однако тексты «Ригведы» и «Атхарваведы» в целом никаких оснований для такой интерпретации не дают, и *кару* в них — это прежде всего певец священных гимнов во время жертвенных церемоний.

В таком же значении певца, поэта, что и *кару*, употребляется в «Ригведе» сходное с ним по образованию слово *карин* (kārin). Так, хвалы, которые укрепляют Индру, «укрепляют и певца (kāriṇam)» (VIII.2.29), потоки сомы, текущие к Индре, сравниваются с поэтами (kāriṇaḥ), участвующими в состязаниях (IX.16.5; ср. IX.10.2), исполнители гимна надеются победить соперничающих с ними певцов (jayemā kāre ... kāriṇaḥ) (VIII.21.12) и т. д.

В последнем примере мы переводим как «гимн» слово *кара* (kāra), еще одно производное имя от глагола kar-/kṛ- «делать». Так же перевел К.Гельднер, но Л.Рену, не связывая с корнем kar- поэтологические термины, предпочел переводить *кара* как «решающий удар (le coup décisif)», «решительный исход (l'issue décisive)» [Renou VIII: 58, 59, 63; XII: 104]. Прав, как нам кажется, Гельднер: почти во всех случаях значение «песнь», «гимн» для *кара* наиболее, если не единственно, удовлетворяет контексту стиха: «Избавив скот от пут, они (Ангирасы) запели песнь (kāraṁ arcan)» (IV.1.14); «Все боги, словно гимн (kāraṁ na), возгласили Индре победный клич, когда он убил змея» (V.29.8); «Поэт (кави) Сомы несет с собой многожеланную песнь (kāraṁ puruṣprham)»

(IX.14.1); «Эта прекрасная, благодатная, стремящаяся к награде песнь (kāraḥ) всегда обретает победу» (X.53.11); «Ты (Индра) сотворил для них (Ангирасов) гимн (kāraṁ), чтобы они побеждали в состязаниях» (I.131.5); Ашвины помогают гимну (kāraṁ) в состязании за награду (I.112.1). Своего рода семантический «переход» от *кара* — «деяния» к *кара* — «гимну» как бы засвидетельствован в третьем стихе 49-го гимна III мандалы, где Индра именуется тем, «кого следует призывать, словно Бхагу (божество благоденствия, богатства. — П.Г.), при делании гимнов (kāre matīnām)». По-видимому, так же как от *kāra- matīnām* (или ... *brahmaṇām, dhīnām* и т. д.) — «делания гимнов» произошел переход к *kāra* — «гимн», *kāru-matīnām, brahmaṇām* и т. д. — «делатель гимнов» упростилось просто в *kāru* — «поэт», «гимнотворец».

От корня *каг-* «делать» образован и термин *сукрптити* (*su-kṛti*) или *сук-рптия* (*su-kṛtya*) — букв. «прекрасное деяние» и в переносном смысле «прекрасное искусство» (ср. уподобление гимна «хорошо сделанной (εὖ ποιητόν) колеснице» у Вакхилида 5, 177). Пауры (одно из родовых имен поэтов в «Ригведе») «пришли с молитвами (*dhītibhiḥ*) к Индре за помощью со [своим] прекрасным искусством (*nakṣanta indram avase sukrītyayā*)» (VIII.54.1–2); «Возничие [гимнов] (*vahnayaḥ*) получили почетную долю среди богов за [свое] прекрасное искусство (*sukrītyayā*)» (I.20.8); Ангирасы, освободившие коров (на тайном языке «Ригведы» — гимны), «зажгли жертвенные костры 1, умом и прекрасным искусством (*sukrītyayā*)» (I.83.4); «давилые камни, искусные и [действуя] с искусством (*sukṛtaḥ sukrītyaya*), говорят на тысячу ладов сверкающими устами» (X.94.2). Особенно часто понятие «прекрасное искусство» связано с деятельностью Рибху — божественных ремесленников и поэтов: они названы «искусными за [свое] прекрасное искусство (*sukṛtaḥ sukrītyayā*)» (III.60.3), Индра сделал их [своими] друзьями за их прекрасное искусство (*sukṛtyā*)» (IV.35.7), они «стали богами за свое прекрасное искусство (*sukṛtyā*)» (IV.35.8).

Было бы соблазнительно полагать, что по отношению к поэту именованное *кару* скорее имеет в виду ремесленную сторону поэтического творчества, чем *кави*, связанное с божественным знанием (вдохновением). В какой-то мере, если судить по рассмотренному нами выше распределению этих терминов, такая точка зрения имеет свои основания. Однако нужно иметь в виду, что изначально глагол *кар-*, от которого образовано *кару* и родственные ему слова, как и вся ремесленная терминология «Ригведы», имел значение даже не столько практического действия, сколько творения, созидания в высоком (мифологическом)

смысле. На это, в частности, определенно указывает еще одно восходящее к нему слово — *крату* (kratu). Оно в «Ригведе» означает, как правило, творческую силу духа, которой в первую очередь обладают боги и которую они способны передавать людям: Индра и Варуна обладают силой духа, достойной воспевания (kratur bhavaty ukthyah)» (I.17.5); «Истиной усиливающие истину, прикосновенные истине, о Митра и Варуна, вы достигли высокой силы духа (kratum brhantam)» (I.2.8); Маруты, если пожелают, многое совершают силой духа (kratvā) (I.165.7); Агни зовется «обладающим прекрасной силой духа (sukratu)» (VI.7.7; VII.9.2); «Эту силу духа (kratum) даруйте нам, боги!» (X.37.5); «Раздувая мудрую силу духа (apī kratum sucetasam vatantaḥ), Митра и Варуна ведут прекрасным путем сквозь препятствия» (VII.60.6); «Ты, Индра, питаешь силу духа (kratum puṣyasi)» (III.45.3) и т. д.⁶³

Существенно, однако, что в большом числе случаев *крату* означает именно поэтическую силу духа. Об этом свидетельствуют эпитет *кави-крату* (kavi-kratu), прилагаемый к Агни (I.1.5; III.2.4; 14.7; 27.12; V.11.4; VI.16.23; VIII.44.7) и Соме (IX.9.1; 25.5; 62.13), или такие, например, стихи и поэтические формулы: «Други, ищите вдохновения (kratum), как нам приготовить восхваление Шары» (VIII.70.13); «Многопрославленный (Агни) вдохновением (kratvā) побуждает смертного к восхвалению богов» (I.141.6); «Этого (Агни) ... да достигнет молитва, очищающая силой вдохновения (kratvā punatī dhītiḥ)!» (IV.5.7); «Это поистине грозное священное слово говорящий красноречиво благодаря вдохновению (kratvā) произносит в состязании за поддержку» (X.61.1); Индра — «певец, наполняющий [сердце] вдохновением (kratu-prāvā jaritā)» (X.100.11; ср. I.17.5; III.3.7; IV.39.2; 41.1; VIII.33.13; X.104.10 и др.).

Примечательна судьба терминов «Ригведы», описывающих поэта и поэтическое искусство как «делателя» и «делание», в классической санскритской литературе и поэтике. Почти все эти термины, в отличие, например, от того, как обстояло дело в греческой литературе, вышли из употребления. И все-таки память о поэтологическом смысле дериватов от корня *kṛ-/kaṛ-* в известной мере сохраняется. Она осталась в названиях одной из главных категорий санскритской поэтики *аланкары* — «украшения» (alaṃ-kāra — букв. «делание подходящим», «делание как должно») и соответственно самой поэтики — *аланкарашастры* (alaṃkāra-śāstra) — «науки об украшениях». Она сохранилась и в именовании поэзии — *кавья-крия* (kāvyā-kriyā — «делание поэзии») в «Натьяшастре» Бхараты (XXII.23) и в «Камасутре» Ватсьяны (I.3.16) при перечислении 64-х видов искусств (kalā). При этом, как показал В.Рагхаван, вто-

рой член этого сложного слова — *крія* сам по себе может значить «поэзия», «поэтическое произведение», и ранним названием поэтики (*аланкара-шастры*) в индийской традиции было *крія-кальпа* (*kriyā-kalpa*) или *крія-видхи* (*kriyā-vidhi*), то есть «знание делания [поэзии]» или «наставление в делании [поэзии]» [Raghavan 1973: 289–292]. Эти термины именно в таком значении встречаются у того же Ватсьяяны, в «Лалитавистаре», в «Кавьядарше» Дандина: «Мудрые составили наставление в поэзии (*kriyāvidhim*), касающееся разных видов речи» [КД I.9] — и, наконец, в «Рамаяне», где в числе слушателей поэмы Вальмики, исполняемой певцами Кушей и Лавой, наряду со «знатоками кавьи (*kāvya-vidah*)» названы «знатоки поэтики (*kriyākalpa-vidah*)» (Рам. VII.94.7). Показательно, что и Калидаса в прологах к своим пьесам «Викраморваши» и «Малявикагнимитра» дважды называет свои произведения просто *крія*: «Выслушайте, сосредоточив внимание, это [поэтическое] творение (*kriyām itam*) Калидасы» (Викр.) и «Никогда не поверю, чтобы у зрителей ... пробудилось много внимания к [поэтическому] творению Калидасы (*kālidāsasya kriyāyām bahimānah*)» (Мал.).

Если в классической санскритской литературе название поэта *кару* вышло из употребления, то, напротив, *кави* стало основным именем поэта, а *кавья* — поэзии, причем поэзии как мирского — хотя и высокого — искусства, обладающего такими ценностями, как *аланкары* — риторические фигуры, *раса* — способность доставлять наслаждение, *дхвани* — скрытый смысл. Однако представление о ведийском *кави* — не просто поэте, но мудреце и визионере — оставалось, и авторы поэтологических трактатов считали нужным отделить нынешних *кави* от прежних, указывая, согласно нормам традиции, и на преемственность, и на различие между ними. Так, Бхатта Таута (X в.) в утраченном, но частично пересказанном Абхинавагуптой и Хемачандрой трактате «Кавьякаутака» писал: «Говорят, что кави не отличается от риши, и он поистине риши в силу [своего] видения (*darśanāt*). А видение — это способность видеть сущность самых малых и разнообразных состояний и качеств. В шастрах (в данном случае — ведах. — П.Г.) кави действительно так называется благодаря [своему] видению сущего. Но в мирском (*loke*) употреблении слово «кави» предполагает как видение, так и способность описания (*vaṅmaṇa*). Ибо, хотя мудрец (Вальмики), первый кави, обладал врожденным чистым видением, среди людей это не считалось искусством кави (*ka-vitā*), пока он не приобрел способность описания» (КАХ: 379).

Несколько иначе толкует смысловые оттенки термина *кави* Раджашекхара (IX–X вв.) в «Кавьямимансе». Он отделяет «поэта шастр (*śāst-*

ga-kavi)» от «поэта поэзии (kāvyā-kavi)». При этом под шастрами он имеет в виду творения как божественного происхождения (гимны вед и брахманы), так и человеческого (эпос, пураны, всевозможные научные сочинения), и потому указывает третий вид поэтов — «поэта шастры и кавьи». Но, как бы то ни было, для «поэта шастры» главным он считает смысл, рассуждение, а для «поэта поэзии» — изощренность словесной формы. При этом характерно, что по отношению к «поэту шастры» у Раджашекхары уже нет традиционного пietetа. Он упоминает некоего Шьямадеву, который считает собственно поэта выше поэта шастры, а сам полагает, что оба равны своими достоинствами, хотя и различны по роду творчества (КМ: 17).

Приобретает у Раджашекхары характер поэтической аллегории и сам миф о божественном происхождении *кави* и *кавыи*, о котором мы упоминали в начале главы. По этому мифу преемниками божественного поэта Кавьяпуруши, сына Сарасвати, становятся сначала знакомый нам по «Ригведе» риши Кавья Ушанас, репрезентирующий у Раджашекхары древнего ведийского *кави*, а затем творец «Рамаяны» Вальмики — «первый кави» (*ādi-kavi*) в более позднем понимании этого термина классической поэтикой. В качестве невесты для Кавьяпуруши богиня Гаури, жена Шивы, создает Сахитьявидью, то есть поэтику. Кавьяпуруша вместе с Сахитьявидьей обходят все области Индии, устанавливая для каждой собственные стиль (*риту*) и манеру (*вритти*) поэзии, и навечно воцаряются в сердцах и разуме всех на земле поэтов (КМ: 6–9).

Так средневековая поэтологическая легенда перебрасывает мост от ведийских *кави* — богов и мудрецов к *кави* — поэтам классической санскритской литературы.

* * *

Подобно именованиям поэтов, многие из рассмотренных нами характеристик поэтического искусства, которые были актуальны на архаической стадии его развития, буквально, опосредованно или переосмысленными переходят в научный аппарат определения поэзии. Мы уже говорили в связи с античностью, как это, например, происходит с метафорой плетения или тkania стиха. Заметим только, что она же до известной степени распространяется не только на поэзию, но и на язык вообще. В качестве доказательства можно сослаться на описание построения языкового высказывания Платоном, который говорит о «первичном сплетении» (*πρώτῃ συνπλοκή*), лежащем в основе любой фразы и реализуемом в соединении имени, или субъекта, и глагола, или предиди-

ката (*Софист* 262 с)⁶⁴. Но еще более важно, что применительно к поэтическому языку и поэзии в целом она включается в общую систему представлений о поэтическом тексте как особом соединении составляющих его элементов как на содержательном, так и на словесном уровнях.

Уже во фрагментах комедиографа Кратина (fr. 85 Kock) мы находим требование «взаимного сочетания предметов» (συστρέφειν τὰ πράγματα); в платоновском «Федре» (268d) трагедия определяется как «соположение подходящих друг другу и связанных в единое целое речений» (τῇ τοῦτων [τῶν ῥήσεων] σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνισταμένην). Наконец, именно эта идея соединения и связи в единое целое главенствует в литературной теории Аристотеля, где содержание, или сюжет (μῦθος), трагедии раскрывается как «соединение событий» (σύνθεσις, σύστασις τῶν πραγμάτων), а ее стиль, словесное выражение (λέξις) как «соединение слов» (σύνθεσις τῶν ὀνομάτων — *Поэтика* 1449b35–36, 1450a5, 32). Тот же принцип переходит в дальнейшем в традицию перипатетических поэтик, представленную, например, фрагментами ученого Неоптолема, у которого «словесное сочетание» становится определением одной из важнейших категорий эллинистических «Поэтик» — ποίημα, охватывавшей область словесного оформления текста (11, 6–11 Jensen). Своего рода «парной» категорией к ποίημα являлось понятие ποίησις, традиционно передаваемое в современных комментариях как аналог «содержанию». Однако у Неоптолема в него не включались «мысли, действия и изображения характеров» (διάνοιαι, πράξεις, προσωποποιῖαι), то есть все то, что в современном понимании естественно отнести к содержательной стороне произведения (11, 28 Jensen). У Неоптолема эти понятия были отнесены к сфере «поэта», являвшегося наряду с двумя упомянутыми категориями составным элементом (εἶδη) «поэтического искусства» (12, 14 Jensen). Синонимом к ποίησις у эллинистического ученого служило еще одно понятие — ὑπόθεσις, входившее в терминологический аппарат риторики и описывавшее специфическую тему речи. Однако уже на ранней стадии формирования риторического понятийного словаря в ὑπόθεσις очевидно просматривается идея некоей выстроенности темы, ее последовательного изложения⁶⁵. Тот же принцип характерен для широко распространенных ὑποθέσεις трагедий и комедий, сочинявшихся александрийскими грамматиками. В этих кратких «сводках» содержания, предпосылавшихся драме, главным, пожалуй, опять-таки являлся не собственно сюжет, но последовательность входивших в него событий, последовательность, укладывавшаяся в аристотелевский принцип единства произведения, последовательно развивающегося от

«начала к середине и концу»⁶⁶. Еще более явственным принцип внутреннего «составления» и расположения материала становится в определении той же категории *ποίησις* у спорящего с Неоптолемом Филодема, у которого, как мы уже отмечали, она поясняется через еще один риторический термин — *διάθεσις*, аналогичный лат. *dispositio* и применявшийся для обозначения структуры изложения в речи⁶⁷. Эта идея закрепляется за *ποίησις* и в дальнейшей грамматико-поэтологической традиции⁶⁸.

Таким образом, в аналитическом языке научной поэтики воплощается и формализуется базовый принцип «составления, соединения, прилаживания» содержания и языка поэзии, значимый для античного представления о ремесленном мастерстве и искусстве вообще. Именно он лежит в основе последовательно присутствующего у разных авторов сравнения произведения искусства с цельным живым организмом, разумно соединяющим собственные составные элементы. Впервые в достаточно явственном виде он встречается у Платона в «Федре» 264с сл. [Jaeger 1959, 2: 38], а отчетливо формулируется уже Аристотелем внутри его теории «единства и цельности» трагедии (*ἐν καὶ ὅλον* — *Поэтика* 1450a26, 1451a1)⁶⁹. От Аристотеля (возможно, через посредство все того же Неоптолема⁷⁰) этот принцип переходит к Горацию: уже в первых строках «Послания к Пизонам» содержательное единство поэтического произведения заявлено в качестве основного критерия анализа и оценки творчества. Одновременно он распространяется и на формальную сторону поэзии, где основным показателем новизны и искусности поэта становится «хитроумное сочетание» слов (*Dixeris egregie, notum si callida verbum / Reddiderit iunctura novum* — *Искусство поэзии* 47–48).

Но в последующую традицию переходят не только общие принципы, но и достаточно конкретные категории, намеченные ранней поэзией. В рамках всеобъемлющего единства и цельности произведения особую роль начинают играть понятия, ограничивающие и обозначающие критерии отбора и изложения материала. Мы уже говорили о значимости категории «меры» в общем и частном ее значении для развития литературной теории. Заметим, что одной из форм ее импликации становится представление о «краткости» как необходимой характеристики поэтического стиля. «Мера», о которой настойчиво говорит Пиндар («Малой мерой мерится стих...» — Истм. 1, 62, ср. «в едином слове сказать великое» — Ол. 13, 98 или отрицание «долгой речи» в Пиф. 8, 29), очевидным образом предвосхищает теорию «краткости» (*συντομία*), сформулированную на терминологическом уровне сначала античной риторикой⁷¹, а затем и эллинистической поэтикой⁷². При этом у Пиндара

идея «краткости», лаконичности поэтического выражения постоянно сопрягается с представлением об «уместности» сказанного, его соответствии предмету и ситуации. Последнее чаще всего обозначается как «верное время» (*καίρος* — Пиф. 1, 81; 9, 78), выбранное для того или иного слова или песни в целом⁷³. Впоследствии это обозначение используется в терминологическом плане риторикой (ср. требование Аристотеля пользоваться различными риторическими средствами «вовремя», *εὐκαίρως* — *Риторика* 1408b1), где оно близко примыкает к категории *πρέπον* — «подобавшее», распространяемой как на лексический (1404b4, 1408a10), так и на содержательный уровень. Из риторики это понятие заимствует и поэтика⁷⁴, а у того же Горация требование «говорить то, что должно говорить именно в данный момент» (*ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici* — *Искусство поэзии* 43) является одним из главных критериев оценки поэтического творчества, необходимой составляющей поэтического «порядка» (*ordo* — 41–42), восходящего к *κόσμος* ранней традиции⁷⁵.

Преимущество как общих принципов подхода к литературе и поэзии, так и частных поэтологических категорий, бесспорно, указывает на некое единство во взгляде на собственное «мастерство» поэтов архаики и в анализе поэтического «искусства» позднейшей античной наукой. «Поэтическое искусство» в ней замещает «Музу» ранней поэзии, и то, что ранее относилось к сфере божественной «мудрости», которой обучался поэт, теперь становится внутренними, формальными составляющими поэзии как особой сферы человеческой деятельности. В наиболее ранних примерах поэтической «авторефлексии» мы практически не находим жесткого противопоставления «вдохновения» и мастерства в том смысле, в котором оно восстанавливается для последующей, в том числе и новоевропейской традиции⁷⁶. «Инспирация» понимается не как иррациональная духовная сила, некое возвышенное «исступление» души, не определяемое никакими четкими рамками и категориями; напротив, первичные дефиниции основных поэтических приемов, принципов и характеристик творчества как бы «переходят» от божества к поэту. Муза их «знает», поэт им «научается».

В качестве возможного примера более или менее четкой оппозиции поэтического вдохновения, даруемого певцу изначально, с рождением, и последующей практической «науки» можно привести единственный контекст из Пиндара: «Мудрый (*σοφός*) знает многое отроду (*φῶ*) — / А кому потребно учение (*μαθόντες*), / Те, как вороны, / Оба каркают болтливо и праздно / Против божественной птицы Зевса» (Ол. 2, 86–88,

пер. М.Л.Гаспарова). Однако и здесь «учению» противопоставлено не вдохновение как таковое, но опять-таки «природная мудрость», получаемая от богов, т.е по сути мы имеем дело не с оппозицией природного таланта и благоприобретенного навыка, а с противопоставлением правильного и ложного «мастерства», причем «правильность» его тождественна божественному происхождению⁷⁷. В этой истинной поэтической «мудрости» (σοφία) инспирация и мастерство слиты воедино.

Не случайно поэтому, что привычная дихотомия «вдохновение/искусство» возникает там и тогда, когда рядом с поэзией начинает утверждаться новая форма мысли и деятельности человека, претендующая на владение именно «мудростью», также унаследованной от предыдущей, мифологической эпохи. Первые образы «безумных» певцов, обуреваемых, подобно пророкам, некоей высшей иррациональной силой, возникают у ранних греческих философов. Противостоящее «разуму» безумие, исступление (ἐνθουσιασμός) становится у них неотъемлемым свойством поэтов: «Никто не может быть великим поэтом, не впадая в безумие... Все, что напишет поэт с божественным вдохновением и священным воодушевлением, безусловно прекрасно... Гомер получил в дар божественную природу, ибо не может быть, чтобы без божественного и сверхъестественного начала он мог создать такие прекрасные и мудрые стихи» (Демокрит фр. 18 DK, ср. Гораций. *Искусство поэзии* 296–297). Как видно, у Демокрита безумие — это главная характеристика поэзии, описываемая вполне положительно и не противоречащая «мудрости». Но в то же время эта характеристика ставит поэта особняком, а значит, может противопоставить поэзию философии как истинному поиску знания. Соответственно в философии поэтическое «безумие» начинает приобретать и отрицательный оттенок: так, Эмпедокл стремится уберечься от поэтического безумия в философской поэме «О природе» (В 3, 1 сл. DK)⁷⁸, а Гераклит в своем порицании традиционной поэзии во многом, по-видимому, исходит из того же представления (В 40; 42; 56; 92 DK). Законченное и полное выражение дихотомии природного вдохновения и рационального «знания», или искусства, приобретает, наконец, в учении Платона, причем и здесь ее оценка является совсем не однозначной.

Достаточно подробное описание природы и сути поэтического вдохновения мы находим в платоновском «Ионе». Позицию Сократа в нем как нельзя лучше выражает знаменитое описание магнетического воздействия поэзии: «Муза как магнит — сама делает вдохновенными (ἐνθροῖ) одних, а от этих тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением (ἐνθροῖ ἐνθουσιαζόντες). Все хорошие эпические поэты сла-

гают свои песни не благодаря искусству (τέχνη), а лишь в состоянии вдохновения и одержимости (κατεχόμενοι): точно так же и хорошие мелические поэты: подобно тому, как корибанты пляшут в исступлении (οὐκ ἔμψρονες), так и они в исступлении творят свои прекрасные песнопения: ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми» (*Ион* 533e–534a). Поэтический «энтузиазм», как и в прежней поэзии, ставится в один ряд с исступлением пророков и жрецов (χρησμεῖοι καὶ μάντιες — 534c); но по сравнению с предшествующей традицией Платон меняет саму мотивировку такого сближения. Если у Пиндара, например, поэт близок пророку потому, что оба они владеют божественной «мудростью», а точнее *научены* ей, то в «Ионе» поэт так же, как и прорицатель, лишен рассудка (νοῦς — 534c–d) — он всего лишь пассивно передает слова бога, вещающего его устами. Тем самым Платон отрицает наличие у поэта некоего особого знания или умения; божественная инспирация отделяется от «мудрости» и противопоставляется ей: «Ведь не от умения (т. е. — «благодаря искусству», τέχνη) они это говорят, а благодаря божественной силе (θεῖα δύναμις)» (534c). Соответственно и весь спор Сократа с Ионом в диалоге строится как последовательное отрицание того, что поэт обладает специальным, только ему присущим знанием. Это отрицание базируется на сознательном использовании Платоном идеи тождества слова и вещи, восходящей еще к мифологическому сознанию. В платоновском диалоге, впрочем, эта идея как бы выворачивается наизнанку: если поэт говорит о битвах, то должен быть сведущ в воинском деле, а если он не имеет о нем понятия, то значит, не ведает того, о чем говорит, т. е. не обладает искомой «мудростью» (540c сл.). Показательно, что Сократ основывается на утверждении своего противника, считающего искусство рапсода отличным от всех прочих ремесел (537e, 539e). Тем самым, с одной стороны, признается факт превращения поэзии в самостоятельное «искусство», закрепленный предшествующей традицией, а с другой, отождествление поэзии с ее предметом (изображением скачек, гаданий и т. п.) дает Сократу возможность отказать ей в собственном объекте, а следовательно, в собственном «мастерстве». Лишение поэта «знания» оставляет за ним лишь вдохновение, «энтузиазм»; инспирация вытесняет мастерство, а с ним и искусство как таковое: «Вот это более прекрасное и останется за тобой, Ион: ты *божественный, а не искусный* (θεῖον καὶ μὴ τεχνικόν) хвалитель Гомера» (*Ион* 542a).

Впрочем, в возражениях Иона присутствует пассаж, по сути содержащий указание на специфическую задачу и функцию поэзии. Таковы-

ми рапсод считает знание того, «что должно говорить мужчине и женщине, рабу и свободному, подчиненному и начальнику» (540b). Весьма схожее утверждение мы находим впоследствии в «Законах», где говорится, что «Музы никогда не ошибутся, соединив мужскую речь с женоподобной фигурой или мелодией или мелодию и фигуры, достойные свободных людей, приспособив к ритмам рабов» (2, 669c). Здесь речь идет, конечно, прежде всего о пении, музыке и пляске («ритм» в данном случае тождествен «танцу» [см. Брагинская 1991: 88–90]), но показательно, что обсуждаются прежде всего формальная сторона, способы выражения (мелодия, слова и т. д.). Так же и в речи Иона очевидно, что подразумевается скорее *форма* изложения, то, как следует говорить мужчине и женщине, рабу и свободному и т. п. (ср. «мужская речь» в «Законах») ⁷⁹. Сократ, однако, немедленно концентрируется на *содержании*, предельно конкретизируя абстрактную ситуацию: на место раба «вообще» подставляется пастух, и обсуждается не то, *как*, а то, *что* он говорит. Это естественнее знать пастуху, а не поэту (540c). Точно так же на месте «женщины» оказывается «пряха» (540d) и т. д. Иными словами, Платон подменяет слово как таковое предметом, этим словом описываемым, и доказывает, что у поэта недостает знания предмета — тезис, многократно повторенный им и в других диалогах (*Апология Сократа* 22b–c, *Государство* 598e).

Оппозиция «инспирация — мастерство» становится своеобразным дополнением к противопоставлению «форма — содержание». В ранней поэзии последняя дихотомия практически отсутствует: так же, как божественная «мудрость» (σοφία) одновременно даруется поэту и служит инструментом его мастерства, поэтический «порядок» (κόσμος) распространяется и на изображаемые события, и на слова, их описывающие. Платон жестко разделяет эти два уровня, сосредоточивает свое внимание исключительно на содержании и, доказывая незнание поэтом особенностей изображаемого предмета, делает его лишь пассивным «передатчиком» (ἐμπνευός — *Ион* 534e) внушенных ему слов. Формально образ поэта — «передатчика», «истолкователя» вновь близок к традиционному образу певца-пророка (ср. поэта-«толкователя Муз» у Пиндара), но Платон качественно меняет суть этой «передачи», лишая ее всякой рациональной основы. «Таким образом, и о поэтах я узнал в короткое время, что не благодаря мудрости они могут творить то, что творят, но благодаря некой природной способности, как бы в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям: ведь и те говорят много хорошего, но совсем не знают того, о чем говорят» (*Апология Сократа* 22b–c). Соот-

ветственно меняется и интерпретация Платоном многих традиционных топосов изображения поэзии и поэта. Так, в частности, вполне многомерная метафора «крылатого слова» и «поэзии-птицы» в том же «Ионе» предстает достаточно прямолинейной, подкрепляющей образ поэта как существа «не от мира сего», никак не говорящего о реальности или о чем-то конкретном и понятном ему самому: «поэт — это существо легкое (κοῦφον)⁸⁰, крылатое (πτέρων) и священное; и он может творить только тогда, когда делается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка» (534b).

Постоянно доказываемое Платоном отсутствие в поэзии разумного начала (поэт «лишен рассудка», οὐκ ἔμφρων — *Ион* 534с, *Законы* 719с) и положено им в основу «древнего спора между поэзией и философией». Следует заметить, впрочем, что в «Ионе» платоновская критика направлена не столько против поэзии вообще и всех поэтов архаики, но скорее адресована именно рапсодам, воспроизводящим и толкующим традиционные, прежде всего гомеровские, тексты. Соответственно Сократ строит и своеобразную иерархию поэтического «энтузиазма». В метафорической магнетической цепи Муза тождественна магниту, а Гомер — первому кольцу в цепи, от которого в свою очередь «заражается» вдохновением Ион и другие рапсоды (533d). Таким образом, Гомер связан с божеством более «непосредственно», его вдохновение — как бы «первого порядка»⁸¹, а потому он стоит выше обычных певцов, о знании которых, а точнее отсутствии такового, рассуждает Сократ. Поэтому вполне естественной, несмотря на выводы «Иона», выглядит похвала Гомеру и Гесиоду в «Пире», где говорится об их бессмертной славе, поддерживаемой прежде всего их потомством, под которым имеются в виду все те же рапсоды (209d). В известной мере это утверждение повторяет картину «Иона», где эпические исполнители также являются лишь «проводниками», хранителями боговдохновенной традиции.

Положительное восприятие фигуры Гомера вообще в достаточной степени характерно для Платона, за исключением, пожалуй, только «Государства». Для некоторых исследователей это служит поводом противопоставить привычному образу Платона, изгоняющего поэтов из своего идеального города, некую «положительную программу» оценки поэзии, также содержащуюся в целом ряде его диалогов [Elias 1984]. Больше всего оснований для такой переоценки предоставляет, конечно, «Федр», где мы вновь сталкиваемся с изображением поэтической инспирации, на этот раз вполне восторженным. В знаменитой «палинодии» Сократа предстает «третий вид одержимости и неистовства (κατο-

κωχή καὶ μανία) — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая (κοσμοῖσα) несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному только искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих (ἔμφορες) затмятся творениями неистовых» (*Федр* 245а, пер. А. Егунова).

При всей апологетичности данного пассажа очевидно, что по сути в нем мы имеем дело со все той же оппозицией «разум — вдохновение», причем «разум» тождествен «искусству» (τέχνη). Более того, истинный поэт достигает своей цели благодаря не столько искусству, сколько вдохновенному иступлению («творения здравомыслящих <= владеющих искусством> затмятся творениями неистовых»). Вывод практически тот же, что и в «Ионе», но отчасти с противоположным знаком: поэзия — не совсем или совсем не искусство (в рациональном смысле), но и не должна им быть. Заметим также, что в рассуждении имплицитно присутствует и дихотомия «содержание — форма», значимая, как мы видели, для платоновской переинтерпретации поэтической инспирации. Характерно, что «мусическое иступление» приводит к «украшению» деяний героев; если же учесть, что этим русским словом передается производное от κόσμος, определявшего «порядок стиха» в ранней поэзии, а затем стилистическую «украшенность» у Аристотеля, то опять-таки оказывается, что задача поэзии — в придании порядка и красоты традиционному содержанию, т. е. прежде всего в искусном оформлении⁸². Таким образом, в контексте «Федра» меняются лишь оценочные акценты, базовая аргументация остается той же⁸³. В «Пире» и «Федре» в центре внимания стихия любви, отождествляемая с божеством, и воздействие, этой стихией оказываемое. Отсюда и по сути внерациональный подход⁸⁴. В «Государстве», напротив, речь идет о разумном устройстве общества, и соответственно на первом плане — рациональное. Поэтому в первом случае поэзия рассматривается «под положительным углом зрения», а во втором — с отрицательной оценкой. В основе же и того, и другого подхода единое понимание поэзии как способности творить под воздействием внешней, иррациональной силы⁸⁵. Именно такая трактовка определенно доминирует в «Государстве»; характерно, что, отсылая «нежелательного» поэта, граждане идеального общества должны считать его «чем-то священным» (ἱερόν) и умастить благовониями (398а) — своеобразный парафраз заключительных слов «Иона» и не-

кая промежуточная ступень между апологией поэзии в «Федре» и окончательной атакой на нее в 10-й книге того же «Государства»⁸⁶. Показательно при этом, что в 10-й книге понятие инспирации как таковое практически не присутствует в аргументации, построенной исключительно на рассмотрении «знания поэтов» и доказательстве отсутствия у них понимания изображаемого предмета и чистой «подражательности» поэтического творчества⁸⁷. Соответственно в «Государстве» боги предстают уже не столько источником поэтического искусства, а его темой, объектом описания, который поэты изображают ложно (377с, 388b и т. д.). «Ион» сформулировал саму дихотомию «вдохновение/знание (= искусство)», «Федр» показал исключительную «энтузиастичность» поэзии, «Государство» целиком сосредоточено на другом полюсе оппозиции — «знании» — и потому обходит идею инспирации стороной⁸⁸.

Связь представления об инспирации с темой «разумности», «правильности» поэзии и, соответственно, с противопоставлением содержания и формы литературного произведения маркирует размежевание и двух типов отношения к художественному произведению — того, что можно назвать этическим и эстетическим подходом к литературе. Оба они присутствуют у Платона, меняя акценты в зависимости от цели философской аргументации. Весьма ярким примером их столкновения является, бесспорно, литературная полемика Эсхила и Еврипида в «Лягушках» Аристофана. Вполне очевидно, что в рамках их знаменитого агона Эсхил прежде всего апеллирует к содержанию собственных и еврипидовских трагедий, в то время как его оппонент доказывает свое превосходство именно в изысканности литературной формы⁸⁹. Показательно, что особое место внутри этой полемики занимает и тема поэтической инспирации, которая у Аристофана нередко присутствует в ироническом и пародийном контексте (см., например, *Всадники* 525 сл.). Перед началом состязания оба трагика призывают к вдохновению к богам. Но если Эсхил обращает свой призыв к Деметре, прося ее сделать его «достойным своих мистерий», т. е. дать ему проникнуться высоким духом и смыслом ее таинств, то Еврипид желает «искусно спорить о любых словах, с какими придется столкнуться» (*Лягушки* 886–894). Иначе говоря, его цель — прежде всего слова, форма выражения, собственно поэтическое мастерство, и потому его инвокация обращена к богам «новым» — «эфиру, вращателю языка, ноздрям». «Вдохновение» обыгрывается буквально — это то, что вдыхает («эфир»), и то, чем дышит («ноздри») поэт; молитва обращена не к божественной силе, но к самому слову, каким она обозначена. Еврипид руководствуется только сво-

им мастерством, и потому «инспирация» для него — всего лишь понятие, которое тоже можно обыграть словесно.

Разграничение у Платона и, отчасти, Аристофана понятий «вдохновения» и «мастерства» и их жесткое противопоставление становятся бесспорным следствием начала формализации поэтических категорий и их рационального обоснования. Следующим и центральным этапом этой формализации явилась «Поэтика» Аристотеля, где представление о божественной инспирации достаточно второстепенно в рамках последовательно рациональной теории литературы. Упоминание о поэтической «одержимости» встречается в трактате лишь однажды (гл. 17, 1455a), причем смысл соответствующего пассажа достаточно неясен. Практически все последние издатели и комментаторы согласны с конъектуральным чтением, при котором фраза выглядит так: «Потому поэтическое искусство дело <скорее> человека естественно одаренного, чем безумного; ведь первые способны легко перевоплощаться, а вторые находятся вне себя» (διὸ εὐφυοὺς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν <μᾶλλον> ἢ μανικὸν, τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλάστοι οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν). Речь в данной главе идет об адекватной передаче эмоций в драме (в том числе и на сцене) и способности поэта заранее представить себе происходящее на сцене. В рамках «Поэтики» это рассуждение достаточно периферийно, и это само по себе показательно. Предельно рациональная доктрина Аристотеля заставляет «вдохновение отступить на загадочные небеса, откуда оно изначально спустилось» [Else 1986: 203]. В то же время не случайно, что понятие «вдохновения» или близкое ему связывается Аристотелем с эмоциональной природой самого поэта. Здесь мы имеем дело со своеобразным уточнением понятий: место традиционного, и прежде всего платоновского «безумства» (μανία) занимает «естественная способность» (εὐφυής) испытывать, воспринимать и передавать эмоции⁹⁰. Тем самым на смену «инспирации» как внешней силе, выводящей поэта за рамки собственного «я», приходит «природа» самого поэта, его внутренняя эмоциональная предрасположенность к творчеству⁹¹. Вдохновение становится составным элементом, одной из внутренних категорий поэзии как искусства⁹². Впоследствии древнее представление о божественном вдохновении окончательно преобразуется в категорию «природы» (φύσις, natura) или врожденного «таланта» (ingenium), необходимого поэту. При этом оппозиция вдохновения и мастерства уже ни в коей мере не является жесткой и полярной: эту идею как нельзя лучше выражает Гораций в «Послании к Пизонам» (408–411):

Natura fieret laudabile carmen an arte,
Quaesitumst: ego nec studium sine divita vena
Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res et conjurat amice.

Что совершенству поэмы способствует больше: природа
Или искусство? — Станный вопрос! — Я не вижу, к чему бы
Наше ученье было без дара и дар без науки?
Гений природный с наукой должны быть в согласьи взаимном.

(Пер. М.Дмитриева)

«Инспирация» и «мастерство» преобразуются соответственно в «природу» и приобретенное учением и практикой «умение» и сосуществуют как необходимые и взаимодополняющие категории в рамках единого понятия «поэзии» и «поэтического».

Таким образом, в ходе постепенного развития литературной рефлексии понятия вдохновения и мастерства проходят в своем соотношении несколько этапов. Собственно поэтическая традиция архаики и ранней классики никак их не противопоставляет: в действительности, поэзия как «дар Муз» означает «мудрость», подразумевающую и ее божественную природу, и заключенное в ней особое специфическое знание, основанное на ряде важнейших метафорических категорий, получающих в дальнейшем все более формализованное и рациональное толкование. Классическая философия, и прежде всего Платон, понимая под «мудростью» рациональное и эмпирическое знание, стремится закрепить за собой прерогативу владения ею и потому подчеркивает во «вдохновенной природе» поэзии исключительно иррациональную, экстатическую стихию. Именно поэтому Платон максимально разводит категории инспирации и мастерства, отрицая за поэтами владение последним. Но уже Аристотель в своем анализе поэзии основной акцент делает на ее рациональной природе как самостоятельного «искусства», в рамках которого природная одаренность поэта становится необходимым, но не достаточным условием успешного творчества. В итоге инспирация и мастерство оказываются одновременно и размежеванными, и соединенными вновь уже в чисто логической системе понятий эллинистической поэтики, воспроизведенной тем же Горацием.

* * *

В классической индийской поэтике понятия «вдохновения» и «искусности, умения», на первый взгляд, как бы поменялись по значению местами. Различным сторонам умения поэта, способам и принципам

его воплощения в слове были, собственно говоря, посвящены все рассуждения авторов поэтических трактатов, в то время как вдохновению уделялось очень мало внимания. Один из виднейших специалистов по санскритской поэтике С.К. Де писал: «Непонимание роли поэтического вдохновения в поэтическом произведении было одним из серьезных препятствий, которые мешали санскритской поэтике вырасти в эстетическую в собственном смысле этого слова <...> Тем самым санскритская поэтика пренебрегла наиболее существенной частью своей задачи, а именно изучением поэзии как индивидуального выражения духовного мира поэта» [De 1947: 88].

Между тем изучение индивидуальных способов художественной выразительности и не могло быть задачей санскритской поэтики как поэтики традиционалистской, а не индивидуально-творческой эпохи⁹³. Но упрек Де несправедлив и в другом отношении. Хотя вдохновению авторы санскритских поэтик, действительно, не уделяли много места, они единодушно признавали за ним важнейшую роль в творческом процессе. И здесь интересны, как всегда, и преемственность санскритских теоретиков по отношению к ведийской традиции, и весьма существенный отход от нее.

Ведийских терминов, связанных с понятием вдохновение: *vip*, *дхи*, *маниша* и др. — как принадлежащих собственно сакральной поэзии, в санскритской поэтике нет. Вместо них использовалось слово *пратибха* (от глагола *prati-bhā* — «сиять», «являться уму»), которое буквально значит «озарение». Термин *пратибха* в качестве коррелята ведийского *дхи* [Gonda 1963: 319] присутствует в философии ньяи и йоги, где означает интуитивное познание, способность овладеть конечной истиной посредством духовной концентрации, внутреннего озарения [Там же: 319–322], а в поэтику он проник, по-видимому, из грамматики, где *пратибха* идентифицировалась с высшим началом речи — Пара Вач (*parā vāc*) и шабда-брахманом (*śabda-brahman*) и, по словам Бхартрихари, представляла собой «мгновенную вспышку интуиции, позволяющую понять общий смысл высказывания» [ВП II: 119, 145; см. Brough 1953: 171; Kunjuni Raja 1963: 147–148].

Преемственность по отношению к грамматикам в понимании *пратибха* проявляется в характеристике Абхинавагуптой поэта, который «подобно Праджapati, по собственной воле творит мир (*prajāpater iva kāmajanitajagataḥ*), обладая силой создания многих необыкновенных вещей, которая дана ему по милости божества Пара Вач, именуемого *пратибха* (*pratibhā-abhidhāna-parāvāg-devatānugraha*), и которая возникает у

него, постоянно пребывая в сердце» (Абх I: 4). Однако здесь же очевидны и ведийские реминисценции: поэт уподобляется богу⁹⁴, от которого даровано ему озарение — вдохновение⁹⁵, и исходит оно из его сердца⁹⁶. Характерны для санскритской поэтики и ведийское соотнесение вдохновения со светом, озаряющим сердце или разум поэта, и понимание его как внутреннего видения. Так, Рудрата в «Кавьяланкаре» полагал, что вдохновение состоит в сиянии точных слов и трепещущем свете их значений в хорошо сосредоточенном разуме поэта (КАР I.15). Хемачандра в «Кавьянушасане» относил *пратибха* к сфере непосредственного знания (*pratyaśāsyā gosaṅgaḥ* — букв. «область того, что воспринимается глазами») (КАХ: 70), а Раджашекхара писал: «Вдохновение (*pratibhā*) озаряет в сердце (*adhihṛdayam* *pratibhāsayati*) сочетания слов, сцепления смыслов, всевозможные украшения, способы речи и все другое такого же рода... Когда нет вдохновения, сцепления слов и смыслов — как бы вне видения (поэта). Когда есть вдохновение, тот, кто даже незряч, видит [это] воочию» (КМ: 11). Заметим, что проявление поэтического вдохновения санскритская поэтика видит именно в искусном «сцеплении слов» — точно так же, как греческая традиция с «соединением слов» (σύνθεσις τῶν ὀνομάτων) связывает мастерство поэта.

У некоторых теоретиков поэзии (Рудраты — КАР I.4, Мамматы — КП I, 3, отчасти Анандавардханы и др.) синонимом *пратибха* служил другой термин *шакти* (*śakti* ‘творческая сила, способность’ — от глагола *śak-* ‘мочь’), и Рудрата при этом говорит, что *пратибха* и *шакти* — одно и то же: «эту шакти иные называют пратибха (*asau śaktir pratibhā-iti aparair uditā*)» (КАР I.15). Однако Раджашекхара, отмечая, что в третьей части «Дхваньялоки» Анандавардхана употребляет *шакти* в переносном смысле и слово нужно понимать как *пратибха*, сам разделяет эти понятия и под *шакти* понимает весь творческий потенциал поэта, определяемый и силой его вдохновения — *пратибха*, и приобретенным им жизненным опытом, или образованием — *в्यूтпатти*: «Она (шакти) развивается благодаря вдохновению и образованию (*viprasṛtiśca sā pratibhā-vyutpattibhyām*)» (КМ: 11).

Как бы то ни было, вопреки утверждению С.К.Де о недооценке вдохновения санскритскими теоретиками поэзии, все они — за редким исключением — говорили о решающей роли *пратибхи* или *шакти* в поэтическом творчестве. Бхамаха, в частности, писал: «Даже лишенный вдохновения (*jaḍā-dhiyaḥ* — отметим редкое, но показательное использование ведийского термина для вдохновения — *дхи*. — П.Г.) способен постичь шаштру благодаря наставлению учителя. Но поэзия рождается

только у того, кто обладает пратибха (*kāvyam tu jāyate jātu kasyacit pratibhāvataḥ*)» (КАБ I.5). Вамана называет *пратибха* «семенем поэзии (*kavitva-bīja*)» (I.3.16) и добавляет в комментарии, что без нее поэтическое произведение становится всеобщим посмешищем (КАС: 11). Почти дословно — только меняя *пратибха* на *шакти* — его повторяет Маммата: «Шакти — семя поэзии (*kavitva-bījaḥ*), признак ее совершенства» (КП: 7). Анандавардхана признавал дар вдохновения «не свойственным обычным людям (*alokasāmānyam*)» и полагал, что «ошибка из-за нехватки образования (*avyutpattikṛto doṣaḥ*) может быть скрыта благодаря вдохновению (*śakti*), но ошибка, которая происходит из-за отсутствия вдохновения (*aśaktikṛto doṣaḥ*), мгновенно бросается в глаза» (ДЛ: 346). Эти слова цитирует и с ними соглашается Раджашекхара (КМ: 16, 11). О вдохновении как главном источнике поэзии говорят Варбхата-старший в «Варбхаталанкаре» (ВА: 5) и Хемачандра в «Кавьянушасане» (КАХ I.4), а Джаганнатха (XVII в.) в «Расагангадхаре», как бы подводя итог взглядам санскритских теоретиков поэзии на вдохновение, пишет: «Ее (поэзии) причина — только пратибха, присущая поэтам (*tasya ca kāraṇam kavigatā kevalā pratibhā*)» (РГ: 8).

Вместе с тем в классической поэтике происходит известная рационализация (конечно, в рамках индуистского мировосприятия) ведийского понятия вдохновения. В ведах, как мы видели, вдохновение — атрибут божества, оно исходит от богов и как дар передается адептам. Такая интерпретация в опосредованном виде сохраняется в ранних буддийских текстах. Когда в «Ангуттара-никае» (III.281) Уттару, ученика Будды, спрашивают, вызваны его откровения собственным вдохновением (*paṭibhāna*) или они изначально принадлежат Будде, он отвечает: «Все, что хорошо сказано, — это слово Благословенного» [Dhadphale 1975: 5], а поэт Вангиша, которому принадлежит в буддийском каноне много стихов во славу Будде и прозванный в нем «вдохновенным поэтом (*paṭibhānakavi*)», говорит в «Самьютта-никае» (I.193), что его стихи «не обдуманы им заранее, но внезапно озарили его (*paṭibhānti me*)» [Там же: 21]. Однако в санскритских поэтиках вдохновение — это уже не божественная инспирация, а состояние, свойственное самому поэту, зависящее от его собственной «природы» (ср. соответствующие античные категории: φύσις, *natura* или «врожденный талант» — *ingenium*), от его собственного опыта, хотя — в первую очередь — от опыта его предыдущих рождений.

Дандин называет вдохновение «врожденным даром (*naisargikī ... pratibhā*)», «зависящим от впечатлений в прошлых рождениях (*pūrvavāsanā*—

guṇānubandhi-pratibhānamadbhutam)» (КД I.103—104). С ним согласны Вамана, который связывает *пратибха* с «впечатлениями ума, возникшими в прошлых рождениях (janmāntarāgatasamkāra)» (КАС: 11), и Абхинавагупта, полагающий, что «вдохновение происходит от не имеющих начала прежних впечатлений ума (anādirāktanasaṃskāra-pratibhānamayāḥ)» (АБх., I, с.346). Но уже Рудрата расширяет границы вдохновения. Он полагает, что *пратибха* может быть и «врожденной (sahajā)», и «приобретенной (utpādyā)» (КАР I.15). А Раджашекхара идет еще дальше и различает «врожденное (sahajā) вдохновение, зависящее от впечатлений, полученных в предыдущих рождениях», «приобретенное (ahā-guṇā) — от впечатлений, полученных в этом рождении» и «вызванное образованием (aupadeśikī) при посредстве гимнов, ритуалов и т. п.» (КМ: 12). Более того, Раджашекхара делает вдохновение достоянием не только поэта, но и ценителя поэзии. Наряду с «творящим (kārayitṛi)» вдохновением, которое является опорой поэта, он признает вдохновение «воспринимающее (bhāvayitṛi)», без которого «дерево творчества поэта было бы бесплодным» (КМ: 12—13).

Определяя специфику вдохновения как особое, провидческое дарование поэта, Бхатта Таута, цитируемый в «Аучитьявичарачарче» Кшемендры, называл *пратибха* «свойством ума, позволяющим видеть [вещи] совсем по-новому (prajñā navaṇavonmeśaśālīnī pratibhā matā)» (АВЧ: 35)⁹⁷. О том же писал Абхинавагупта: «Пратибха — это свойство ума, способное порождать небывалые вещи (pratibhā apūrvavastunirmāṇakṣamā prajñā)» (ДЛЛ: 93) и «Творческая сила — это пратибха, позволяющая по-новому описывать вещи, подлежащие изображению (śaktiḥ pratibhānam varṇanīyavastuviśayanūtanollekhaśālītvam)» (ДЛЛ: 346). Варбхата-старший полагал, что вдохновение (pratibhā) — это «сверкающая, всему открытая способность разума истинного поэта (satkaver-bodddhiḥ), которая проявляется в соединении подходящих слов с новым смыслом (prasannapadanavyārthayukti-udbodhavidhāyinī)» (ВА I.4). Махимабхатта называл стихи, полные «общих мест» и лишённые нового смысла, «порожденными отсутствием вдохновения (apratibhodbhava)» (ВВ II: 107). Как мы недавно упоминали, Раджашекхара в «Кавьямимансе», рассуждая о вдохновении-*пратибха*, почитал его спецификой представление не видимого поэтом видимым. В этой связи он называет нескольких поэтов, слепых от рождения (ср. соответствующее представление о «слепоте» поэта в древнегреческой и иных традициях), и добавляет: «Впрочем, изображая другие страны и континенты, героев повествований и т. д., не творят ли великие поэты посредством пратибха иную жизнь?» (КМ: 12).

Иными словами, *пратибха*-вдохновение вполне определенно приобретает в санскритской поэтике значение *воображения*, то есть такого свойства поэтического дара, которое было чуждым ведийским представлениям о поэзии, но весьма актуальным и существенным для поэзии классической.

Вдохновение, или воображение (*пратибха*, *шакти*), непременно упоминаются в санскритских поэтиках в одном из начальных разделов, который традиционно называется *кавья-хету* (*kāvya-hetu*) — «причины», или «основания поэзии». Наряду с вдохновением здесь регулярно называются две другие «причины»: «образование (*vyutpatti*, *śruta*)» и «упражнение (*abhyāsa*, *abhiyoga*)», формально незнакомые ведийской поэтике, но отдаленные истоки которых можно было бы отыскать в идеях владения «старыми песнями» и искусного «вытесывания» гимна. Бхамаха после утверждения о рождении поэзии только у того, кто наделен вдохновением, добавляет, что при этом «поэзию следует творить, овладев наукой о словах, обучившись у знатоков, ознакомившись с другими поэтическими сочинениями (*śabdābhidhēye vijñāya kṛtvā tadvidupāśanaṃ vilokyānyanibandhāṅśca*)» (КАБ I.10). Дандин усматривал «истоки успеха в поэзии» во «врожденном вдохновении (*pratibhā*), широко, без изъяснов образовании (*śruta*) и неустанной практике (*abhiyoga*)» (КД I.103). Рудрата признавал необходимыми для поэта вдохновение (*śakti*), образование (*vyutpatti*) и упражнение (*abhyāsa*) (КАР I.14). Маммата называл «причинами рождения поэзии» «вдохновение (*śakti*), мастерство, [приобретенное] посредством изучения мира, наук, поэзии и прочего, а также упражнение под руководством знатоков поэзии (*nipuṇatā lokaśāstrakāvyādyavekṣanāt kāvyajñāśikṣayā-abhyāsaḥ*)» (КМ I.3; см. то же: ВА I.3; ЭВ I.12 и др.).

В понятие образования санскритские авторы обычно включали знание грамматики, лексикографии, поэтики, метрики, шестидесяти четырех искусств (*kalā* — см. КСВ: 45), легендарных и литературных сюжетов, искусства эротики и политики, а также — может быть, даже в первую очередь — знание окружающего мира, его обычаев и установлений (КАБ I.9; КАР: 49; КАС: 9–10; КМ: 49 и т. д.). Под упражнением имелась в виду длительная поэтическая практика под руководством учителей, и, в частности, Раджашекхара полагал, что благодаря постоянному упражнению произведения хороших поэтов приобретают зрелость (*rāka*) (КМ: 20).

О том, что образованию и упражнению придавалось большое значение, свидетельствуют слова Дандина, который писал: «...даже если нет

чудесного дара вдохновения... слово, когда служишь ему со знанием и усердием, непременно проявит свою благосклонность» (КД I.104). А Раджашекхара упоминает некоего Мангалу (как полагают специалисты, ученика Ваманы), который утверждал, что в поэзии главное — упражнение, «состоящее в постоянной поэтической практике» (КМ: 11).

Однако, как мы уже говорили, решающим фактором творчества в санскритской поэтике безусловно считалось вдохновение, или воображение. Вагбхата-младший в этой связи замечает: «Только вдохновение — причина творения поэтами поэзии. Образование и упражнение лишь содействуют ее совершенству (*pratibhā-eva sa kavīnām kāvyakaraṇakāraṇam / vyutpatty-abhyāsau tasya eva saṃskārakāraṇam na tu kāvyahetū*)» (КАВ: 2). И именно с вдохновением создатели и приверженцы отдельных доктрин связывали искусность поэта в излюбленном ими свойстве поэзии: Кунтака — в *вакрокти* (ВДж.: 7, 27 и др.), Анандавардхана — в *дхвани* (ДЛ IV.1), Абхинавагупта — в *расе* (ДЛЛ: 29) и т. д.

Хотя констатация трех источников поэзии и выделение среди них вдохновения как главного стало общим и обязательным топосом санскритской поэтики⁹⁸, в конкретных поэтологических рассуждениях все они, и в первую очередь вдохновение, как бы выносились за скобки. Но это не должно вызывать ни недоумения, ни сожаления.

Классическая индийская теория поэзии была теорией нормативной. Она строилась прежде всего на основе объективно данного литературного материала, а не была сводом гипотез и предположений, касающихся творческого процесса, характера художественной интуиции или воображения. Вдохновение (*pratibha*), по Джаганнатхе, — это «соположение слова и смысла, благоприятствующее воздействию поэзии (*kāvyaghaṭanānukūla-śabdārtha-upasthitih*)» (ПГ: 8). Санскритская поэтика опиралась в главных своих положениях на литературный объект, а не исходила из побуждений и свойств субъекта (автора или читателя), не поддающихся формальному описанию. «Пратибха, — писал грамматик Бхартрихари, — никоим образом не может быть истолкована посредством чего-то иного по принципу: это есть то; ее существование удостоверяется лишь в индивидуальном опыте, и тот, кто ее испытал, не может ее описать» (ВП II, с. 146). И с ним соглашается Анандавардхана: «Вдохновение — пратибха не может быть логически выведено по отношению к тем, кто его испытывает, и оно непосредственно проявляется при своем возникновении» (ДЛЛ: 93).

Поэтому, признавая определяющую роль поэтического вдохновения, авторы санскритских поэтик видели свою задачу не в том, чтобы,

ссылаясь на него, говорить о специфике поэзии, а скорее наоборот в том, чтобы посредством скрупулезного анализа свойств и особенностей поэтического текста как бы опредметить природу творческого дара. Такой анализ, подобного рода опредмечивание давали возможность установить поэтическую норму. И потребность в ее установлении как раз и являлась сигналом становления эксплицитной поэтики в ее отличии от архаической имплицитной поэтики, сигналом перехода поэтики к периоду самостоятельного ее бытования как научной дисциплины.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В этом отношении с легендой «Кавьямимансы» о происхождении поэзии можно сравнить рассказ первого санскритского трактата по драматургии «Натьяшастры» (I–III в. н. э.) о происхождении драмы, творение которой приписывается богу Брахме, взявшему искусство слова из «Ригведы», музыки — из «Самаведы», действия — из «Яджурведы» и расы — эмоционального воздействия — из «Атхарваведы» (НШ I.2).
- ² Ср. китайскую традицию, в которой поэт рассматривается как мудрец, придающий зримую и/или слышимую форму слова току мирового эфира — *ци* или *фэн*. Сам термин *фэн* — «дуновение», «ветер вселенной» — означал и определенный род песен: «фэн — это ветер, веяние. И также поучение. Ветер приводит в движение, поучение же меняет к лучшему», — говорится в «Великом введении к “Книге песен”» [см. Лисевич 1979: 64–65, 129, 174].
- ³ Представление о вдохновении как внутреннем свете, о свете гимна свойственно «Ригведе». Мы уже цитировали стих о «вспышках вдохновения» (*vīpām jyotiṁṣi* — III.10.5), исходящих от Агни. Сравни с ним: «С седища истины воссиял гимн (*ṛtasya sadaso dhīr adyaut*)» (X.111.2), «Даруйте (Ашвины) свет красноречивому вдохновенному (поэту) (*jyotiṣ vīpāya kṛṇutam vacasyave*)» (I.182.3), «Сделай снова успешными пути для нового гимна. Пусть пылает свет по-старому (*pratnavad rocauṛ gacah*)!» (IX.9.8; а также: III.31.10; 62.10; VII.8.3; IX.9.8; 73.5; X.4.6; 107.6; 177.2 и др.). К гимну в «Ригведе» часто прилагаются эпитеты «сияющий», «блестящий», «яркий» (*dyotmāna*, *śucayat*, *bhānumat*, *agnitapas*, *śukra* и т. п.). Идею духовного света как озарения, вдохновения выражает, по мнению Л.Рену, слово *кету* (*ketu*): «Вы (Митра и Варуна) ... воспринимаете поэтические творения благодаря вдохновению людей (*kāvyā ni ketunā janānām cikethe*)» (V.66.4). И он же полагает, что одно из названий гимна в «Ригведе» — *арка* (*arka*) изначально имеет смысл «свет», «луч света», произ-

веденное от глагола агс- «сиять», который приобрел затем и значение «восхвалять» [Renou I: 6–7].

- ⁴ В ряде случаев нелегко определить, идет речь о вдохновении как таковом или об исполняемом вдохновенном гимне. Например, в стихе IV.5.3 Гельднер [Geldner I: 424], а затем Гонда [Gonda 1963: 51] и Елизаренкова [Елизаренкова 1989: 365] переводят *маниша* как вдохновение, мудрость: «Агни открыл мне могучий напев [и] поэтическое вдохновение (agnī mahyat pred u vocaṁ maṇiṣām)», но с не меньшими основаниями можно перевести: «... и молитву». Или: «Этот (сома), выпитый, приводит в движение мою речь; он пробудил жаждущую мысль (ayam me pīta ud iyati vācam ayam maṇiṣām uśatīm ajigaḥ)» (VI.47.3) [см. Gonda 1963: 52; Елизаренкова 1995: 141]; но столь же правомерно: «...пробудил желанный гимн» с обычным для «Ригведы» соположением разных именовании молитвы: *вач*, *маниша*.

- ⁵ Согласно комментарию Саяны, птица (patamga) в этом стихе — солнце, но уже Х.Людерс предположил, что птица-солнце и солнце (или Агни) в небесном океане отождествляются здесь со светом вдохновения («след лучей света») [Lüders II: 613; ср. Gonda 1975: 66].

- ⁶ С этимологической точки зрения $\alpha\upsilon\delta\eta$ сближается с скр. *vadati* «говорить».

- ⁷ Возможно, что с точно таким же «божественным выбором» темы для песни мы сталкиваемся и в 1-ой песни «Одиссеи», когда о Фемии говорится: $\acute{o} \delta' \text{ } \text{'}\text{Αχαιῶν νόστον ἄειδε} / \text{ } \lambda\upsilon\gamma\rho\acute{o}\nu, \acute{o}\nu \acute{\epsilon}\kappa \text{ } \text{Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς } \text{'}\text{Αθήνη}$ (I, 326–327). В переводе Жуковского фраза звучит следующим образом: «...о печальном ахейн из Трои возврате, / Некогда им учрежденном богиней Афиною, пел он». Такое понимание (согласующиеся с трактовкой основных комментариев) интерпретирует сочетание $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\tau\epsilon\iota\lambda\alpha\tau\omicron \text{ } \nu\acute{o}\sigma\tau\omicron\nu$ как «направила возврат»; однако, с одной стороны, это не совсем понятно с точки зрения мифологического подтекста (почему именно Афина ответственна целиком за возврат греков из-под Трои), с другой, здесь необходимо предполагать некоторый семантический сдвиг в значении глагола $\acute{\epsilon}\pi\iota\tau\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omega(\sigma\alpha\iota)$, обычно переводимого как «предписывать, посылать, указывать». Если же $\nu\acute{o}\sigma\tau\omicron\nu$ понимать не как само «возвращение» но как «песнь о возвращении» ($\nu\acute{o}\sigma\tau\omicron\nu \acute{\alpha}\epsilon\iota\delta\epsilon$), то можно предположить, что Афина не «предписала грекам возврат», но «приказала (внушила) Фемию песнь о возвращении». Кстати, именно так трактуют это место «Одиссеи» схолиасты, утверждая, что Афина повелела Фемию петь о возвращении ахейцев ($\text{προσέταξε τῷ Φημίῳ, ἵνα... } \nu\acute{o}\sigma\tau\omicron\nu \text{ τῶν } \text{'}\text{Αχαιῶν εἰς οἰκείαν αἰοιδῆν ἔχη}$), дабы напомнить Пенелопе о муже.

- ⁸ В свою очередь, в комментарии Сервия к «Энеиде» I, 8 говорится в принципе об обращении к божеству как о способе узнать и передать не-

что, «лежащее за пределом человеческих возможностей» (*aliquid ultra humanam possibilitatem*).

- ⁹ Ср. *Илиада* 11, 218–219; 16, 112–113. Своего рода вариантом такой просьбы может быть «кто лучший?» (τίς ἄριστος — 2, 761), по сути идентичным вопросу «кто первый?» (τίς πρῶτος).
- ¹⁰ Ср. описание с помощью того же слова порядка размещения гребцов на корабле: «И на лавки порядком (κατὰ κόσμον) / Сели гребцы» (*Одиссея* 13, 77).
- ¹¹ Вновь показательно, что Гермес начинает свою песнь с призыва к Мнемосине, «матери Муз». Формально в гимне это обосновывается принадлежностью самого Гермеса к ее потомству (4, 429–430), но в контексте гомеровских инвокаций оказывается, что божественный певец следует здесь тому же принципу, что и поэт «Илиады» и «Одиссеи».
- ¹² Согласно мифологической генеалогии, Музы — дочери Мнемосины, богини памяти. Более того, имя одной из них — Память (Μνήμη). Связь Муз и памяти постоянно подчеркивается и в литературной традиции. Так, Пиндар говорит о том, что «Муза любит вспоминать» (Μοῖσα μεμνᾶσθαι φιλεῖ — Нем. 1, 12), в «Прикованном Прометее» (461) память называется «творящей родительницей Муз» (μουσομήτωρ ἐργάτις), а, скажем, Сократ в платоновском «Эвтидеме» (275d) призывает Муз, дабы они освежили его память. Характерно, кстати, что впоследствии Платон положит «припоминание» (ἀνάμνησις) в основу «обучения» (μάθησις) и «науки» (ἐπιστήμη) в целом (*Федон* 92d, *Менон* 81d). При всем разнообразии трактовок происхождения и роли этого представления в теории Платона (вплоть до постструктуралистской — [Krell 1988]) ее связь с мифологией Муз кажется безусловной: не случайно, олицетворение в этих божествах идеи научного поиска Платон подчеркнет самой этимологией их имени в «Кратиле» 406a3–5: τὰς δὲ “Μούσας” τε καὶ ὅλας τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μᾶσθαι, ὥς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπώνομασεν.
- ¹³ «Мнемосина была одновременно и Памятью, хранилищем накопленного традиционного знания, и Напоминателем, залогом сохранения κλέα ἀνδρῶν, “деяний людей”» [Harriott 1969: 18].
- ¹⁴ Мы даем свой перевод, так как у Жуковского не сохранено противопоставление множественного и единственного числа («Музы» — «Муза»), подчеркивающее, на наш взгляд, разницу употребления: в первом случае речь идет о Музах как таковых, а во втором — о Музе как аналоге «песни», «поэзии».
- ¹⁵ Ср. впоследствии сходное употребление слова «муза» для обозначения «плача» и самой формы скорбной песни — элегических дистихов у Еврипида (*Троянки* 119–121).

- ¹⁶ См., например, в схолиях к «Илиаде»: πρὸς γὰρ καλεῖται ὁ κατὰ τι μέρος τοῦ σώματος βεβλαμμένος [Sch. in Iliad. 2, 599 Dindorf]. К тому же склоняется и Дж. Кёрк в комментарии к «Илиаде» [Iliad 1: 217], причем он предпочитает толкованию схолий — «немой» — более общее — «парализованный», объясняя именно этим последующую неспособность Фамира играть на кифаре. На наш взгляд, такая интерпретация излишне «физиологична»: Фамир не просто не может, но «забывает» игру на кифаре.
- ¹⁷ Подробный разбор данной метафоры см. в главе «Старая и новая песнь».
- ¹⁸ Тем самым местом, где концентрируется поэтическая способность, здесь называется «френ» (φρήν), в гомеровском языке равным образом обозначающий и вместилище эмоций и страстей (например, *Илиада* 10, 10; 22, 475; *Одиссея* 6, 147), и средоточие рационального начала (*Илиада* 1, 297; 22, 296; *Одиссея* 10, 438). Однако, в других контекстах поэтическое творчество связывается именно с «разумом», «умом»: например, о Фемии говорится, что он «знает» (οἶδα) многие песни (*Одиссея* 1, 337) и что он имеет право выбирать любую песнь — «куда вознесется его ум» (νόος — 1, 347). Потому можно предположить, что и здесь «френ» подразумевает скорее рациональное начало. Продолжением этого представления можно считать описание Муз в «Теогонии» Гесиода (60–61), которых он называет «едиными духом», ибо «грудь им песни заботят» (ὁμόφρονας, ἧσιν αἰοιδὴ μέμβεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσας). Здесь характерно употребление того же термина «френ» (ὁμό-φρον-ας) как вместилища поэтической силы, с еще более точным определением местоположения (по греческим представлениям «френ» помещался в груди).
- ¹⁹ Как отмечает в комментарии к этому месту М. Уэст [West 1966: 163], у Гомера это слово употребляется в пейоративном смысле (например, в обращении Гектора к Ахиллу — *Илиада* 22, 281), но схожие с ним выражения с ἄρτιος (производного от корня *ἄρ- «прилаживать, устраивать») могут употребляться и вполне положительно. Более того, у лириков ἄρτιελής становится характеристикой собственного искусства поэта (например, ἄρτιελής γλῶσσα «речистый язык» у Пиндара, Ол. 5, 46).
- ²⁰ Имя Гомера тем самым может означать нечто вроде «ладящий вместе». Насколько нам известно, первым такую этимологию для имени поэта предлагал Г. Надь [Nagy 1979: 297–300; 1996: 74–75]. О многочисленных традиционных этимологических версиях гомеровского имени см. [Chantraine: 797]. В них особую роль, начиная с античности, играет его соотношение с ὄμηρος «заложник» или, по свидетельству Гесихия, «слепец» (якобы в кумском диалекте). Последняя версия уже давно признается античной фантазией: такую семантику слову могло, напротив, придать само имя легендарного слепого певца [Frisk s.v.]. Что же касается ὄμηρος в значении «заложник», то еще Курциусом это слово считалось производным как раз от ὀμῆρέω «следовать за». В таком случае античная исто-

рия о «заложничестве» Гомера верно указывает на родственность слова и антропонима, но пытается объяснить это слишком буквально. По поводу предлагаемого соотнесения $\acute{\omicron}\mu\pi\rho\acute{\epsilon}\omega$ — $\acute{\omicron}\mu\pi\rho\acute{o}\varsigma$ следует отметить, что его приводит как одну из версий Etymologicum Magnum.

21 В целом следует отметить, что семантика остается все же не до конца ясной — по общему мнению, это в принципе некий «положительный» эпитет, об оттенках смысла которого можно спорить. Такая оценка по сути восходит еще к толкованию Гесихия, где $\epsilon\acute{\rho}\iota\pi\rho\epsilon\varsigma$ понимаются как $\mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\omega\varsigma$ $\tau\iota\mu\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$, $\acute{\alpha}\gamma\alpha\theta\acute{\omega}\iota$, $\pi\rho\acute{\omicron}\theta\upsilon\mu\omicron\iota$, $\epsilon\upsilon\chi\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\iota$. Не случайно, что в большинстве переводов применительно к певцу эпитет обычно передается просто как «хороший».

22 Греческое выражение $\acute{\alpha}\nu\tau^{\prime}$ $\acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\eta\varsigma$ в данном контексте чаще всего переводят букв. «против агоры, площади», т.е. общий смысл фразы понимается как «представив песнь на агору». Однако, на наш взгляд, если в переводе сохранить обычное значение предлога $\acute{\alpha}\nu\tau\iota$ «вместо», а для $\acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\eta$ предположить метонимическую семантику «речи на площади» (ср., например, *Илиада* 2, 788; *Одиссея* 4, 818), то фраза приобретет смысл «представив порядок слов как песнь вместо речи». Такой перевод подкрепляется и известной историей Плутарха о запрете, наложенном афинянами на речи в народном собрании по поводу Саламина (Солон подчеркивает, что то, что он произносит, — не речь). Для нас же весьма важно, что в таком случае стихи (как «порядок слов») противопоставлены прозаической речи.

23 «Пиндар единственный говорит о процессе творчества изнутри» [Bowra 1964: 2].

24 О метафоре, лежащей в основе данного фрагмента, и о значении $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ в нем см. [Nagy 1990: 145].

25 Парадоксальным доказательством этой связи традиционных Муз с категорией «порядка» может служить пародийный гексаметрический зачин Гиппонакта: «Муза, воспой сына Эвримедонта, бездонную прорву,/ Страшную пузоязву, что жрет без подобья порядка ($\sigma\acute{\upsilon}$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\nu$)» (fr. 77 Diehl). Комическая инвокация описывает предмет повествования как нечто, лишенное «порядка» — неотъемлемой характеристики привычной картины мира и привычной поэзии, олицетворенной в Музе.

26 Интересен в этом отношении фрагмент из 6-ой Истмийской оды Пиндара (62–72), где речь идет об эгинце Лампоне и его сыновьях, которые своими победами «вывели на свет множество песен»; сам же Лампон споспешествует им «словом и делом» и своими назидательными словами «готовит красу ($\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$) им и городу». «Порядок, краса» здесь опять-таки связаны именно со «словом» Лампона (68–69), и потому следующая строка «Стремясь к мере мыслью, держась меры» распространяет действие $\mu\epsilon\tau\rho\nu$ на сферу и мысли, и поведения, и речи, в том числе, опосредованно, речи поэтической.

- ²⁷ О смысле слова «ритм» в древнегреческом см. также [Wolf 1955; Re-
nehan 1968]; о роли этой категории в античной истории искусства см.
[Pollitt 1974: 134–143, 158].
- ²⁸ Это тождество становится очевидным, если соотнести два пассажа из
«Поэтики», где приводится такое подразделение. Согласно первому из
них (1447a18) подражать можно «ритмом, языком и гармонией»; второ-
му (1447b26) — «ритмом, мелодией и метром». «Ритм» повторен в обоих;
«мелодия» во втором очевидно эквивалентна «гармонии», соответствен-
но, «метр» в нем замещает «язык» (логос) из первого определения [см.
Else 1957: 62–67].
- ²⁹ В своем комментарии к соответствующему месту «Теогонии» М.Уэст
справедливо обращает внимание на параллели между сценой «призва-
ния» Гесиода и описанием встречи с богом библейских пророков, про-
являющиеся в самом месте события (гора), занятии главного героя (пас-
тух), видимом знаке особого признания (посох), который герой получает
от божества [West 1966: 158–161]. Разнообразные античные примеры
описания встречи поэта с божеством, в основном, правда, взятые из бо-
лее поздних источников, приведены в книге [Falter 1934: 79–87].
- ³⁰ Именно поэтому поэт у Пиндара оказывается порой не только служеб-
ным, но и «сотрудником», «добровольным помощником» Муз (ἐκὼν ἐπι-
κοῦρος — Ол. 13, 136–137).
- ³¹ О метафоре пророка, заключенной в этом стихе см. [Nagy 1985: 24–25].
- ³² Этому представлению о поэтическом мастерстве соответствует и распро-
страненный эпитет поэта — «знающий», «умелый» (Архилох 1, 2; Тео-
гнид 772), восходящий еще к «Одиссее» (11, 368), где героя хвалят за то,
что он рассказал свою повесть «искусно, наподобие певца» (ὡς αἰὸς δὲ
ἐπιστομένης). Сравнение с певцом подразумевает здесь одновременно и
знание предмета, и умелое его изложение. Ср. также Гесиод. *Труды и*
дни 106–107.
- ³³ Введийскому Вишвакарману в известной мере аналогичен платоновский
Демиург (в «Тимее») — плотник, строитель космоса и одновременно
«установитель имен» [см. Иванов 1979: 8–9]. Сходными можно также
признать представления об Афине в ее роли ткачихи и с эмблемами —
прялкой и веретеном, а также о Мойрах/Парках, ткущих нить жизни. В
Китае объединение космического и поэтического уровней в едином ре-
месленном термине просвечивает в слове *вэнь*, которое изначально зна-
чит «раскраска», «плетение линий», «узор» (в частности ритуальный узор
на теле), затем — «небесный узор» (космос), являющий собой воплоще-
ние вселенского закона — *дао*, и, наконец, — «словесный узор», «литера-
тура» [Лисевич 1979: 15–23].
- ³⁴ По мнению исследователя, здесь мы имеем дело со своеобразным за-
мещением содержания формой: вместо привычной картины пения за

тканьем пение как бы «внедряется» внутрь изготавливаемого полотна [Nagy 1996: 64].

- ³⁵ См. обсуждение этого имени в [Kamptz 1982: 275–276; Mactoux 1975: 233–235]. Наиболее распространенной является версия, сближающая имя Пенелопы с πηνέλοψ «утка» [Chantraine: 897]: помимо распространенного в греческом механизма перенесения названия птицы на женский антропоним, исследователи ссылаются на моногамный образ жизни уток, «соответствующий» поведению жены Одиссея [Germain 1954: 468–471].

- ³⁶ Весьма интересны в этом отношении последующие соотнесения ткачества и пения, связанные с еще одним элементом ткацкого станка — челноком. Так, в «Лягушках» Аристофана (1316; с намеком на «Мелеагра» Еврипида) говорится о «нитях (πηνίσματα, производное от πήνη), которыми занят певец-челнок» (κερκίδος αἰοιδῶ μελετάς), Аристотель в «Поэтике» 1454b37 приводит метафору «голос челнока» (κερκίδος φωνή) из «Терея» Софокла. Неким конкретным мифологическим основанием для таких уподобления являлась история Прокны и Филомелы, выткавшей историю своего несчастья [Nagy 1996: 65; Segal 1994: 267], но похоже, что за этим может стоять и более глубинное соотнесение ткачества и поэзии или вообще говорения. С этой точки зрения можно вспомнить, что в платоновском «Кратиле» (389a5 сл.) Сократ объясняет своим собеседникам функции и действие слов на примере все того же ткацкого челнока.

- ³⁷ То же отождествление песни с тканью, платьем можно усмотреть в выражении «складки песен» (ῥυμῶν πτυχαί — Пиндар. Ол. 1, 105). В качестве синонима к ῥυαίνω «ткать» зачастую употребляется глагол πλέκω «сплести»: ср. у Пиндара «плетя слова» (ῥήματα πλέκων — Нем. 4, 94); «сплетая гимн для копыеносных мужей» (ἀνδράσιν αἰχμηταῖσι πλέκων ποικίλον ῥυμνον — Ол. 6, 86–87).

- ³⁸ Так, скажем, в комментарии к «Илиаде» Евстафия (1, 10) со ссылкой на Пиндара говорится: «*сшивать* (ράπτειν) здесь следует понимать либо просто... как “располагать рядом” (συντιθέναι), либо как соединение в одно целое разрозненных частей, связуя их единой нитью, как в шитье; ибо говорят, что разрозненные и поделенные на части гомеровские стихи певцы в своем исполнении сшивали как бы в единую ткань (ῥφος)». Той же версии придерживаются и схолии к Пиндару, при этом в комментарии, принадлежавшем ученому 4–3 вв. до н. э. Дионисию Аргосскому, предлагалось еще более «историческое» толкование: «Сначала поэмы были разделены на части, и на поэтических состязаниях каждый певец исполнял ту часть, которую хотел; и поскольку призом на них служил ягненок, то и именовались эти певцы “ягнопевцами” (ἀρνυφδοί — похоже, что появление подобного “термина” продиктовано аналогией с уже существовавшей в это время этимологией “трагика” — “козлопев-

ца”. — Н.Г.). Когда же впоследствии при исполнении обеих поэм соревнующиеся стали объединять разрозненные части и стремиться к исполнению целой поэмы, их стали называть “рапсодами”, т. е. “сшивателями”» (Sch. Pind. In Nem. 2.1d).

³⁹ Этим отчасти можно объяснить терминологический переход от αἰδός «певец» к ῥαψῳδός «рапсод». См. об этом [Fränkel 1951: 3–6; Nagy 1982: 43–49].

⁴⁰ Близким к гомеровскому можно считать также употребление ὕμνος рядом с глаголом αἶδω «петь» у Гесиода в «Трудах и днях» 662: «Ибо обучен я Музами петь несравненные гимны» (пер. В.Вересаева).

⁴¹ Характерно, что поэт соседствует с плотником в перечислении разнообразных умельцев уже в «Одиссее» 17, 381–385.

⁴² Так, Демокрит хвалит Гомера за то, что тот «вытесал порядок слов» (κόσμον ἐπέων ἐτεκτῆνατο — В 21 DK), а Софокл (fr. 159 Pearson) именует Муз «первыми из плотников» (τεκτόναρχοι). Во «Всадниках» Аристофан (530) приводит цитату из другого комедиографа Кратина: «плотники рукодельных гимнов» (τέκτονες εὐπαλάμων ὕμνων — fr. 70 Kock).

⁴³ Последняя метафора открывает череду «поэтических памятников», включая Горация.

⁴⁴ Заметим, что и соответствующее латинское название для «искусства» — *ars* — этимологически связано с корнем *аг- с семантикой «соединения, прилаживания» [Nagy 1996: 74–75], активно используемым для описания поэтического творчества в греческой поэзии.

⁴⁵ О латинском *textus* как элементе литературной терминологии см. [Scheid, Svenbro 1994: 139–162; Dubuisson 1989: 223].

⁴⁶ Идея «ремесленной цельности», подобия поэтического произведения законченному и отделанному предмету, возможно, присутствует и во многих эпитетах, применяемых к поэзии авторами V–IV вв: ὀρθός ‘прямой’ (Аристофан. *Ахарняне* 397, *Птицы* 692, Платон. *Федр* 267 с, *Эвтидем* 277е), γλαφυρός ‘гладкий’ (*Птицы* 1272), στρογγυλός ‘круглый’ (*Ахарняне* 685, *Федр* 234е). См. [Harriott 1966: 140]. Еще более очевидна ремесленная метафорика в описании Еврипидом своего поэтического умения в «Лягушках» Аристофана (956–961).

⁴⁷ Замечательным продолжением этой параллели является, на наш взгляд, 64-е стихотворение Катутла, где образ поющих на свадьбе Пелея и Фетиды богинь судьбы Парок соединяет в себе оба полюса — и ткань песни, и ткань судьбы, — а повторяющийся рефрен *Currite, ducentes subtegmina, currite, fusi* («Вейте бегущую нить, бегите, кружась, веретена» — пер. С.Шервинского) служит зримым, словесным воплощением этой двойной метафоры.

- 48 Показательно, что в латинской филологической традиции мы сталкиваемся с примером этимологизации названия поэта, соотносящей его по аналогии с греческим «рапсодом» с идеей «связывания, плетения». Так понимал архаическое латинское именование поэта *vates* Варрон: *antiquos poetas vates appellabant a versibus viendis* «Древних поэтов называли “vates” от плетения (*viere*) стихов» (*De lingua latina* 7, 36).
- 49 «Хотя в гимне изобретателем лиры является новорожденный бог, из дальнейшего текста ясно, что лира была до него, а он ее как-то усовершенствовал и — что самое главное! — стал играть на ней иначе, и этому новому способу игры должен учиться даже Аполлон...» [Рабинович 1995: 109].
- 50 Интересно, что между богом и поэтом зачастую «вклинивается» дополнительный мифологический персонаж: изобретение семиструнной лиры приписывается герою Амфиону (Павсаний 9, 5, 7), флейты — сопернику Аполлона Марсию, которого, кстати, называют учителем Олимпа (Псевдо-Плутарх 1133e). Он служит своего рода посредником между божественным и собственно человеческим миром и поэзией того и другого. О разнообразных версиях становления разновидностей музыкального сопровождения стиха и соответствующих инструментов см. [Barker 1984: 40–50; Nagy 1990: 86–91].
- 51 Такое истолкование метафоры «слова-стрелы» может быть распространено и на предшествующую, в том числе эпическую традицию. Так, по мнению некоторых исследователей, та же идея «точности» слова, попадающего в цель, стоит за распространенной гомеровской формулой *ἔτεα πτερόεντα* «оперенные слова» [Harriott 1969: 69].
- 52 В греческой традиции еще одним примером такой метафоры с очевидно ритуальным подтекстом можно считать образ «божественной колесницы», которая влечет Парменида в его поэме «О природе» (В 1, 5 сл. DK). В свою очередь, также исходя, в частности, из древнеиндийских параллелей, Г.Надь предлагает видеть в уподоблении стиха колеснице следы все той же ремесленной метафоры, когда поэт сравнивается с умелым плотником, вытесавшим колесницу [Nagy 1979: 297–300]. В качестве подтверждения присутствия этого мотива внутри сравнения можно привести показательный контекст из Вакхилида (5, 176–178), где само поэтическое произведение, гимн назван «хорошо сделанной колесницей» (*εὖλοῖπτον ἄρμα*) Каллиопы. Г.Надь предлагает к тому же рассмотреть с этой точки зрения традиционное название круга древних эпических поэм — «кикл» (*κύκλος*), считая что в слове, означающем также «колесо», заложена все та же семантика «плотницкого» мастерства [Nagy 1996: 74].
- 53 Показательно, что на переход этих рамок требуется специальное «позволение» божества. В уже цитировавшемся месте 7-ой Немейской оды

Пиндар, ссылаясь на то, что ранее никогда одним броском «за черту» не решал исход состязания, просит у Музы разрешения «возвысить свой голос и сверх предела» (εἰ τι πέραν ἀρθεῖς ἀνέκραγον — Нем. 7, 75–76) в качестве исключительной почести победителю.

⁵⁴ Ср. упоминавшуюся уже гомеровскую формулу ἔλεα πτερόεντα «крылатые, оперенные слова».

⁵⁵ Метафору «птица — вдохновение» можно, по-видимому, обнаружить уже в индийской сакральной поэзии. Как мы уже писали, в стихе «Ригведы»: «Птицу, умашенную божественной магией (patamgam aktam asurasya māyauā), сердцем и мыслью видят вдохновенные (певцы); / ее созерцают поэты внутри океана, мудрые ищут среди лучей света» (X.177.1) — Х.Людерс предположил отождествление птицы-солнца со светом вдохновения в сердце поэта [Lüders II: 613]. Это отождествление подтверждается, на наш взгляд, следующим стихом того же гимна: «Птица несет слово разумом (patamgo vācam manasā bibharti), его произнес внутри чрева гандхарва. / Этот сверкающий небесный гимн хранят поэты на месте истины» (X.177.2). Вполне вероятно, второй стих связан с известной брахманической легендой о принесении с небес Сомы божественной птицей Гаятри, олицетворяющей гимн-гаятри. В пути Сому похищает некий Гандхарва. Но боги посылают за Сомой богиню речи Вач, и она возвращается вместе с ним на землю (Шат.бр. III.2.4.2–6). Если согласиться с предположением об уподоблении в РВ X.177.1–2 вдохновения птице, то по крайней мере дополнительный смысл получают два коротких гимна «Ригведы» (II.42 и 43), адресованные вешей птице (śakunta). Обращает на себя внимание, что здесь эта птица, «предвещающая добро, возглашающая счастье», «посылает вперед слово (iyarti vācam), словно гребец лодку» (II.42.1); «громко вторит стороне предков (pitryām anu gradiśam kanikradat)» (II.42.2), что можно понять: повторяет древние песнопения; «обе речи она говорит, словно исполнитель самана, управляет гимнами гаятри и триштубхом (ubhe vācau vadati sāmāgā iva gāyattram ca traistubham cānu gājati)» (II.43.1); «поет саман, как (жрец) удгатар, восхваляет, как сын брахмана на выжимании сомы, приближаясь, как крылатый бык к коровам с телятами (udgāteva ... sāmā gāyasi brahmaputra iva savaneṣu śaṁsati / vṛseva vājī śiśumatīr apītyā)» (II.43.2). Заметим, что на сакральном языке «Ригведы» «коровы с телятами» весьма часто — гимны, и соответственно «крылатый бык», т. е. могучая птица, уместно истолковывать как вдохновение.

⁵⁶ Это слово в значении «жрец Кабиров» — божеств, почитавшихся на Лемносе, в Беотии и Самофракии — упоминается в словаре Гесихия, а также в сочинении «Об орфографии» Геродиана — GG 3, 2: 536, 20).

⁵⁷ Об эпитете *vaṅku* (букв. «кривой», «гнутой») в значении окольной, не прямой поэтической речи см. [Елизаренкова, Топоров 1979: 97–104].

- ⁵⁸ *Шесть пространств* — три неба и три земли; одно... в виде нерожденного — возможно, солнце или некая первопричина рождения вселенной [Елизаренкова 1989: 647].
- ⁵⁹ Речь, видимо, идет о временах года — женщинах по мифологическим представлениям, но словах мужского рода; *отец отца* — превзошедший отца мудростью [Елизаренкова 1989: 647].
- ⁶⁰ Видимо, подразумевается бог солнца Сурья [Там же].
- ⁶¹ Само слово «филид» обычно возводится к и-е корню *wel-, означая «провидец». С другой стороны, Р.О.Якобсон сближает др.-ирл. fili с именем славянского бога Велеса (родственным имени ведийского кави и асуры Варуны), чей внук певец Боян упомянут в «Слове о полку Игореве» [Jakobson 1969: 579–600; Елизаренкова, Топоров 1979а: 53].
- ⁶² С подобными упоминаниями поэзии в ряду прочих профессий и ремесел мы сталкиваемся и в греческой традиции: ср., например, «Одиссея» 17, 381–385; Гесиод. *Труды и дни* 25–26; Солон 1, 43–58 Diehl.
- ⁶³ Со словом kratu, восходя к тому же индоевропейскому корню, вероятно родственно греч. κρείττων (от κράτος «сила») — «сильный», «могучий», которое является постоянным эпитетом богов и прежде всего Зевса в гомеровском эпосе.
- ⁶⁴ Тот же термин употребляется в анализе языка Аристотелем: см. его рассуждения о возможности произносить слова «в сплетении» и без него (λέγεσθαι κατὰ συμπλοκὴν, ἄνευ συμπλοκῆν — *Категории* 1а 16–17).
- ⁶⁵ Ср., например, употребление этого термина в «Риторике» Анаксимена 1436a33–36: «Вступление ко всякой речи есть предуготовление слушателей и представление незнакомого им существа дела так, чтобы они знали, о чем идет речь, и следовали за ее предметом». Показательно, что слушатель должен не просто понимать тему и содержание, но и не терять нити изложения, «следовать за предметом» (παράκολουθῶ ὑποθέσει). Тем самым, на наш взгляд, в использованном здесь понятии ὑπόθεσις вновь подчеркивается некий принцип «линейного развития» темы, развертывания предмета. Подробно о значении этого термина в античной науке см. [Timpi 1983: 370–373].
- ⁶⁶ Не случайно, что, говоря об этих своеобразных «дайджестах» античной драмы, Секст Эмпирик специально отмечал, что они содержали и описывали прежде всего «драматическую перипетию», т. е. опять-таки ход и развитие событий, а не их простую констатацию (*Против ученых* 3, 3).
- ⁶⁷ Соотнесенность двух риторических терминов, используемых соответственно Неоптолемом и Филодемом, так поясняет, например, Ч.Бринк: «ὑπόθεσις — материал, содержание рассказа. διὰθεσις — либо организация, либо сам материал, организованный и законченный» [Brink 1963:

92]. Возможное соответствие поэтических терминов разделам риторического искусства анализировалось в свое время в работе [Barwick 1922: 1–62]. См. также [Гаспаров 1963: 120–123; Гринцер Н. 1987].

⁶⁸ Показательным можно считать определение этой категории Варроном, у которого *ποίησις* объясняется как «последовательное повествование в ритмах» (*perpetuum argumentum ex rhythmis*), как “Илиада” Гомера или “Анналы” Энния” (fr. 398 Menippearum saturarum), и во фрагменте схолий к Дионисию Фракийскому: «*ποίησις* это законченное изложение предмета (*ὑπόθεσις* — !) в метрах, имеющее начало, середину и конец» (449, 23 ff. Hilgard). Идея внутренней законченности содержания, некоей внутренней структуры текста исходно определяло соотношение категорий *ποίησις* и *ποίημα*, где последняя, в противовес *ποίησις*, обозначала внешнюю, формальную структуру произведения, «сочетание слов». Их взаимное дополнение удачно иллюстрировал пример, содержащийся у Филодема и восходящий, по-видимому, еще к Аристотелю (*Поэтика* 1457a20–26). Разница двух понятий объясняется у Филодема следующим образом: «“Илиада” одновременно и *ποίησις* и *ποίημα*, а первые ее тридцать строк — только *ποίημα*, но не *ποίησις*» (11, 30–12, 1 Jensen). «Илиада» в целом обладает и внутренней законченной структурой, и внешней законченной формой, а отдельные 30 строк поэмы, обладая той же самой формой, лишены внутренней цельности, и потому могут быть названы только *ποίημα*. Интересно, что у позднейших ученых (прежде всего латинских) это достаточно тонкое разграничение существенно упрощается, благодаря введению (зачастую с использованием того же самого примера) чисто «количественного» критерия: за *poeta* закрепляется семантика «малого произведения» или «части произведения», а *poesis* означает «большое произведение» (Луцилий, fr.339 Marx; Диомед GL I 473, 16; Афтоний GL VI 56, 1 сл.; Sch. Dion. Thr. 449, 25 Hilgard). В итоге принципиальная идея целостности и законченности организации сюжета во многом теряется, порождая и некую терминологическую путаницу, влекущую за собой обширную научную дискуссию в современной науке о природе и генезисе этих античных терминов. См. [Gigante 1961: 40–53; Dahlmann 1953; Ardzizoni 1953].

⁶⁹ Описанию этого принципа «органической цельности» литературного произведения в античной критике посвящены специальные монографии [Orsini 1975; Heath 1989, см. особ. стр. 12 сл.].

⁷⁰ По свидетельству комментатора Горация Порфириона, римский поэт заимствовал основные представления о сути поэтического творчества из эллинистической «Поэтики» Неоптолема (Horatius congegessit praecepta Neoptolemi de arte poetica non omnia, sed eminentissima — Porph. in artem poeticam I).

- ⁷¹ Мы сталкиваемся с этим термином уже в «Риторике» Анаксимена (1438a23–24) и Аристотеля (1407b28). Наконец, «краткость» включается Феофрастом в число стандартных «достоинств рассуждения» (ἀρεταὶ τῆς διηγήσεως — [Stroux 1912: 30–45]).
- ⁷² Показательно, что у Филодема этот термин постоянно сочетается с «ясностью»: поэт должен говорить «явственно и кратко» (σαφῶς ἐναργῶς καὶ συντόμως — 3, 12–19; 27, 7–8 Jensen).
- ⁷³ См. обсуждение значения этого слова у Пиндара в [Fränkel 1951: 509], а также трактовку καίριος как «правильного отбора и изложения» материала в [Bundy 1986: 18; ср. Race 1979: 254, 265]. Ср. также использование этого понятия Аристофаном применительно к поэтическому и драматическому искусству (*Лягушки* 358).
- ⁷⁴ При этом категория «подобающего» изначально оказывается адресованной лексике и касается правильного выбора слов и стиля. У Аристотеля это представление выражается с помощью глагола ἀρμόττω «подходить, согласовывать» и его производных (*Поэтика* 1458b15, 1459a8–14). Весьма показательным с точки зрения связи с предшествующей традицией литературной рефлексии является и то, что сходную функцию у Аристотеля приобретает категория μέτρον (см. *Поэтика* 1458b12, *Риторика* 1406a16), имеющая, скажем, в рамках «Поэтики» вполне технический смысл, но в данных контекстах употребляемая в значении, весьма близком к архаической лирике [Else 1986: 132].
- ⁷⁵ Ср. в индийской поэтологической традиции упомянутую нами этимологию слова «украшение» — *аланкара* (alaṃ-kāra — «делание подходящим», «делание как должно») и концепцию «соразмерности», «соответствия» (aucitya), играющую важную роль в поэтике, начиная с трактата Анандавардханы «Дхваньялока» [Гринцер П. 1989: 181–186].
- ⁷⁶ Об этой особенности раннегреческих представлений о поэтическом вдохновении см. также, например [Tiegerstedt 1970: 163–178; Murray 1981: 87–100].
- ⁷⁷ «Φυῶ Πινδάρου не имеет ничего общего с представлением о естественном, не требующим обучения и сознательной обработки гении, значимым для XVIII и XIX веков. Это слово обозначает приобретенную опытом способность проникнуть в истину слов и действий, присутствующих в живой традиции. В свою очередь, негативное представление об “учении” равнозначно у него подражанию тому, чего не понимаешь» [Bundy 1972: 90].
- ⁷⁸ Такое противопоставление Эмпедоклом, излагающим свое учение в стихотворной форме, своего сочинения прежней поэзии свидетельствует и об общих истоках поэтической и философской «мудрости», и о стремлении философии отмежеваться от поэзии как таковой. Это стремление во многом предвосхищает и оправдывает последующее утверждение Ари-

стотеля, согласно которому Эмпедокл, хотя и излагает свое мнение в гекзаметрах, никак не может именоваться поэтом, а только «физиологом» (*Поэтика* 1447b).

⁷⁹ Характерно, что Ион определяет искусство подбора правильного выражения словом *πρέπον* (540b), имеющим, как мы показали выше, достаточно долгую традицию в качестве термина для описания литературной формы.

⁸⁰ Показательно уже само это определение: греч. *κοῦφος* обозначает в равной степени просто «легкий» и «легковесный, пустой». Ср. у того же Платона *Законы* 935a, а также параллельный к «Иону» контекст из «Законов» 717c, говорящий о «тягчайшем воздаянии за легковесные и летучие речи (*κοῦφοι καὶ πτηνοὶ λόγοι*)», под которыми имеются в виду неверные суждения о богатстве.

⁸¹ Эта последовательность не может не напомнить иерархию типов «подражания» в «Государстве», где поэзия оказывается «второе отстоящей от подлинного бытия» (597e).

⁸² В этом отношении чрезвычайно интересен подробный разбор Сократом стихотворения Симонида в диалоге «Протагор», в котором внимание сосредоточено прежде всего на формальном выражении и нюансах семантики. В качестве примера почти «пословного» анализа приведем такое рассуждение: «Ведь прямо с начала песни обнаружились бы нелепость, если бы, желая сказать, что трудно стать хорошим человеком, он вдруг вставил бы частицу *το*. Она была бы вставлена без малейшего разумного основания, если мы только не предположим, что Симонид как бы спорит против изречения Питтака: Питтак утверждает, что “трудно быть хорошим”; противореча этому, Симонид говорит: “Нет, Питтак, трудно и стать-*то* хорошим” — *поистине трудно*, а не *поистине хорошим*... надо полагать, что в песне слово *поистине* переставлено... И последующее подтверждает, что именно так и было сказано. Много бы нашлось и в любых частях этой песни такого, на чем можно было бы показать, как она хорошо сочинена; она ведь отличается и изяществом, и тщательностью отделки. Но долго было бы разбирать ее всю таким образом, возьмем лишь ее общий смысл и убедимся, что главным намерением Симонида на протяжении всей песни было опровергнуть изречение Питтака» (*Протагор* 343d — 344a). При этом «изящество и отделка» произведения определяются наличием в нем внутренней согласованности частей (*ὁμολογία* — 339c) — принципом, по сути повторяющим представление о поэтическом «порядке» ранней традиции и в известном смысле конкретизирующим общую характеристику поэзии в «Федре».

⁸³ Именно этим, на наш взгляд, и объясняется бросающееся в глаза несоответствие превознесения поэзии в «Федре» и ее развенчания в «Государ-

стве», а также в «Ионе» и других диалогах. Его пытались объяснить по-разному: либо изменениями взглядов самого Платона, либо, например, знаменитой сократовской «иронией». На нее, в частности, ссылаются применительно к «Федру» Дж. Элс, полагая, что речь Сократа в этом диалоге в подтексте как раз направлена против основных поэтических форм, за исключением тех, которые получают одобрение в «Государстве» [Else 1986: 47–61]. В качестве косвенного доказательства можно сослаться на обращение за вдохновением к Музам самого Сократа в «Федре» 237a, во многом напоминающее ироническое описание охватившего его «энтузиазма» в «Кратиле» 396c-d. Еще более показательно, что апология поэзии помещена внутрь «парных речей» Сократа, аналогичных такому же приему в том же «Кратиле», который считается многими исследователями доказательством предельной «иронии» или даже скептицизма самого Платона [Annas 1991]. По нашему мнению, метод рассмотрения одной и той же проблемы в самом деле характерен для Платона и связан, в частности, с риторической практикой, но его никак нельзя считать принципиально апоретическим или скептическим. Перенесение акцентов с одного полюса дихотомии на другой диктуется конкретной аргументацией и конкретной ситуацией внутри того или иного диалога и служит скорее всестороннему рассмотрению предмета. Анализ этого приема применительно к «Кратилу» см. в [Гринцер Н. 1994].

⁸⁴ Не случайно, что и те исследователи, которые видят в «Федре» платоновскую апологию поэзии, подчеркивают, что ее значимость для Платона определяется способностью быть неким интуитивным подспорьем, побудительным стимулом для философской проверки эмпирической реальности применительно прежде всего к мифу [Elias 1984: 226–233; Smith 1986: 20–34].

⁸⁵ Соотношение иррационального и рационального, соответственно в «Федре» и «Государстве», можно продемонстрировать на примере двух контекстов, каждый из которых играет роль ключевого вывода. В «Федре» душа, созерцающая истину, порождает «любящего мудрость, красоту и вообще человека, преданного Музам и любви» (φιλοσόφου ἢ φιλοκάλου ἢ μουσικῆς τινός καὶ ἐρωτικῆς — 248d). В «Государстве», в свою очередь, «никто из безрассудных и безумствующих не любим богами» (οὐδεὶς τῶν ἀνοήτων καὶ μαίνομένων θεοφίλης — 382e). В первом случае «любовь» — это способность самого человека, стремление, заложенное в него изначально и порождающее, в частности, мусические искусства. В качестве параллели к такой трактовке можно привести уже упоминавшуюся этимологию имени Муз из «Кратила»: «А Музы (Μοῦσαι) и все мусические искусства названы, видимо, этим именем от *страстного стремления* (μῶσθαι) и поиска философской мудрости» (406a). В «Федре» «философ» (φιλόσοφος) — это именно буквально «любомудр»; любовь к знанию пред-

шествует его обретению [см. Nussbaum 1986: 226–227]. В «Государстве» же, напротив, разум порождает любовь, причем любовь, направленную на человека, а не присущую ему самому; отсутствие разума эту любовь уничтожает. В первом случае путь лежит от иррационального к рациональному, во втором — наоборот.

⁸⁶ Естественно, что, выстраивая такую логическую последовательность, мы ни в коей мере не хотели бы вдаваться в хитросплетения сравнительной датировки платоновских диалогов. Речь идет о попытке построить единую и непротиворечивую картину платоновского описания поэзии, отдельные фрагменты которой могут быть как угодно разнесены хронологически.

⁸⁷ Подробно об истолковании Платоном термина «подражание» см. в главе «Правда и вымысел».

⁸⁸ Характерно, что в «Государстве» Платон по возможности избегает в описании поэзии самого термина ἐνθουσιασμός, чья внутренняя форма обнаруживает непосредственную связь с божеством (< θεός, см. [Chantraine: 430] и ср. этимологическое сближение в «Ионе» ἐνθεοί ~ ἐνθουσιάζοντες, 533e) и потому придает понятию сакральный оттенок (ср. Федр 253a, 255b). В «Государстве» божество ассоциируется скорее со знанием и истиной, а потому все божественные «коннотации» поэзии должны быть опущены.

⁸⁹ Соответственно оценивается и само творчество двух трагиков. В этом отношении как нельзя более показательна сцена «взвешивания стихов». Эсхил «перевешивает» Еврипида именно «весомым» содержанием своих строк, в то время как с точки зрения формы стихи Еврипида изящнее и отточеннее: «Он бросил реку и, намочив, утяжелил свой стих, а ты положил легкое, оперенное слово» (*Лягушки* 1386–1388). Замечательно, что так же, как у Платона, «оперенные стихи» (ἔπος ἐπτερόενον) Еврипида в «Лягушках» именуются «легкими» (κοίφον — см. выше прим. 80) и «не имеющими разума» (νοὺν οὐκ ἔχον — 1396).

⁹⁰ В рукописном чтении эти понятия предстают как бы равнозначными «поэтическое искусство — дело человека или одаренного, или безумного». Однако, помимо того, что такое понимание «целиком противоречило бы теории рационального поэтического искусства» [Halliwell 1987: 145], оно не согласуется с иерархией понятий у самого Аристотеля. В «Риторике» 1390b24–31 он рассуждает о изменении лучших человеческих качеств в более низменные и в качестве примера говорит о том, что «одаренные» (εὐφροί) роды дают «безумные» (μανικότερα) характеры. Терминологическая параллель с «Поэтикой» очевидна, как очевидно и преимущество «одаренности» перед экстатическим «безумием». «Одаренность» у Аристотеля в известном смысле прямо продолжает идею «знания отроду» (φύξις) у Пиндара (см. выше прим. 77).

- ⁹¹ Переход традиционного «энтузиазма» в конкретную эмоциональную сферу демонстрирует и рассуждение Аристотеля в «Политике» 1342a о возбуждении различных чувств различными типами мелодий, среди которых специально выделяются «энтусиастические», воздействующие на предрасположенных к этому людей и приводящие к состоянию «одержимости». Описание весьма напоминает платоновский «Ион» с тем существенным исключением, что речь идет не о поэзии, а о музыке, причем определенного типа и никак не подлежащей литературной рефлексии в «Поэтике». Кроме того, показательно, что если в «Ионе» «энтузиазм» поэта в принципе возбуждается «гармонией и ритмом», то здесь описывается «энтузиазм» как определенная эмоция слушающего, причем возникающая от конкретного и определенного «напева». См. об этом [Lord 1982: 138].
- ⁹² Показательно, что в последующей перипатетической критике, в частности у Андроменида и Неоптолема (11, 23–26 Jensen), «поэт» как носитель этой естественной способности становится одним из «видов», или составных частей поэтического искусства, наряду с такими категориями, как ποιησις или ποιητα.
- ⁹³ См. раздел II в книге «Историческая поэтика» [ИП: 126–296]. Упреки в пренебрежении ролью поэтического вдохновения, совпадающие с упреком С.К.Де или по крайней мере сходные с ним, приняты в отношении древних и средневековых литератур, хотя они явно не учитывают их ценностные критерии. Так, известный арабист Г.фон Грюнебаум сожалеет, что в арабской литературе «воображение, как таковое, и самовыражение не признавались целью литературы» и соответственно «арабы никогда не занимались анализом прекрасного в литературе — другими словами, они никогда не пытались разрабатывать эстетику» [Грюнебаум 1981: 158, 170]. Современная исследовательница отмечает, что в китайской литературной теории «отсутствует понятие гения» и она «исключала возможность разговора об индивидуальности художника» [Голыгина 1971: 69]. А такой знаток античности, как А.Ф.Лосев, констатирует, что «античное искусство удовлетворялось зачастую столь формалистическими теориями, как теории разных областей искусствознания, риторики и стилей. Для этих античных теорий имеет значение не искусство само по себе, а только мастерство <...> Античное искусствознание переполнено трактатами, поражающими своим формализмом и отсутствием анализа живых произведений искусства» [Лосев 1978: 6–7].
- ⁹⁴ Ср. у Анандавардханы: «В безбрежном мире поэзии поэт — Праджапати (apāre kāvyasaṁsāre kavir ekaḥ prajāpatih). Как ему все представляется (букв. «высвечивается» — yathāsmāi rocate viśvam), так это и происходит» (ДЛ: 530).

- ⁹⁵ Ср. у Анандавардханы: «Сарасвати (богиня речи), источающая эту сладостную вещь — значение, проявляет у великих поэтов особый трепещущий дар — вдохновение (*abhivyanakti parisphurantam pratibhāviṣeṣam*), не свойственный обычным людям» (ДЛ I.6). Также Раджашекхара в «Кавьямимансе» называет поэта, одаренного вдохновением-*пратибха*, «поэтом милостью Сарасвати» (КМ: 13).
- ⁹⁶ Ведийское представление о сердце как о средоточии и источнике поэтической инспирации просвечивает и в термине санскритской поэтики для знатока или ценителя поэзии. Он именовался *сахридая* (*sahṛdaya*), то есть «обладающим согласным [с поэтом] сердцем». Вамана писал, что достоинства поэзии открыты только тому, чье «восприятие согласно с сердцем (*sahṛdaya-samvedana*)» (КАС: 7), Анандавардхана излагает свое учение о *дхвани*, «дабы порадовать ум обладающих согласным сердцем (*sahṛdaya-manah-prīṭaye*)» (ДЛ I.1) и т. д. Уже на первой стадии развития санскритской поэтики Бхарата в «Натьяшастре» утверждал, что «чувство порождает расу, когда содержание [драмы] соотносится с сердцем [зрителя], и тогда оно охватывает тело, как огонь — сухое дерево» (НШ VII.7). Комментатор «Натьяшастры» Бхатта Наяка добавлял, что способность поэтического языка возбуждать *расу* и доставлять наслаждение (*bhogakatva, bhogakṛtva*) «принадлежит согласному сердцем (*sahṛdayaviśaya*)» А Абхинавагупта, ссылаясь на учение «Натьяшастры», определял как «людей согласных сердцем (*sahṛdayāḥ*)» тех, «чье сердце, подобно зеркалу, очищено постоянным изучением поэзии и упражнением в ней» (ДЛЛ: 39–40).
- ⁹⁷ В поэтиках *пратибха*, или *шакти*, связываются со «свойством разума» (*buddhi*), именуемым *праджня* (*prajñā*). Раджашекхара указывал три «свойства», которыми должен обладать разум поэта: *с്മрити* (*smṛti*) — память о случившемся, *мат* (*mat*) — суждение о происходящем и *праджня* — представление о неизвестном (КМ: 10).
- ⁹⁸ И не только санскритской, но в целом традиционалистской поэтики древности и средневековья. Та же триада понятий: природный дар, или вдохновение (*φύσις, natura, ingenium*), упражнение (*μελέτη, exercitatio*) и знание (*ἐπιστήμη, studium*) — составили исходные понятия поэтики как особой дисциплины у греческих и латинских авторов, причем и у них они фактически были оттеснены на второй план анализом поэтических приемов. В китайской традиции аналогом индийского *пратибха* служило понятие *шэнь-си* «одухотворенная мысль» или «интуиция», благодаря которой, по словам Лю Се, автора трактата «Резной дракон литературной мысли», «дух (поэта) приходит в соприкосновение с внешними вещами» [см. Liu 1975: 34]. Однако, чтобы поэт был способен на интуицию, ему необходимо предварительно обучиться мастерству и накопить

поэтический опыт [Там же: 121–124]. Прослеживается похожая триада и в арабской средневековой поэтике. В ней залогом поэтического успеха считались талант (*tab'*), затем обучение, предполагавшее знакомство с поэзией предшественников, грамматикой, словоупотреблением, метрикой, историческими преданиями, и, наконец, поэтическая выучка, дающаяся благодаря опыту [Heinrichs 1969: 48–49]. Автор классической арабской поэтики «Опора в красотах поэзии» Ибн Рашик (XI в.) ссылается на мнение своего предшественника ал-Джурджани (X в.), который писал: «Поэзия — это одна из наук арабов, в которой играют роль природный дар, традиция и ум, а выучка — материя этой науки, придающая силу каждой из этих основ» (пер. Д.В.Фролова [см. Брагинский 1991: 304]).

ГЛАВА ВТОРАЯ САКРАЛЬНОЕ И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО

Мифология «Ригведы» — впрочем, как и большинство архаических традиций — не знает единственного начала космоса, безусловно доминирующего космогонического мифа. Творение мира в ней то приписывается отдельным богам, например, Индре (II.12), Агни (X.88), Вишвакарману (X.81; 82), Праджапати (X.121), — то происходит вследствие жертвоприношения Первочеловека — Пуруши (X.90), то привязано к понятию космического жара — *tapasa* (X.190), то проистекает из некоего неоформленного единого начала (*tad ekam*), из которого возникают бытие и небытие, смерть и бессмертие, небо и пространство, сушь и воды (X.129). Среди космогонических гимнов «Ригведы» существенно важен 125-й гимн X мандалы, героиней которого является богиня речи Вач, от чьего лица и произносится сам гимн:

Я двигаюсь с Рудрами, с Васу, я — с Адитьями и со Всеми Богами. / Я несу обоих: Митру и Варуну. Я [несу] Индру и Агни, я — обоих Ашвинов (1) <...>. Я — повелительница, собирательница сокровищ, сведущая, первая из достойных жертвоприношения. / Меня распределили боги по многим местам, имеющую много пристанищ, принимающую много [форм] (3).

Благодаря мне ест пищу тот, кто смотрит, кто дышит и кто слышит сказанное. / Не давая себе отчета, они живут мной. (4) <...>

Кого люблю, того делаю могучим, того — брахманом, того — риши, того — мудрым (5) <...>

Я заполнила [собой] небо и землю (6) <...>

Я рождаю отца на вершине этого (мира). Мое лоно в водах, в океане. / Оттуда я расхожусь по всем существам. Я касаюсь теменем того неба (7).

Я ведь вею, как ветер, охватывая все существа: / по ту сторону неба, [а] здесь, по ту сторону земли — такая я стала величием (8).

(Пер. Т.Я.Елизаренковой).

Космогонический смысл гимна и соответствующие функции богини Вач полно раскрыты в одной из статей Т.Я.Елизаренковой и В.Н.Топорова [Елизаренкова, Топоров 1979: 63–67]. Особое же значение этого гимна раскрывается в контексте «Ригведы» в целом и в свете последующей традиции.

Гимн к Вач можно рассматривать как утверждение концепции всеобъемлющих творческих потенций Слова, определяющей поэтологический уровень текста «Ригведы»¹. Хотя «богиню-Речь породили боги (*devīm vācam ajanayanta devāḥ*)», она «повелительница богов (*vāg ... rāṣṭrī devānām*)» (VIII.100.11, 10), благодаря ей риши и боги дают «имена вещам (*nāmadheyam*)» (X.71.1; 64.1), то есть, сообразно с мифологическими представлениями, создают вещи²; «речь, как вестник, движется между мирами (*dūto na rodasī carad vāk*)» (I.173.3), «яркая, новая, непобедимая» звучит из поколения в поколение (*citraṃ yuge-yuge navaṃ ghoṣād amartyam ... yas ca duṣṭaram*)» (I.139.8).

Воплощением божественной речи и ее действенным инструментом в «Ригведе» является гимн, ритуальное песнопение: жрец-брахман (*brahmān*) произносит священные гимны (*brāhmaṇ*), составляющие «высшее небо речи (*brahmāyaṃ vācaḥ paraṃtaṃ vṛoma*)» (I.164.35), а совокупность гимнов во всех их разновидностях репрезентирует оба мира, части вселенной:

Пятнадцать гимнов тысячевидны: каковы земля и небо — таковы они. / Тысяча великих [гимнов] тысячевидны: какова всеохватность священного слова — такова речь (*yāvad brahma viṣṭhitam tāvatī vāk*) (X.114.8).

[Гимном в размере] джагат (*jagatā*) он (Творец мира. — П.Г.) удержал воды в небе, в [гимне] ратханта (*rathamtare*) он разглядел солнце, / три жертвенных полена называют [гимном в размере] гаятри (*gāyatrasya*) (I.164.25).

Если Слово как таковое персонифицирует в «Ригведе» богиня Вач, то сакральное слово, священный гимн олицетворяет бог Брихаспати,

или Брахманаспати (brhaspati, brahmaṇaspati — букв. «господин молитвы»). И Брихаспати — «царь созданного богами священного слова (brahmaṇo devakṛtasya rājā)» (VII.97.3), «прародитель всех молитв (viśveṣām ijjanitā brahmaṇām)» (II.23.2), одновременно зовется «отцом богов (devānām ... pitaram)» (II.26.3), тем, «кто силой раздвинул края земли (yas tastambha sahasā vi jmo antān)» (IV.50.1).

Так же как богиня Вач породила богов, но и сама сотворена богами (взаимозаменяемость родителя и рожденного свойственна ведийской модели мира [см. Елизаренкова 1993: 169]), гимн, созданный богами, в свою очередь способен создавать богов. Это прежде всего относится к Агни — богу жертвенного огня, который возжигается в сопровождении молитв и песнопений (с мифологической точки зрения: молитвами и песнопениями). В «Ригведе» Агни, источник жизненной силы, порождается гимнами богов и людей: «Гимном боги в небе породили Агни (stomēna hi divi devāso agnim ajjjanan), наполняющего силой небо и землю» (X.88.10), «Желанный (Агни) был создан молитвой (dhiyā) и принял [в себя] зародыш сущего» (III.27.9). В свою очередь, «древней речью, поэтическим искусством Аю (rūgvayā nividā kavyatāyoh)» Агни порождает поколения людей (I.96.2).

Представление о порождении мира словом реализуется в «Ригведе» и в отдельных космогонических деяниях богов, осуществляемых посредством гимнов. Особенно часто в этой связи упоминаются разделение, а затем укрепление земли и неба, приписываемые то Индре: «Искусный (Индра) хвалебными гимнами раскрыл двух родичей — два древних мира (небо и землю) (dvitā vi varve sanajā sanīle ayāsyā stavamānebbhir arkaiḥ)» (I.62.7), то Савитару: «С помощью прекрасной хвалы (suṣṭutī) он (Савитар) породил два мира» (III.38.8), то Агни: «Он (Агни) несет широкую землю, укрепил небо гимнами, полными истины (kṣām dādadhāra prthivīm tastambha dyām mantrebhiḥ satyaiḥ)» (I.67.5), то Сома: «Сома разделил поэтическим даром пару земли и неба (ubhe dyāvā kāvyenā vi śaśrathe)» (IX.70.2). В последнем случае употреблено слово *кавыя*, которое, как мы знаем, означает не только поэтический, но и вообще творческий, магический дар. Однако другие приведенные и сходные с ними контексты, где вместо *кавыя* используются различные названия гимнов (*арка*, *суштутти*, *мантра* и т. п.), позволяют думать, что именно поэтические (в сакральном смысле этого слова) способности бога имеются здесь в виду.

Другое часто упоминаемое космогоническое деяние богов, осуществленное с помощью священного слова, — это нахождение ими солн-

ца — Сурьи и утренней зари — Ушас. Приписывается такое деяние в первую очередь божественным певцам Ангирасам, которых возглавляют Индра или Брихаспати: «Отцы наши Ангирасы гимнами (*ukthaiḥ*) ... создали для нас путь к высокому небу, нашли день, солнце, знамя утренней зари» (I.71.2), они, «распевая, придумали великий гимн (*mahī sā-ma*) и зажгли с его помощью солнце (*tēna sūryam agocayan*)» (VIII.29.10), ими «с помощью гимнов было найдено прекрасное видом солнце, они зажгли поутру великий свет (*svar yad vedi sudṛṣīkam arkair mahī jyotī rucur yad dha vastoh*)» (IV.16.4).

С пением гимнов связываются в «Ригведе» и воинские подвиги богов, прежде всего победы Индры над демонами — *даса*, или *дасью*: «Индра, сокрушитель крепостей, победил дасу гимнами (*indrah purbhid atirad dāsam arkaiḥ*)» (III.34.1), «священными гимнами сдул дасью (*nir brahmabhir adhamo dasyum*)» (I.33.9), «хорошо сложенными гимнами (*sūdhitibhir arkaiḥ*)» призван убить «недругов двух родов: дасов и враждебных ариев» (VI.33.3; ср. также: III.31.11; VI.26.5; и в связи с аналогичными подвигами Брихаспати: I.62.3; II.23.3; 24.3; IV.50.5; VI.73.3).

В высшей мере примечательно, что священное слово, гимн, оказывается всесильным в устах не только богов, но и, пожалуй, прежде всего простых смертных, поэтов «Ригведы», придавая им едва ли не ту же силу, что и богам:

Гимны [пребывают] на вечном верхнем небе, где восседают все боги. / Кто этого не знает, что сделает с гимном? А кто знает, те сидят вместе [с богами] (*ṛco akṣare parame vyoman yasmin devā adhi viśve niśeduḥ / yas tan na veda kim ṛcā kariṣyati ya it tad vidus ta ime sam āsate*) (I.164.39).

Благодаря гимнам поэты становятся чуть ли не полноправными участниками ведийской космогонии. «Могучие роды поэтов (*inā janitā kavīnām*)», владея гимнами, умеючи «вытесали небо (*takṣata dyām*)» (III.38.2), и те же поэты, чьи «несравненные вдохновенные священные гимны (*brahmāṇy asamāni viprā*)» расходятся во все стороны, словно ветви дерева», воспевают во время жертвоприношений небо и землю, «дабы укрепить их (*iṣadhyai*)» (VII.43.1). Поэтому каждый раз, начиная гимн, поэт вновь «разверзает твердыню неба (*dīvo viṣyann adrim*)», заново творит молитву, благодаря которой «мать открыла загон для скота (*mātān ṛṇuta vrajaṃ goḥ*)», Ману победил Вишишипру (*manur viśiṣipraṃ jigāya*)», «Навагвы создавали десять месяцев (*ataran daśa māso navagvāḥ*)», молитву, которая «завоевывает солнце в воде (*apsu ... svarṣām*)» (V.45.1,6,11)³. Подобно тому как поэты вытесывают небо, они же «вы-

тесали и породили для власти [над миром] Индру (*tataksur indram jajanus sa rājase*)» (VIII.97.10), собрали гимном его перун-ваджру (*girā vajro ... sambhṛtaḥ* — VIII.93.9), создали гимнами золотое сидение для Сомы (*sadanam dhīyā kṛtam hiraṇyayam* — IX.71.6).

Гимны дают возможность поэту (а через него и всем людям) влиять на богов: поэты «гимнами возжигают Агни (*ṛkvaṇo agnim indhate*)» (III.13.5; ср. III.11.3; V.13.1; VI.13.4; X.118.9), «вдохновенные пробуждают молитвами привозящую солнце богиню Ушас (*devīm uśaṣam svar āvahantīm prati viprāso matibhir jarante*)» (V.80.1; ср. III.61.6; VII.76.4), восхвалениями (*stomebhiḥ*) вызывают в небе Сурью (VII.62.2), «вожжами речи (*syūtanā vācaḥ*)» погоняют «сверкающие зори» (I.113.17), привлекают себе навстречу молитвами Агни (I.144.4; VIII.60.4) и Сому (IX.8.4; 9.4). Поэт чувствует себя вправе утверждать, что «Индра во власти [человека], обладающего хорошим гимном: восхваление Паджров (певческий род, к которому принадлежит автор гимна. — П.Г.) — [для Индры] словно привратный столб (*indro āśrāyī sudhyo nireke pajreṣu stomo duryo na yūraḥ*)» (I.51.14).

Тот же Индра, совершая свои подвиги, зависит от песнопений риши: «Брахманы, возвеличивая Индру гимнами, усилили его для убийства змея (*brahmāṇa indram mahayanto arkair avardhayann ahaye hantavā u*)» (V.31.4), для борьбы с этим змеем — Вритрой «поэт дает тебе (Индра) в руки ваджру (*ā te vajram jaritā bāhvor dhāt*)» (I.63.2), силой священного гимна Васиштхов (*prāvad ... brahmaṇā vo vasiṣṭhāḥ*) Индра помогает своему адепту одержать победу в битве десяти царей (VII.33.3).

Мотив укрепления гимнами силы, величия бога постоянно присутствует в «Ригведе». Обращаясь к Индре, певец восклицает: «Эта твоя великая мощь далеко; некогда ее удерживали [своими гимнами] поэты (*tat ta indriyam paramam parācāir adhārayanta kavayaḥ puredam*)!» (I.103.1). Но в той же мере, что и древние поэты, способны влиять на Индру певцы, пришедшие им на смену: «Я вкладываю в тебя силу, о стосильный, — все эти гимны (*ā te dadhām indriyam ukthā viśvā śatakrato*)» (VIII.93.27), «Эту твою (Индра) великую мощь, твое мужество, силу духа и превосходящую ваджру заостряет этот гимн (*tava tyad indriyam br̥hat tava śuśmat uta kratum / vajram śiśāte dhiṣanā*)» (VIII.15.7). Подобно Индре, «получает благодаря речам поэтов великое имя (*dadhāno nāmo maṇo vacobhiḥ*)» Сомы и тем самым раскрывает свое величие (VI.44.8).

Гимны, таким образом, имеют в «Ригведе» двойное назначение. Они необходимы людям. Поэты просят в них богов о долгой жизни, богатстве, пище, победе над соперниками, защите: «Этот гимн Вишвамित्रы

охраняет народ Бхаратов» (III.53.12); в гимнах открываются им тайны мироздания: «Связь сущего с не-сущим поэты открыли размышлением в сердце, вдохновенным гимном» (X.129.4). Но едва ли не в такой же мере они нужны и богам как источник божественной силы и власти: «Здесь гимнами и молитвами вдохновенный Гайя (один из певцов «Ригведы». — П.Г.) насытил [силой] роды богов (*uktebhir atra matibhiṣ ca vipro ṛīṣayad gayo divyāni janmā*)» (X.64.16).

Молитва — один из двух основных инструментов «Ригведы» в общении богов и людей, которые определяют ее сакральный характер. Второй такой инструмент — приблизительно с теми же функциями — жертва (*yajña*, *havis*, *havya*). Соответственно жертва и слово молитвы — главные топосы «Ригведы». «Ида (богиня-жертвенного возлияния. — П.Г.) и могучий гимн (*iḷā ... māhinā giḥ*)» составляют свиту (*gaṇyā*) богов (III.7.5). Жертва успешна, когда она сопровождается молитвой, а молитва — неперемное условие жертвоприношения. «К сердцу кого из бессмертных, — вопрошает певец, — прикрепить нам эту божественную, прекрасную, превосходную хвалу, сопровождаемую прекрасной жертвой (*suṣṭuṭim suhavyām*)» (IV, 43.1), Индры и Варуны достигает «хвала, сопровождаемая жертвенным возлиянием (*stomo haviṣmān*)» (IV.41.1). С другой стороны, чтобы получить дар от богов, Агни приносится жертва, сопровождаемая прекрасной молитвой (*subrahmā yajñah*)» (VII.16.2). Поэт только жертвой способен привести молитву к цели (*kavir hotā yajati manmasādhanaḥ* — I.151.7), но и Индру «не радует жертва без гимна (*nabrahmā yajñā ... joṣati tve*)» (X.105.8), «ни невыжатый сома, ни выжатые соки сомы не пьянят Индру, если не сопровождаются священными гимнами (*na soma indram asuto mamāda nābrahmaṇo ... sutāsaḥ*)» (VII.26.1).

Поэтому гимн и жертва постоянно сопологаются в «Ригведе»: «Приходи (Агни), радуясь этой жертве, этому слову (*imaṁ yajñam idaṁ vaco juṣṣāṇa urāgaḥi*)» (X.150.2; в гимне I.91.10 та же формула употреблена в отношении Сомы; ср. также I.26.10); «К тебе (Индра) мы приходим с жертвами, гимнами, возлияниями (*yajñebhir ukthaiḥ ... havyebhiḥ*)» (X.24.2); «Вдохновенные мужи чтут бога Савитара жертвами, прекрасными гимнами (*yajñaiḥ suvṛktibhiḥ namasyanti*)» (III.62.12); «Тебя (Агни) народы призывают жертвами, песнопениями (*yajñebhir girbhiḥ*)» (VI.2.2); «Мы подносим тебе, Индра, эту жертву, гимн, могучую речь (*yajñam ukthaṁ turaṁ vasaḥ*)» (VIII.66.5); «Пусть направлятся к Агни наши песнопения, наши жертвы (*giraḥ ... yajñāsaḥ*)» (VIII.71.10; ср. также I.136.1; IV.22.1; VI.13.4; 23.1; VIII.68.10 и др.).

Однако самое важное, что в тексте «Ригведы» и в ритуале ведийского жертвоприношения гимн не просто сопровождается жертвой, но эти понятия перетекают друг в друга, образуя некое единство. Гимны родились из первого жертвоприношения Пуруши и сами предназначены для жертвы: «Из этого жертвоприношения родились все приносимые в жертву ричи, саманы, / из него родились размеры, из него родился яджус»⁴ (X.90.9). С помощью жертвы певцы обретают дар сакральной речи: «Благодаря жертве они пошли по следу речи (yajñena vāsaḥ padavīyam); они нашли ее проникшей в риши» (X.71.3). В свою очередь утверждается, что и жертва порождена гимном: «Ангирасы, создав вдохновенное слово, замыслили первое основание жертвы (vipram padam aṅgirasō dadhāna yajñasya dhāma prathamam mananta)» (X.67.2), «Тебе, Агни, мы приносим жертвенное возлияние, вытесанное в сердце гимном (ṛcā havir hṛdā taṣṭam)» (VI.16.47). Поэтому жертва и гимн приравниваются друг к другу, уподобляются, отождествляются: «Это приятное жертвенное возлияние (haviḥ priyam) [предназначено] для вашего рта, о Индра-Брихаспати. / Произносится гимн и хмельной напиток (uktham madaś ca śasyate)» (IV.49.1), певцы «творят гимн потоками сомы (madhor dhārābhir janayanto arkam)» (IX.73.2). В 101-м гимне X мандалы гимн сравнивается с кораблем и добавляется, что, строя этот корабль — провозглашая гимны, поэты тем самым совершают жертвоприношение:

Сделайте гимны приятными, протяните [их], соорудите корабль, снабженный веслами; / снарядите [его] снастями, направьте вперед — продвигайте жертву, о други! (X.101.2).

Отсюда ведийская концепция жертвы словом: «Этому Агни все боги приносили жертву прекрасно сказанным словом (tasminn agnau sūktavākena devā havir viśvā ajuhavuh)» (X.88.7), «Наслаждайся этими гимнами, Сарасвати ... молитвами, которые приносят тебе в жертву потомки Гритсамады (yā te manmā grtsamadā ... juhvati)» (II.41.8), «Митре, Варуне мы приносим жертвы песнями (gīrbhir juhūmo), словно Атри» (V.72.1), поэты готовят жертву молитвой (yajñam vimāya kavayo manīṣā — X.114.6).

Соответственно на слово/гимн переносятся признаки и свойства жертвы. В ритуале ведийского жертвоприношения сома очищается (глагол rū-) с помощью цедилки, и постоянный эпитет Сомы — «очищенный (rūta, pavamāna). И так же, как Сому, «мудрые поэты очищают речь в растянутой цедилке на тысячу потоков (sahasradhāre vitate pavitra ā vāsam punanti kavayo manīṣaḥ)» (IX.73.7), приносят Агни в жертву «хорошо очищенную молитву (matim ... supūtam)» (VII.4.1), очищают мо-

литву (*puniṣe manīṣām*) для Индры и Варуны (VII.85.1). В свою очередь, к жертве могут быть отнесены и свойства гимнов. Поэты «Ригведы» считают необходимым «украшать» свои гимны, так же как гимны призваны украсить богов. Но вследствие совмещения понятий жертвы и гимна боги могут быть украшенными и жертвой: «Пойте гимны очищенному (Соме) ... украсьте его жертвами (*yajñaiḥ paribhūṣata*)!» (IX.104.1).

Весьма часто слову/гимну приписываются качества жертвенного жира. Если в одних случаях молитва только сравнивается с жертвенным жиром: «О Агни, я жертвую тебе молитвы (*manmāni*), как жертвенный жир в рот (*ghṛtaṃ na juhva āsani*)» (VIII.39.3), «Мы хотим принести в жертву (Рибху) молитву, словно жир жертвенной ложкой (*manīṣām ... gruceva ghṛtaṃ*)» (I.110.6), то в других — уже сама молитва представляется смазанной жиром: «Эти песни, пропитанные жиром, я приношу языком в жертву Адитьям (*imā gira ādityebhyo ghṛtasnūḥ ... jīhvā juhomi*)» (II.27.1), «Эту прежнюю прекрасную молитву, пропитанную медом и жиром (*imaṃ su pūrvyāṃ dhiyaṃ madhor ghṛtasya pipyuṣīm*), Канвы усилили своим гимном» (VIII.6.43)⁵.

Отождествление в ведах слова и жертвы, убеждение, что произнесение гимна столь же важно для мироустройства и богочитания, как жертвоприношение, и равнозначно ему, опираются на свойственное архаике уподобление слова и дела. Магия слова дает власть над вещами и событиями, а те в свою очередь предстают овеществленным словом⁶. Следуя традиции «Ригведы», Кришна в «Бхагавадгите» говорит: «У воплощенных тел, которые возникают во всех лонах, [общее] лоно — великий брахман (*sarvayoniṣu ... mūrtayaḥ sambhavanti yāḥ / tāsām brahma mahadyoniḥ*)» (БхГ. XIV.4). А *брахман* — священное, непреходящее слово — отождествляется с жертвой: «Брахман возник из непреходящего слова. Поэтому вездесущий брахман пребывает в жертве (*brahma-akṣara-samudbhavam / tasmāt-sarvagatam brahma nityaṃ yajñe pratiṣṭhitam*)» (БхГ. III.15; ср. IV.24).

Однако *брахман* (*brāhman*) «Бхагавадгиты» — это уже не *брахман* «Ригведы», где он (как, видимо, и было изначально) означает сакральное слово, обращенный к богам гимн, жертвенную формулу. В «Атхарваведе», в брахманах и упанишадах — в развитие ведийской концепции всемогущего и вездесущего священного слова — *брахман* приобретает значение высшей духовной субстанции, абсолюта. «Брахман — лоно существующего и несуществующего (*brahma ... sataśca yonimasataśca*)», — говорится в «Атхарваведе», и далее: «Тот мудрый, кто познал его связь, различает все рождения богов (*pra yo jajñe vidvānasya bandhurviśvā devā-*

nām janimā vivakti)» (AB IV.1.3). А в других гимнах «Атхарваведы» утверждается, что брахман — это «высшая суть (paramēsthin), Творец (prajāpati), ось вселенной (skambha)» (AB X.7.17), и им установлены земля, небо, воздушное пространство (AB X.2.25; ср. XII.1.29; IX.3.19 и др.).

Та же концепция *брахмана* засвидетельствована в примыкающих к ведийским собраниям гимнов брахманах (brāhmaṇāḥ). В «Шатапатха-брахмане», как и в «Ригведе», *брахман* понимается как слово (vāc), как владыка слова — Брихаспати и как жертва (yajña) (Шат.-бр. II.1.4.10; III.1.4.15; V.3.2.4), но в то же время уже сказано: «В начале, поистине, [все] это было брахманом (brahma vā idamagra āsīt); он сотворил богов и, сотворив их, ввел их в эти миры» (Шат.-бр. XI.2.3.1; ср. X.6.5.9; XI.2.3.6; XIII.7.1.1).

В полном виде концепция *брахмана*-абсолюта, из лона которого возник весь мир, со всеми в нем существами, духовными и материальными феноменами, развита в упанишадах. Согласно «Брихадараньяка-упанишаде», брахман — это имя, речь, разум, воля, мысль, созерцание, познание, сила, пища, вода, жар, пространство, память, надежда, жизненное дыхание (Бр.ар.уп. VII.1–15; ср. Чханд.уп. IV.10.3–4). При этом в упанишадах явственно прослеживается связь между ранним представлением о *брахмане*-слове и учением о *брахмане*-абсолюте. «Поистине, существуют два образа брахмана: воплощенный и невоплощенный, смертный и бессмертный, неподвижный идвигающийся, существующий и истинный», — говорится в «Брихадараньяка-упанишаде» (II.3.1 [Бр.-ар. уп. с.87]), а «Майтри-упанишада» так разъясняет смысл этих двух образов: «Поистине, следует размышлять о двух брахманах: звуке (или: слове) и не-звуке (не-слове) (dve vāva brahmaṇi abhidheye śabda-ca-aśabdas-ca). Лишь звуком обнаруживается не-звук». И далее: «Следует знать о двух брахманах: звуке-брахмане и [том], который выше. Постигнув звук-брахмана, [человек] достигает высшего брахмана (parabrahmaṇam)» (VI.22 [Уп., с.152]).

Итак, звук/слово понимается в упанишадах как первое воплощение *брахмана*-абсолюта, и уже посредством воплощенного *брахмана*-слова высший брахман творит эмпирический мир. Эта философская доктрина, развивающая идею сакрального слова (vāc, brahmaṇ) «Ригведы», в мифологизированном виде изложена в начале «Брихадараньяка-упанишад»: Творец, отождествляемый здесь со Смертью/Хаосом, сначала создал разум; затем он двинулся, славословя (arc), и из его славословий родилась вода (arka — другое значение: «гимн»). Следующими его творениями были земля, огонь, солнце, ветер, пространство, небо. Затем он разу-

мом вновь соединился с речью и произвел на свет все существующее: веды, жертвоприношение, людей, животных и т. д. (Бр. ар. уп. I.2.1—7).

Понятно, что вослед ведийским текстам в философских учениях древней и средневековой Индии из двуединства слова и жертвы (точнее: триединства мысли, слова/гимна и дела/жертвы) в качестве трансцендентного начала, манифестирующего себя в феноменальном мире, выделяется в первую очередь Слово. Это особенно характерно для философии грамматики, в которой Высшее Слово (*paṛā vāc*) рассматривалось как источник бытия и *брахман* упанишад понимается как идеальное, творящее мир слово: «Брахман, который не имеет ни начала, ни конца, непреходящий, чья сущность — слово (*anādinidhanam brahma śabdātattvaṃ yad akṣaram*), обнаруживает себя в объектах чувств; отсюда существование мира» (ВПБ I.1).

Не менее характерно это и для средневековой индийской поэтики, тесно связанной с грамматикой. Похвалы слову включают в себя (обычно в начале) большинство санскритских поэтик. Так, Маммата в первой сутре своего трактата «Кавьямиманса» прославляет могущество слова в устах поэта: «Победоносна речь поэта, вызывающая к жизни творения, свободные от ограничений судьбы, полные наслаждения, зависящие только от собственных законов, приятные благодаря девяти расам» (КП I.1). А в одной из первых санскритских поэтик «Кавьядарше» Дандин провозглашает: «Здесь, в этом мире, все деяния людей от века совершаются по милости Речи (*vācām-eva prasādena*), чьи правила установлены мудрецами. Весь этот триединый мир погрузился бы в слепую тьму, если бы с начала времен не сиял свет, именуемый словом (*śabdādāhvyam jyotiḥ*) <...> Мудрые учат, что правильно сказанное слово — это корова, исполняющая желания (*gauḥ kāmādughā*), а, сказанное дурно, оно выявляет коровью сущность (*gotvam*) говорящего» (КД I.3—4, 6).

Похвала слову Дандина напоминает о ведийской образности. Слово у него, как и в «Ригведе», имеет природу света, пронизывающего мир, слово сравнивается с коровой. Но в этом сравнении уже видна дистанция, отделяющая поэтологическую теорию средневековья от мифопоэтической концепции древности. В ведах слово не сравнивается, а уподобляется, отождествляется с коровой — символом речи. Дандин, конечно, далек от такого отождествления. Он «смягчает» его, используя условный мифологический образ коровы, исполняющей желания, а главное — традиционное уподобление становится для него предлогом блеснуть игрой значений: слово-корова противопоставляется «коровьей сущности» плохо говорящего. Между тем в традиции «Ригведы» ко-

ровья сущность — не негативная, а позитивная оценка (ср., например, именование словесного состязания певцов «коровым состязанием — gavyo ājīh» — IV.58.10)⁷.

Однако связь теоретических установок санскритских поэтиков с ведийской концепцией слова, конечно, гораздо глубже уровня общих деклараций. Слово единодушно понимается авторами поэтики как единственная и самодостаточная основа поэзии. Уже в первой дошедшей до нас санскритской поэтике «Кавьяланкаре» Бхамахи (V или VII вв.) дается определение поэзии, которое оказалось принципиально важным для индийской поэтической теории в целом: «Поэзия — это слово и смысл (или точнее: форма и смысл слова), соединенные вместе (sabda-arthau sahitaṁ kāvyam)» (КАБ I.16). Это определение буквально или в отчасти трансформированном виде повторялось почти во всех поэтиках: «Ими (мудрыми) указаны в поэзии «тело» и «украшения». Тело — это последовательность слов, наделенных желаемым смыслом» (КД I.10); «Слово «поэзия» используется [мною] в значении формы и смысла, наделенных достоинствами и украшениями» (КАС: 2); «Поэзия — это [соединение] слов и смысла» (КАР II.1); «Поэзия — это соединение слова и смысла, составляющих высказывание, которое отмечено стремлением поэта к искусности и доставляет удовольствие знатоку» (ВДж.: 7); «Тело поэзии состоит из слова и смысла» (ДЛ: 17); «Поэзия — это слово и смысл, лишенные недостатков, наделенные достоинствами и украшениями» (КАХ: 19); «Поэзия — это речь (=слово и смысл), чья душа — раса» (СД: 20); «Поэзия — это слово, которое содержит доставляющий удовольствие смысл» (РГ: 4) и т. д. Понимание поэзии как слова в единстве его формы и смысла, звучания и значения разделяли и сами поэты. Калидаса в первой строфе поэмы «Рагхуванша» сравнивает поэзию с двуполом Шивой (Ардханаришварой), женскую половину которого составляет слово (*вач*, *шабда*), а мужскую — смысл (*артха*). Магха, другой великий индийский эпик, в поэме «Шишупалавадха» полагает, что истинный поэт должен в первую очередь и в равной мере заботиться о форме и смысле слов (*шабдартха*) в своих стихах.

Следует сделать, однако, несколько уточнений. Во-первых, определение поэзии в санскритских поэтиках не столь наивно и самоочевидно, как кажется на первый взгляд, и не вполне совпадает с определением вообще языка у логиков и грамматиков, также различавших звуковую форму (*шабда*) и значение (*артха*) в любом слове [Реноу VIII: 106; Bhattacharya 1962: 19–20; Kunjunni Raja 1963: 11–13, 141–143]. Уже Бхамаха вводит в него третий важный термин — *сахитья* «сосединение», ко-

торое понимается не как простое сочетание слова и смысла, но как их взаимопроникновение, единство, «должное совмещение» (КМ: 5), или, говоря языком нового литературоведения, как «содержательная форма». Кунтака, в частности, пишет: «Ни само по себе слово (*śabda*), отмеченное красотой, ни один только смысл (*artha*) не составляют поэзии (*kāvyatvam*). Только оба вместе... но никак не порознь (*dvaurog ari ... na runar- ekasmin*) доставляют наслаждение знатоку» (ВДж.: 7)⁸.

Во-вторых, соединение *шабда* и *артха* трактовалось санскритскими теоретиками в качестве «тела» — основы поэзии, но, помимо «тела» (*śarīra*) в поэзии различалась ее «душа» (*ātman*), такой «душой» поэзии одни авторы (например, Бхамаха) признавали «украшения» (*аланкары*), другие (Дандин) — «достоинства» (*гуны*), третьи — стиль (*рити*), а многие, начиная с Анандавардханы и Абхинавагупты, — скрытый смысл (*дхвани*) или эстетическую эмоцию (*расу*). Но важно при этом отметить, что какая бы из этих категорий ни определяла, с точки зрения того или иного теоретика, специфику — «душу» поэзии, она получала такой статус только в силу своей принадлежности языку и выводилась из особенностей языка, свойств слова — «тела» поэзии.

Выделяя украшения-*аланкары* как специфическое качество поэзии, Бхамаха подчеркивал, что они порождаются словом и смыслом, зависят от их необычности: «Украшенность речи, которой добиваются [поэты] — это высказывание, в котором гнуты (*vakṛta*) слово и смысл» (КАБ I.36), и делил украшения на «словесные», или звуковые (*шабда-аланкары*) и «смысловые» (*артха-аланкары*) — разделение, которое было принято всеми последующими поэтиками. Точно так же «достоинства» поэзии Дандина — это достоинства ее формы (*шабда-гуны*) и достоинства ее смысла (*артха-гуны*), то есть в целом достоинства языка. Вамана, усматривающий «душу» поэзии в стиле — *рити*, понимает стиль как «особое расположение слов» (КАС I.2.7). Фундаментом теории скрытого смысла-*дхвани* оказывается опять-таки анализ слова и его значения, и Анандавардхана приписывает поэтическому высказыванию, помимо обычных грамматических функций: буквальной, или номинативной (*абхидха*) и вторичной, или метафорической (*лакшана*, *упачара*, *гаури*), третью — суггестивную, или проявляющую (*вьянджана*). Наконец, и последняя из основных категорий санскритской поэтики — эмоциональное наслаждение — *раса* реализуется, по мнению теоретиков, только в языке литературного произведения и воспринимается только благодаря языку. Проявителями *расы* могут быть отдельные звуки (*варна*), слова (*пада*), высказывание (*вакья*), словосочетание (*сангхатана*) и произве-

дение в целом (*прабандха*), понимаемое как текст (ДЛ III.2). И Раджашекхара поэтому вправе утверждать: «В поэзии слова поэта, а не содержание, возбуждают или не возбуждают расу <...> Плохой поэт, даже [описывая] любовь в разлуке, способен лишить [стихи] расы. Есть ли раса в сюжете или ее там нет — не столь важно: она пребывает в речи поэта» (КМ: 45–46).

Конечно, лингвистическая концепция санскритской поэтики не связана прямой преемственностью с ведийской концепцией слова, пусть даже опосредованной индийской логикой и грамматикой. Эта концепция в принципе характерна для литератур древности и средневековья, в которых среди других теоретико-литературных категорий доминировала категория слова в его звуковом и смысловом единстве и поэтику которых можно рассматривать как своего рода **поэтику слова** [см. Гринцер П. 1984; Гринцер П. 1994]⁹. Как во всех этих литературах, формирующаяся санскритская поэтика наследовала культ слова из архаики. Но слово при этом утрачивало тот мифологический ореол, которым оно окружено в ведах. Из слова божественного, творящего вещный мир, оно становится стимулом, опорой и инструментом поэта, творящего мир поэтический. Уже не сакральная, а моральная и прежде всего эстетическая функции слова выдвигаются в поэтике на первый план, находят воплощение в литературе как искусстве слова. По утверждению Раджашекхары и других индийских теоретиков поэзии, творчество поэта состоит в работе над словом и «все достоинства и недостатки поэзии зависят только от слова» (КМ: 46).

* * *

Переосмысление традиционных представлений о Слове оказывается ключевым и в античной поэтике. Своеобразной переходной ступенью от его мифологической трактовки к окончательно рациональной и эстетической интерпретации становится в греческой традиции ранняя философия, где учение о Логосе, соединяющем в себе слово и разум, является неким аналогом ведийского сакрального слова — Вач. Способность слова вмещать в себя противоположные смыслы и тем самым воплощать в себе одновременные процессы разграничения и соединения становится (прежде всего у Гераклита) причиной того, что логос по сути управляет космоустройством. Впоследствии это становится причиной постоянного параллелизма между устройством мира и языка, например, в платоновском «Тимее» 48 b–c, где мы сталкиваемся с уподоблением различных стихий элементам языка: так, об огне говорится, что

он — «не элемент=буква (στοχεῖον), и даже не слог (συλλαβή, т. е. не элементарная, а составная частица) Вселенной». В «Политике» 278a и сл. способность человека воспринимать звуки и сочетания звуков становится залогом того, что он способен уловить и осознать первоэлементы и их сочетания в вещах. В «Филебе» 17d-18a анализ языка грамматикой сравнивается с общим соотношением множественного и единственного в природе. Следуя той же схеме, многие авторы, включая Аристотеля (*Метафизика* 1014a), будут использовать алфавит в качестве наглядной модели, иллюстрирующей соотношение элементов и целого в природе. Основой здесь во многом был тот известный факт, что само слово «стихия», στοχεῖον, служило обозначением как для начальных составляющих космоса, так и для звуков языка. К тому же корню с семантикой «рядоположенности», «места в последовательности» восходит и обозначение «стиха» — στίχος.

Не случайно поэтому, что поэзия и художественное слово воспринимались как носители по преимуществу неких универсальных свойств языка как такового. Показателем универсальности отождествления поэзии со словом можно считать хотя бы наименование поэтических жанров в греческой традиции. Собственно первым обозначением поэзии, прежде всего гомеровской, становится τὸ ἔπος, означающее исходно просто «слово», но постепенно отграничиваемое от λόγος или ὄνομα в значении «слово поэтическое». Впоследствии, начиная с «Поэтики» Аристотеля, ἔπος оказывается названием особого жанра эпической (т. е. гексаметрической) поэзии. Ориентация на словесную форму как на основное измерение литературы диктует и предельно формализованную систему наименований других жанров, каждое из которых отсылает к конкретной форме их словесной организации, прежде всего, к размеру — элегия, ямб и т. п.

Мифопоэтическое, а затем и философское подчеркивание особой, высшей роли слова довольно быстро стало приобретать и эстетическую и эмоциональную окраску. Ярким примером такого превознесения слова, бесспорно, можно считать знаменитый пассаж из энкомия Горгия «Елена», утверждающий величие «слова-владыки» (λόγος δυναστής), которое «свершает божественные деяния, ибо способно и страх умерить, и горести унести, и радость возбудить, и сострадание умножить» (θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι — fr. 11, 51–53). Естественно, что первоначально этот высший приоритет слова подчеркивается именно риторикой, возводящей речь в ранг государственного дела, с одной сторо-

ны, и базового искусства, основанного прежде всего на словесном убеждении, с другой. Эти два аргумента в пользу исключительной роли слова, и прежде всего слова ораторского, отчетливо сформулированы, например, Исократом в «Никокле»: «[Слово] — виновник самого прекрасного, что есть в человеческой природе. Ничем другим мы не превосходим животных <...> Но мы умеем убеждать друг друга и говорить о чем угодно, и благодаря этому мы перестали жить наподобие зверей, но собрались вместе, чтобы построить города, дали себе законы, изобрели ремесла, и почти во всем, что нами устроено, слово было нашим соучастником» (3, 5–6, пер. Т.А.Миллер).

Объективные критерии действенности и выразительности, а значит, убедительности слова постепенно распространялись не только на риторическое, но и на поэтическое слово, тем более, что два вида искусства — поэзия и ораторская речь — представлялись античным теоретикам родственными именно в силу своей адресованности не предмету как таковому (что характерно для философии), а слушателю, и потому нацеленными на непосредственное воздействие на аудиторию (см. Феофраст, fr. 65 Wimmer). Показательно, что в рассуждении Феофраста общность поэзии и риторики объясняется необходимостью стремления прежде всего к стилистической отделке: «Задача их выбирать более возвышенные слова, а не обычные и обиходные, и согласованно связывать их, с тем чтобы благодаря своевременному использованию этого, а также того, что из этого проистекает — ясности, сладостности и прочим чертам, а также краткости и многословию, можно было бы слушателя и поразить, и склонить поверить в сказанное» (ἔργον αὐταῖς ἐκλέγεσθαι τε τὰ σεμνότερα τῶν ὀνομάτων ἀλλὰ μὴ τὰ κοινὰ καὶ δεδημευμένα καὶ ταῦτα ἑναρμονίως συμπλέκειν ἀλλήλοις ὥστε διὰ τούτων καὶ τῶν τούτοις ἐπομένων οἷον σαφηνείας γλυκύτητος καὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν ἔτι τε μακρολογίας καὶ βραχυλογίας κατὰ καιρὸν πάντων παραλαμβανομένων ἥσαι τε τὸν ἀκροατὴν καὶ ἐκπλήξαι καὶ πρὸς τὴν πειθὴ χειρωθέντα ἔχειν). Таким образом, оказывается, что на риторику и поэзию вместе распространяются такие категории, как «ясность», «сладость», «своевременность», или «уместность», и т. д.¹⁰, о роли которых для формирования собственно поэтической теории мы подробно говорим в различных главах этой книги. Но еще более важно то, что практически все они связаны прежде всего с формальной, словесной стороной ораторского или поэтического текста, так или иначе адресованы словесному выражению.

Еще Аристотель в «Риторике» полагает заботу о стиле необходимым условием ораторского искусства и одновременно констатирует, что по-

эты «приобрели себе славу своим стилем» (1404а). Вслед за Феофрастом, в рамках риторики особую сосредоточенность на проблемах стиля и словесного выражения демонстрируют и Дионисий Галикарнасский, который полагал, что «именно более или менее удачным соединением слов отличается больше всего поэт от поэта и ритор от ритора» (*О соединении слов* 4, 100–101), и Деметрий, придававший словесной обработке материала в своем трактате «О стиле» преимущественную роль по сравнению с самим материалом. Наконец, автор трактата «О возвышенном» (Псевдо-Лонгин) утверждал, что «в прекрасных словах раскрывается весь свет и вся красота разума» (30, 1–2).

Индийское определение поэзии как «соединения» (*sahitya*) слова и смысла» весьма напоминает постоянное требование греческих теоретиков взаимозависимого соположения, сочетания содержания (сюжета, событий) и словесного его оформления, о котором мы писали в предшествующей главе применительно, в частности, к сохранившимся фрагментам теории Неоптолема. В рамках принципиального разделения двух составляющих поэтического произведения — *ποίημα* и *ποίησις*, соответствующих внешней стилистической организации и внутренней структуре, Неоптолем, согласно сообщению Филодема в трактате «О поэтических произведениях», считал «*ποίημα* первым из видов поэтического искусства» (*τὸ τοῖνυν πρῶτεῦεν τῶν εἰδῶν τὰ ποιήματα* — 12, 26–28 Jensen). В контексте очевидной связи этой категории именно с формальной стороной поэзии¹¹, весьма показательно, что Неоптолем отдаст первенство именно ей. Правда, при этом возникает некая двусмысленность: в каком смысле Неоптолем полагает форму поэтического произведения «первой»? На эту неясность собственно указывает уже Филодем: «А что касается того, что среди разделов поэтического искусства первенство принадлежит *ποίημα*, то это уж совсем неразумно, и здесь его оставила всякая проницательность: если он имеет в виду порядок, то просто болтает удивительную ерунду, если же считает лучшим, то почему *ποίημα*, а не *ποίησις*, которая и это охватывает? Ежели он сравнивал отделку с мыслями и назвал именно ее первой...»¹². Современные трактовки этого пассажа идут в двух направлениях в точном соответствии с вариантами Филодема. Некоторые полагают, что речь идет о расположении материала внутри учебника, где раздел о словесном выражении предшествует разбору содержания [Boyauncé 1936; Jensen: 107]. Иные считают, что Неоптолем имел в виду последовательность анализа: *ποίημα* по времени, а также предметно-логически предшествует *ποίησις* [Dahlmann 1953: 124]. Впрочем, такое представление о «порядке» разбора или

обучения поэзии противоречит перипатетической теории, к которой близок Неоптолем [Asmis 1992²: 216–217]. Но в то же время есть явные основания считать, что Неоптолем мог приписывать *ποίημα* первое по значимости место среди разделов поэтического искусства. Именно, на такой трактовке настаивал, например, Ч.Бринк, ссылаясь на ту важную роль, которую играет «стиль» (*λέξις*) у Аристотеля, называвшего его «от природы первым», а ведь Аристотель определял стиль точно так же, как Неоптолем *ποίημα*, — как «сочетание слов» [Brink 1963: 73]¹³. Подтверждением такой интерпретации можно считать и мнение стоика Кратета Маллосского, который, по сообщению того же Филодема, «первенство отдавал словам, ‘претерпеваниями’ пользуется как союзниками, а поэт он так же, как и Андроменид, полагал, наряду с *ποίησις* и *ποίημα*, видом искусства»¹⁴. Заметим, что весьма значимым является тот факт, что Кратет, точно так же, как Неоптолем и некий Андроменид, разделяли поэтическое искусство на три составляющие, среди которых поэт занимал равноправное место¹⁵. На подобную зависимость Кратета от перипатетической школы внимание обращалось уже не раз¹⁶; в этом контексте и его утверждение о «первенстве слов» способно укрепить мнение, по которому Неоптолем в принципе считал словесное выражение главной составляющей поэзии как таковой. Характерно, что схожие мысли, по сообщению Филодема, высказывали Гераклеодор, полагавший, что в поэзии «не имеет воздействия не только безыскусная мысль, но вообще мысль», и Андроменид, утверждавший, что «поэтам подобает усердие в языке и способах выражения, и их задача не в том, чтобы сказать то, что никто другой не говорил, а в том, чтобы сказать так, как никто другой сказать не может» [см. Jensen: 148–150]. Наконец, формальную сущность такого подхода еще более подкрепляет суждение Кратета и связанных с ним «критиков» стоической школы о том, что критерием оценки поэтического произведения становится не просто «соединение слов», но сопутствующее ему звучание (21, 30–32; 26, 25–30 Jensen).

Если предположить, что в трактовке Неоптолема и в целом перипатетической и стоической школ формальному, словесному выражению приписывалась преимущественная роль, то характерным становится тот факт, что большинство известных нам эллинистическо-римских трактатов использовали именно *ποίημα* в качестве заглавия: например, *Περὶ ποιημάτων* Филодема, *De poematis* Варрона, которые, сохраняя первичное «неоптолемовское» значение «О стиле», приобретают и более общий смысл: «О стихах» или «О поэзии». Тем же подтекстом может быть объяснено, в частности, и предписание Дионисия Галикарнасского

юношам, обучающимся поэзии, тренироваться сначала именно в стиле и словесном выражении (*О соединении слов* 1, 66–68).

Своеобразной конкретной демонстрацией степени значимости, которую античные теоретики художественного слова придавали формальной организации текста, «сочетанию слов», может служить расхожий прием, постоянно присутствующий в различных поэтологических и риторических трактатах. Этот прием — т.н. «перестановка» (μετάθεσις), состоящая в изменении порядка и соединения слов в цитате из того или иного автора с тем, чтобы показать, насколько такое изменение при сохранении содержания и даже собственно слов нарушает художественное единство и вредит восприятию произведения. Об этом применительно к прозаическим текстам подробно пишет, например, Дионисий Галикарнасский (*О соединении* 20–30); еще более часто этот прием оказывается применимым к поэзии, где нарушение метрической формы уничтожает всю прелесть и силу стиха (ср. Исократ. *Эвагор* 11: «если в наилучших поэтических произведениях сохранить слова и мысли, а метр разрушить, то окажется, что много они потеряют»)¹⁷.

Особая отмеченность именно стихотворной поэтической формы постоянно подчеркивается античной традицией. Не случайно одной из центральных характеристик поэзии в принципе становится ее отличие, некая «приподнятость» над прозой. Так, показательно определение стихотворной формы, ποιήμα, Посидонием, для которого она тождественна «ритмизованному и размеренному выражению, отходящему от прозаического» (τὸ λογιεῖδὲς ἐκβεβηκυῖα). Еще раньше та же идея присутствует у Аристотеля (например, *Риторика* 1404a, 1408b). Неоднократно принцип «превосходства» поэзии над прозой присутствует и в обсуждении поэзии Филодемом: он упоминает определения неких своих предшественников, в которых критерием ценности поэзии становится способность «преподать нечто большее, чем проза» (29, 36–30, 4 Jensen, см. [Asmis 1992¹: 408]) или «привлечь слушателя неожиданной речью» (τὸ δύνασθαι τὸν ἀκούοντα καὶ παραδοξολογίαις προσαγαγεῖσθαι — 32, 33–33,5); в свою очередь, он сам отвергает иные дефиниции на основании того, что они не проводят отличия между поэтической и прозаической речью (κοινὸν γὰρ καὶ τῶν πεζῶν ἐστὶ λόγῳ — 32, 2–6)¹⁸.

За идеей особенности, отличия поэзии стоит представление о некоей «удивительности» поэзии, отчетливо сформулированное уже Аристотелем. Несколько раз в «Поэтике» он говорит о «поразительности» (ἐκπληκτικόν) неких драматических приемов, под которой подразумевается их воздействие на аудиторию (1454a4, 1460b25). Еще чаще он на-

стаивает на «удивительности» (θαυμάσιον) как необходимой составляющей воздействия поэзии, ибо «удивительное сладко» (τὸ δὲ θαυμάσιον ἡδύ — 1460a17). Этим утверждением Аристотель как бы «реабilitирует» понятие, использованное ранее Платоном для развенчания поэтов, которые привлекают аудиторию удивительным, подобно фокусникам и трюкачам (см. гл. «Правда и вымысел»). Впоследствии необходимость «удивительного» в художественном произведении будет очевидна и для Горация (*Искусство поэзии* 144), и для автора трактата «О возвышенном», где она оказывается неким залогом риторической убедительности (1, 4; 7, 4 и т. д.).

«Удивительное» затрагивает прежде всего содержание произведения, изображение в нем невероятных, поражающих слушателя событий; однако, похоже, что тот же критерий распространялся и на словесное оформление произведения. Прежде всего он затрагивал лексическую сторону и проблему отбора слов. Прямо формулируя идею различия поэтической и прозаической лексики (ἐτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν — *Риторика* 1404a28–29), Аристотель руководствовался той же идеей «сладостности удивительного» в требовании «делать речь непривычной» (διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον, θαυμάσαι γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἡδὺ δὲ τὸ θαυμάσιον ἐστίν — 1404b10–12). Соответственно, разграничивая в «Поэтике» различные типы слов (1457a-b) и утверждая, что общим для всех типов речи является использование метафор (*Риторика* 1405a), он говорит о преимущественном закреплении остальных типов либо за поэзией, либо за риторической прозой. При этом в ведении поэзии прежде всего остаются все необычные слова: глоссы, «украшения», составные и придуманные и т. д.¹⁹ Благодаря этому достигается возвышенность и нетривиальность поэтического языка (*Поэтика* 1458a). В то же время необходим некий баланс между «ясностью» как обязательным свойством изложения и нетривиальностью выражения. По Аристотелю он достигается за счет внутренней сбалансированности лексического состава. Впоследствии этот баланс выражается взаимной дополнительностью основных достоинств художественной речи, терминологически закрепленных уже Феофрастом, и прежде всего балансом «ясности» (σαφήνεια) и «краткости» (συνομία). Подобный баланс подчеркивается не только риторической теорией Феофраста, но и эллинистической поэтикой, в частности, тем же Филодемом (3, 12–19; 27, 7–8 Jensen). Характерно, что иерархия этих понятий меняется в зависимости от того, чему — словесному выражению или содержанию — они адресованы. На словесном уровне «ясность» и связанная

с ней «выразительность» предшествует «краткости», применительно же к описываемому материалу их порядок меняется (πρῶτον καὶ ἐλάχιστον τῶν εὑ προνοουμένων τὸ συντόμως καὶ ἐνάργως, τῶν δὲ ποιημάτων τὸ ἐνάργως καὶ συντόμως, τὰ δ' ἄμφότερα τῆς τέχνης εἶναι καὶ τοῦ ποιητοῦ — 3, 12—19 Jensen)²⁰. В то же время некое внутреннее соотношение этих двух критериев воплощается еще в одном термине античной поэтики и риторики — категории ἔμφασις, обозначающей своеобразную внутреннюю наполненность выражения, смысл которого превосходит буквально сказанное. Эта категория присутствует в качестве обязательной характеристики поэтического способа выражения у Филодема: он приводит мнение, согласно которому произведение хорошо тогда, когда в нем «соединение слов выразительно и непрямым способом обозначает подразумеваемую мысль» (σύνθεσις τῆς λέξεως ἐνάργως καὶ ἔμφατικῶς τὴν ὑποτεταγμένην διάνοιαν σημαίνουσα — 27, 6—10 Jensen). Наиболее расхожим примером в античной научной литературе является строка «Одиссеи» (11, 523), где герой рассказывает о том, как они спустились внутрь Троянского коня; при этом подразумевается огромный размер этого сооружения (Псевдо-Плутарх. *De vita et poesi Homeri* 2, 26; Квинтилиан 8, 3, 84). Современные исследователи предлагают передавать термин ἔμφασις либо как «силу» [Rutherford 1988: 125—129], либо как «экспрессивность» [Asmis 1992¹: 401—402] поэтического выражения. Быть может, еще более адекватным античному пониманию понятия стало бы «непрямое выражение» или «скрытый смысл»²¹. Тем самым художественное, и прежде всего поэтическое выражение наделяется способностью выражать больше, чем заключено непосредственно в словах, и это опять-таки становится отличием поэтического слова от обыденной речи, особенностью, требующей специальной процедуры истолкования²².

По сути именно этим определяется сама идея грамматического комментария античных текстов: на чисто лексическом уровне истолкования требуют глоссы, редкие и малознакомые слова и т. п.; с другой стороны, особая сжатость и выразительность поэзии вызывают потребность в дополнительных трактовках и прояснении текста — как в случае с Троянским конем. В известной мере, наиболее ярким проявлением последнего механизма толкования становится знаменитая аллегореза, начатая еще Феагеном из Реги и Метродором Лампсакским и активно разрабатываемая как стоической (Хрисипп²³), так и александрийской традицией толкования Гомера. Многочисленные пометы ἀλληγορικῶς в гомеровских схолиях делают для нас вполне понятным язвительное за-

мечание Филодема о том, что иные желают, чтобы Гомер говорил не то, что он говорит в действительности, начиная с самого первого слова «Илиады» — «гнев» (PHerc. 1676, 3, 2, fr. 2 Sbordone). Истолкование слов в непрямом, символическом смысле вполне соответствует общей идее «необычности» поэтического слова, необходимости отличия поэтического языка от обыденной речи, утверждаемой Аристотелем (*Поэтика* 1458 a-b, *Риторика* 1404b). Оно становится некоей «философской» ипостасью привычного грамматического комментария, цель которого в объяснении непривычных слов, конструкций и т. п. Еще одной реализацией этого же принципа следует считать в целом античную теорию фигур, распространявшуюся, как известно, и на область собственно языка (*σχήματα τῆς λέξεως*), и на сферу содержания и мысли (*σχήματα τῆς διανοίας*). В ретроспективе такое подчеркивание особенности, возвышенности, отличности языка поэзии от языка прозы может восходить к индоевропейскому архаическому представлению о различии «человеческого» и «божественного» языков и являться опосредованным аналогом «тайного» языка древнеиндийских сакральных текстов, о чем и пойдет речь в следующих разделах этой главы.

* * *

Итак, формирование поэтики как самостоятельной дисциплины проходило под знаком отделения поэтического слова, поэтической речи от речи обыденной. Эта кардинальная поэтологическая оппозиция имела, как мы только что говорили, опору в архаических текстах. В их поэтическом инструментарии существенную роль играет базовое метафорическое противопоставление двух типов речи: сакрального, божественного и обыденного, людского слова. Чаще всего эта дихотомия иллюстрируется примерами двойного наименования одних и тех же предметов или понятий, соответственно на языке «богов» и «людей». Примеры таких двойных имен, которые обнаруживаются в целом ряде древних поэтических текстов, от «Ригведы» до «Старшей Эдды», есть и в гомеровском эпосе. Вычленение и анализ подобных случаев поэтической двуименности был начат в свое время Г. Гюнтертом [Güntert 1921], а впоследствии развит как применительно собственно к античной поэзии [Heubeck 1950: 197–218], так и на фоне индоевропейской традиции в целом [Watkins 1970]. При этом значимость этой оппозиции выходит за рамки чисто метафорического узуса, еще одного клише, общего для архаической поэзии в целом. По всей видимости присутствие в целом ряде древнейших поэтических текстов такого противопостав-

ления отвечает неким общим базовым представлениям о природе и функциях поэзии и поэта, выступающего в качестве своего рода медиатора между божественным и человеческим миром, аналога мифологического жреца-пророка²⁴. Таким образом, при описании и исследовании данной оппозиции речь идет уже не только о реконструкции одной из составляющих индоевропейского поэтического словаря, но о восстановлении стоящих за этим словарем первичных универсалий мифопоэтического сознания. Соответственно и функционирование и последующее развитие этих исходных универсалий может различаться от культуры к культуре, и целью анализа должно быть не только простая констатация параллелей, но и подчеркивание специфики их реализации в рамках отдельных традиций. Проследим вначале особенности функционирования и трансформации исходных представлений о «божественном» и «человеческом» языке в ранней античности — от гомеровского эпоса до первых философских наблюдений над поэтическим языком и языком вообще.

Известны четыре случая употребления «двойных имен» в «Илиаде», интерпретация которых до сих пор в известной степени служит отправной точкой для разговора о «языке богов и людей» в индоевропейской традиции в целом. Это два имени титана — «Бриарей у богов, Эгеон в человеках»:

ὄν Βριάρεων καλέουσι θεοί, ἄνδρες δέ τε πάντες Αἰγαίων;
(1, 403–404)

реки — Ксанф и Скамандр:

ὄν Ξάνθον καλέουσι θεοί, ἄνδρες δέ Σκάμανδρον;
(20, 74)

некоей птицы — халкида и киминда:

ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἦν τ' ἐν ὄρεσσι
χαλκίδα κυκλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δέ κύμινδιν;
(14, 290–291)

и наконец, холма, который люди именуют Батиейей, а боги называют «могилой проворной Миррины»:

τὴν ἣ τοι ἄνδρες Βατίειαν κυκλήσκουσιν,
ἄθᾶνατοι δέ τε σῆμα πολυσκάρθμοιο Μυρίνης.
(2, 813–814)

К приведенным примерам порой добавляют также возможное разграничение названий для крови богов и людей в «Илиаде» 5, 339–340 (ιχώρ — божественная кровь, αἷμα — человеческая); однако этот случай вряд ли можно считать аналогичным предшествующим²⁵. Зато несомненны два случая упоминания «божественных слов» (без противопоставления с человеческим языком) в «Одиссее». В этой поэме однажды приводится божественное наименование скал — Планкты:

Πλαγκτὰς δὴ τοὶ τὰς γε θεοὶ μάκαρες καλέουσι;

(12, 61)

а в другом месте говорится о божественном названии растения «моли», μῶλυ, которое Гермес дает Одиссею, дабы с его помощью герой смог защититься от колдовского зелья Кирки:

ὥς ἄρα φωνήσας πόρε φάρμακον Ἀργεῖφόντης
ἐκ γαίης ἐρύσας καὶ μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε.
ρίξῃ μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἵκελον ἄνθος
μῶλυ δὲ μιν καλέουσι θεοί, χαλεπὸν δὲ τ' ὀρύσσειν
ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δὲ τε πάντα δύνανται.

С сими словами растение мне подал божественный Эрмий,
Вырвав его из земли и природу его объяснив мне:
Корень был черный, подобен был цвет молоку белизною;
Моли его называют бессмертные; людям опасно
С корнем его вырывать из земли, но богам все возможно.

(10, 302–306, пер. В. Жуковского)

Практически всеми исследователями отмечается языковая маркированность оппозиции «божественного» и «человеческого» языков в гомеровском эпосе. Прежде всего эта оппозиция осмысливается как противопоставление слов малоупотребительных, но этимологически прозрачных («божественный» язык), обиходным словам с неясной семантикой («человеческий» язык — [Kraus 1987: 28]). Иногда с чисто этимологической точки зрения противопоставление переформулируется как противопоставление слов с собственно греческой этимологией («божественный» язык) именам и названиям, имеющим догреческое происхождение («человеческий» язык — [Neubeck 1950]). Действительно, большинство гомеровских «божественных» слов несут вполне очевидный смысл: Ксанф — «желтый» (ξανθός); Бриарей — «могучий» (от βρῖ, βριθύ «сильно, тяжело» и корня *ἄρ- со значением «устраивать, прилаживать», букв. «мощно сложенный»); халкида — «медная» (χαλκός); Планкты —

«блуждающие» (от *πλανάω* «бродить»). По сути дела, однако, все эти «божественные» имена являются косвенными описаниями, эпитетами лица или предмета, относятся, как справедливо отмечает М.Уэст, «к более возвышенному регистру» в сравнении с обыденной речью, являясь скрытой формой поэтического тропа или «украшения» [West 1966: 388]. И это позволяет включить гомеровские эпитеты в общеиндоевропейский контекст, в котором оппозиция «божественное — человеческое имя» интерпретируется как противопоставление перифрастического (а потому семантически выделенного) описания объекта его простому, «первичному» называнию.

Так, в одной из частей «Старшей Эдды» («Речи Альвиса», строфы 9—35) перечисляются имена, которыми боги и полубоги, разделенные на несколько разрядов, называют *иначе, чем люди*, тот или иной элемент мироздания: «Люди [называют ее] Землей (*iǫrd*), асы — Сушей (*fold*), ваны — Путями (*vega*), турсы — Зеленой (*igroen*), альвы — Родящей (*griandi*), боги — Влажной (*aug*)» (10). И далее: «У людей это Небо / И Твердь у богов, / Ткач ветра — у ванов, / Верх мира — у турсов / и Кровля — у альвов, / Дол влажный — у карликов» (12; пер. А.И.Корсуна — СЭ: 64). Очевидно по тексту «Речей Альвиса», что в то время как язык людей предлагает для того или иного понятия обычное, но «непрозрачное» по смыслу имя, язык богов или полубогов дают его перифразу по тому или иному признаку: земля — сухая, предназначенная для движения, зеленая, плодородная, влажная и т. д. [Meissner 1924: 128—140].

В староирландском грамматическом трактате «Руководство для ученых», согласно анализу К.Уоткинса, изначальную оппозицию «человеческого» и «божественного» языков репрезентирует обиходный ирландский язык Сынов Миледа (*Maic Miled*) и так называемый язык Народа Богини Дану (*Túath Dé Dannan*). Со временем эта оппозиция преобразуется в трехчленную, а затем — уже не на мифологическом, а на поэтологическом уровне — в пятичленную схему, в которой обычный язык ирландцев (*bérla Féne*) противопоставляется четырем видам поэтического языка: «максимам поэтов» (*fasaige na filed*), «разделенному языку» (*bérla etarscartha*), «темному языку поэтов» (*bérla fortchide na filed*) и «безударному языку» (*iarmbérla*). Эти четыре вида как бы замещают легендарный божественный язык. К.Уоткинс «язык ирландцев» (или «язык Сынов Миледа») трактует как стилистически нейтральный язык общения, а язык божественный (в перспективе языки поэтические) как язык стилистически маркированный, перифрастический [Калыгин 1986: 49—59, Watkins 1970: 12—15].

Приведенные примеры из Гомера в целом соответствуют такому членению, и наиболее убедительным воплощением этого принципа «божественной» перифразы становится название холма в «Илиаде» — «могила проворной Миррины», которое выглядит подчеркнуто описательной конструкцией в противовес простому, не поддающемуся дешифровке имени Батиейя. Однако с гомеровским «божественным» названием растения — *моли* возникают определенные трудности. Прежде всего загадочен сам обозначаемый предмет — о каком собственно растении идет речь²⁶. Но это еще полбеды — точно так же неизвестно, что за птица имеется в виду в «Илиаде» 14, 290–291, вне зависимости от того, каким именем — халкида или киминда — ее называть²⁷. Хуже, однако, то, что абсолютно неясно само слово, служащее божественным названием этого растения. Для *μῶλυ* не существует принятой этимологии: санскритские параллели [Mayrhofer 2: 607] выглядят натянутыми, и в авторитетных словарях принято, до некоторой степени снимая с себя ответственность, относить слово к догреческому субстрату [Chantaigne: 729–730). Но если просто для гомеровского ἄλαξ λεγόμενον такое отсутствие ясной этимологии, хоть и печально, но естественно и не так уж непоправимо, то для слова, входящего в «божественный словарь» греческого эпоса такая непрозрачность чрезвычайно прискорбна.

Моли не только не выглядит перифразой, но и не несет в себе очевидной семантики эпитета, как при других ссылках Гомера на божественный язык. И здесь не спасают никакие этимологические варианты, выводящие слово за рамки собственно греческого языка — даже такие изысканные предложения, как, скажем, кавказская этимология, выдвинутая Р.Гордезиани. Чтобы соответствовать принципу смысловой «прозрачности», стоящему за иными словами «божественного языка», и этот пример должен был быть очевидно значим для носителя греческого языка, понятен именно и только «из греческого». В противном случае, при ограниченности набора имеющихся примеров, один, не укладывающийся в принятую мотивировку, может поставить под сомнение обоснованность мотивировки как таковой.

Чтобы попытаться обнаружить такой «собственно греческий» смысл загадочного слова, не остается ничего иного, как вновь обратиться к самому контексту, в котором оно появляется у Гомера. И здесь, как кажется, действительно может содержаться своеобразное внутреннее «объяснение» названия таинственного растения:

μῶλυ δέ μιν καλέουσι θεοί, χαλεπὸν δέ τ' ὀρύσσειν
ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δέ τε πάντα δύνανται.

Буквальный перевод: «*Моли* его называют боги: тяжело его откопать смертным людям, ну а боги могут все». Создается впечатление, что название растения как-то связано с тем, что его *трудно выкопать*. На это указывает, в частности, само строение фразы: придаточное вводится частицей *τε*, знаменующей тесное примыкание и в гомеровском эпосе зачастую подразумевающей функциональную или причинную связь придаточного и главного предложения [Chantraine 1981: 240, 286]. У Гомера есть схожие случаи, когда значение слова проясняется схожей синтаксической конструкцией. Так, например, в первой песни той же «Одиссеи» описывается титан Атлант, отец нимфы Калипсо:

Ἀτλαντὸς θυγάτηρ ὀλοόφρωνος, ὅς τε θαλάσσης
πάσης βένθεα οἶδεν...

(1, 52–53)

К Атланту в данном контексте применяется эпитет *ὀλοόφρων*, в принципе допускающий двойное истолкование: либо «мудрый, всеведущий» (*ὄλος* + *φρήν*), либо «замышляющий гибель» (*ὄλλωμι* + *φρήν*)²⁸. Однако придаточное, пожалуй, дает возможность выбрать один из вариантов: Атлант назван *ὀλοόφρων*, так как «*знает все глубины моря*» (*ὀλοόφρων* = *οἶδε πάσης* [*θαλάσσης βένθεα*]), т. е. сам гомеровский текст трактует (включая в себя своеобразной аналог последующих научных «гloss») прилагательное как «всеведущий»²⁹. Схожим образом вводится в текст «Одиссеи» и имя непонятного растения.

Если предположить, что название *μῶλυ* как-то связано с «трудностью» (*χαλεπόν*) добычи растения, то похоже, что в гомеровском языке этому слову находится близкий аналог или «источник» со схожей семантикой. Это существительное *μῶλος*, чаще всего употребляемое в формульном словосочетании *μῶλος Ἄρης* «дело Ареса» (*Илиада* 2, 401 и др.), и потому в случае одиночного употребления (17, 397; 18, 188) зачастую переводимое как «борьба, битва». Случай, когда этим словом обозначается, например, схватка Одиссея и нищего Ира (*Одиссея* 18, 233), послужили причиной того, что даже в некоторых словарях «битва» становится исходным лексическим значением слова [Chantraine: 729], при том что этимологически оно несомненно связано с лат. *moles* «усилие, труд», с производными *molior*, *molestus*, а внутри самого греческого родственно наречию *μῶλις* «едва, с трудом» [Ernout-Meillet 1939: 625], а также *μῶλυσ* «слабый, мягкий»³⁰ и, соответственно, означает также «труд, тягота, усилие»: *μῶλος Ἄρης* — «забота, труд Ареса»³¹.

Если *μῶλυ* (даже вне зависимости от его реальных этимологических истоков) в гомеровском тексте ассоциируется с *μῶλος*³², то весь пассаж,

действительно, представляет собой толкование «божественного» слова: название цветка оказывается еще одним перифрастическим наименованием (по принципу «имя как эпитет») и объясняется последующей фразой:

*Трудным его именуют бессмертные: людям не просто
Выкопать корень — а боги способны, им все ведь по силам.*

Итак, похоже, что в гомеровском эпосе оппозиция «божественного» и «человеческого» языка в самом деле подразумевает противопоставление описательного (и потому семантически прозрачного) наименования «простому» имени с затемненным смыслом. Если предложенная нами трактовка описания загадочного растения в «Одиссее» верна, то подобному принципу удовлетворяют все шесть имеющихся примеров. С точки зрения мифологической содержательной мотивировки это можно понять: богам известна истинная природа и свойства вещей, и потому они называют их как бы «по сути». Характерно, что именно так интерпретируется эта оппозиция в последующей традиции. В платоновском «Кратиле» (391d5–9) Сократ, ссылаясь на гомеровскую «двуименность», полагает «божественные» слова «говорящими нечто великое и удивительное относительно правильности слов» и соответствующими их «природе» (μέγα τι καὶ θαυμάσιον λέγειν ἐν τοῦτοις περὶ ὀνομάτων ὀρθότητος. δῆλον γὰρ δὴ ὅτι οἱ γέ θεοὶ αὐτὰ καλοῦσιν πρὸς ὀρθότητα ἅπερ ἔστι φύσει ὀνόματα).

Однако обращает на себя внимание и тот факт, что у Гомера дихотомия «языка богов и языка людей» не является исключительной ситуацией, а находится в ряду иных примеров двойных наименований, среди которых особо выделены случаи «разноименности» людей, различно называемых своими близкими и всеми остальными. Так, сына Гектора сам герой зовет Скамандрием, а все троянцы — Астианактом (*Илиада* 6, 402–403: τὸν ῥ' Ἑκτωρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι Ἀστυάνακτ'), для всех имя жены Мелеагра — Клеопатра, но родители называли ее Алкионой (9, 556 сл.: καλῇ Κλεοπάτρῃ... τὴν δὲ τὸτ' ἐν μεγάροισι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ Ἀλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον). На возможную связь этой «двуименности» с противопоставлением языков богов и людей указывал еще Г. Гюнтерт [Güntert 1921: 115], не проясняя, впрочем, механизм такой соотнесенности. Очевидно, впрочем, что «общие» имена Астианакта и Клеопатры понятны и прозрачны (соответственно «властитель города» и «славная отцом»³³), а их «интимные» домашние имена менее очевидны и являются производными от названий реки — Скамандра и

птицы — «зимородка» (ἀλκυών). По тому же принципу, возможно, устроены и два имени Париса: основное могло пониматься как данное ребенку пастухом по названию горы, где был найден младенец, или вообще как связанное с местом протекания юности героя вплоть до «суда Париса», тоже происходившего на горе Ида (Πάρις, Πάριδος могло восприниматься как «[найденный, пребывающий] у Иды») ³⁴, а второе его прозвание — Ἀλέξανδρος, значащее «отражающий мужей» или «защитник мужей», он получил впоследствии от других троянцев ³⁵.

Наконец, схожая ситуация обнаруживается и в описании в «Одиссее» нищего Ира, с которым приходится бороться главному герою. Оказывается, что Иром его прозвали «все юноши» (следует полагать, женихи), в то время как имя, данное ему от рождения матерью — Арней (18, 5–6):

Ἀρναῖος δ' ὄνομ' ἔσκε, τὸ γὰρ θέτο πότνια μήτηρ
ἐκ γενετῆς, Ἴρ' οὐν δὲ νέοι κίκλησκον ἅπαντες.

Опять-таки внутри самого текста отчетливое толкование получает только второе, более «общее» имя нищего: оказывается, что юноши называли его так, потому что он «бегал у всех на посылках» (οὔνεκ' ἀπαγγέλλεσκε κίων, ὅτε πού τις ἄνθρωποι — 18, 7), подобно посланнице богов — Ириде.

Таким образом, и в противопоставлении «домашнее–общее имя» принцип разграничения «собственное имя — перифраза /эпитет/» сохраняется. Правда, при этом меняется одна существенная деталь: если в оппозиции «божественный–человеческий» за языком людей закрепляется идея простого (не метафорического) названия, то в противопоставлении «домашний–/обще/человеческий» последний (язык «всех») как раз перифрастичен и значимо содержателен. Иначе говоря, во втором случае «общий» язык становится тождественным «божественному» первой оппозиции, а «домашнее», «интимное» именование следует принципу «человеческого» языка индоевропейской поэзии (не случайно для «домашнего» имени сына Гектор выбирает «человеческое» название реки — не Ксанф, а Скамандр). Принцип противопоставления в обоих случаях можно сформулировать как дихотомию «частного» (человеческого, домашнего) и «общего» (божественного, общечеловеческого) имени ³⁶. При этом в поэтической и мифологической традиции скорее закрепляется «общее» имя: титан известен под именем Бриарея, а сын Гектора — как Астианакт. В общемифологическом контексте такая двуименность в принципе соотносима с двойственным описанием любого предмета, принадлежащего одновременно человеческому («культурному») и внечеловеческому («природному») миру. Более того, при-

менительно к именам людей и особенно героев она может восходить к ритуальным корням, отражая специфику инициационного обряда. Перифрастическое имя воина (его имя «для всех») — это имя, получаемое после прохождения посвятельного испытания, превращающего мальчика в юношу (не случайно, что свое «описательное» имя Александр приобрел после сражения с разбойниками; ср. двойные имена Ахилла³⁷, в младенчестве прозванного Лигироном³⁸, и Геракла-Алкида). Подобным же образом в киклическом эпосе осмыслились два имени сына Ахилла, изначально звавшегося Пирром, но после участия юношей в Троянской войне получившего прозвание Неоптолема (νέος «юный» + π(τ)όλεμος «война»): ἐξ αὐτοῦ ἐγέννησε Πύρρον τὸν ὕστερον Νεοπτόλεμον κληθέντα, ὅστις τοῖς Ἑλλήσι νέος ὦν συνεστρατεύσατο μετὰ θάνατον τοῦ πατρὸς («Киприй», fr. 19 Bernabe)³⁹.

Показательно, что в последнем фрагменте специально подчеркивается временная последовательность возникновения имен героя, и в ней второе, «общее», перифрастическое имя дается позже — скорее не как просто наименование, но как своеобразная «характеристика» героя. То же самое, по всей видимости, должно быть справедливо и в остальных случаях: нищий получил прозвище Ира, уже именуясь Арнеем; Ахилл сперва был только Лигироном, а прозвание Астианакта было дано ребенку, уже носившему имя Скамандрий⁴⁰. В этом смысле интересно, что хотя в оппозиции «божественный—человеческий» временная последовательность именовании никак не эксплицируется, можно, исходя из общих соображений, предположить, что слова божественного языка первичны по отношению к человеческому. В «двуименности» людей последовательность, соответственно, оказывается обратной: описательное, «общее» прозвание персонажа вторично по отношению к собственному, «частному» имени героя. Тем самым уже в границах гомеровского текста обнаруживаются две тенденции в истолковании происхождения имен: от «правильного», этимологически прозрачного (божественный язык) к обиходному, но неясному (человеческий язык) и от изначальной неясности (частный язык) к последующей «открытости», перифрастичности (общий язык)⁴¹. Объединяя две прослеженные оппозиции, можно выстроить такую временную схему: божественное имя (правильное, ясное) — человеческое (неясное) — частное (неясное) — общее (ясное, перифрастическое).

При всей привлекательности такой схемы, когда «человеческий» язык оказывается способным приблизиться к «божественному» через установление «общего» описательного имени героя, характерным оста-

ется некая двойственность человеческого языка. В зависимости от того, чему противопоставлено «людское» именование, оно может быть как семантически неясным (в оппозиции к «божественному» языку), так и несущим метафорически обоснованный смысл (когда «общее» имя героя противопоставляется его родовому, семейному имени). Язык людей, таким образом, как бы амбивалентен: он может быть и перифрастическим, и нет, и семантически насыщенным, и темным. Если объединять две рассмотренные оппозиции по принципу «частное (темное) и общее (ясное) имя», то оказывается, что слово человеческого языка может быть и «частным», и «общим».

Именно амбивалентность человеческого языка, возможность существования в нем признаков «божественного словообразования» делают объяснимым снятие в последующей поэтической традиции жесткой оппозиции «языка богов и языка людей». При этом и в дальнейшем обнаруживается некоторое количество примеров, сохраняющих прежнее распределение «божественных» и «человеческих» имен как имен перифрастических, семантически маркированных и имен обычных, семантически неясных. Так, философ VI в. до н.э. Ферекид из Сиропа говорит о том, что «боги именуют стол жертвенником» (οἱ θεοὶ τὴν τράπεζαν θυωρὸν καλοῦσιν — B12 Diels-Kranz). Слово θυωρός, производное от θύω «приносить жертву» воспринимается как своего рода «функциональный эпитет», описательное наименование предмета и потому вполне соответствует перифрастической природе божественного языка в архаическом эпосе. Надо заметить, что не случаен, возможно, и сам выбор слова «стол» для поиска двойных обозначений: мифологическое тождество «еда-трапеза-жертва» присутствовало в самом ритуале греческого жертвоприношения, начиная от этиологического мифа о дележе туши быка Прометеем на совместной трапезе богов и людей в Меконе (Гесиод. *Теогония* 535–560) и кончая реальной жертвенной практикой, когда жертвоприношение становилось поводом для общего праздничного пира (что дало Ж.-П. Вернану повод метко обозначить греческий жертвенный обряд «ритуализованной кухней», *cuisine ritualisée*). Соответственно, «стол», «еда» становились тем, что по сути объединяет людей и богов. Показательно, что среди немногочисленных примеров противопоставления «божественного» и «человеческого» языка, дошедших от V в., мы находим еще один случай двуименности именно этого предмета. У поэта Филоксена мы встречаем упоминание (fr. E 3–4 Diehl) о божественном названии для «второго блюда» (букв. «второго стола») — «рог Амалфеи»:

τὰς ἐφήμεροι καλέοντι νῦν τραπέζας δευτέρας
ἀθάνατοι δέ τ' Ἀμαλθείας κέρας

С одной стороны, похоже, что здесь мы имеем дело с рационалистической этиологией поэтического фразеологизма, но с другой — божественное название «рог Амалфеи» устроено абсолютно по тому же принципу, что и перифрастические гомеровские названия («могила проворной Миррины») ⁴².

В то же время в большинстве прочих примеров прежняя мотивированность противопоставления божественного и человеческого имени выглядит существенно «смазанной». Уже у Гесиода мы сталкиваемся со случаями «единого» наименования: так, и боги, и люди одинаково именуют Афродиту «рожденной из пены» и Кифереей (τὴν δ' Ἀφροδίτην ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ εὐστέφανον Κυθήρειαν κυκλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες — *Теогония* 195–197). Показательно, что здесь в «общем языке» соединяются топонимическое и перифрастическое именование, противопоставленные у Гомера как способы образования «домашнего» и «общего» имени человека. И боги, и люди называют богиню и именем, производным от названия острова Киферы, и собственно «Афродитой», в имени которой усматривается связь с названием «морской пены» (ἀφρός). Точно так же «вместе» боги и люди устанавливают имя для седых Грай (ἐκ γυνετῆς πολιᾶς τὰς δὴ Γραΐας καλέονσιν ἀθάνατοί τε θεοὶ χαμαὶ ἐρχόμενοι τ' ἄνθρωποι — *Теогония* 271–272). В орфических теогониях, с одной стороны, мы сталкиваемся с привычной перифрастичностью божественного языка: боги дают название Гигантам как «рожденным из земли и небесной крови» (γῆ + αἷμα; fr. 63 Kern: οὓς καλέονσι Γίγαντας ἐν μακάρεσσιν, οὐνεκα γῆς ἐγένοντο καὶ αἵματος οὐρανόιο) и Фанесу как носителю света (< φαίνω; fr. 75 Kern: τὸν δὲ καλέονσι Φάνητα ἀθάνατοι, ὅτι πρῶτος ἐν αἰθέρι φαντός ἔγεντο) ⁴³. Однако, у тех же орфиков встречается и обратная картина, когда этимологически объяснимое имя приписывается, напротив, людскому наречию, а божественное название является неясным. Такова, например, ситуация с двумя названиями луны (fr. 91 Kern):

μήσατό τ' ἄλλην γαῖαν ἀπείριτον ἦν τε Σελήνην
ἀθάνατοι κλήζουσιν ἐπιχθόνιοι δέ τε Μήνην

«Он измыслил другую безмерную землю,
Которую бессмертные зовут Селеной, а люди — Меной»,

где этимологически обыгрывается как раз второе, «людское имя» (Μήνη соотносится с глаголом μήδομαι «думать, размышлять» — см. [West 1983: 49, 92; Kraus 1987: 38]).

Особое место в этом ряду занимает чрезвычайно интересный фрагмент Гесиода, где речь идет о названии острова Эвбеи. Оказывается, что общепринятое его название более позднее и дано острову Зевсом в память о скитаниях Ио-коровы (Εὔβοια < εὖ + βοῖς — букв. «с хорошим скотом, хорошей коровой»), в то время как раньше боги именовали это место Абантидой:

τὴν πρὶν Ἀβαντίδα κίκλησκον θεοὶ αἰὲν ἔοντες
Εὔβοιαν δὲ βοῖς μιν ἐπώνυμον ὠνόμασε Ζεὺς

Остров, что звался у вечных богов Абантидой,
Зевс же которому дал *коровье* прозвание *Эвбеи*.

(fr. 296 Rzach)

Помимо того, что это еще один пример эпического «божественного» языка, фрагмент интересен тем, что в нем присутствует своего рода аналог случаям двуименности героя в языке людей. Остров имеет два названия, но оба они — божественные, причем второе — своего рода «частное» имя, данное ему Зевсом в память о приключениях своей возлюбленной. С одной стороны, тут мы имеем дело с почти уникальным случаем «частного», «семейного» божественного имени. С другой, именно это название острова закрепляется в человеческом языке: люди называют его так «вслед за Зевсом». И именно такое название и воспринимается как объяснимое и этимологически прозрачное: можно сказать, что «частное» божественное имя становится «общим» словом человеческого языка.

В свою очередь, у Пиндара, скажем, «понятное» перифрастическое название или имя с равным успехом может быть отнесено как к божественному, так и к человеческому языку. Таковы, например, одинаково устроенные именованья «брод Реи» (для Ионийского моря в языке людей, Ρεῖας πόρον ἄνθρωποι καλέοισι — Нем. 9, 41) и «собака великой богини» (для Пана в языке богов, ὅν τε μεγάλας θεοῦ κύνα παντοδαπὸν καλέοισιν Ὀλύμπιοι — фр. 96 Snell). В то же время у Пиндара мы сталкиваемся с вполне классическим случаем разграничения двух наименований одного острова, который люди называют Делосом, а боги — Астерией (fr. 33c Snell). При этом именно второе, божественное, имя оказывается семантически выделенным, ибо соотносится со словом «звезда» (ἀστήρ):

ἄν τε βροτοὶ
Δἰλλον κυκλήσκοισιν μάκαρες δ' ἐν Ὀλύμπῳ
τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον

От людей именуемое Делосом,
А от блаженных олимпийцев — Звездой,
Далеко сияющей по синей земле.

(Пер. М.Л. Гаспарова)

Но наряду с этим в другом фрагменте семантически значимые эпитеты Диониса (Βρόμιος, Ἐριβόας — оба со значением «шумный») оказываются включенными опять-таки в человеческий язык (фр. 75, 10 Snell).

Еще одну ступень в развитии темы «божественного и человеческого языка» представляют отдельные фрагменты древнегреческой комедии. В некоторых случаях в ней сохраняется традиционная описательность «божественного» языка. Таков, например, фрагмент Кратина (fr. 240), где общепринятому названию властителя — τύραννος — находится перифрастическая параллель κεφαλῆγερῆτης (κεφαλῆ «голова» + ἄγειρω «собирать») ⁴⁴. Однако вполне ожидаемым оказывается выдержанное в общем духе комедии некое «переворачивание» традиционного соотношения, когда как раз «человеческое» имя выглядит понятнее и этимологически прозрачнее, чем его «божественное» соответствие. Так, у Эпихарма (fr. 42, 10–11 Kaibel) боги называют «белым» песчаного моллюска, который в человеческом языке именуется «бегущим людей» (ἀνδροφύκτις): (ἀμαθιτίδες) τὰς ἀνδροφυκτίδας πάντες ἄνθρωποι καλέονθ' ἡμεῖς δὲ λεύκας τοῖ θεοί. При том, что во всех приведенных названиях заложен описательный принцип наименования «по признаку», только «человеческое» имя носит составной характер с прозрачной семантикой. Характерно, что сам текст произносится от имени божества («мы, боги, называем»): действительно, происходит воспроизведение ситуации эпического «двуязычия» с точностью «до наоборот». В эпосе «прозрачные» божественные имена вкрапляются в человеческую речь (поэт «знает» истинные названия), в комедии, напротив, бог сообщает редкое соответствие «ясному» слову человеческого языка. Еще более показательным в этом отношении является фрагмент другого комедиографа V в. Саннириона (I, 793 Kock), где даются два названия ячменной лепешки (или напитка): πέλανον καλοῦμεν ἡμεῖς οἱ θεοί, ἃ καλεῖτε σεμνῶς ἄλφιθ' ὑμεῖς οἱ βροτοί «мы, боги, называем πέλανον то, что вы, смертные, свято именуете ἄλφιτον». Хотя слова опять-таки принадлежат божеству, но как раз человеческое название сопровождается определением «свято», «торжественно» (греч. σεμνῶς, исходно приложимое прежде всего к божественной сфере): в итоге именно оно приобретает характер «божественной» истинности. Возможно, что тем самым обыгрывается и внутренняя

форма человеческого слова ἄλφειον, в котором усматривается подобие названию первой буквы — ἄλφα, и название жертвенного блюда понимается как своего рода «первины». В таком случае пародийное «переворачивание» привычного эпического соотношения двух языков оказывается окончательным и полным⁴⁵.

Таким образом, чем дальше от гомеровского эпоса, тем больше нарушаются и даже полностью переиначиваются исходные лингвистические основания метафорической дихотомии, хотя сама по себе она продолжает осознаваться. Человеческий язык постепенно становится не менее, а даже более «понятным» и семантически обоснованным, чем язык божественный. В этом можно видеть литературное использование, а затем и сознательное обыгрывание традиционного поэтического топоса. Но в то же время в этом смещении полюсов исходной оппозиции можно усмотреть и известную логику. Мы уже постарались показать, как даже в самом гомеровском тексте «человеческий» язык оказывается до некоторой степени амбивалентным, способным и «затемнять» суть обозначаемого предмета (в противовес перифрастическому божественному имени), и, напротив, «прояснять» его, становясь своего рода перифрастической «характеристикой» («общее» имя героя). Тем самым возможность поиска «очевидности» и семантической мотивированности слова в рамках собственно человеческого языка оказывается до некоторой степени «заложенной» уже внутри собственно эпической интерпретации индоевропейской формулы.

Что касается дальнейшего развития дихотомии божественного и человеческого языков в рамках греческой традиции, то весьма характерно, что согласно ее рационалистическому духу она может переосмысляться не столько даже как противопоставление «сакрального» «профанному» или — позже — «поэтического» «не поэтическому» слову, сколько как оппозиция «правильного» и «ложного», «точного» и «неточного» языков. Напомним мнение Платона о том, что божественные слова говорят «нечто великое и удивительное относительно правильности слов» (*Кратил* 391d5–9). Возможно, именно такое понимание этой оппозиции стоит уже за загадочными словами Муз у Гесиода:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι

Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.
Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем.

(*Теогония* 27–28, пер. В.Вересаева)

Здесь речь, быть может, идет не только о противопоставлении «правды» и «вымысла», о чем мы еще будет подробно говорить, но и о способности божеств говорить «на двух языках», один из которых («человеческий») лишь подобен «истинному» языку (ἐτόμοισιν ὁμοῖα — 27). Достаточно интересной параллелью к приведенному фрагменту может служить гомеровский гимн «К Гермесу» 540–564, где опять-таки говорится о том, что от божества может исходить как правда, так и ложь (на эту параллель указывает, в частности, М. Уэст — [West 1966: 163]). В данном случае имеются в виду ложные оракулы, источником которых служат либо гадания по птицам, либо пророчества мифических дев Фрий. От них могут исходить истинные прорицания, но и птицы могут «болтать попусту» (546), и Фрии могут солгать, ежели не вкусят «сладкую пищу богов» (563). И птицы, и божественные девы доносят до людей волю богов, но их язык⁴⁶ может, действительно, нести божественную истину, а может оказаться обманчивым и мнимым.

Как продолжение именно такой интерпретации темы «двойного языка» можно рассматривать и реконструированное устройство философской поэмы «О природе» Парменида, в первой части которой божество вещает «истину», а во второй говорит о «людском мнении». По сути вся эта поэма посвящена правильности языка: божественный язык первой части однозначен и не разноречив, а во второй говорится об ошибочности языка людей, установивших для одного и того же предмета разные наименования. При этом «ложный» язык людей — опять-таки (как у Гесиода) «подобие правды», он «устанавливает знаки» (В 8, 1–3, В 19, 3 DK), ориентируясь на которые можно прийти к однозначно правильному высказыванию. Характерно, что общим для двух языков является то, что оба они — языки поэзии: описание «человеческой» речи богиня Парменида называет «обманчивым строем стиха» (ἀλάττηλον κόσμον ἐλέων — В 8, 52), напоминающим «ложную» речь Муз Гесиода. То же противопоставление, но с иной мотивировкой, мы находим в философских построениях Гераклита, где, наоборот, божественный язык Сивиллы основан на противоречии и потому отражает истинное состояние вещей, а людской язык стремится к однозначному пониманию и потому ошибочен и открывает лишь одну сторону истины (fr. В 92 DK). Наконец, к той же дихотомии «божественного» и «человеческого» языка могут восходить и рассуждения о языке в платоновском «Кратиле», где первая часть диалога посвящена выяснению этимологической «правильности» слов (и дает, в частности, толкование божественных имен), а вторая утверждает относительность этой «правильности» в

рамках «человеческого» словоупотребления [см. Гринцер Н. 1994]. Совмещение идей «правильности» и «божественности» еще более очевидно в пассаже из «Федра» (252b), где стремясь обосновать «летучую» природу божества любви, Платон «фальсифицирует» гомеровскую цитату, сочиняя ее по образцу реальных примеров гомеровского «двуязычия»:

τὸν δ' ἤτοι θνητοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι ποτηνόν,
ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτερόφωτον' ἀνάγκην.

Тот, кого смертные люди крылатым прозвали Эротом,
По своему оперенью богами зовется Птеротом (от πτερόν 'перо, крыло').

Показательно, что вымышленная «божественная» форма имени призвана окончательно «прояснить» сущность или образ бога, сделать имя полностью «адекватным». Божественное имя тождественно «правильному» имени. Интересно и то, что «человеческое» название бога по сути весьма близко к этой «правильности»; разница в том, что люди как бы «поясняют» имя бога через эпитет — «крылатый Эрот», а божественное имя уже «включает» это пояснение в само слово.

Таким образом, эпическая оппозиция «языка богов и языка людей» получает свое особое истолкование как дихотомия «правильное—ложное» в контексте определения поэтического языка и языка вообще. В своем развитии эта оппозиция проходит несколько стадий. Гомеровская поэзия утверждает амбивалентность «человеческого» языка, его одновременную противопоставленность «языку богов» и способность (в случае разграничения «частного» и «общего» наименования) нести в своем устройстве «божественную» (перифрастическую) семантику. Последующие примеры рефлексии над языком в поэзии исходят из этой амбивалентности, но в ней происходит постепенное соединение и смешение исходно противопоставленных полюсов, не имеющее прямых аналогий в иных традициях древности. В итоге оппозиция трансформируется в противопоставление «правильного» и «ложного» языков, при которой человеческий язык — с одной стороны, лишь относительное подобие правильного слова, но, с другой, включает в себе «знаки» истинного смысла.

Здесь — как и в греческой культуре вообще — отмеченность и истинность слова значима не как «сакральная» тайнопись, но как рациональная очевидность. Противопоставление «божественного» и «человеческого» языков становится составной частью общего представления о многозначности слова и/или многоименности предмета. Соответственно присутствие этой оппозиции в поэтическом и философском тексте

предусматривает необходимость поиска и выбора адекватного слова, правильного наименования. Не случайно, что в дальнейшем традиционная формула переходит в «ученую» поэзию александрийцев, где знание поэтом многочисленных эквивалентов (равно «божественных» и «человеческих») принятому наименованию предмета воспринимается как знак эрудиции, с одной стороны, и сохранения поэтической традиции, с другой⁴⁷. В схолиях к Феокриту (13, 22) присутствует, например, ссылка на поэта Каристия Пергамского, согласно которому черноморские скалы, именуемые «Темными» (Καυέαι), у богов называются «воротами Форка» (Φόρκου πύλαι). Очевидно, что здесь этимологическая прозрачность слова не играет никакой роли — оба названия носят описательный характер, хотя все же «божественное» название подчеркнуто перифрастично и напоминает гомеровскую «могилу Миррины» или «рог Амалфеи» Филоксена. В духе эллинистической ученой поэзии выдержано и описание Овидием сына бога сна Морфея: *hunc Icelon superi, mortale Phobetora vulgus nominat* (*Метаморфозы* 11, 640). Оба имени божества имеют греческие корни и вполне прозрачны: у богов он зовется Икел, т. е. «похожий» (от греч. ἴκελος), а люди называют его Фобетором, т. е. «устрашающим» (от φοβέω). Таким образом, в противопоставлении в принципе уже отсутствует идея «понятности/неясности», «правильности/неправильности», и оно лишь демонстрирует знание поэтом многообразия мифологической «ономастики». Этот пример дает возможность связать представление о «божественном» и «человеческом» языке со столь распространенным в эллинистической поэзии приемом перечисления (скажем, в начале гимна) имен божества, каждое из которых обосновано той или иной мифологической историей, но из которых поэт как бы выбирает наиболее подходящее именно для данного гимна⁴⁸. Ср., например, у Каллимаха:

Царь Аполлон, именуют тебя Боздроимем люди,
 Кларием кличут тебя: имена твои многи повсюду.
 Я же Карнеем зову — таков мой обычай природный!
 («К Аполлону» 69–71, пер. С. С. Аверинцева)

Характерно, что в подобных ситуациях «выбора обращения» нередко присутствует идея «ложного имени». Для того же Каллимаха выбор правильного эпитета Зевса («Зевса диктейского... так ли? Ликейского, может быть, скажем?» — «К Зевсу» 4) — это вполне рациональный вопрос о месте рождения божества, в котором могут ошибиться люди и потому приписать богу ложный эпитет («Критяне все-то солгут» — 8). На смену

представлению о внутренней правильности (т. е. семантической обоснованности) самого имени приходит идея «правильности», определяемой некими внешними факторами — контекстом, задачей певца, наконец, достоверностью связанной с именем истории. «Человеческое» и «божественное» имя по форме могут быть в одинаковой степени обоснованными, а потому аналогичными друг другу. Именно так предстает архаическое противопоставление в рассуждении философствующего риторика II в. Максима Тирского о «человеческом подобии божественной добродетели, когда то, что у богов именуется Фемидой (установлением) и Дикэ (справедливостью) и другими таинственными и приличными богам именами, среди людей называется дружбой и приятельством» (35, 2 Hobein)⁴⁹.

В итоге мы видим, как последовательная рационализация архаической схемы противопоставленности «божественного» и «человеческого» языков, ее превращение в оппозицию «точного, верного» и «неправильного» имени приводит в конце концов к ее снятию, трансформации в идею принципиальной множественности имен и языка вообще. В истоке этой трансформации — представление об амбивалентности слова, присутствующее уже в архаическом эпосе и последовательно разрабатываемое дальнейшей традицией. В результате формула индоевропейского поэтического языка реализуется и как поэтический прием, и как некий научный принцип, причем по сути одно практически неотличимо от другого.

* * *

В древнеиндийской традиции упоминания о «языке богов» и «языке людей» не столь многочисленны, как в греческой, но не менее определены и содержательны. Наиболее часто в этой связи цитируется отрывок из «Шатапатха-брахманы», повторенный в «Брихадараньяке-упанишаде»: «Как хайя он (жертвенный конь. — *П.Г.*) возил богов, как ваджин — гандхарвов, как арван — асуров, как ашва — людей (*hayo bhutvā devān avahad vāji gandharvān arvā asurān aśvo manuṣyān*)» (Шат.-бр. X.6.4.1; Бр.-ар. уп. I.1.2). К этому ставшему хрестоматийным примеру⁵⁰ Т.Я.Елизаренкова добавляет свидетельства «Бхагавадгиты» («Так как я превзошел преходящее и выше, чем непреходящее, поэтому я в обычном языке (*loke*) и в веде (*vede*) известен как Пурушоттама» — БхГ XV.18), древних грамматиков (Панини, Катьяяны, Кумарилы) и буддийских авторов, различавших священный, ведийский (*vaidikam*) и разговорный (*laukikam*) языки. При этом в одной из палийских джатак противопоставлены

два имени бога Индры: «Кого среди богов называют Суджампати, того в мире людей называют Магхаван» [Елизаренкова 1993: 79–80].

Представляется достаточно очевидным, что в древнеиндийских, так же как и в древнегреческих, древнеисландских и иных текстах, слова божественного языка, в отличие от языка человеческого, стилистически маркированы, выступают как замены, перифразы обычного имени. Так, в «Шатапатха-брахмане» *ашва* (aśva) человеческого языка — обычное общеиндоевропейское имя для «лошади», а *хайя* (haya), *ваджин* (vājīn) и *арван* (arvan) — ее описательные характеристики: «стремительная», «резвая», «быстрая». В буддийской джатаке Магхаван (maghavan — букв. «щедрый») — общепринятое именование бога Индры, а Суджампати (sujampati — букв. «господин благородных») — чрезвычайно редкое, необычное.

Т.Я.Елизаренкова справедливо полагает, что хотя оппозиция «языка богов» и «языка людей» как таковая не засвидетельствована в «Ригведе» и встречается только в более поздних текстах, она явно архаична [Елизаренкова 1993: 73–80]. Однако говорить о ее полном отсутствии в «Ригведе» кажется нам чересчур категоричным: если не прямые, то косвенные на нее указания в «Ригведе» все же имеются.

Так, в 164-м гимне I мандалы «Ригведы» сказано:

На четыре части размерена речь. Эти [части] знают брахманы, которые мудры. / Три тайно сложенные [части] они не пускают в ход, на четвертой говорят люди (I.164.45).

Исходя из контекста гимна, о котором еще пойдет речь, можно предположить, что противостоящие «человеческой» части («на которой говорят люди») три «тайно сложенные» части составляют речь «божественную», которая доступна лишь посвященным, да и те «не пускают ее в ход» в мирской жизни, используя в сакральных целях. Такое предположение подтверждается и тем, что разделение целого на четыре части — одну, предназначенную для простых смертных, и три божественные — в принципе свойственно ведийской поэзии. В 90-м гимне X мандалы «Ригведы» («Гимн Пуруше»), например, говорится:

Четверть его (Пуруши) — все живые существа, три четверти его — бессмертные в небе. / На три четверти поднялся Пуруша вверх, но четверть его осталась здесь (X.90.3–4).

О трех божественных четвертях сущего идет речь и в гимне «Атхарваеды» о Вене (AV II.1.2).

Заклячая другой гимн «Ригведы», в котором Индра и составитель гимна обмениваются загадками, с трудом поддающимися разгадке, певец восклицает: «Говоря, как человек (*nṛvad vadan*), дай нам на земле богатство, а себе на небе славу и имя героя» (X. 28.12). По-видимому, высказанные «по-человечески» (*nṛvad*) просьба о богатстве и пожелание славы имплицитно противопоставлены здесь загадочному, а следовательно — «нечеловеческому», божественному языку предшествующих стихов гимна. О человеческой речи в скрытом соположении с речью божественной говорится в 185-м гимне I мандалы: «Пусть помогут мне обе речи: [речь] мужей [и речь богов]» (I.185.9) (здесь можно предположить характерный для стиля «Ригведы» эллипсис [Елизаренкова 1989: 661]). Намек на разделение речи на божественную и человеческую имеется, на наш взгляд, в 19-м гимне VIII мандалы: «Сделай, о Васу, речь мудрого ниже богов (*avodevam* — возможно: «идушей от богов»), выше людей (*uparimartyam*)» (VIII.19.12).

Наконец, прямо «язык богов» назван в начале 58-го гимна IV мандалы, который обращен к жертвенному жиру (*ghṛta*): «Что есть тайное имя (*pāṃsa guhyam*) жира? Язык богов⁵¹, пуп бессмертия» (IV.58.1). «Язык богов» (*jihvā devānām*) может быть перифразой жертвенного жира, поскольку сакральная речь, священный гимн в «Ригведе» постоянно приравниваются к жертве и отождествляются с нею⁵². Но особенно примечательно, что само выражение «язык богов» обозначено здесь как «тайное имя». И понимание «божественного» языка как языка тайного для простого смертного, пользующегося языком «человеческим», составляет особенность сакральной древнеиндийской традиции, отличает ее от рационалистической по сути древнегреческой традиции.

Понятие «тайного», «скрытого», «сокровенного», «непонятного» (*guhya*, *arīṣya*, *acitta*, *nītha*, *nīṇya*, *nīvacana* и др.) имени или слова широко используется в «Ригведе». Оно обычно соотносится с именами богов — адресатов гимнов или же, еще чаще, указывает на особый слой языка, точнее — на особый язык, предназначенный для богов и общения с богами. Необходимость такого рода языка и его реальное присутствие характеризуют не только индийскую, но и в целом архаическую сакральную традицию. Сакральное в принципе принадлежит области таинственного. Оно должно быть защищено от стихии обыденного, и особый словарь, особые формы выражения выводят сакральную поэзию за рамки повседневной жизни и общепринятого языка. Когда поэт обращается к богам, ему приходится говорить на «их» языке, и его речь понятна лишь узкому кругу посвященных и недоступна в ее под-

линном значении, а иногда и вовсе недоступна обычному слушателю. Отсюда повсеместное употребление тайных, сакральных языков в архаическом фольклоре, делающее невозможным понимание обрядовой песни, передававшейся в ее изначальном виде от поколения к поколению, не только для стороннего наблюдателя, но и для местных слушателей и даже подчас для исполнителей. Для этого в архаической поэзии используют чужой язык (ср. латынь и церковнославянский в католической и православной литургии), бессмысленные или искаженные (посредством агглютинации, прибавления и сокращения слогов и т. п.) слова, архаизированную лексику, всевозможные иносказания и символы [Bowra 1962: 57–61; Finnegan 1977: 109–116; Путилов 1980: 143–148; Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 42–44 и др.]. Те же особенности отличают и архаические письменные тексты сакрального или претендующего на сакральность содержания, такие, например, как египетские «Тексты пирамид», китайская «Книга перемен» (И-цзин), древнеиранская Авеста, магическая поэзия исландских скальдов и ирландских филидов и т. п.

Иногда при этом, как и в «Ригведе», уже сами творцы текстов понимают свой язык как тайный. Так, Авеста утверждает, что «для просвещенного мужа лучшее из учений то, которое провозглашает благой Ахура, а через откровения Арты-Васишты — щедрого, как и он, и мудрого его мудростью — также те, кто произносят *тайные слова*» (Ясна 48.3; ср.: Ясна 48.9; 31.3) [Авеста: 154]. В «Языке поэзии» «Младшей Эдды» поэзия толкуется как иносказание, состоящее из «темных стихов» (МЭ: 101, 106), и вся скальдическая поэтика сводится к перечислению и объяснению кеннингов и хейти. Еще раз сошлемся на установленную К. Уоткинсом по средневековому ирландскому трактату «Руководство для мудрых» соотносительность в ирландской архаике «божественного» и поэтического, так называемого «избранного языка» (*bérlé tobaide*), который делился на несколько видов: язык ирландцев, максимы поэтов, разделенный язык, темный язык поэтов, посредством которого они обращались друг к другу, и безударный язык [Watkins 1970: 12–15].

Опираясь на наблюдения Уоткинса, В. П. Калыгин в своей монографии, посвященной древнеирландской поэзии, и соглашаясь, что «избранный язык» — это и есть «язык божественный», предназначенный для религиозно-магических целей, истолковал его виды как разные способы обработки, затемнения его смыслов с помощью всевозможных «лингвистических процедур» (рассечения и искажения слов, метатезы слогов, использование архаизмов, редких слов, иноязычных заимство-

ваний и т. п.), которые делают текст понятным лишь для посвященных [Калыгин 1986: 56–58].

Предназначенные для богов «тайные слова» «Ригведы» изначально, судя по тексту, только богам и принадлежали: «На какой тайный гимн (*mantraṇi arīṣuṇe*) собираются боги — его мы не знаем» (X.12.8); «Богиню Речь (*vāc*) породили боги», и она «говорит непонятные слова (*avīṣetanāni*)» (VIII.100.10–11); «Велико» и «повсюду простирается тайное имя (*pāta guhyam*)», которым Индра «творит то, что есть, и что будет» (X.55.1–2). Тайное имя (*pāta guhyam*) «носит Агни» (V.3.2), его высшее имя (*pāta paramam*) скрыто в тайне (*guhā*) (X. 45.2), боги «нашли трижды семь скрытых [в Агни] тайных имен (*triḥ sapta guhyāni padā nihitā*)», и ими охраняют свое бессмертие (I.72.6). О бессмертии, которое дают богам тайные слова (*padā guhyāni*), говорится и в 53-м гимне X мандалы «Ригведы» (X.53.10).

Очевидно, что с представлением о тайном, сокровенном слове, принадлежащем богам, о невыразимости божественного естества на ином, чем тайный, языке была связана апофатическая концепция брахмана (*brāhman*) — божественного абсолюта в упанишадах. Брахмана, согласно учению упанишад, согревают «тайные наставления (*guhyā eva 'deśā*)» (Чханд. уп. III.5.1–2), он «скрыт в тайне (*nihitam guhāyām*)» (Тайт. уп. II. 1–2), «будучи тайным и вечным (*guhyam sanatānam*)» (Катха уп. III.2.6), он «невыразим речью (*anabhyuditam*)» (Кена уп. I.5), от него «отступают слова вместе с разумом, неспособные его постичь (*yato vāca nirvartante arṅyau manasā saha*)» (Тайт. уп. II.4.1). Потому молчание становится важнейшей функцией одного из главных ведийских жрецов — брахмана (*brahmān*), жреца, молчашего во время жертвоприношения [Renou I: 12].

Боги владеют тайным словом, их божественный язык — тайный, и только на такой язык они готовы откликнуться. Чтобы адепты могли приносить богам жертву словом и делом, те должны им этот язык передать, и только тогда люди способны добиться благоволения богов. Певец «Ригведы» сознает могущество тайного слова и необходимость его освоения:

Я не ведаю, чему я подобен. [Но владея] тайным [словом] (*niṇyaḥ*), я живу, вооруженный мыслью. / Лишь тогда, когда входит в меня Первороденный закона (Агни), я получаю дань в этой речи (I.164.37).

Приобщить поэта к тайному языку — прерогатива бога. Сома «открывает тайные имена богов (*devānām guhyāni nāmā*), чтобы [жрецы] провозглашали их на жертвенной соломе» (IX.95.2). «Агни, знающий

тайное слово (apagūḍham padam) ... возвестил мне его, могучее, [и] молитву» (IV.5.3). Будучи сам поэтом (kavi), зная «скрытые, тайные имена коров (usrāṇām arīṣuā nāmāni guhyā)»⁵³, Варуна приводит к расцвету «многие поэтические творения (kāvyā puri)» (VIII.41.5). И тот же Варуна наставляет: «Тот, кто ведает знак [имен], пусть произносит их как тайные (guhyā na vocad), если поэт хочет помочь будущему поколению» (VIII.87.4). Когда поэт узнает от богов тайные слова (padā guhyāni), он, подобно богам, способен творить то, «чем боги достигли бессмертия», и его «прекрасная, благодатная, стремящаяся к награде песнь всегда обретает победу» (X.53.10–11). Поэты, «знающие тысячу тайных [слов] (sahasra-nīthāḥ)» своими гимнами «охраняют Сурью» (X.154.5); «проявляя тайное (niṇyam)», ведут к цели жертвоприношение (IV.16.3); «зная тайные слова (nīthā-vidah), которыми воспевают богов, добиваются процветания» (III.12.5). Заклячая один из гимнов, певец обращается к богу Агни:

Для тебя, знатока, о устроитель обряда, все эти скрытые выражения (nīthāni), о Агни, тайные слова (niṇyā vacāṇsi), / поэтические иносказания (nīvacanā kāvyāni), я, вдохновенный, возгласил для поэта в молитвах и гимнах (IV.3.16).

Но и овладевает поэт тайным языком гимнов благодаря Агни: «Вскрой, о Агни, [своим] вдохновением для певца молитву — пещеру (manīṣām kham)» (IV.11.2). Молитва названа здесь пещерой, видимо, именно потому, что она сокровенна, подлежит вскрытию—пониманию.

Такое понимание иногда нелегко дается даже слагателю гимнов: молитву может понять лишь «тот, кто способен различать (vivikvān)» (III.57.1). Один из певцов восклицает: «Кто, мудрый, овладел благой речью?» (X.114.9). А другой, неопытный, жалуется: «Не различаю я ни основы, ни утók, ни что ткut они, вступая в состязание». И далее констатирует: «Только он (Агни) различает и основу, и утók, [только] он правильно произносит речи» (IV.9.2–3). Оттого «лишь тот познает твою (Агни) милость... кто нашел путь к такой [правильной] песни» (IV.4.6).

Тем более эзотерическая сакральная речь недоступна простому смертному: «Меня (речь), находящую слова, приводящую [их] в движение, присутствующую [везде] благодаря всем молитвам... присвоил смертный с малым разумом» (VIII.101.16); «Не понимая меня (речь), они (люди) живут мною» (X.125.4); «Кто не движется ни туда, ни сюда, кто не брахман, участвующий в приготовлении сомы, эти, плохо владея речью, ткut пряжу, [словно] неумелые ткачи» (X.71.9). И в том же 71-м

гимне X мандалы говорится: «Кто-то, даже глядя, не видит речь, кто-то, даже слыша [ее], не слышит, а кому-то она раскрывает себя, как нарядно одетая любящая жена — мужу» (X.71.4)⁵⁴.

Гимны «Ригведы» во многом неясны даже специалисту. Объясняется это архаичностью их языка, делающей их сложными для санскритолога-классика, неполнотой наших сведений об их мифологическом, легендарном и ритуальном фоне, удивительным лаконизмом текста и в то же время густой концентрацией в нем мыслей и идей, невыявленностью аллюзий и нашим неведением повода к созданию гимна, неспособностью войти в оригинальный мир представлений и чувств певца [см. Gonda 1975: 212–213, 240]. Однако гимны были недостаточно понятны и для большинства их современников.

В самой «Ригведе» сказано: «Они (древние певцы. — П.Г.) на спине этого неба произносят всеведущее, но не всем доступное слово (viśva-vidam vāsam aviśvaminvām)» (I.164.10). Уже брахманы, входящие в круг ведийской литературы, как показал Макс Мюллер [Müller 1968: 329–330], достаточно часто не понимали и искажали текст «Ригведы». А первый комментатор «Ригведы» Яска, живший не позже V в. до н.э., осуждает тех, кто заучивает гимны «Ригведы» наизусть, не понимая их содержания (Нир. I.18), а также упоминает некоего мудреца Каутсу, который утверждал, что «ведийские гимны не имеют смысла (anarthakā hi mantrāḥ)» (Нир. I.15). Сам Яска решительно возражает против такого утверждения и указывает, что пресловутая непонятность гимнов связана с возможностью разных их интерпретаций: исходя из ритуала, который они отражают (yajñikā), из их легендарного содержания (aitihasikā), философского смысла (parivrajikā), наконец, по этимологическим основаниям (nairuktā) [Ram Gopal 1983: 22–89]. Философский (adhyātman — букв. «относящийся к атману»), космический (adhidaivam) и ритуальный (adhikratu) смыслы обнаруживали в ведийских гимнах и древнеиндийские грамматики [Renou X: 53]. Заметим, что и современные исследователи выделяют в «Ригведе» подобные смыслы или уровни. Так, Я.Гонда говорит о космологическом, мифологическом, эзотерическом и философском уровнях ее интерпретации [Gonda 1975: 241].

По-видимому, непонятность, сокровенность была свойственна тексту «Ригведы» изначально и в какой-то мере составляла вольную или невольную задачу певца, была одним из условий создания священного гимна. В «Шатапатха» (VI.1.1.2), «Гопатха» (I.2.21) и «Айтарея» (III.3.3) брахманах, в «Брихад-араньяка» (IV.2.2) и «Айтарея» (I.3.14) упанишадах говорится об этом достаточно недвусмысленно: «Ведь боги любят

непонятное и враждебны понятному (*parokṣa-priyā hi devāḥ pratyakṣa-dviṣaḥ*)» — и в качестве примера обычно добавлено: «Его, являющегося Индхой (*indha* — букв. “Пылающий”. — *П.Г.*), называют Индрой» (Шат.бр. VI.1.1.2; Бр.-ар. уп. IV.2.2) или «И его, Идандру (*idandra* — по этимологии упанишад «Увидевший-это». — *П.Г.*), тайно называют Индрой, ибо боги любят тайное» (Айт.уп. I.3.14; Упанишады: 42)⁵⁵.

К приведенному примеру имеет отношение уже встречавшаяся нами формула «Ригведы»: «тайные имена богов (*devānām guhyā nāmāni*)». По-видимому, она имеет двоякий смысл: тайные имена, которыми владеют боги, и тайные имена, которыми должен окликать их певец. О первом значении мы уже говорили. Во втором значении знание тайного имени бога обеспечивает успех призыва певца. Так, поэт обращается к жертвенному столбу с просьбой направить жертву богам, поскольку он ведаёт их тайные имена (V.5.10). С «четырежды девяносто именами» Вишну идет навстречу гимну (I.155.6)⁵⁶. Ради приобретения силы вызывают к тайному имени Индры, ибо «этим великим, всем желанным именем» Индра творит настоящее и будущее (X.55.1–2). Показательно, что в этом гимне Индра обычным своим именем не назван ни разу, и вместо него используются перифразы: «обладатель ваджры (*vajrin*)», «всемогущий (*viśvaujah*)» и др.⁵⁷. «Трижды семь тайных имен» скрыты в Агни (I.72.6). Певцы знают «прекрасное тайное имя (*sāgu nāma-arīṣyam*)» Апам Напата (II.35.11), знают «высшее имя (*nāma paramam*)» Агни, которое пребывает в тайне (*guhā*) (X.45.2), а тот, в свою очередь — «высшее имя (*param upamam*)» Вишну (V.3.3). Подобно Вишну, называются «многоименными» (*riguṇāmān*) Индра (VIII.93.17) и Агни. «Прекрасноперого (Агни), хотя он один, вдохновенные поэты изображают многообразно», — утверждает один из гимнов «Ригведы» (X.114.5). А в другом поэт, обращаясь к Агни, говорит: «Многие имена (*bhūri nāmā*) даёт тебе прославляющий тебя отец» (в данном случае, жрец. — *П.Г.*) (V.3.10) — и ранее в гимне некоторые из таких имен перечисляет: Варуна, Митра, Индра, Арьяман, Рудра (V.3.1–3). Парадоксально, но это имена других богов, которые в данном случае выступают как тайные имена (*nāmā guhyāni*) Агни. Возможно, что с таким использованием имени одного бога в качестве тайного имени другого связано известное отождествление разных богов ведийского пантеона («[Его] называют Индрой, Митрой, Варуной, Агни, и также он божественная птица Гарутман. / О том, что одно, вдохновенные [поэты] говорят по-разному: называют его Агни, Ямой, Матарिशваном» — I.164.46)⁵⁸, что иногда трактуется как проявление зарождающейся в «Ригведе» концепции

«универсального единства», согласно которой все боги представляются эманацией некоего одного верховного существа [Winternitz 1957: 87–88].

В первом гимне II мандалы «Ригведы» Агни поочередно именуется то Индрой, то Вишну, то Брахманаспати, то Варуной, то Митрой, то Арьяманом, Аншой, Тваштаром, Рудрой, Пушаном, Савитаром, Бхагой, т. е. именами основных богов ведийского пантеона. Однако еще чаще вместо имени Агни употребляются перифразы: Танунапат («Сын самого себя»), Нарашанса («Хвала людей»), Джатаведас («Знатор существ»), Вайшванара («Всеприсутствующий»), Сын силы (sūnuḥ sahasaḥ), Господин сил (ūrjām pati), Господин племен (viśpati), Возница жертвы (havya-vāhana), Вестник (dūta), Гость (atithi), Жрец (hotṛ), Конь (vājīn), Юный поэт (yuvā kavī) и просто Поэт (kavī), Бык (vṛṣabha), Хозяин дома (gr̥hapati), Пастырь закона (gorā ṛtasya) и др. — или эпитеты: Самый юный (yuvīṣṭha), Благословенный (subhaga), Имеющий знаменем дым (dhūmaketu), Знающий жертвоприношение (hotrāvid), Златозубый (hiraṇyadanta), Златобородый (hriṣmaśru), Светловолосый (śociṣkeśa), Прекрасноязыкий (sujihva) и др. [см.: Gonda 1959: 79–96]. Эти эпитеты и перифразы, используемые для непрямого обозначения Агни, иногда сочетаются в гимне с его собственным именем, но часто употребляются без него, и тогда соответствующий стих требует правильного понимания и толкования. Подобного рода косвенные обозначения — в том же или почти том же количестве и нередко в той же неопределенности, поскольку в принципе могут относиться к разным персонажам, — прилагаются ко всем основным богам «Ригведы» и в своей совокупности составляют один из очевидных слоев ее тайного языка⁵⁹.

Другой слой тайного языка «Ригведы» образуют так называемые *брахмодья* (brahmodya — букв. «рассуждения о Брахмане») — космологические загадки, которые, по мнению Т. Я. Елизаренковой и В. Н. Топорова, составляют главную часть словесного ритуала празднования кануна Нового года [Елизаренкова, Топоров 1984: 21–22, 30–31]⁶⁰. Классические *брахмодья* имели вопросно-ответную форму.

Я спрашиваю тебя о крайней границе земли. Я спрашиваю, где пуп мироздания. / Я спрашиваю тебя о семени племенного жеребца. Я спрашиваю о высшем небе речи. // Этот алтарь — крайняя граница земли. Это жертвоприношение — пуп мироздания. / Этот сома — семя племенного жеребца. Брахман этот — высшее небо речи. (I. 164.34–35; пер. Т. Я. Елизаренковой).

В брахманах вопросами и ответами обмениваются четыре главных жреца, участвующих в жертвоприношении (брахман, хотар, удгатар и ад-

хварью). Так, в «Шатапатха-брахмане» брахман спрашивает: «Кто странствует в одиночестве? [Хотар отвечает:] — Поистине, это солнце странствует в одиночестве. — Кто рождается снова и снова? — Поистине, это месяц рождается снова и снова. — Кто лекарство от холода? — Поистине, это Агни — лекарство от холода. — Что есть великий сосуд? — Поистине, этот мир — великий сосуд» (Шат.бр. XIII.2.6.10–13 и далее; ср. XIII.5.2.11–21).

Но, как справедливо полагают Елизаренкова и Топоров, такого рода *брахмодья* послужили истоком более широкого класса ведийских текстов, многие из которых — например, загадки без разгадок или ответы без вопросов — можно по праву рассматривать в рамках *брахмодья* [Там же: 29]. Диагностируется такой текст как *брахмодья* благодаря своей нарочитой зашифрованности, нацеленности на разгадывание, на ту или иную интерпретацию. И весьма часто подобного рода стихи сами себя декларируют в «Ригведе» как «тайные», «сокровенные», «неясные».

Так, 47-й гимн V мандалы кончается несколькими загадочными стихами, два из которых мы приводим в переводе Т.Я.Елизаренковой:

Бык, океан, рыжий орел вошел в лоно древнего отца. / Помещенный посреди неба пестрый камень, он выступил [за пределы]. Он охраняет две границы пространства. // Четверо носят его, заботясь о [его] покое. Десятеро дают пососать малышу, чтобы он мог двигаться. / Трояки высшие его коровы, за один день они обходят границы неба (V.47.3–4).

В примечаниях к этим стихам Т.Я.Елизаренкова указывает, что, согласно комментарию к «Ригведе» Саяны, «бык», «океан», «орел» — это бог солнца Сурья; Сурья описывается и как драгоценный камень посреди неба, и к нему же относится числовая загадка в четвертом стихе. В то же время переводчик «Ригведы» на немецкий язык К.Гельднер полагает, что четвертый стих имеет в виду бога Агни, и тогда «четверо» — жрецы, приносящие ему жертву, а «десятеро» — пальцы каждого из жрецов [Елизаренкова 1995: 553–554]. Так это или не так, но для нас в данном случае важно, что вслед за приведенными стихами следует еще одна загадка:

Это чудесное тайное слово, что реки движутся, [а] воды стоят; / что две иные, чем мать, носят его, родившиеся одна тут, другая там, [но обе] близнецы [и] родственницы (V.47.5).

Обратим внимание на то, что эта загадка (разгадка здесь, видимо, в том, что матерью Сурьи считается богиня утренней зари Ушас, но «но-

сят его» две другие матери — Земля и Небо) прямо названа тайным словом (*nīvasana*), и это обозначение, по-видимому, распространяется и на предшествующие стихи гимна.

Сходным образом в 152-м гимне I мандалы после слов: «Не каждый из них поймет этот произнесенный поэтами истинный, необыкновенный гимн (*satyo mantrāḥ ṛghāvān*)» — следуют подряд несколько *брахмодья*: «Грозный четырехгранник побивает трехгранник. Первыми составились хулители богов» (I.152.2)⁶¹; «Безногая идет впереди тех, у кого есть ноги... Зародыш несет бремя этого [мироздания]. Он спасает закон, пресекает беззаконие» (I.152.3)⁶²; «Мы видим, как отправляется по кругу девиц любовник, который не ложится [с ними], как он одевается в бескрайние всеохватные одежды» (I.152.4)⁶³; «Рожденный не как конь, без поводьев, стремительный, с громким ржанием он летит спиной кверху» (I.152.5)⁶⁴. И сразу же за последней загадкой следует: «Молодые обрадовались непонятному священному слову (*acittam brahma*)» (I.152.5), утверждая принадлежность и этой загадки, и ей предшествующих священному тайному языку.

В 95-м гимне I мандалы «Ригведы» *брахмодья*: «Теленок сам по себе породил [своих] матерей. / Из лона этих многих искусных [матерей] появляется великий поэт, полный собственных сил. // Став видимым, он, прекрасный, растет в них, сияющий блеском, прямой в лоне свернувшихся» (I.95.4–5)⁶⁵ — предваряется словами: «Кто из вас раскрыл это тайное [слово] (*ka imam vo niṣyam ā ciketa*)?», опять-таки причисляя приведенную загадку к тайному языку.

Загадочные стихи типа *брахмодья* встречаются чуть ли не в большинстве гимнов «Ригведы», и иногда из них состоят целые гимны (например, I.95; III.55; V.44; VIII.29). Среди них и уже упомянутый нами 164-й гимн I мандалы, несколько стихов которого приведем опять-таки в переводе Т.Я.Елизаренковой:

У этого любимого седого хотара средний его брат пожиратель. / Третий его брат — жирноспинный. Здесь я увидел хозяина племен с семью сыновьями (I.164.1)⁶⁶;

Мать приобщила отца к закону: ведь еще раньше она сошлась с ним духом и мыслью. / Она, желая удержать [плод], была пронзена, увлажненная плодом (I.164.8)⁶⁷;

О двенадцати спицах — ведь оно не изнашивается! — вращается колесо закона по небу. / На нем, о Агни, парами сыновья стоят, семь сотен и двадцать (I.164.11)⁶⁸;

Два орла, два связанных друг с другом товарища, обхватили одно и то же дерево. / Один из них ест сладкую винную ягоду, другой наблюдает, не вкушая (I.164.20)⁶⁹.

Вполне закономерно, что вслед за первыми тридцатью восемью стихами этого гимна, содержащего подобного рода загадки, следует — тоже выраженное отчасти посредством иносказаний — восхваление сакральной речи и тех, кто способен понять ее тайный смысл. Начинается оно со стиха:

Гимны [пребывают] на вечном высшем небе, где восседают все боги. / Кто этого не знает, что сделает с гимном? А кто знает, те сидят вместе [с богами] (I.164.39).

А кончается — уже приведенными нами стихами о тайных и доступных людям четвертях языка, косвенно свидетельствуя о принадлежности гимна-загадки именно тайной речи:

На четыре части размерена речь. Эти [части] знают брахманы, которые мудры. / Три тайно сложенные [части] они не пускают в ход; на четвертой говорят люди. // [Его] называют Индрой, Митрой, Варуной, Агни, и также он божественная птица Гарутман. / О том, что одно, вдохновенные [поэты] говорят по-разному, называют его Агни, Ямой, Матарिशваном [I.164.45–46].

И последний пример того, что творцы «Ригведы» осознают *брахмодья* в качестве разновидности тайного языка. В 87-м гимне VII мандалы за стихом:

Трижды семь имен несет корова. / Тот, кто ведает знак [имен], пусть произносит их как тайные, если поэт хочет помочь будущему поколению (VII.87.4) —

сразу идет числовая загадка:

Три неба покоятся внутри него (Варуны); три нижние земли составляют шестерки. / Мудрый царь Варуна сотворил на небе эти золотые качели для блеска (VII.87.5).

Заметим, что, наряду с числовой загадкой, к «тайным словам» отнесена здесь и перифраза «золотые качели» вместо солнца. Да и в предыдущем, четвертом, стихе «корова», которая, как мы убедимся далее, значит и «речь», обозначена перифрастически — *aghnyā*, т. е. «та, которую нельзя убивать».

Перифразы, или кеннинги⁷⁰, являются, пожалуй, главным инструментом сакрального тайного языка. В уже приведенном нами примере:

«Что есть тайное имя жира? Язык богов, пуп бессмертия?» (IV.58.1) — сразу две перифразы предложены как «тайное имя (nāma guhyam)» жертвенного жира: «язык богов (jihvā devānām)» и «пуп бессмертия (amṛtasya nābhiḥ)». При этом вторая перифраза, как часто случается в «Ригведе», может в принципе относиться к разным объектам. В 101-м гимне VIII мандалы она означает божественную корову Адити:

Мать Рудр, дочь Васу, сестра Адитьев, пуп бессмертия — / Я хочу сказать разумным людям: «Не убивайте безвинную корову Адити! (VIII.101.15).

В других случаях «пупом бессмертия» названы боги Сомы и Пушан (II.40.1), «пупом мироздания (bhuvanasya nābhim)» — воображаемый центр вселенной (I.185.5), «пупом земли (nābhā pṛthivyāḥ)» — жертвенный алтарь (III.5.9), «пупом истины, напитком бессмертия (ṛtasya nābhir amṛtam)» — сок сомы (IX.74.4), «пупом (nābhyā) Пуруши» — воздушное пространство (X.90.14) и т. д.

Показателен 5-й гимн IV мандалы. Поэт сообщает, что он получил свой гимн от Агни, «знающего тайное слово» (3), называет его «сложенным втайне (guhā hitam)», о ком говорят шепотом (niṇig vadanti) (8), а затем, начиная с 9-го стиха, предлагает серию перифраз, не всегда поддающихся дешифровке:

Вот этот могучий могучих лик, который вначале сопровождает рыжая корова. / Я обрел [его] на месте истины, тайно сияющего, стремительного, быстрого (9)⁷¹.

В одном из этих стихов поэт хулит своих противников — вероятно, соперников в словесном состязании:

[Люди,] не способные дать удовлетворение [своей] лишенной силы, убогой, легкодоступной⁷², жалкой речью, — / что они могут здесь сказать тебе, Агни? Безоружных, да постигнет их забвение! (14)

А в следующем, заключительном, стихе гимна «жалкой речи» соперников поэт противопоставляет свою речь, в которой описывает Агни «тайно», опять-таки с помощью перифраз:

Лик этого быка, зажженного ради красоты, [лик] Васу засиял в [нашем] доме. / Одетый в яркое платье, прекрасный на вид, приносящий дары, словно земля, он засверкал богатствами (15).

Этот же гимн, адресованный Агни, дарителю «тайного слова», и сам, по признанию его творца, «сложенный втайне», помимо приведенных

нами и подобных им других перифраз, насыщен звукописью: *samanā samanam*, *gura āgūpitam*, *mahi mahām*, *raghuṣyad raghuṣyad* и т. п. Аллитерации, анаграммы, открытые в «Ригведе» и нескольких других древних индоевропейских текстах Ф. де Соссюром, этимологические фигуры и иные способы звукописи составляют, как известно, неотъемлемую черту языка «Ригведы» и достаточно полно описаны в большинстве посвященных ему исследований. Поэтому мы не будем специально на них останавливаться и лишь заметим, что они, наряду с *брахмодья*, кеннингами, косвенными обозначениями, игрой чисел, грамматическими и стилистическими фигурами, несомненно принадлежат тайному языку «Ригведы» в согласии с пониманием этого термина творцами гимнов и их слушателями.

Можно с уверенностью полагать, что в целом язык «Ригведы» рассматривался ее певцами как тайный. Поэт «Ригведы» — тот, кто «знает тайные [слова] (*nīthā-vid*)», и он способен привести к цели жертвенную церемонию, лишь если поет тайное (*niṇyam*) (IV.16.3; то же: AB XX.77.3). Индру призывают на «жертвенное восхваление певца», ибо он знает «тысячу тайных способов принесения жертвы (*sahasraṇītho adhva-gasya homāni*)» (III.60.7), и поэты тоже должны владеть этой тысячей тайных приемов (*sahasraṇīthāḥ kavayaḥ*) (X.154.5). Тот же Индра «делает наше сегодняшнее поклонение богам успешным... наш призыв к богам счастливым», если певцы владеют «тайным языком жертвоприношения (*yajñasya jihvām guhyām*)» (X.53.3). «Великий поэт (*mahān kavīḥ*), — согласно «Ригведе», — произносит тайные слова (*nivasaṇāni śaṇsan*)» (IX.97.2), и поколения великих поэтов, «владея здесь (на земле) этими тайными [словами] (*nī śīm id atra guhyā dadhānā*), помазали на власть оба мира удержали в повиновении оба широких [мира]» (III.38.3).

Упоминания тайного языка особенно часты в начале и конце гимнов, характеризуя таким образом весь текст гимна как тайный. Так, в конце 189-го гимна I мандалы говорится: «Мы произнесли для него тайные слова (*nivasaṇāni*) ... для могучего Агни» (I.189.8). То же — только более развернутое — обобщение включает 3-й гимн IV мандалы: «Для тебя, знатока, о устроитель обряда, все эти скрытые выражения, о Агни, тайные слова, / поэтические иносказания, я, вдохновенный, возгласил для поэта в молитвах и гимнах» (IV.3.16). 58-й гимн IV мандалы открывается провозглашением тайного имени жертвенного жира, которому посвящен гимн. В начале 55-го гимна X мандалы воспевается тайное имя (*nāma guhyam*) Индры, наделяющее силой весь мир и, конечно,

поэта, исполняющего гимн (X.55.1–2). Посвященный Индре 22-й гимн X мандалы начинается со стиха: «Где не слышно о славном Индре... о том, кто в обителях риши тайно (guhā) восхваляется гимнами?» Знаменателен первый стих 61-го гимна VIII мандалы:

Если Индра услышит идущую отсюда эту нашу двойную речь, / то, щедрый, сильнейший, приобщившись к гимну, придет на питье сомы.

Певец называет свою речь «двойной» (ubhayaṃ vacaḥ), явно имея в виду ее двусмысленный, темный характер, и такое качество в полной мере присуще всему следующему за этим стихом гимну.

В связи со сказанным заслуживает внимания обрамление другого сборника ведийских гимнов — «Атхарваведы», так же как и «Ригведа», изобилующей приметами тайного языка. Первый гимн «Атхарваведы» представляет собой обращение к Повелителю речи (vacaspati), идентифицируемому с богом Брихаспати:

Те трижды семь, что повсюду движутся, неся все формы, / их силы, о Повелитель речи, поистине, даруй мне сегодня! // Снова приди, о Повелитель речи, вместе с божественной мыслью. / О Повелитель добра, пребудь [со мною]. Да будет во мне сокровенное слово! (AB I.1.1–2).

Число «трижды семь (trisaptāḥ)» в ведийских текстах «может пониматься как обозначение некоего не определенного конкретно, но благополучно, положительно заверщенного множества, всего целого без изъята» или же «как число звуков... с помощью которых Священная речь описывала все, что подлежало выражению в слове» [Топоров 1995: 39–40]. Не случайно это сакральное число соотносится в «Ригведе» с совокупностью тайных имен: боги «нашли трижды семь скрытых [в Агни] тайных имен» (I.72.6); «трижды семь имен» несет корова, которые поэт должен произносить как тайные (VIII.87.4); Ушиджи⁷³ «вспомнили высшее имя коровы, нашли трижды семь высших [имен] матери» (IV.1.6); в гимнах «трижды семь коров источают речь-молоко» (IX.70.1; 86.21)⁷⁴. Правомерно поэтому сделать вывод, что «трижды семь» первого стиха «Атхарваведы» означают тайный, сакральный язык, власть над которым поэт спрашивает у повелителя речи Брихаспати, дабы придать действенность своим гимнам. И это предположение подтверждается вторым, а затем третьим и четвертым стихами первого гимна, где уже прямо идет речь о сокровенном слове — śruta, в буквальном значении «услышанном», а в переносном — сакральном, доступном лишь для посвященных знанию.

Заканчивается же «Атхарваведа» гимном, состоящим из одного стиха:

Тот ларь, из которого мы извлекли священное знание, — в него мы заключаем его снова (AB XIX.72.1).

«Священное знание» (veda) скрыто; его, создавая гимны, поэт извлекает из некоего тайника — «ларя», или «сосуда», «сокровищницы» (kośa). Первый и последний гимны «Атхарваведы», будучи маркированы своим положением, явно соотносятся друг с другом, составляют формальную и смысловую рамку сборника [Топоров 1995: 31–32, 39, 41]. И смысловое содержание этой рамки дает возможность еще раз убедиться, что для ведийских риши, творцов «Атхарваведы», весь ее текст (так же как весь текст «Ригведы») представляется сокровенным, а язык ее — тайным. Вместе с тем термины, используемые в «Атхарваведе» для указания на сокровенный характер гимнов, — śruta, veda, в последующей традиции, как мы видели, обозначают эзотерический «язык богов» в его противопоставлении обыденному «языку людей» — loka. Таким образом, по своей сути понятия «язык богов» и «тайный язык» совпадают («Что есть тайное имя жира? Язык богов...»); и так же как весь текст «Ригведы» (и «Атхарваведы») в конечном счете репрезентирует «язык богов» [см.: Елизаренкова 1993: 83], с тем же правом его в целом можно рассматривать как воплощение тайного сакрального языка ведийских ариев.

Тайный язык «Ригведы», как и всякий язык, имеет свою фонетику, лексику, морфологию и синтаксис. Мы коснемся далее только его лексики, которой в неизмеримо большей степени, чем обычному языку, свойственна полисемия, использование слов в двойной референции (бытовой и ритуальной, реальной и мифологической), в метафорическом или, точнее, символическом значении [см.: Елизаренкова 1993: 88–107]. Да и здесь мы подробно рассмотрим лишь несколько символов, но для ключевых в «Ригведе» понятий: «речь», «гимн», «поэт»; символов, хотя и отмеченных в научной литературе, однако недостаточно исследованных. Между тем такое исследование поможет полнее проиллюстрировать механизмы порождения и функционирования тайного языка.

Во фразеологии «Ригведы» понятие «тайного имени» нередко, как мы видели, дополняется загадочным, на первый взгляд, уточнением: «тайное имя коров» — или сходными по смыслу выражениями. Агни, который сам носит тайное имя, «охраняет им тайное имя коров (guhyaṁ nāma goṇām)» (V.3.3); Сوما «устремляется на сокровенное слово (или: след) коровы (gog arīsuat padam)» (IX.71.5); Варуна знает «сокровен-

ные, тайные имена коров (*usrāpām arīcyā nāmāni guhyā*)» и, будучи поэтом (*kavi*), «приводит к расцвету многие поэтические творения (*kāvyū*)» (VIII.41.5); Ушанас, «вдохновенный риши... искусный, мудрый, благодаря поэтическому дару (*kāvyuena*) узнал... скрытое, сокровенное, тайное имя коров (*nihitam arīcyam guhyam nāma gonām*)» (IX.87.3); поэты «юную деву-телку (*yoṣām vatsam*) вкладывают в рот сокровенной мыслью и языком (*arīcyena manasota jihvayā*)», и тогда эта «песнь всегда обретает победу» (X.53.11); Агни, «знающий тайное [слово], подобное слову (или: следу) коровы (*padam na gor aragūḍham*), возвестил мне его, могучее, [и] молитву» (IV.5.3), и далее в том же гимне: «О сложенном втайне (*guhā hitam*) говорят шепотом. Когда открыли... [тайну] коров, [стало ясно, что] он (Агни) охраняет прекрасную вершину земли, след птицы (перифраза тайны. — П.Г.)» (IV.5.8).

В приведенных выше примерах и многих других, сходных с ними, формула «тайное имя (или: слово) коровы» так или иначе ассоциируется со священной речью, и комментаторы «Ригведы» с полным правом полагают, что часто понятие «корова» (*go*, *usrā*, *dhenū*, *aghnyā* и др.) тождественно сакральному слову и гимну (см.: [Renou I: 9–11; Gonda 1963: 126; Schmid 1959: 1–12], а также примечания К.Гельднера и Т.Я.Елизаренковой к переводам «Ригведы»). Собственно говоря, сама «Ригведа» эксплицирует эту связь понятий, утверждая: «Великое слово зародилось в следе коровы (*mahad vi jajñe akṣaram pade goḥ*)» (III.55.1). При этом *akṣara* — «слово», «слог» (букв. «непреходящее») — в своем фоническом варианте *ākṣarā* значит и «слово», «слог», и «корова», а *pada* — «нога», «след ноги», «знак» — приобретает со временем смысл «слово», «стих» [Renou I: 10]⁷⁵. Отсюда двузначность выражения «слово / след коровы» (*padam goḥ*) в стихах IX.71.5 и IV.5.3 или же в стихе: «Здесь я увидел твой (Жертвенный конь) высший образ, стремящийся к подкреплению в следе (или: слове) коровы (*pade goḥ*)» (I.163.7)⁷⁶. Отсюда возможность двух толкований слова *pada* в стихах: «Наши древние отцы Ангирасы, знающие следы (или: слова — *padajñāḥ*), распевая гимны, нашли коров» (I.62.2) и «Сказал мне, мудрому, Варуна: «Трижды семь имен несет корова. / Тот, кто ведает знак (или: слово — *vidvān padasya*) [имен], пусть произносит их как тайные»» (VII.87.4).

Следует заметить, что благодаря свойственной ведийской лексике полисемии, слово «корова» (или «коровы») может в зависимости от контекста означать и созвездия, и утренние зори, и землю, и грозовые тучи [Елизаренкова 1993: 36], и воды (AB IV.15.1), и Индру (VIII.1.10; VII.18.4), и богинь Ушас и Ночь (II.3.6). Но, пожалуй, отождествление коровы и

речи, коровы и гимна в «Ригведе» наиболее регулярно и осуществляется разными приемами⁷⁷.

Многочисленны случаи прямого отождествления: «Богиню Речь (*devīm vācam*) породили боги... Эта приятно-звучащая, надаивающая силу и крепость дойная корова-речь (*dhenūr vāc*) пусть придет к нам, прекрасно восхваленная» (VIII.100.11); «Я посылаю вам, боги, ради [нашего] блага жертвенную молитву (*dhiyaṃ uajñīyām*), божественную, священную, достойную жертвы. / Пусть она, великая корова (*mahī gauḥ*), дающая тысячу струй молока, доится для нас, будто она пасется на пастбище» (X.101.9) (ср.: «О Индра и Варуна, станьте оба любовниками этой молитвы (*dhiyaḥ*), словно два быка у коровы (*dhenoh*). / Пусть она доится для вас, будто пошла на пастбище, великая корова, дающая тысячу струй молока» — IV.41.5); «Меня, находящую слова, приводящую [их] в движение, присутствующую [везде] благодаря всем молитвам, божественную корову (*devīm gām*), пришедшую от богов, присвоил смертный с малым разумом» (VIII.101.16); «Тот, кто способен различать, нашел мою молитву (*manīṣām*) — дойную корову (*dhenum*), пасущуюся без пастуха» (III.57.1); «Набухшую [молоком], как кобылица, корову с выменем (*dhenum ūdhani*) — молитву (*dhiyaṃ*) сделайте [Маруты] украшенной для певца наградой» (II.34.6); «Радуйся, Индра, громко воспевай здесь всеми гимнами (*dhībhiḥ*) — молочными коровами (*dhenā-bhiḥ*)!» (X.104.3); «Людская молитва (*dhīh ... mānuṣā*) набухла для нас [молоком] ... [она] для поэта [все равно что] дойная корова (*duhānā dhenuḥ*) на пастбищах» (II.2.9) и т. п.

Соответственно певец «Ригведы» черпает песнопения «из вымени гимнов (*ūdhaḥ dhiyām*)» (V.44.13), а состязание в гимнах именуется «коровьим состязанием»: «Струите прекрасную хвалу — коровье состязание (*gavyaṃ ājim*)» (IV.58.10). Гимн, который плохо произносят или плохо понимают, именуется «коровой, не приносящей молока»: «Этот живет обманом — коровой, не приносящей молока (*adhenvā*), слушая речь бесплодную и бесцветную (*vācam aphalām aruṣpām*)» (X.71.5). И *молоко коровы* по принципу *pars pro toto* становится синонимом сакральной речи, слов молитвы. Когда «Речь (*vāc*), повелительница богов, говоря непонятные [слова], приятно-звучащая, опустилась на землю, она надоила для них в четыре струи силу и молоко (*payāñsi*)» (VIII.100.10). Поэт обращается к богине красноречия Сарасвати с призывом не лишать его ее молока (*payas*) (VI.61.14), воспевая Ашвинов гимнами (*sūktaiḥ*), просит корову-речь одарить его своим молоком (*payobhiḥ*) (VII.68.9), черпает из вымени гимнов, поскольку корова приносит ему

«полное жизненной силы молоко (rasavat payaḥ)» (V.44.13). Гимн сравнивается с коровой, которая дает тысячу струй молока (sahasradhārā payasā mahī gauḥ) (X.101.9). Обращаясь к Соме и Пушану, певец говорит, что эти боги породили «готовое молоко в сырых коровах (pākvam āmāsv antaḥ ... usriyāsu)», и смысл этой несколько раз встречающейся в «Ригведе» загадки раскрывается чуть позже, когда поэт просит Сому и Пушана помочь ему и оживить этим молоком его гимн (II.40.2, 5–6)⁷⁸. В последнем случае приходится говорить уже не о прямом, но о косвенном, скрытом уподоблении, понять которое можно лишь в контексте нескольких стихов или всего гимна, а иногда даже — учитывая характер словоупотребления «Ригведы» в целом.

Так, в 48-м гимне VI мандалы сказано: «Друзья, обильную молоком корову (subardughām dhenum) пригоните новой речью. Выпустите ее, безотказную» (VI.48.11). О том, что здесь имеется в виду сакральная речь, свидетельствуют и выражение «новой речью (navyasā vacaḥ)», которое используется в «Ригведе» по отношению к новому, в новой манере сложенному гимну, и последующие стихи, в частности, тринадцатый: «Ту дойную корову, что дала себя надоить Бхарадвадже, приносящую все блага, всех питающую...» (VI.48.13). Бхарадваджа — легендарный древний риши, глава рода певцов, которому приписывается часть гимнов «Ригведы», и понятно, что «дойная корова» 11–13-го стихов гимна — не что иное, как священная речь.

Сходным образом, когда в 152-м гимне I мандалы говорится: «Дойные коровы (dhenavaḥ), благоволившие Маматее, из того же вымени напоили любителя священного слова (brahma-priyam)» (I.152.6), ясно, что «дойные коровы» здесь гимны, чьим молоком пользовался Маматей — легендарный автор этого и ряда других гимнов «Ригведы».

Стихи одного из гимнов Соме: «Тут, словно гусь стаю, он заставляет звучать молитву каждого. Его (Сому) умащивают, как скакуна коровами (atyau na gobhiḥ)» (IX.32.3) — были бы непонятны, если не иметь в виду, что слово «коровы» имеет значение «гимны» (обратим внимание на, возможно, суггестируемую здесь звуковую аналогию: gobhiḥ-«коровами» — gīrbhiḥ-«гимнами»). И дело здесь не только в контексте (Сому ублажают гимнами, которые он сам вызвал к жизни), но и в том, что глагол «умащивать» (añj-) регулярно в «Ригведе» относится именно к гимнам.

В 111-м гимне X мандалы Индра назван «быком, рожденным телкой (gārṣṭeyo vṛṣabhaḥ)». В контексте всего стиха это именование получает и обоснование, и дополнительный смысл: «С седалища истины (т. е. от алтаря, с места жертвоприношения. — П.Г.) воссиял гимн. Бык, рож-

денный телкой, возродился благодаря коровам (*gobhiḥ*)» (X.111.2). Очевидна игра значениями: Индра возрождается благодаря коровам-гимнам, поскольку и был рожден гимном-телкой.

О привлечении Индры к обряду жертвоприношения посредством коров-гимнов говорится и в 173-м гимне I мандалы:

Пусть он (певец) запоем рвущийся вверх, как птица, гимн; мы поем эту песнь, нарастающую, сияющую. / Не подверженные обману дойные коровы (*gāvo dhenavaḥ*) на жертвенной соломе да привлекут сюда [Индру], пребывающего на небе (I.173.1).

По-видимому, то же уподобление гимнов коровам использовано в начале 18-го гимна VII мандалы: «Поскольку у тебя, Индра, еще отцы наши, певцы, все желанные блага получили, хорошо доящиеся коровы (*gāvaḥ sudughāḥ*) — твои, кони — твои» (VII.18.1). Об отождествлении гимнов с конями еще пойдет речь, пока же приведем параллельный стих из «Атхарваведы»: «Ты, мудрость, приди к нам первой с коровами, с конями. / Приди с лучами солнца. Ты достойна у нас почитания» (AB VI.108.1). Поскольку гимн, которому принадлежит этот стих, исполнялся в обряде «порождения мудрости (*medhājānana*)», дающем доступ к священному знанию, упоминание в нем коров и коней естественно, если только под ними подразумеваются священные песнопения, гимны.

С косвенным отождествлением коров и гимнов связана игра значениями в 97-м гимне IX мандалы «Ригведы»: «Коровы (*gāvaḥ*) идут, вопрошая (*pr̥chamānāḥ*) к пастуху, гимны идут, звеня (*vāvaśānāḥ*), к Соме» (IX.97.94). Вероятно, оба полустихия этого стиха имеют один и тот же смысл. Это выявляется в следующем стихе, где переставлены предикаты: «К Соме идут, мыча (*vāvaśānāḥ*), дойные коровы; к Соме [идут] вдохновенные певцы, вопрошая (*pr̥chamānāḥ*) гимнами». Оказывается, что причастные формы в обоих стихах взаимозаменяемы: *vāvaśānāḥ* может значить и «прося» (если считать, что оно произведено от глагола *vaś-*), и «мыча» или «звеня» (если от корня *vāś-*), а *pr̥chamānāḥ* — и «вопрошая», и с «просьбой» или «с желанием».

С приведенными выше переключаются стихи из 123-го гимна X мандалы: «Многие матери теленка (*vaśasya mātaraḥ*), одного и того же рождения, мыча (*vāvaśānāḥ*) идут навстречу общему сыну (Соме). / Поднявшись на вершину закона (т. е. на алтарь. — П.Г.), голоса певцов лижут нектар бессмертия» (X.123.3). «Матери теленка» (коровы) общего происхождения — здесь, несомненно, гимны, которые, мыча/звеня, устремляются к Соме, а второе полустихие повторяет по смыслу первое.

Правомерность интерпретации понятия «корова» как символа священной речи проистекает иногда из более широкого контекста, чем один или несколько стихов гимна. Одна из загадок 164-го гимна I мандалы «Ригведы» гласит:

Ниже дальнего [пространства], дальше этого нижнего поднялась корова, несущая ногой теленка. / Куда обращена она, в какую сторону двинется? Где отелится, ибо [она] не в стаде? (I.164.17)

Комментируя стих, К.Гельднер и Т.Я.Елизаренкова полагают, что под коровой подразумевается утренняя заря Ушас, несущая ногой-лучом теленка-солнце [Geldner I: 230; Елизаренкова 1989: 647]. Однако в «Атхарваведе», где тоже имеется этот стих (XIII.1.41), сразу же вслед за ним сказано:

Став одноногой, двуногой, четвероногой, девятиногой, / она (корова) — тысячесложная (sahasrākṣarā) связь [всего] живого, из нее изливается вверх океан (AB XIII.1.42).

В свою очередь этот стих возвращает нас к сорок первому стиху того же 164-го гимна I мандалы «Ригведы»:

Корова замычала, создавая потоки, став одноногой, двуногой, четвероногой, / восьминогой, девятиногой, тысячесложной на высшем небе (I.164.41).

Объясняя его, Т.Я.Елизаренкова допускает, что в данном случае корова может быть символом божественной речи [Елизаренкова 1989: 648], тем более что слова «одноногая» (ekapadī), «двуногая» (dvipadī) и т. д., используя корень pad, означающий одновременно и «ногу», и «стих», а «тысячесложная» (sahasrākṣarā), — указывает прямо на свойство речи. И косвенно подтверждает это еще один стих из 1-го гимна XIII книги «Атхарваведы», из которого явствует, что в предшествующих ему стихах, в том числе и в приведенном сорок первом, совпадающем с RV I.164.17, с которого мы начали, речь идет о священном слове, молитве:

Высоко в небе, бессмертный [бог] благосклонно принимает мое слово (vacas). / Жертвы, очищенные священным гимном (brahma-pūtā), несут тебя вверх (AB XIII.1.43).

Утверждая, что в семнадцатом (так же как в сорок первом) стихе 164-го гимна I мандалы «Ригведы» «корова» служит символом «речи», мы ни в коей мере не исключаем, что за этим символом просвечивают также иные значения: корова — утренняя заря, корова — туча, как в

других случаях: коровы — звезды, корова — жертва и т. п. Многозначность, возможность нескольких интерпретаций одного символа — неотъемлемое свойство «тайного языка» «Ригведы», как и вообще сакральной поэзии⁷⁹, и контекст лишь подсказывает, какая из интерпретаций наиболее актуальна.

Так, при всей многозначности символа «корова» вероятно, что нижеследующий стих основан на уподоблении коровы именно гимну:

Этого вашего расположения, о благие боги, приносящего силу и крепость, да добьемся мы хвалой коровы (*śasā goḥ*). / Пусть быстрее придет к нам ради [нашего] благополучия эта милостивая богиня, обладающая прекрасными дарами (V.41.18).

По-видимому, словосочетание «хвала коровы» равнозначно «хвалебному гимну», и тогда «милостивая богиня» — это богиня-корова Вач, богиня речи, богиня гимнов.

В стихе:

Я созерцал это прекрасное место собрания, где коровы (*gāvaḥ*), подобно молочным коровам (*na dhenavaḥ*), направляют свадебную церемонию; / где мать стада — предводитель семи голосов хора (X.32.4), —

согласно комментарию Саяны, «мать стада» — жрец-хотар, возглавляющий семерых жрецов («семь голосов хора»). К этому, однако, следует добавить, что стадо коров скорее всего — гимны, исполняемые жрецами и определяющие ход свадебной церемонии, что подчеркнуто тавтологией: коровы, подобные молочным коровам.

Когда певец просит: «Не обрекай нас, Агни, на бездуховность, на безмужество, на бескоровность, на поношение, о сын силы!» (III.16.5), — «бескоровность» (*agotā*), конечно, может значить «отсутствие скота», но за этим буквальным значением просвечивает, а благодаря контексту и выдвигается на первый план иное значение: «неспособность создавать гимны», тем более что в другом месте «Ригведы» дурно сложенный гимн именуется «коровой, не приносящей молока (*adhenvā*)» (X.71.5).

В начале 58-го гимна III мандалы говорится: «Корова древнего (*dhenuḥ pratanasya*) надаивает желанное», и далее в том же стихе: «Прославление Ушас (*uśasaḥ stoma*) пробудило Ашвинов» (III.58.1). Сопоставляя два полустихия, правомерно предположить, что «корова древнего» — это гимн древнего певца, пробуждающий, призывающий на заре Ашвинов.

Достаточно очевидна интерпретация символа «корова» (так же как и «скакунов») в 6-м гимне V мандалы:

‘Этот Агни, который зовется Васу, к которому сходятся коровы (dhenavaḥ), / и резвые скакуны (arvantaḥ), и благородные мудрецы, — принеси певцам благополучие! (V.6.2)

Певцы просят благополучия от Агни в обмен на гимны и восхваления (коров и скакунов), на поклонение мудрецов.

Тот же смысл, видимо, в 9-м гимне VII мандалы:

Вспыхнул Джатаведас (Агни), идучи на жертвенное собрание... Коровы (gāvaḥ) проснулись навстречу вспыхнувшему [богу] (VII.9.4).

Более сложна интерпретация загадки из 95-го гимна I мандалы, которую мы уже приводили, доказывая осознанность певцами «Ригведы» своего языка как тайного:

Кто из вас распознал это тайное [слово]? Теленок сам по себе породил [своих] матерей. / Из лона этих многих искусных [матерей] появляется великий поэт, полный собственных сил (I.95.4).

Разъясняя загадку, Саяна утверждает, что великий поэт (mahān kavīḥ) — это Агни, который, будучи небесным огнем, заключен в своих матерях — грозových тучах, но с дождем, проливая воды, сам же их вновь порождает. Объяснение кажется несколько искусственным. Ключ к разрешению загадки, как нам кажется, в эпитете Агни — «теленек» (vatsa), его матери — коровы, но скорее не коровы—грозовые тучи, а коровы—гимны, благодаря которым он появился на свет (отсюда их эпитет — «искусные» — arasaḥ). В свою очередь, будучи «великим поэтом» и, как явствует из многих стихов «Ригведы», прародителем гимнов, Агни сам «порождает своих матерей», и на этом противоречии строится загадка.

С осторожностью можно предположить, что в бесчисленных просьбах певцов «Ригведы» к богам о даровании им коров скрыт также дополнительный смысл: мольбы о способности слагать гимны. И в утверждении:

Тот среди смертных обилен славой (pīṛāya sa śravaṣā), кто, вдохновенный, почтил Агни гимнами. / Его яркопламенный [бог своими] яркими поддержками одаривает загоном, полным коров (VI.10.3) —

слава певца связывается не только и не столько с обладанием загоном с коровами, сколько с обретением дара пения гимнов⁸⁰.

Отождествления коров и гимнов чередуются в «Ригведе» со сравнениями. Индра и Варуна призываются стать любовниками молитвы, «словно два быка у коровы» (IV.41.5); гимны набухают, «словно коровы в стойле» (IX.94.2; X.64.12), молитвы разбредаются, «как коровы по пастбищам» (I.25.16; VIII.92.12), устремляются (или зывают) к Индре, «как коровы к теленку» (VI.45.25.28; VIII.88.1; 95.1), возвращают Сому, «как коровы теленка» (IX.61.14), достигают Агни, как «коровы стойла» (VIII.43.17); гимн, «словно теленок припадает к вымени матери» (IX.69.1), «как корова к любимому теленку», приходит к певцу (X.119.4); поэты наполняют Индру песнопениями, «как загон коровами» (VIII.24.6), слагают для Индры хвалу и «гонят ее, словно пастухи корову» (X.127.8).

Сравнения и отождествления коров и гимнов в «Ригведе» практически взаимозаменяемы. Было бы, однако, неверным трактовать их просто как стилистические приемы и видеть в отождествлениях свернутые сравнения или метафоры. Скорее наоборот: отождествления первичны по отношению к сравнениям, будучи символами, не вполне обособленными от вещи или явления, поскольку в архаической поэзии в целом и в сакральной в особенности «материальное» не отделено от «духовного», конкретно-чувственное начало — от отвлеченного, предмет от знака [см.: Bowra 1962: 251, 250; Eliade 1979: 238; Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 50 и др.]. Касаясь ведийских «метафор» типа «корова—молоко», «корова—утренняя заря» (т. е. весьма близких, по сути, «корове—гимну»), Б.Шлерат замечает: «Мы, европейцы, которые воспитаны в традициях античной риторики, склонны поспешно рассматривать такого рода оборот как стилистическую фигуру, как внешнее добавление, которое — на радость знатоку — он может расшифровать. Однако очевидно, что для ведийского времени это ложная оценка. В веде речь идет о возможности обозначить очевидные соответствия и общие пункты этих соответствий, которые, безусловно, понятны только богам и жрецам» [Schlerath 1986: 479]. Касаясь всевозможных уподоблений (мифологических, социальных и природных явлений, элементов макро- и микрокосма и т. п.), об этом же в общетеоретическом плане говорит Е.М.Мелетинский: «Следует, однако, указать, что, строго говоря, перед нами не метафоры, а знаки и мифологические символы. Настоящие сравнения и метафоры — область собственно поэзии, а не мифологии <...> В основе мифологических символов лежат не образные сравнения, а известные отождествления» [Мелетинский 1976: 232]⁸¹.

Отождествление «корова—речь/гимн» необходимо, с нашей точки зрения, учитывать и при истолковании некоторых гимнов «Ригведы» в целом и отдельных присутствующих в них мифологических сюжетов.

Одним из таких сюжетов, более или менее четко реконструируемым по тексту «Ригведы», является миф об Ангирасах. Согласно этому мифу, у семи божественных певцов Ангирасов (Ушиджей) некие демоны Пани похитили коров и спрятали их в пещере Вала (иногда олицетворяемой в виде демона). Ангирасы вместе с Индрой отправляются на поиски коров, находят и (часто с помощью Брихаспати, реже — Агни) освобождают их, расщепляя скалу Вала:

С возницами (Ангирасами), раскалывающими даже твердыни, / ты, Индра, отыскал коров, тайно скрытых (I.6.5);

Когда Индра и Ангирасы занимались поисками, Сарам (собака Индры. — П.Г.) нашла пищу для своего потомка. / Брихаспати расщепил скалу, нашел коров. Мужа (Ангирасы) заревели вместе с коровами (I.62.3);

Индра расщепил Валу, хранителя коров, своим ревом, словно рукою. / Вместе с Умашенными потом (Ангирасами) в жажде молока он поверг в отчаяние Пани, он похитил у них коров (X.67.6; см. также I.11.5; III.31.5–11; IV.1.13–16; 3.11; 21.6; V.45.8 и др.).

Обычно комментаторы указывают, что коровы в мифе об Ангирасах символизируют жертвенные возлияния (тогда миф трактуется как направленный против враждебных племен, противящихся ведийским жертвоприношениям), или утренние зори и свет утреннего солнца (тогда миф приобретает космогонический характер), или просто богатство, изобилие, благоденствие. Все эти смыслы в определенных контекстах могут, видимо, присутствовать в мифе. Однако, как нам кажется, превалирующий смысл мифа — во всяком случае, в гимнах «Ригведы» — связан с уподоблением коровам гимнов и священной речи.

Остановимся в этой связи на основных персонажах мифа. Ангирасы — семь древних мудрецов, сыновья неба или богов, почитающиеся *небесными певцами*: «Так, он (Индра) порождает семерых певцов неба» (IV.16.3); «Поистине, они (Ангирасы) были сотрапезниками богов, эти преданные истине древние поэты» (VII.76.4). Само имя Ангирасов — *aṅgīras*, *aṅgīrasas* — воспринимается как созвучное слову *gīt* — «песня», «гимн», хотя имеет, по-видимому, иную этимологию, и с их именем традиция «Ригведы» связывает создание IX мандалы. Характерно, что поэты «Ригведы» почитают себя потомками, преемниками Ангирасов: «Воодушеви, о вдохновенный (Индра), священным словом потомков Ангирасов!» (VI.35.5); «Наши древние отцы Ангирасы (*naḥ pūrve pitarāḥ aṅgīrasaḥ*) ... распевая гимны, нашли коров» (I.62.2); «Даже крепкие твердыни отцы наши Ангирасы проломили гимнами, скалу — ревом»

(I.71.2; ср. IV.1.13; 2.15 и др.). И свои гимны певцы «Ригведы» уподобляют пению Ангирасов, хотя и исполняют их «подобно Ангирасам (aṅgiras-vat)»: «Тебя, Агни, подобно Ангирасам, мы призываем» (VIII.43.13); «Его (Индру) почитая, подобно Ангирасам, поклонением, я делаю для древнего прежде рожденную [песнь] новой» (III.31.19); «Мы придумываем для могучего (Индры) прекрасную хвалу... подобно Ангирасам» (I.62.1); «Спойте ему (Иindre), как Ангирасы, новый [гимн]» (II.17.1).

В мифе об Ангирасах они освобождают коров вместе или во главе с Индрой, и Индра в этой связи причисляется к Ангирасам, зовется «лучшим из Ангирасов (aṅgirastamah)» (I.100.4; 130.3 и т. д.). Героем мифа Индра становится не случайно, ибо он, так же как Ангирасы, сам «поэт (kavi)» (I.130.9; 175.4; III.52.6; IV.25.2; VIII.40.3; 45.14 и т. д.), «проламывающий крепости юный поэт» (I.11.4), «небесный царь гимнов (dyukṣo gājā girām)» (VI.24.1); «неиссякаемый кладезь гимнов» (III.46.4). Индра наделен «несравненным поэтическим даром (asamaṣṭa-kāvyah)» (II.21.4), «управляет гимнами» (paṇamāna ukthā — I.173.9), «порождает гимны (janitā matīnām)» (VI.69.2), от него «расходятся вечные гимны (vi sa tvad yanti vibhvo manīṣāh)» (VI.34.1). Один из постоянных эпитетов Индры в «Ригведе» — «кормилец поэтов (kārudhayas)» (III.32.10; VI.21.8; 44.12, 15 и др.). И освобождает он коров вместе с Ангирасами — для Ангирасов, для божественных певцов: «Ты открыл для Ангирасов (aṅgirobhyaḥ) загон с коровами» (I.51.3).

Другой участник поиска и освобождения коров Пани — бог Брихаспати, или Брахманаспати, еще более, чем Индра, связан функционально с сакральной речью. В согласии со своим именем, значащим «господин молитвы», «господин священного слова», Брихаспати почитается в «Ригведе» «поэтом поэтов (kaviḥ kavīnām)», «лучшим царем священного слова (jyeṣṭharājā brahmaṇām — VII.97.3)». «Сладкоязыкий» (mandrajihvaḥ — IV.50.1), он «ведет песню» (gāthānyaḥ) — I.190.1), вдохновляет певцов, вкладывает в них «блистательную речь» (dadhāmi dyumatīm vāsam — X.98.2, 7). Участвуя в освобождении коров, он, так же как Индра, зовется Ангирасом (II.23.18; IV.40.1; VI.73.1; X.62.2; 164.4 и др.) и часто именно он, а не Индра, является главным героем мифа: «Он выгнал коров, он священным словом расколол Валу» (II.24.3); «Когда Брихаспати расколол пылающими гимнами убежище Валы... он вывел на свет сокровище коров» (X.68.6); «Он со сладостно кричащей, поющей гимны свитой ревом проломил Валу, / Брихаспати вывел мычащих коров, делающих жертву успешной» (IV.50.5); «Для твоей (Брихаспати) славы разверзлась скала, когда ты, о Ангирас, выпустил стадо скота» (II.23.18).

Симптоматично, что синонимом основного имени Брихаспати — «господин молитвы», «господин священного слова» — служит в «Ригведе» еще одно его имя — «господин коров (go-pati)» (X.67.8), и когда говорится о «семикоровьем (saptagum)» (X.47.6) Брихаспати, этот эпитет, видимо, имеет в виду и семерых Ангирасов, и коров, которых Брихаспати освободил вместе с ними. Характерно и то, что и Брихаспати, и Индра, и Ангирасы освобождают коров не оружием (как подобало бы прежде всего Индре, побеждавшему обычно демонов перуном-ваджрой), но песнопениями, гимнами, на худой конец — криком, ревом (raveṇa) по принципу: на подобное воздействовать подобным.

Наконец, еще один персонаж, иногда присутствующий в мифе об Ангирасах — Агни: «С тобой (Агни) добывая богатство, Ушиджи раскрыли загон с коровами» (X.45.11). Вовлечение Агни в миф обусловлено, на наш взгляд, тем, что в «Ригведе» именно Агни — главный покровитель священной речи, сам зовущийся поэтом (kavi), как мы уже писали в 1-ой главе, чаще, чем какое-либо другое божество (I.12.6, 7; 71.10; 76.5; 95.8; 149.3; 188.1; II.1.13; 6.7; III.2.7; 28.4; 29.5; IV.2.12; 3.16; 15.3; V.4.3; 14.5; 21.3; 26.3; VI.7.1; VII.2.7; 6.2; 15.2; VIII.44.12, 21, 26, 30; 102.18 и т. д.). Он также — «юный поэт» (III.231; V.1.6 и др.), «мудрый поэт» (VII.9.3), «лучший из поэтов» (VII.9.1), «изобретатель блистательной речи» (II.9.4), «обладатель божественной речи» (VI.15.4), «вдохновенный пролагатель пути для поэтов (viprah padaviḥ kavīnām)» (III.5.1), «знаток всех поэтических творений (viśvāni kāvyāni vidvān)» (III.1.17), «обладатель поэтического вдохновения (kavi-kratu)» (III.2.4; 14.7; 27.12; V.11.4; VI.16.23; VIII.44.7 и др.). «Нет никого, кто выше его в поэтическом искусстве (na kāvyaiḥ paro asti)», и певцы «Ригведы» просят «его, поэта, хранить их [своим] поэтическим искусством (kaviḥ kāvyena pari rāhi rājan)» (X.87.21). Будучи поэтом, Агни, как и Индра, получает имя Ангираса (I.1.6; 31.17; IV.9.7; V.11.7; 21.1; VI.16.11 и др.), «лучшего из Ангирасов (aṅgīrastamaḥ)» (I.75.2; VIII.23.10; 44.8), «главного из Ангирасов» (I.127.2), «первого, лучшего из Ангирасов певца богов (prathamo aṅgīrastamaḥ kavir devānām)» (I.31.2), «Ушиджа среди богов (uṣig devānām)» (III.3.7). Так же как Брихаспати, «господин молитвы», одновременно и «господин коров (гимнов)», «Агни — родитель, который породил коров (ud usriyā janitā yo jajāna)» (III.1.12); «к нему сходятся дойные коровы (saṃ yam āyanti dhenavaḥ)» (V.6.1—2). И ему, Агни, по его же словам, принадлежат дойные коровы — гимны, некогда добытые Ангирасами: «С тех пор как ту дойную корову боги отдали Ангирасам... он (Арьяман) знает, что она у меня (yad dha tyām aṅgīrobhyo dhenum devā adattana ... tām veda me sacā)» (I.139.7).

Символическое значение мифа об Ангирасах определяется не только функциями его главных персонажей, но и самим сюжетом. В частности, нахождение коров Ангирасами непосредственно связывается с обретением последними сакрального слова — «высшего имени» коровы:

Там наши человеческие отцы (Ангирасы) уселись, приверженные истине. / Они, призывая утренние зори, выпустили коров, [скрытых] в каменном загоне внутри пещеры, хорошо доящихся.

Они стали украшать [коров?], расколов скалу. Другие повсюду возглашали это их [деяние]. / Избавив скот от пут, они запели песнь, они нашли свет, они овладели гимнами (*sakṛpanta dhibhiḥ*).

С мыслью о коровах твердую, запертую, удерживающую и заключающую в себе коров скалу, / крепкий загон, полный коров, Ушиджи открыли божественным словом (*vacasā daivyeṇa*).

Они узнали высшее имя коровы, нашли трижды семь высших [имен] матери. / Понимая это, заревело им навстречу множество [голосов?]. Благодаря блеску коров стала видна заря (IV.1.13–16).

Отождествление коров с гимнами достаточно очевидно: Ангирасы «выпустили коров» и «овладели гимнами»; открыли загон с коровами «божественным словом» и нашли «высшее имя коровы, трижды семь высших [имен] матери», иначе говоря, тайный язык, высшее сакральное слово.

И еще один гимн «Ригведы», адресованный Брихаспати и упоминающий миф об освобождении коров Пани, связывает последний с обретением священной речи:

Это гимн (*itām dhiyam*), семиглавый, порожденный истиной, высокий, нашел отец наш (Брихаспати) <...>

Вместе с друзьями (Ангирасами), кричащими словно гуси, разорвав каменные скрепы, / Брихаспати закричал навстречу коровам, заревел и запел, мудрый.

Внизу через два [отверстия], вверху через одно — тайно заключенных в путы беззакония коров / Брихаспати вывел, раскрыв три [отверстия], разыскав свет во тьме.

Разбив крепость, Брихаспати освободил из хранилища вод сразу трех, в нем скрытых. / Он нашел Ушас, Сурью [и] корову-гимн (*gām arkam*), гремящий, как небо (X.67.1, 3–5).

Заметим, что Брихаспати с Ангирасами, освобождая коров, освобождают, наряду с гимнами, Ушас-зарю и Сурью-солнце, и это лишний

раз демонстрирует принципиальную многозначность мифа, сообщаемого тайным языком «Ригведы».

Корова играла важную роль в жизни ведийских ариев. Она давала им еду и питье, служила платой жрецам за совершенное ими жертвоприношение. Поэтому было бы ошибкой в каждом упоминании коров в «Ригведе» искать только или прежде всего символический смысл, реконструировать каждый раз в слове «корова» значение гимна, сакральной речи, а в иных случаях — грозовой тучи, утренней зари и т. д. Но оттенки такого значения часто сохраняются даже, как мы уже говорили, в обычных просьбах о даровании скота или, например, в нескольких гимнах, посвященных именно коровам. Таков, в частности, небольшой, из четырех стихов, гимн из X мандалы «Ригведы»:

Пусть веет освежающий ветерок, пусть коровы едят освежающие травы, / пусть пьют жирное, богатое жизненными [соками] питье ради нашего наделенного ногами (или: словами — *padvate*) подкрепления, о милостивый Рудра.

Тем, что схожи видом, различны на вид, одинаковы видом, чьи имена благодаря жертвоприношению знает Агни, / кого привели своим усердием сюда Ангирасы, даруй им, Парджанья, великую усладу.

Тем, кто приносит себя в жертву богам, чьи формы — все знает Сомы, — / им, богатым ради нас молоком, окажи в [нашем] стойле благоволение, Индра.

Праджапати одарил меня ими вместе со всеми богами и предками; / пригласил их, благих, почитаемых, в наше стойло. Да пребудем мы с их потомством! (X.169.1–4)

Упоминание во втором стихе Ангирасов, приведших коров, и Агни, знающего их имена (ср. Агни, «знающего тайное слово, подобное следу корову» — IV.5.3), придает, на наш взгляд, дополнительный смысл (*коровы — священная речь*) гимну, даже если прямой его смысл остается доминирующим. И то же можно сказать о 28-м гимне VI мандалы «Ригведы», дословно воспроизведенном в «Атхарваведе» (IV.21): обращенный к коровам, он в какой-то мере имеет в виду и гимны, как явствует, например, из его шестого стиха, где коровы именуются «говорящими во благо» — *bhadra-vācaḥ*:

Вы, коровы, даже худого делаете толстым, даже уродливого — красивым. / Вы делаете дом благословенным, о говорящие во благо, вашу великую силу провозглашают в собраниях (IV.28.6).

Другими сквозными символами сакральной речи и гимна служат в «Ригведе» понятия «колесница» или «упряжка» (*ratha*, *niyut*, *yojana*,

yoga), конь (aśva, vahni, vājin, arvan) и соответственно для поэта — «колесничий», «возница» и опять-таки «конь, скакун». По-видимому, такого рода символизация вообще свойственна индоевропейской [Иванов 1979: 13] и — шире — архаической традиции и объясняется наложением друг на друга представлений о коне, своим бегом сближающем отдаленные точки пространства, и гимне, дарованном людям богами и восходящем к богам от людей, связывая тем самым земной и небесный миры (ср., например, название «конем» в шаманско-сказительском искусстве музыкального инструмента шамана [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 42]). «Пусть речь, — призывает ведийский риши, — как вестник (dūto na) движется между мирами!» (I.173.3). Хотя отождествление гимна с колесницей или конем хорошо известно специалистам по «Ригведе» [Renou I: 15; Gonda 1963: 148], оно в своей разветвленности и многозначности заслуживает подробного рассмотрения.

Мы уже отмечали стандартные для «Ригведы» сравнения сочинения гимна поэтом с вытесыванием плотником колесницы: «Это ему (Индре) я слагаю хвалу, как плотник (taṣṭā-iva) — колесницу (ratham)» (I.61.4); «Эту хвалу ... я вытесал (ataṣṣam), как искусный плотник — колесницу» (V.2.11; ср. V.29.15); «Эти молитвы... мы вытесали (taṣṣāma), как колесницы» (V.73.10); «Мы создали молитву, как Бхригу — колесницу» (IV.16.20; ср. X.39.14); «Я сердцем обкатываю гимн, как плотник сидение колесницы (vandhuram)» (X.119.5); «Кто мыслью вытешет вам это сидение колесницы, создаст этот устремленный ввысь гимн... того окропите жиром, о Митра-Варуна!» (VII.64.4); «Эту речь вытесали тебе (Индра) потомки Аю, как искусный мастер — колесницу» (I.130.6; ср. II.31.7); «Для упряжки буланных коней (hari-yojanāya) ... Готама вытесал новый гимн» (I.62.13) и т. д.

В этом поэты схожи с Рибху, божественными ремесленниками и тоже поэтами (III.54.17; IV.36.7). Рибху, согласно гимнам «Ригведы», вытесали быстроходную колесницу, мчащуюся по воздуху (I.20.3; III.1.1; IV.33.8), буланных коней Индры, запрягаемых словом (I.20.2; III.60.2; IV.33.10; 35.5), корову, дающую молоко (I.20.3; III.60.2; IV.33.8), наконец, «молитву, приносящую успех (dhiyaṃ sātaye takṣata)» (III.54.17). Все эти деяния Рибху (создание колесницы, коней, коровы, молитвы) так или иначе уподобляются друг другу, все они порождены не силой рук, но силой духа, вдохновением Рибху — мудрых поэтов:

Рожденная без коней, без поводов, сопровождаемая хвалой трехколесная колесница объезжает воздушное пространство <...>

Тех мудрецов, что вдохновением мысли (*manasasaḥ ... dhyayā*) создали [эту] прекрасную, не уклоняющуюся от пути колесницу, / их мы теперь [зовем] на питье Сомы, о Ваджи⁸², о Рибху <...>

Лучшее украшение, прекрасное на вид — восхваление (*stomaḥ*) надето на вас. Наслаждайтесь им, о Ваджи, о Рибху. / Ведь вы мудрые, прозорливые поэты (*dhīrāso kavayo vipāścitaḥ*). Этой молитвой мы зовем вас (*IV.36.1, 2, 7*).

Сравнения гимна с колесницей общеприняты в «Ригведе» и встречаются в самых разных контекстах: «Пусть двинется от нас вперед светлая, божественная молитва (*manīṣā*), словно хорошо вытесанная победная колесница (*sutaṣṭo ratho na vāji*)» (*VII.34.1*); «Вверх устремляются эти самые медовые гимны и восхваления... словно колесницы, мчащие к награде (*vājayanto rathā iva*)» (*VIII.3.15*); «Это восхваление мы хотим создать молитвой, словно колесницу» (*I.94.1*); «Эта для тебя, Агни, новая молитва; запряги ее, как колесницу с ярким снаряжением» (*X.4.6*); «Когда же ты, Индра, запряжешь упряжки (*niyutaḥ*), словно гимны (*dhiyo na*)?» (*VI.85.3*); «Распознав путь древних [гимнов], мудрые взяли его в руки, словно колесничие поводья (*rathyo na gaśmīn*)» (*X.130.7*) и т. п. В последнем случае мы имеем дело с характерной для «Ригведы» метонимией: «поводья» вместо «колесницы»; гимны, как и в других случаях, сравниваются с колесницами, путь (*panthāḥ*) для которых — т. е. способ сложения гимнов — проложили еще древние поэты.

Так же как и при уподоблении гимнов коровам, колесницы, упряжки коней не только сравниваются, но так или иначе отождествляются в «Ригведе» с гимнами: «Наши молитвы — упряжки коней (*matayo śvayo-gāḥ*) облизывают Индру, как коровы теленка» (*I.186.7*); «Он (Брахманаспати) погоняет упряжку гимнов (*dhīnām yogam*)» (*I.18.7*); «Вперед устремляются наши превосходные упряжки — гимны (*manīṣā niyutaḥ*)» (*X.26.1*), и когда далее в этом гимне говорится: «Пусть погоняет великий Пушан с силой нашу колесницу (*asmākaṁ ratham*)» (*X.26.9*), очевидно, что эта колесница и есть упомянутая в первых стихах упряжка гимнов: «Хорошо пропойте этому Индре хвалу — идущую первой колесницу (*riḡo-ratham*)» (*X.133.1*) и т. п.⁸³

Иногда колесница предстает как вместилище гимнов: «Когда будут возложены на колесницу священные гимны (*ratha-kṣayāni brahmā*)?» (*VI.35.1*); «К тебе, как колесничий [на колесницу] поднялись гимны... о любящий гимны. / Вместе они зашумели тебе, Индра, навстречу, как матери при виде теленка» (*VIII.95.1*)⁸⁴.

Иногда колесница приводится в движение гимнами: «...поэты посылают вперед колесницу гимнами и песнопениями (*ṛk-sāmābhyām*) / У

этой колесницы четырнадцать могучих (?); семь мудрых погоняют ее речью (vācā)» (X.114.6–7).

Иногда уподобление колесницы и гимна достигается с помощью смыслового параллелизма стихов: «Да будет первой, о боги, колесница выжимателя сомы; да одержит верх над злоумышленниками наша хвала!» (I.94.8); «Он (Индра) слышит зов ищущего поддержки поэта; он мчит вперед колесницу почитающего его [певца]» (I.178.3); «Сделаем для Индры повозку... пусть будет сотворен гимн для Индры» (III.53.3).

Столь же часто, а пожалуй, еще чаще, чем с колесницей, гимны «Ригведы» отождествляются с конями колесницы или просто конями: «Дайте нам, Маруты, этого бегущего к цели коня в колеснице (vājinaṃ gathe) — священное слово (brahma)» (II.34.7); «Тот смертный, кому вы, о Рибху и Индра, помогаете, да будет он удачлив в молитвах (dhībhiḥ) — он со своим скакуном (arvatā)» (IV.37.6); «Ты, Сурья, идешь нам навстречу благодаря этим восхвалениям — быстрым коням (stomebhir etaṣebhir evaiḥ)» (VII.62.2); «Молитвами-скакунами (dhībhir arvadbhiḥ) мы хотим завоевать лошадей, богатство, награду» (VI.45.12); «Да стяжают успех кони, наши гимны (saptayaḥ ... no dhiyaḥ), они сами движутся вперед, как погонщики скота» (X.142.2); «Ты, Индра, даруй [мне] владение многими прекрасными конями (purūṇi svaśvyā), с помощью которых я мог бы петь тайные гимны (nīvacanāni)» (X.113.10); «Даже самые быстрые кони (vahnayaḥ) слушаются его. Вдохновенный певец, выступающий в собраниях, он гимном (matī) приносит награды» (II.24.13) и т. п.

Об уподоблении гимна колеснице или коню говорит и использование в связи с гимном понятий, означающих конскую упряжь, иногда метонимическое соотнесение с нею: «Тебя, Индру, мы хотим поставить у дышла (dhuri) нашей громкой песни» (I.131.2); «Это восхваление... словно к дышлу (dhuri) прикреплено, как конь, жаждущий награды» (VII.24.5); «Будет ли кнут (codah) погонять наши гимны к успеху?» (I.143.6); «Вожжами речи (syūmanā vācaḥ) погоняет возница, славящий певец, сверкающие зори» (I.113.17); «Что было метром, что дышлом-гимном (praūgam uktham), когда боги приносили жертву богам?» (X.130.3); «Словно конь, я, знаток, сам впрягся в дышло (dhuri)» (V.46.1); «Этот гимн, как подпруга (kaksyā) коней, приносящих награды» (VII.104.6). Гимны направляются к Агни «с помощью вожжей (abhīsubhiḥ), хорошо держащих, всем управляющих» (V.44.4); мудрые певцы подхватывают гимны древних, «словно возничие — поводья (rathyo na raśmīn)» (X.130.7); в Варуне «укреплены все поэтические творения (visvāni kāvyā), словно ступицы в колесе (cakre nābhīr iva)» (VIII.41.6); «жрецы укрепляют

хвалу, как плотник ярмо у коня, которое нельзя сбросить (*aśvyam taṣṭā-iva-anapasyutam*)» (X.93.12).

Поскольку гимн отождествляется с колесницей или конем, исполняющий его певец зовется колесничим и возничим. Мы это видели уже в цитированных по другому случаю примерах и приведем в подтверждение еще несколько: «Сотворена тебе (Индра) новая молитва (*brahma*), о хозяин буланных коней. Благодаря [этому] гимну (*dhiyā*) да будем мы всегда победоносными колесничими (*rathyaḥ sadāsāḥ*)!» (IV.16.21; 17.21; 19.11; 20.11; 21.11; 22.11; 23.11; 24.11; 56.4); «Он (Индра), вершитель многих подвигов, с крепкоколенными возничими-певцами гимнов (*vahnibhir ṛkvaḥbhiḥ*) всегда побеждал в состязаниях за коров» (VI.32.3); «Агни, Ушас, Ашвинов, Дадхикру призывает на рассвете возничий гимнами (*vahnir ukthaiḥ*)» (III.20.1). «Вас двух (Ашвинов) мы хотим призвать... [я], возничий, гимнами (*vahnir ukthaiḥ*)» (I.184.1).

И уже по знакомому нам принципу смежности понятий поэт в «Ригведе» отождествляется (или сравнивается) не только с возничим, но и с самим конем, скакуном: «Да будет он (Агни) ... завоевателем с помощью скакунов (*arvadbhiḥ*), да будет он победителем с помощью поэтов (*virrebhiḥ*)!» (I.27.9); «Стремясь к славе, как скаковые кони (*arvanto na*), мы, Васиштни, прекрасными восхвалениями призываем на помощь Индру-Ваю, жаждущие награды» (VII.90.7; 91.7); «К тебе (Индра) пришли они (певцы) с восхвалениями, жаждущие награды, словно кони на ристалище (*ājim na ... aśvāḥ*)» (IV.24.6); «Как плотник, я задумал гимн, как скакун, приносящий награду (*atyo na vājī*)» (III.38.1). С неторопливой лошадей сопоставляется в одном из гимнов плохой поэт: «Даже лишённого вдохновения (*avipre*) он наделяет силой, даже с небыстрым скакуном (*anāśunā cid arvatā*) / Индра завоевывает установленную награду» (VI.45.2).

Возвращаясь к основному в «Ригведе» отождествлению колесницы или коня с гимном, мы, как и при рассмотрении символики «коровы», должны оговориться, что вовсе не обязательно за этими образами стоит лишь одно понятие, связанное с сакральной речью. С колесницей или конем сопоставляется жертва («Пусть двинется вперед эта жертва, словно подхлестнутый конь» — VII.43.2; ср. I.129.1; II.18.1 и др.), богиня Дакшина, олицетворяющая вознаграждение за жертву и отчасти саму жертву («Да победим мы с Дакшиной-колесницей» — I.123.5; ср. I.164.9; V.1.3 и др.), с двумя колесничими — жертвенные давящие камни (VII.39.1), а с возничими жертвы (*havya-vāhaḥ*) — жрецы (III.43.1). Весьма распространена формула «колесница закона/истины (*ṛtasya ratha*)»;

«колесничими истины (rathīr ṛtasya)» зовутся при этом Агни (III.2.8; IV.10.2), Пушан (VI.55.1), другие боги (VI.51.9; VIII.83.3) и сами жрецы («Да будем мы колесничими истины!» — VIII.19.35). Достаточно часто встречается и другая формула: «колесничий или колесница богатства» (rāyaḥ rathyaḥ, rathinām ratha — V.54.13; VI.48.9; VII.5.5 и др.). Но прежде всего и постоянно говорится в «Ригведе» о колесницах (или конях) богов, на которых они совершают подвиги, приезжают на жертвоприношения по просьбе певцов, привозят дары, увозят хвалы и жертвы.

Колесница Индры или запряженная в нее пара буланных коней (haṇī) упоминается чуть ли не в каждом гимне, адресованном Индре (например: I.3.6; 5.4; 6.2; 16.1–4; II.17.3; 18.3; III.35.1; 44.1–2, 4; 53.4; IV.32.15, 22–24; V.31.2, 9; 36.5; VI.20.9; 40.1; 57.3; VII.36.4; VIII.1.25; 3.17; 13.10; X.96.2, 6, 7, 9). Почти так же обстоит дело с колесницей или конями Агни (I.13.4; 14.12; 141.12; III.3.9; 4.11; IV.2, 3; V.11.2; 18.3; VI.59.5; VII.2.11; 11.1; VIII.38.2; 56.5; 72.6; X.3.6; 8.6), Ашвинов (I.139.4; 157.1–3; 180.1, 9, 10; II.37.5; III.58.3, 8, 9; IV.14.1; 43.5; 44.1–5; V.43.8; 75.1, 9; VI.62.2, 7, 10; VII.67.8; 69.1, 3, 5; VIII.5.28, 35; 8.10, 11, 14; 85.8), Марутов (I.37.14; 38.11, 12; 39.6; II.34.3, 4, 8; III.54.13; V.52.9; 53.2, 5, 10; 56.8, 9; 61.12, 13; VII.56.21; VIII.7.17; 20.10, 12), Ушас (I.48.7, 10; 49.2; 92.15; 123.7; III.61.2; IV.14.3; 51.5; V.80.3; VI.65.2; VII.78.1, 4; 75.6). Реже (но это связано и с меньшим числом гимнов, посвященных этим богам) говорится о колеснице (или конях) Сурьи (I.35.2, 5; 50.8; 115.3; IV.13.3; V.45.9; VII.66.15; X.138.3), Пушана (VI.55.6; 57.3; 58.2; X.26.5), Ваты (I.122.3; 135.2, 4; II.41.1; IV.48.2, 3, 5; V.41.6; VII.90.5; 91.5; X.168.1), Митры и Варуны (I.25.18; 122.15; V.63.1; VI.68.10; VIII.101.2), Рибху (IV.37.4; VII.37.1). С колесницей сравниваются капли сомы: «Словно посланные вперед колесницы, бегут из рук капли сомы» (IX.10.2), а сам Сома зовется конем (IX.17.7; 64.10), который мчится словно на состязании колесниц (rathye yathājau — IX.91.1). Соответственно «возничими», «колесничими», «водителями колесниц» (vahnī, rathī, rathānām yama) зовутся Агни (I.60.1; III.2.8; IV.10.2; V.25.4; VI.7.2; 15.4; 16.9, 23; VIII.11.2; 19.21; 75.1; 103.10), Маруты (VII.56.21), Сома (VI.39.1; IX.17.7; 64.10) и другие боги, а Индра (I.11.1; VI.45.15; VII.56.21; VIII.45.7; 99.7 и др.), Пушан (VI.55.2), Ашвины (I.22.2; 182.2 и др.) — «лучшими из колесничих (rathītama)».

Но при этом выясняется, что сравнение поэта с колесничим, а его гимна с колесницей распространяется и на богов: «Ведь вы, — обращается ко Всем-Богам певец «Ригведы», — будучи колесничими наших тел, были [и] колесничими искусного слова (rathyaḥ ... dakṣasya vacasaḥ)»

(VI.51.6). Колесницы (или кони) богов оказываются предназначенными для гимнов: «Унесете ли вы (боги) [мои] гимны на колеснице (*giraḥ rathe*)?» (X.64.12); «Ашвины постоянно возят на конях молитвы (*dhiyaḥ ... aśvaiḥ*)» (VI.62.3); «О Сарасвати, ты, что двигаешься на одной колеснице с гимнами» (AB XVII.4.47). Нередко при этом колесницы/кони богов просто идентифицируются с гимнами: «Пусть приедет, о Ашвины, ваша колесница, лучшая из колесниц, / громкое восхваление среди смертных (*āṅgūṣa martyeṣu*), к нам через много [пространств]» (V.74.8); Ашвины «едут на жертвоприношение на гимне (*girā*)» (VIII.26.15); «Тебя, о Агни, сопровождают звонкие, полные желания (или: ржущие — *vāvaśāṇāḥ*) буланные кобылицы-песнопения (*harito ... giraḥ*)» (VII.5.5); «Словно колесницу для завоевания награды, мы запрягли тебя, о Пушан, для гимна» (VI.53.1); «Имеющий сияющий путь, владеющий упряжкой коней, поэт, ты (Ваю) идешь навстречу поэту, о почитаемый жертвой» (VI.49.4). В последнем стихе, как и в ряде иных случаев, очевидна игра слов: «имеющий сияющий путь» (*dyutad-yāmā*) одновременно значит «имеющий сияющую молитву», ибо *yāma* — и «путь», и «молитва»; «владеющий упряжкой коней (*niyutaḥ patyamānaḥ*)» может значить «владеющий стихами», ибо *piyut* — и «упряжка», и «стихи». Отсюда дополнительное обоснование именованного Ваю поэтом (*kaviḥ*), который идет навстречу певцу, тоже поэту (*kaviṃ*).

Особенно часто уподобляются гимнам буланные кони Индры. Позже, в «Шатапатха-брахмане», прямо говорится, что «пара буланных коней [Индры] — это «рич» (*ṛc*) и «саман» (*sāman*)» (Шат.-бр. IV.4.3.7) — два главных вида ведийских песнопений. Но уже в «Ригведе» сказано: «Непревзойденные священные гимны (*brahmā*) слагаются для тебя, о Индра, любящий песни. / Наслаждайся ими [как] упряжкой буланных коней (*haryaśvā ujoṇā*) — теми, что мы замыслили» (VIII.90.3). Индра назван «поэтом, добывающим награду [своими] скакунами (*arvadbhiḥ*)» (VIII.2.36). Певец запрягает «двух буланных коней в колесницу Индры, чтобы он приехал с помощью нового, хорошо сказанного гимна» (II.18.3; VII.19.6), и вопрошает Индру: «Когда же ты, Индра, запряжешь упряжки, словно гимны?» (VI.35.3). Эпитет «ведомый гимнами (*gir-vāha, brahma-vāha*)» — один из постоянных эпитетов Индры в «Ригведе» (I.101.9; 139.6; V.39.5; VI.21.2, 6; 45.7; VIII.2.30; 96.10 и др.).

Несколько раз мы уже сталкивались с излюбленной метафорой «Ригведы» — «запрягать гимны», которая оправдана все тем же отождествлением: гимн—колесница, гимны—кони. Гимны запрягают певцы: «они (певцы) запрягают разум и запрягают гимны (*yuñjate mana uta*

yuñjate dhiyaḥ)» (V.81.1); «Я запрягаю древний гимн (yuje ... brahma pūrvyam)» (X.13.1); «Запрягите себе божественный гимн (devīm dhiyaṁ dadhīdhvam)» (VII.34.9); «Кто восхвалением может запрячь, о Индра, эту пару буланных коней, твою превосходную колесницу?» (VII.36.4). Гимны запрягают и боги: «Индру мужи призывают в состязании, чтобы он запряг эти приносящие успех молитвы (pāgyā yunajate dhiyas tāḥ)» (VII.27.1); «Эта новая молитва для тебя, Агни... запряги ее, как колесницу (yukṣvā rathaṁ na)» (X.4.6). Гимны-колесницы запрягают в «Ригведе» мыслью и словом, и отсюда кони Индры зовутся «запрягаемыми словом (vaso-yujā harī)» (I.7.2; 20.2; VI.20.9; VIII.45.39 и др.), «запрягаемыми священным словом (brahma-yujā harī)» (III.35.4; VIII.2.27, 17.2; ср. I.177.2; VIII.1.24.); «запряжены мыслью (mano-yuja)» кони Агни (I.14.6), Ваты (I.51.10), колесница и кони Ашвинов (V.75.6; VIII.5.2) и т. д.

Ранее мы говорили, что далеко не всегда *колесница* символизирует гимн, и слово это может употребляться и в прямом значении, и в связи с понятиями *жертвы, закона/истины, богатства*. Однако во многих случаях и контекстах эти различные значения *колесницы* накладываются друг на друга, совмещаются. Так, ввиду постоянного уподобления в «Ригведе» гимна жертве (I.2.7; 26.10; 43.4; 76.5; 91.10; 110.6; II.2.1; 41.18; III.2.1; 14.5; 29.15; 62.12; IV.43.1; 49.1; V.20.3; 72.1; VI.2.2; 48.1; VII.36.2; 64.5; VIII.6.43; 39.3; 66.5; IX.73.2,7; 75.4; 104.1; X.4.1; 50.6; 74.1; 88.7; 90.9 и т. д.) формула *колесница/повозка жертвы* может одновременно значить *колесница гимна*. Когда, например, поэт начинает гимн словами: «О Агни, сегодня это, словно коня восхвалениями... мы хотим донести до тебя посредством повозок (agne tam adyāśvaṁ na stomaiḥ ... rdhyāmā ta ohaḥ)» (IV.10.1), то местоимение *это* (tam) в равной мере может указывать и на жертву (tam [yajñam]), и на гимн (tam [arkam]).

Так же обстоит дело и с формулой *колесница истины* (ṛtasya ratha), ибо, как мы еще будем говорить, одно из значений ведийского ṛta («закон», «истина») — культовое сакральное слово. Поэтому в стихе, обращенном к Брихаспати: «Ты восходишь на сверкающую колесницу истины... раскалывающую загон с коровами (rathaṁ ṛtasya ... gotrabhidam)» (II.23.3), — *колесницу истины* можно понимать как *колесницу гимнов*, во-первых, оттого, что в стихе имеется косвенная отсылка к мифу об Ангирасах, согласно которому «загон с коровами» означает, в частности, «собрание гимнов», а во-вторых, речь идет о божественной молитве, и стихом ранее о нем сказано: «Мы призываем тебя, поэта поэтов (kaviṁ kavīnām) ... лучшего царя священных гимнов (jyeṣṭharājāṁ brahmaṇām)» (II.23.1). В другом стихе: «Когда, переправляя дитя истины (prajāṁ ṛta-

śya), вдохновенные поэты приносят [жертву?] на повозке истины (ṛtasya vāhasā)...» (VIII.6.2) — еще по предположению К.Гельднера, «дитя истины» подразумевает поэтическое произведение (dhī), а «повозка истины» — восхваление (stoma) [Geldner III: 204]. И это предположение подкрепляется, на наш взгляд, следующим стихом гимна, представляющим смысловую параллель к предыдущему: «Когда Канвы восхвалениями делали Индру исполнителем жертвы, они выбирали родное оружие (jāmi ... āyudham)» (VIII.6.3), где «родным оружием» Канвов, певцов «Ригведы», является несомненно гимн, песнопение.

Обнаруженные соответствия позволяют думать, что и во многих других случаях, не столь очевидных, за упоминаниями *колесницы* или *коня* в «Ригведе» стоит понятие гимна. Иногда такую интерпретацию определяет общий смысл стиха. Колесница, вероятно, служит символом гимна в стихах, где речь идет о призыве богов или их восхвалении певцами; таких, например, как: «Он (Индра) слышит зов молящего о поддержке поэта (nadhamānasya kāroḥ), он мчит вперед колесницу почитающего [его], находясь рядом» (I.178.3); «Из колесницы (rathād) будет восхвалять тебя (Индра) певец Пурувасу (автор гимна. — П.Г.)» (V.36.3); «Повернись к нам, Индра ... благодаря конным упряжкам народов (piyudbhiś carṣaṇīnām)» (IV.31.4). Более сложен стих:

Три Ниррити (божества, связанные со смертью. — П.Г.) неуклонно следуют установлению: далеко слышащие (dīrgha-śrutaḥ), они наблюдают за конями (vahnayaḥ). / Поэты (kavayaḥ) знают, что движет ими, [хранящими] высшие, тайные обеты (pareṣu guhyeṣu vrateṣu) (X.114.2).

Но и здесь можно предположить уподобление гимнов коням благодаря эпитету Ниррити — «далеко слышащие», а также потому, что они знают «высшие, тайные обеты» — скорее всего, высший, тайный язык гимнов.

Возможность отождествления коней с гимнами подтверждается одновременным употреблением в тех же стихах и в том же значении символа *корова*. В 18-м гимне VII мандалы сказано:

Это у тебя, Индра, еще отцы наши — певцы все блага получили. / Так как хорошо доящиеся коровы (gāvaḥ sudughāḥ) — твои, кони (aśvāḥ) — твои, ты должен одарить богатствами почитателя богов (VII.18.1).

Иначе говоря, нынешние певцы, как и прежние, заслуживают награды за принесенные Индре гимны («коровы — твои, кони — твои»). Тот же смысл в просьбе к Агни дать певцам благополучие, поскольку к нему «сходятся коровы (dhenavaḥ) и резвые скакуны (arvanto raghudruvaḥ)»

(V.6.1, 2). Своего рода контаминация обоих символов гимна содержится в стихе «Он (Индра) продвигает вперед коровью колесницу (*gatham gavyantam*)» (VIII.2.35). И о том, что здесь имеется в виду именно гимн, восхваление, свидетельствует следующий стих, где Индра именуется «поэтом, добывающим награду [своими] скакунами (*sanitā vipro arvadbhiḥ*)», иначе — гимнами (VIII.2.36).

Контекст (предыдущие и последующие стихи) позволяет прояснить значение символа и в ряде других случаев. Так, идентифицировать «колесницы» с гимнами и «мужей» с певцами в стихе: «Будь (Индра) помощником наших колесниц, наших мужей, о герой!» (VII.32.11) — дает возможность последующий стих: «Гимн (*mantram*), неурезанный, хорошо сложенный, хорошо украшенный, поднесите, певцы, достойным жертв» (VII.32.13). За стихом: «Нашей колеснице, а также нашему дому даруй ладью с собственными веслами-ногами⁸⁵, о Агни» (I.140.12) — непосредственно следует: «Прими же благосклонно наш гимн (*uktham*), о Агни» (I.140.13). Благодаря синтаксическому параллелизму соседних стихов: «От тебя, о Агни, рождаются поэтические творения (*kāvyā*), от тебя — молитвы (*manīṣāḥ*), от тебя — достойные успеха гимны (*ukthāḥ*)» (IV.11.3) и «От тебя — конь, приносящий награду (*vājī vājambharaḥ*) ... от тебя — богатство (*gauṇ*), дарованное богами... от тебя, о Агни, резвый скакун (*āśur arvā*), рвущийся вперед» (IV.11.4), — «конь», «богатство», «скакун» второго стиха выглядят синонимами «поэтического творения», «молитвы», «гимна» первого.

В третьем стихе 40-го гимна II мандалы «Ригведы»:

О Сом-Пушан, преодолевающую небесные пространства, семиколесную колесницу, не всем доступную, / едущую в разных направлениях, запряженную мыслью, — приведите ее в движение (*jinvathaḥ*), имеющую пять поводов, о два быка! —

по мнению Саяны, имеется в виду колесница года; другие же комментаторы (К.Гельднер, Л.Рену) полагают, что колесница здесь — гимн, запряженный мыслью, а семь колес — семь певцов, участвующих в жертвоприношении [Geldner I: 328; Елизаренкова 1989: 688]. Последнее предположение подкрепляет, с нашей точки зрения, контекст: в следующих стихах того же гимна в параллель к третьему говорится: «О Сом-Пушан, помогите моему гимну!» (II.40.5) и «Пусть Пушан приведет в движение (или «вдохновит», *jinvatu* — тот же глагол, что и в третьем стихе. — Л.Г.) гимн!» (II.40.6). Показателен и более широкий контекст — «Ригведы» в целом. О семи певцах в связи с колесницей Сомы идет речь в

62-м гимне IX мандалы: «Его (Сому) запрягают гимнами в колесницу семь риши (rathe yuñjanti ṛṣinām sapta dhītibhiḥ)» (IX.62.17). А «семиколесная колесница» — один из устойчивых символов «Ригведы» и прежде всего символ сакральной речи. Так, загадка из 164-го гимна I мандалы:

Семеро стоят на этой колеснице, везут ее семиколесную (sapta-sakram) семь коней; / семь сестер радуются ей, на которой сложены семь имен коров (I.164.3) —

по интерпретации того же К.Гельднера, имеет в виду поэтическую речь, и число семь поочередно относится к семерым жрецам, семи поэтическим размерам, семи голосам певцов [Geldner I: 228]. Подкрепляет эту интерпретацию и упоминание «семи имен коров» — перифраза, как мы знаем, тайной, сакральной речи.

На уподоблении сакральной речи *колеснице/коням*, так же как и на уподоблении ее корове, могут строиться не только отдельные стихи, но и целые гимны. К таковым относится 31-й гимн «Ко Всем-Богам» из II мандалы «Ригведы». Гимн начинается со стиха: «Нашей колеснице (as-tākaṃ gatham) помогите Митра и Варуна, сопровождаемые Адитьями, Рудрами, Васу» (1). В стихах со второго по шестой называются иные боги, которые должны помочь колеснице, «когда кони, пересекая воздушное пространство, топчут копытами спину земли» (2): Индра, Маруты, Тваштар, Пушан, Ашвины, Ушас, Земля и Небо и т. д. При этом поэт заверяет богов, что он обращается к ним с «новой речью» (navyaśā vācā) (5) и стремится доставить им удовольствие своей «молитвой, трудом» (dhiyā śamī) (6). Заключает же гимн седьмой стих, возвращающий нас к первому:

Я хочу [поднести] вам эти высокие слова, о достойные жертвы, [которые] Аю вытесали для нового (navyase) [гимна]. / Кто ищет славы, кто стремится к награде, да достигнет цели (или: да овладеет гимном — dhītim aśyāḥ), слово конь в колеснице (saptir na rathyah) (II.31.7).

На протяжении этого небольшого гимна слова «колесница (ratha)», «конь (sapti)», «речь (vāc)», «гимн (dhīti)» поочередно замещают друг друга, что дает возможность двоякой интерпретации гимна: как призыва к богам помочь «нашей», т. е. находящейся под опекой певцов, колеснице или же «нашему», т. е. исходящему от самого певца, гимну. В этой связи К.Гельднер справедливо полагает, что гимн воспроизводит состязание поэтов, аллегорически описанное как состязание колесниц [Geldner I: 314]. Правда, мы предпочли бы сказать: в терминологии состязания колесниц.

В «Ригведе» постоянно говорится о разного рода состязаниях: коней, колесниц, воинских поединках, возможно, игре в кости и, наконец, о словесных состязаниях певцов — творцов и исполнителей гимнов. Очевидно, что по большей части имеются в виду ритуальные состязания⁸⁶, и Ф.Б.Я.Кейпер в статье «Древний арийский словесный поединок» убедительно показал, что такой поединок составляет часть обряда возобновления жизни, приуроченного к рубежу старого и нового года и воспроизводящего поединок Индры в борьбе за солнце [Кейпер 1986: 47–100; см. также: Елизаренкова 1993: 81]. Термины для обозначения состязания в «Ригведе» достаточно разнообразны. Среди них прит (prt), притана (pṛtanā), аджи (āji), самана (samana), самад (samad), самарья (samarya), ваджа (vāja), ваджина (vājina), бхара (bhara), вивач (vivāc), вигадa (vigada) и др. Этимология этих терминов не всегда ясна, но можно предположить, что *прит* и *притана* (возможно, от корня *pṛ — «спорить», «превосходить») первоначально обозначали «спор», затем «сравнение» и «битву»; *аджи* (возможно, от корня *aj — «гнать», «править лошадьми») и *ваджа* («сила, или «резвость коня», затем «награда», затем «состязание») вначале были в первую очередь связаны с конскими скачками; *самад*, *самана*, *самарья* (от корня *sam-) имели исконное значение «собрание», а *вивач* и *вигадa* (второе слово, правда, встречается в «Ригведе» лишь однажды — X.116.5) имели непосредственное отношение именно к словесным поединкам и значили буквально «слово-прение» (vi-vāc) «разно-говорение» (vi-gada).

Обычно певцы «Ригведы» упоминают просто «состязание», и не ясно, какой именно его вид — или же, напротив, любой — стоит за такими, например, стихами: «Индра, помоги нам в этих состязаниях (vājēṣu)» (I.7.4; ср. тот же термин и сходное употребление в I.10.10; 36.2; III.11.9; V.23.1; VI.14.5; VIII.38.1; 46.13; 70, 8; X.81.7 и др.; а также vāja-bandhavaḥ «товарищи в состязаниях» — VIII.68.19); «С тобой, Индра, мы хотим выиграть у противника состязание (ājim)» (IV.20.3; ср. VIII.84.8 и др.); «Мы, стремясь к награде, призываем на помощь в состязаниях (samatsu) Агни» (VIII.11.9; ср. VII.34.6 и др.); «Пусть помогут они (боги) нам победить в состязаниях (pṛtanā-ājueṣu)» (III.8.10); «С теми поддержками, какими вы помогаете песне в состязании (bhare) ради награды, — с ними приходите [к нам], Ашвины» (I.112.1; ср. I.132.1) и т. п.

Однако в достаточно большом числе случаев речь явно идет именно о словесных состязаниях, состязаниях певцов в исполнении гимнов. Это прежде всего те случаи, когда употреблено слово vivāc, в женском роде означающее, как мы уже говорили, «словопрение», а в мужском — «уча-

стника словопрения»: гимны стекаются к Индре «в словесном состязании восхвалителей (stotṛṇām vivāci), стремящихся к награде» (VI.45.29); «Тебя, Индра, достойного призывов, мы призываем в словесном состязании (vivāci)» (VII.30.2); «Ради потомства, ради вод, ради солнца обращались к тебе (Индра) состязающиеся в слове мужи (carṣaṇayau vivācaḥ)» (VI.31.1); «Тебя, о Индра, зовут на помощь состязающиеся в слове мужи (vivāco carṣaṇayaḥ) при завоевании героев» (VI.33.2); «Он (Индра) прославляется в споре (samāye), на словесном состязании (vivāci), всемогущий, хвала жертвователя» (I.178.4); «Вновь устремились быстро священные слова (brahmāṇi). Индру возвеличь в споре (samāye), о Васиштва! ... Вознесся крик, о Индра, свойственный богам, когда назначались награды в словесном состязании (vivāci)» (VII.23.1, 2). Показательно, что в последних двух примерах в качестве синонима слова *вивач* использовано слово *самарья*. И вообще, как можно легко убедиться из соответствующих контекстов, в значении «словесное состязание» употребляются в «Ригведе» не только *вивач* и *вигада*, но любой из перечисленных выше терминов: «Могущественный союзник в состязаниях (vājeṣu), приди на помощь (Индра) нашему священному гимну (asmākam brahma) в любых состязаниях (pṛtsuṣu)» (I.129.4); «Дурного певца «не посылают больше на состязания (vājineṣu)» (X.71.5; ср. X.71.10); «Это поистине грозное священное слово говорящий красноречиво (gūrtvacaḥ) благодаря вдохновению произносит на состязании (ājau) за поддержку» (X.61.1); «С твоими, Индра, поддержками я всегда иду на состязание в священном слове (brahma ... ājim)» (VIII.53.8; ср. IV.58.10); «Наш священный гимн да одержит верх в состязаниях (pṛtanāsu)» (I.152.7; ср. I.157.2; II.40.5 и др.); «Я посылаю тебе (Индра) красноречивую (vacasyuvam) песнь на состязание (samane), словно ладью... Услышит ли он (Индра) нашу речь?» (II.16.7); Ашвины призываются Васиштхой «на состязание из сотворенных гимнов (kṛtabrahmā samāyaḥ)» (VII.70.6); «Я (Речь) вызываю состязание (samadam) среди народа» (X.125.6); «Силой прекрасного восхваления (suṣṭutī), с поклонением я хочу повернуть [к нам] Небо и Землю. / Пусть Отец и Мать, медоречивые, нежнорукие, помогут нам, прославленные, в любом состязании (bhare-bhare)» (V.43.2) и др.

Чаще всего, однако, в «Ригведе» говорится о конных состязаниях, о состязаниях колесниц. В ряде случаев нет оснований сомневаться, что таковые и имеются в виду, как, например, в трех гимнах IV мандалы «Ригведы», посвященных обожествленному скаковому коню Дадхикре (IV.38–40). Явно о конном состязании идет речь в связи с мифами об Эташе — коне Солнца, участвующем в борьбе за солнечное колесо:

«Эташе, спорящему (*pasprdhānam*) за солнце, жертвователю сомы, Индра помог в конном состязании (*sauvaśyue* — от *ásva*-«конь»)» (I.61.15). Также о конных скачках (*sarga* от корня **sṛj* — «пускать вскачь») говорится в стихе: «Воды помчались, словно поощряемый криками конь на скачках (*vājī na sargeṣu*)» (IV.3.12; ср.: «Ты, Индра, выпустил воды... чтобы они мчались, как кони на скачках» — III.32.6). Судя по контексту, скорее всего к реальным конным состязаниям отсылают стихи: «Для колесницы... участвующей в состязании (*vājāyantam*), Индра создает отлогий путь» (V.31.1); Боги «отправились на жертвоприношение, словно обладатели самых быстрых коней на состязание (*ājim*)» (V.41.4) и др.

Но обычно остается неясным, действительно ли речь идет о конных состязаниях или, учитывая рассмотренное нами отождествление *кони-гимны*, о состязаниях *гимнов*, состязаниях певцов. Более того, символическое значение понятия конное состязание, как нам кажется, весьма часто оказывается не просто уместным или допустимым, но и предпочтительным⁸⁷.

Так, в 178-м гимне I мандалы сказано:

Индра вместе с мужами — победитель на состязаниях (*pṛtsu*). Он слышит зов ищущего поддержки поэта. / Он мчит вперед колесницу почитающего его, находясь рядом. Звучат гимны, когда он сам появляется (I.178.3).

Можно, на первый взгляд, посчитать, что поэт призывает Индру, «победителя в состязаниях-битвах», помочь колеснице жертвователя в ритуальном состязании колесниц. Но сразу же за этим стихом идет уже приведенный нами стих: «Он (Индра) прославляется в споре, на словесном состязании (*vivāci*), всемогущий, хвала жертвователя» (I.178.4), где термин *вивач* безусловно указывает на состязание певцов, и становится ясным, что «колесница почитающего», которую Индра «мчит вперед», — это гимн его адепта.

Сходным образом, когда в начале 33-го гимна VI мандалы певец просит у Индры воодушевления, опьянения (*mada*), которое «связано с конями и дает владение конями, одолевает врагов и недругов в состязаниях (*samatsu*)» (VI.33.1), можно было бы предположить, что имеется в виду воодушевление, необходимое для победы на скачках, если бы в следующем стихе не говорилось:

Тебя, о Индра, зовут на помощь состязающиеся в слове мужи (*vivāco ... saṅśaṇayaṇ*) при завоевании героев. / Ты с помощью вдохновенных (Ангирасов) покончил с Пани; только поддержанный тобою скакун (*agvā*) завоевывает награды (VI.33.2).

И уже не только термин *вивач*, но и упоминание мифа об Ангирасах, освободивших коров-гимны, позволяют интерпретировать «состязания» в первом стихе как состязания словесные, а «скакуна» во втором — как гимн.

Двойное прочтение допускает стих:

Дарителя Агни я восхваляю, о близкий всем людям, о Вишваманас, / песней, а также состязающихся на колесницах, // Чей достойный гимнов напор (*ābādha ṛgmīyaḥ*) предназначен для захвата силы и пропитания. / Поиском возникший обретает благополучие (VIII.23.2–3).

Слово *ṛg-mīyaḥ* может значить и «достойный гимнов», и «состоящий из гимнов». Во втором случае «напор», «натиск» (*ābādhaḥ*) состязающихся колесниц понимается как стремление, напор гимнов, приносящих благоденствие.

Более очевиден символический смысл стиха: «Даже самые быстрые кони слушаются его. Вдохновенный певец, он гимном в собраниях (*sa-bheyaḥ*) приносит награды... Этот Брахманаспати — победитель в состязании (*vājī samithe*)» (II.24.13). О том, что «быстрые кони (*āśiṣṭhā vahnayaḥ*)» в данном случае — гимны, а «состязание», в котором побеждает Брахманаспати, — состязание певцов, свидетельствует строка: «Вдохновенный певец, он гимном в собраниях приносит награды».

Не вызывает сомнения, что в первую очередь словесные состязания имеются в виду в стихах: «Индру мужи призывают в состязании, чтобы он запряг эти приносящие успех молитвы (*rāguṃ yunajate dhiyaḥ*)» (VII.27.1) и «Да двинемся мы вперед на конях, гимны мудрого поэта, о могучий (Индра), отпирющий загон с коровами. / Мы хотим победить на состязаниях (*ṛṭsu*), о громовержец!» (VIII.92.11).

Во втором примере опять-таки показательна отсылка к мифу об Ангирасах, всякий раз подсказывающая, что речь идет о сакральной поэзии и если о состязании, то о состязании гимнов.

Возможность толкования конных состязаний как состязаний поэтических часто проистекает из соположения нескольких стихов гимна. Так, в 35-м гимне V мандалы говорится:

Нашу неудержимую колесницу, едущую впереди на состязаниях (*ājīṣu*), / сопровождаемую тобой, стремящуюся к любой награде, поддержки, о Индра (V.35.7).

А в следующем стихе эта колесница отождествляется с восхвалением, и этим устраняется сомнение в том, что подразумевается состязание

гимнов: «Нашу колесницу поддержи (Индра) вместе с Пурамдхи... Сегодня мы хотим придумать восхваление (stomam)» (V.35.8)⁸⁸.

129-й гимн I мандалы начинается со стиха: «Ту колесницу, которая далеко [позади], ты, о стремительный Индра, продвигаешь вперед ради завоевания награды, о безупречный. / Скорей окажи ей помощь и пожелай стать победительницей ... как этой речи устроителей обряда (imām vācam na vedhasām)» (I.129.1). Пока колесница лишь сравнивается с речью, гимном, как это часто бывает в «Ригведе» (VI.24.6; IX.10.2; 47.5; 91.1 и др.). Во втором стихе в развитие первого говорится, что Индру нужно призывать ради победы в состязаниях (ṛṭanāsu) (I.129.2). Но уже в четвертом с очевидностью выясняется, что ранее речь шла о состязании певцов: «Приди на помощь нашему священному гимну в любых состязаниях (asmākam brahmotaye vā ṛṭsuṣu kāsu cit)» (I.129.4).

Такое же постепенное выявление смысла — в 80-м гимне VIII мандалы. «О Индра, помоги нашей колеснице, хотя она и находится позади, о хозяин давящих камней! Сделай ее для меня первой!» — говорится в четвертом его стихе. В следующих, пятом и шестом, повторяется этот призыв: «Сделай нашу колесницу первой! [Дай нам] высшую славу в состязаниях... Помоги нашей состязающейся колеснице (vājāyām gatham). Сделай нас настоящими победителями!» Но уже в седьмом стихе «состязающаяся колесница» уподобляется молитве: «Индра, будь тверд — ты крепость! Красавица идет к тебе на свидание — это подобающая тебе молитва (dhīh)». И далее уже к молитве прилагаются термины конных состязаний: «Не ввергай ее (молитву) в презрение! Широка беговая дорожка, установлена награда, убраны препятствия»⁸⁹ (VIII.80.4–8).

Иногда целый гимн может быть построен на совмещении описаний соревнований гимнов и соревнований колесниц. Таков, как еще заметил К.Гельднер [Geldner I: 131], 102-й гимн I мандалы. Начинается он со слов: «Эту молитву (dhiyam) я приношу тебе, великую — [тому, кто] велик» (1). Но вскоре понятие *молитвы* вытесняется понятием *колесницы*, участвующей в состязании: «Вон той колеснице (gatham) помоги выиграть, о щедрый... На состязании (ājā) даруй нам, Индра, твою защиту» (3); «Мы хотим с тобой, [как] сотоварищем (uyjā — букв. «в одной с нами упряжке»), одолеть сопротивление противников; помоги нам [захватить] нашу долю в каждом состязании (bhare-bhare)!» (4); «На нашу колесницу взойди, чтобы она выиграла; [ведь] твоя невозмутимая мысль победоносна» (5). В конце же гимна, в согласии с его началом, описания соревнования колесниц и соревнования гимнов контаминируются:

Тебя мы зовем первым среди богов, ты [всегда] был победителем в состязаниях (pṛtanāsu). / Пусть сделает Индра этого нашего певца Упаманью (или: мудрого поэта — kāṛum upamanum) добившимся успеха, пусть пустит вперед в состязании его колесницу (9) <...>

Да будет Индра нашим покровителем в слове (adhivaktā). Не уклоняясь от пути, да выиграем мы состязание (vājam). / Пусть щедро даруют нам эту [победу] Митра, Варуна, Адити, Синдху, Земля и Небо (11).

Многозначен, как мы уже говорили, символ колесницы, созданной божественными ремесленниками и поэтами Рибху. Но во всяком случае в первую очередь к поэтическим состязаниям имеет отношение колесница, вытесанная Рибху, о которой говорится в 111-м гимне I мандалы: «Они [Рибху] искусно вытесали быстроходную колесницу, вытесали буланных коней, везущих Индру, приносящих богатство ... вытесали теленку мать-спутницу⁹⁰ (1) <...> Вытешите нас удачу, о Рибху, удачу — колеснице, удачу — скакуну, о мужи. / Щедро наделите нас удачей, приносящей всегда победу, / одолевающей в состязаниях (pṛtanāsu) и своего, и чужого!» (3). О том, что речь идет о поэтических состязаниях, явствует из заключительных стихов гимна: «Пусть подвигнут они (боги) на успех, на поэтическое творчество (dhiye), на победу!» (4); «Да отточит для нас Рибху удачу для состязания (bharāya), да поможет нам Ваджа⁹¹, побеждающий в состязаниях (samaryajit)!» (5).

О состязаниях гимнов, попеременно отождествляющихся со скаковыми конями и коровами, говорится также в 41-м гимне IV мандалы, адресованном Индре и Варуне. После восхваления этих богов в 1–4-м стихах поэт обращается к ним с просьбой:

О Индра и Варуна, станьте оба любовниками этой молитвы, словно два быка у коровы. / Пусть она доится для вас, будто пошла на пастбище, великая корова, дающая тысячу струй молока! (5)

И далее: «Эти молитвы устремились к вам за помощью, словно [скакуны] на состязание (ājim) ... К Индре приблизились гимны (girah), к Варуне — мои молитвы (manīṣāḥ)» (8); «Эти мои молитвы достигли Индры и Варуны... словно скаковые кобылицы (raghvīḥ), ищущие славы» (9), «Да будем мы хозяевами изобилия своего богатства, состоящего из лошадей, состоящего из колесниц... Пусть принадлежат нам богатства конных упряжек!» (10). А заключает эту серию сравнений и отождествлений описание состязания — в контексте предшествующих стихов, естественно, состязания в гимнах:

Приходите к нам, о могучие, с могучими поддержками Индра и Варуна, для добывания награды! / Когда заиграет оружие в состязаниях (pṛtanāsu), да будем мы у вас победителями этого состязания (ājeh)! (11)

Как и ранее, когда мы имели дело с символами коровы, коровьего молока, упоминания скаковых коней, колесниц, конных состязаний нельзя, повторим еще раз, считать всякий раз перифразами гимна, сакральной речи, словесного поединка. Часто они неоднозначны, предполагают контаминацию, амальгаму значений. В зависимости от контекста и ситуации, времени и места произнесения гимна то реальный, то символический их смысл (как сакральной речи, жертвы, дара, воинского поединка и т. д.) может выходить на передний план или, наоборот, ослабевать, устраняться вовсе. Однако можно утверждать, что такая невольная (т. е. зависящая от мифологической традиции) или вольная (т. е. уже входящая в намерения поэта) игра смыслами составляет важную особенность стиля «Ригведы» и, пожалуй, основное свойство ее тайного языка.

О том, что певцы «Ригведы» так или иначе осознавали многозначность гимнов, их не прямой, «тайный» смысл, есть, помимо приведенных ранее, еще несколько свидетельств ее языка.

Так, одним из именовании гимна в «Ригведе» служит слово *сувркти* (su-vṛkti), составленное из наречия su ‘хорошо’ и причастной формы от глагола vṛj- ‘гнуть’, ‘делать кривым’. Сопоставляя его с другими сходно образованными названиями песнопений: *сукта* (su-ukta) ‘хорошо сказанное’, *суштутти* (su-ṣṭuti) ‘хорошо восхваленное’, *сушастти* (su-śasti) «хорошо произнесенное», *сумати* (su-mati) «хорошо обдуманное» — *сувркти* буквально значит «хорошо гнутый», «хорошо искривленный». Иногда слово *сувркти* прилагается, по-видимому, в качестве определения к иным обозначениям гимна: «Мы хотим привлечь для поддержки Сарасвати хорошо гнутыми молитвами (suvṛktibhiḥ dhītibhiḥ)» (VI.61.2), «Пусть усилят вас, Ашвины, хорошо гнутые песни (suvṛktayo girāḥ)» (VIII.8.22), «Поэты создали для Индры хорошо гнутый священный гимн (suvṛktim brahma)» (VII.31.11), «Те, кто единодушно, с поклонением создают хорошо гнутую хвалу (suvṛktim stomam) щедрому Рудре...» (V.41.2; ср. I.61.3; VI.61.2; VII.24.2; 96.1; VIII.8.22 и др.)⁹².

Однако неизмеримо чаще *сувркти* используется как самостоятельный и самодостаточный термин в значении «гимн»: «Поднеси Марутам хорошо гнутый гимн (suvṛktim pra bhāra marudbhyaḥ)» (I.64.1); «Какой песней (girā), какими хорошо гнутыми гимнами (suvṛktibhiḥ) возвеличить громко ревушего поэта Брихаспати!» (X.64.4); «Для Агни вытесали Рибху священное слово, для Агни мы возгласили великий гнутый гимн (mahām suvṛktim)» (X.80.7); «Они (Маруты) запрягают передние упряж-

ки хорошо гнутым гимном (*suṽṛktī*)» (I.186.9). Среди многочисленных случаев подобного словоупотребления (см. также: I.61.2, 4, 16; 64.1; 153.2; 184.5; II.35.15; III.3.9; 51.1; 61.5; V.41.10; VI.10.1, 6; 11.5; 16.26; VII.8.3; 36.2; 70.7; 73.3; 97.9; VIII.8.3; X.30.1; 63.5; 64.4 и т. д.) отметим заключительную строфу 61-го гимна I мандалы:

Тебе, Индра, хозяин буланных коней, люди из рода Готамы хорошо гнутым гимном создали священные слова (*suṽṛktī ... brahmāṇi akran*). / Вложи в них гимн, всячески украшенный (*viśvapeśaṣaṃ dhiyam*)! (I.61.16).

С помощью «гнутого гимна», как следует из этого стиха, певцы создают священные песнопения и, как бы доказав свое на него право, ждут от Индры поэтического дара — вдохновения, «всячески украшенного».

Понятно, что «гнутость», «кривизна» гимнов «Ригведы» — не недостаток, но высоко ценимое достоинство, и в переводах «Ригведы» на европейские языки слово *сувркти* вполне обоснованно передается обычно как «прекрасный гимн», «прекрасная молитва». Это объясняет и позитивный смысл прилагательного *вридджана* (*vṛjīna*) «кривой» (от того же, что и *suṽṛktī*, корня *vṛj-*) в формуле «кривой путь», когда она использована по отношению к поэтическому творчеству: «Ты, Агни, [как] спутник, покровительствуешь мужу, идущему кривым путем, о деятельный в собрании (*tvam agne vṛjīna-vartaniṃ naraṃ sakman piparṣi vidathe viśaṣaṇe*)» (I.31.6), «Когда ты, о Индра, в конной скачке (*sarge*) ради великой ставки погоняешь скакунов (*arvataḥ*) по неровной дороге, на кривом пути (*vṛjīne pathi*) ...» (VI.46.13). Если исходить из представления об «искривленности» сакральной речи, то в первом случае «муж, идущий кривым путем» — это поэт, которого поддерживает Агни, а во втором — «по неровной дороге, на кривом пути» Индра помогает гимнам во время поэтического состязания.

Мы вправе предположить, что, называя гимны «хорошо гнутыми» или поэта — «идущим кривым путем», «Ригведа» сама указывает на двусмысленный, не прямой, скрытый язык своих песнопений. И это подтверждается в ней употреблением еще одного эпитета — *ванку* (*vaṅku*), значение которого раскрыто в одной из статей Т.Я.Елизаренковой и В.Н.Топорова [Elizarenkova, Toporov 1979: 97–104]. *Ванку* названы в «Ригведе» кони Индры (I.51.11) и Ваты (VIII.1.11), бог Рудра в качестве поэта (*rudraṃ ... vaṅkuṃ kavim ... hvayāmahe* — I.114.4) и один из певцов «Ригведы» Какшиват (V.45.6), которому в анукрамани приписываются одиннадцать ее гимнов (I.116–126). Основываясь на комментариях Саяны, который объяснял *vaṅku* как «идущий криво» (*vakra-gamana, vakra-*

gāmin, kutila-gantāra), на этимологических соображениях и на сопоставлении ведийского эпитета с эпитетом греческого Аполлона в роли пророка — «Кривой» (Λοξίας) и именем древних литовских жрецов-поэтов — Krivis Kravaitis, Елизаренкова и Топоров пришли к выводу, что *ванку* значит «кривой», «идущий окольным путем» и связали такое значение с «кривым путем» сакрального языка «Ригведы». Этим и обусловлено отнесение эпитета *ванку* к Рудре-поэту, поэту Какшивату и коням богов, которые, как мы знаем, на тайном, «кривом» языке «Ригведы» отождествляются с гимнами.

Как мы только что упомянули, Саяна объяснял *vaṅku* через однокоренное, по сути, с ним слово *vakra* 'кривой', 'гнутый' (от глагола *vaṅs-* «двигаться криво, изогнуто»). Такое объяснение перебрасывает мост от представлений ведийских ариев о языке сакральных песнопений к одной из важнейших доктрин санскритской классической поэтики.

Уже в первой дошедшей до нас санскритской поэтике «Кавьяланкаре» ее автор Бхамаха, утверждая, что специфику поэзии определяют поэтические украшения — *аланкары* (звуковые и смысловые фигуры и тропы), общим их качеством считал «гнутость» (*vakra*): «Желаемое украшение речи — это высказывание, в котором гнуты (*vakra*) слово и смысл» (КАБ I.30). И, отстаивая понимание поэзии как «гнутой речи» — *вакрокти* (*vakra-ukti*), пояснял: «“Солнце зашло, светит месяц, птицы улетели в гнезда” — разве присутствует поэзия в таких и подобных высказываниях? Это просто сообщения о случившемся (*varta*)» (КАБ II.87). Впоследствии, излагая взгляды Бхамахи, теоретик XI века Бходжа писал в трактате «Шрингарапракаша»: «Бхамаха полагает, что гнутая речь (*vakratva*) — высшее украшение поэзии» [цит. по: Sankaran 1973: 23].

По существу солидарен с Бхамахой был Дандин (VII в.), автор второй по времени сохранившейся поэтики «Кавьядарши». Хотя он и признавал: «Поэтическая речь, как известно, делится двояко: на естественное описание (*svabhavokti*) и гнутое описание (*vakrokti*)» (КД II.363), — «естественное описание» (*свабхавокти*) у него лишь одна из тридцати пяти проанализированных им смысловых аланкар (остальные принадлежат *вакрокти*), и к тому же он замечает, что «используется она по преимуществу не в поэзии, а в научных сочинениях (шастрах)» (КД II.13). Бхамаха же вообще сомневался в том, что *свабхавокти* можно отнести к аланкарам, а Вамана и затем Кунтака исключали ее из их числа.

Кунтака (X–XI в.) был наиболее ревностным апологетом доктрины *вакрокти* («гнутой речи») в санскритской поэтике. Он понимает *вак-*

рокти как «необычный (*vicitra*, *vicitrā-abhidhā* — букв. «разноокрашенный», «многозначный») способ выражения, «приданный языку искусством поэта» (ВДж.: 21), то, что отличает поэзию от обыденного языка или языка науки (ВДж.: 14). *Вакрокти* для него — «душа» поэзии или ее «жизнь», как следует из самого названия его трактата — «Вакроктидживита», то есть «Вакрокти — жизнь [поэзии]». Знаменательно, что принципу «гнутой речи» Кунтака подчиняет не только звуковые и смысловые аланкары, как это делали Бхамаха и Дандин, но и ставшие к его времени доминирующими в санскритской поэтике категории скрытого смысла — *дхвани* и эстетического наслаждения — *расы*, считая их тоже разновидностями «гнутой речи», или *вакрокти* [см. Гринцер П. 1987: 22, 65, 252].

Можно проследить преемственность по отношению к ведийскому пониманию языка гимнов как тайного, сокровенного и учения о скрытом смысле (*dhvani* — букв. «отзвук», «эхо») поэзии, впервые изложенном в трактате «Дхваньялока» Анандавардханы (IX в.). Анандавардхана различает два смысла поэтической речи: выраженный (*vācya*) и угаданный, проявляемый (*pratīyamāṇa*), но только второй, или *дхвани*, признает «душой поэзии (*kāvyasya-ātmā*)» (ДЛ I.1,2). Здесь излишне говорить об учении *дхвани* в целом, оно подробно изложено и проанализировано во многих специальных исследованиях, в том числе и на русском языке [см., например, Алиханова 1974; Гринцер П. 1987: 203–268]. Остановимся лишь на нескольких — посильно реконструируемых — источниках учения, по которым можно, на наш взгляд, судить о его связи с ведийскими представлениями.

Эти источники косвенно обозначены самим Анандавардханой, но обозначены, так сказать, «от противного». В начале «Дхваньялоки» он упоминает тех, кто не признает учения о *дхвани*: «...одни говорят, что его (*дхвани*) нет [вообще], другие утверждают, что оно [представляет собою] вторичное обозначение (*бхакта*), а третьи полагают, что его сущность невыразима словами» (ДЛ I.1). В опровержение третьей точки зрения Анандавардхана и написал свой трактат. Однако для истории *дхвани* показательны взгляды двух других групп противников учения, которые и опровергает далее Анандавардхана.

Как явствует из его разъяснений, первая группа — те, кто так или иначе связывает скрытый смысл поэтических высказываний не с какой-то особой функцией поэтического языка, а с наличием в нем «украшений»-*аланкар*. Речь, таким образом, идет о предшественниках Анандавардханы в поэтике — так называемых *аланкариках*. Действи-

тельно, согласно анализу Бхамахи, Дандина или Ваманы смысловых *аланкар*, все они обладают высокой степенью суггестивности: столкновение смыслов в каждой из них всегда придает им новый смысл или по крайней мере дополнительную смысловую окраску. Иначе говоря, учение о *дхвани* можно с этой точки зрения рассматривать как естественное развитие доктрины *вакроти* — «гнутой речи», а опосредованно, через нее, ведийского представления о *суврикоти* — «гнутой речи». И существенно, что такой подход — даже после появления учения о *дхвани* — был поддержан рядом санскритских теоретиков: Мукулой, Пратихарендураджей, Бхупалой, Бходжей, Аппайей Дикшитой, не говоря уже о Кунтаке.

Вторую группу противников *дхвани* составляли, по Анандавардхане, те, кто считал сообщение скрытого смысла прерогативой лингвистической функции вторичного обозначения (*лакшана*, *упачара*, *гауна*). В эту группу, по-видимому, входили некоторые современные Анандавардхане философы (ньяики и мимансаки) и грамматики. Для нас важно то, что для них (и в первую очередь для мимансаков) толчком к трактовке особенностей вторичного обозначения во многом послужил язык вед. При этом они не ограничивали сферу вторичного обозначения только метафорическими и метонимическими переносами, но связывали его также с целью действия, характером описываемого объекта, намерениями говорящего и т. д. Джаймини в «Миманса-сутре», иллюстрируя появление скрытого смысла при вторичном обозначении, приводит такие ведийские примеры, как отождествление жертвенного столба (*yūpa*) с солнцем (*āditya*) и даже именование коровой или лошадью (*go*, *aśva*) тех, кто таковыми не является (*apaśavaḥ*) [см. подробно: Kunjunni Raja 1963: 231–273; Renou X: 71–75]. Анандавардхана, хотя и полагал, что переносное значение далеко не исчерпывает проявление скрытого смысла в поэзии, несомненно во многом опирался на трактовку видов этого значения у философов и грамматиков. И знаменательно, что, когда теоретик поэзии Махимабхатта (XI в.) в трактате «Вьяктививека» попытался опровергнуть учение о *дхвани* и свел его к логическому выводу, он вновь включил функцию проявления скрытого смысла в сферу вторичного обозначения (*гауна*).

Отметим в этой связи еще один момент. И грамматики и философы, анализируя переносный смысл слов, и Анандавардхана, рассматривая механизмы порождения скрытого смысла в поэзии, указывали на принципиальную важность для понимания такого смысла прямого, буквального значения высказывания, пусть даже вслед за осознанием перенос-

ного или скрытого смысла оно отбрасывается. «Как человек, нуждаясь в свете, заботится об его источнике — пламени в светильнике, — писал Анандавардхана, — так [поэт заботится] о выраженном смысле, нуждаясь в невыраженном» (ДЛ I.9). И далее: «Как посредством значения слов постигается значение предложения, так постигают проявляемый смысл только после того, как понят выраженный» (ДЛ: 100). Подобно Анандавардхане, но задолго до него, Яска, комментируя «Ригведу» и оспаривая мнение тех, кто не видел смысла в ведийских мантрах, подчеркивал, что гимны вед состоят из обычных, общеупотребительных слов, и сначала нужно понять эти слова, а затем в контексте гимна распознаться и их неявное, более глубокое значение [см. Renou X: 69].

В начале своего трактата Андавардхана пишет: «...мудрые издревле повторяли, что *дхвани* — душа поэзии (*kavyasya-ātmā dhvanir-iti budhairyaḥ samāmnātapūrvah*)» (ДЛ I.1). Принято считать, что «мудрые» — это грамматики, на взгляды которых Анандавардхана опирался при создании своей теории и у которых взял сам термин *дхвани*, хотя и в ином значении. Но грамматики, насколько известно, никогда не утверждали, что *дхвани* — душа поэзии, и вообще, по-видимому, поэтическая доктрина *дхвани* не существовала до Анандавардханы. В этой связи К.Кунджунни Раджа предполагает зависимость учения Анандавардханы от воззрений ведийских риши и цитирует уже приведенные нами строки из 71-го гимна X мандалы «Ригведы»:

Кто-то, даже глядя, не видит речь, кто-то, даже слыша [ее], не слышит, / а кому-то она раскрывает себя, как нарядно одетая любящая жена — мужу (X.71.4) [Kunjnni Raja 1963: 278–279].

Было бы чересчур прямолинейным утверждать, что Анандавардхана, говоря о древних мудрецах, действительно имел в виду ведийских риши. Но так же как представления вед — и, в частности, о ноуменальном мире сущностей, стоящим за миром феноменальным (о Брахмане, Атмане, абсолюте, манифестирующих себя во всех явлениях окружающей действительности) — определили основные направления индийского знания в целом, ведийская идея «божественного» или «тайного» языка сакральной поэзии, по всей вероятности, отозвалась дальним эхом и в теории классической поэтики о «гнутом», отличающемся от обычного языке поэзии, и в учении об ее скрытом смысле.

Учение о *дхвани* предполагало, что за явным, буквальным смыслом стихов стоит скрытый, проявляемый смысл. Тайный язык «Ригведы» также заключал в себе несколько смыслов, каждый из которых мог ак-

туализироваться сообразно сакральному контексту. Такой язык был доступен только посвященным и богам, и оттого он «божественен». Боги приходят на жертвоприношение не просто потому, что их приглашают адепты, но потому, что они приглашают их тайным языком гимнов:

Если Индра услышит отсюда эту нашу двойную речь (*ubhayaṃ vacaḥ*), то щедрый, сильнейший, он, соединившись с гимном, придет на питье сомы (VIII.61.1).

И так же как *дхвани* для индийских теоретиков составляет «душу» поэзии, тайный язык ведийских риши обеспечивал действенность гимна, придавая ему красоту. «Ригведа» провозглашает:

Кто способен поддерживать людей, кто знает скрытые, тайные имена коров (=гимнов), / тот, поэт, приводит к расцвету многие поэтические творения, как небо — [свою] красоту (VIII.41.5).

А спустя приблизительно два тысячелетия о том же — но уже на языке классической поэтики — говорит Анандавардхана: «В речах великих поэтов скрытый смысл — нечто особенное. Он сияет, как красота женщин, отличаясь от [красоты] так или иначе знакомых [нам] частей ее тела» (ДЛ I.4).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Китае слово — воплощение и атрибут *дао* — небесного промысла, или пути, и Конфуций предлагал «начать с исправления имен»: «Если имена неправильны, то слова не имеют под собой оснований. Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться. Если дела не могут осуществляться, то ритуал и музыка не процветают» [ДФ: 161–162]. По убеждению арабских философов, «любой звук, слово и фраза как выражение абсолютного разума в каждом отдельном случае должны быть логически оправданными <...> Следовательно «мир» языка одновременно и параллелен неизменной рациональной структуре «мира» явлений и идей, и участвует в ней» [Грюнебаум 1981: 165–166]. С точки зрения мусульманских суфиев, Вечное Слово, Коран и Мир единосущны [Суфизм 1989: 70]. Ср., наконец, евангельское «В начале было Слово» (Иоан. I.1)

² В гимне Вишвакарману как Творцу мира (*viśvakaṃman* — букв. «создатель всего») он называется «нашим отцом, родителем, тем, кто устанавливает законы, знает все живые существа» и одновременно «тем, кто единственный дает имена богам (*yo devānāṃ nāmadhā eka eva*)» (X.82.3). Пока-

зательно, что в предшествующем гимне тот же Вишвакарман именуется также «владыкой речи (*vācas patīṃ viśvakarmāṇam*)» (X.81.7).

³ Перечисляются божественные деяния, смысл которых для нас уже не вполне ясен.

⁴ *Ричи* (ṛc), *саманы* (sāman), *яджусы* (yajus) — основные виды ведийских гимнов.

⁵ Сходные с индийской традицией сравнения и просто отождествления песни и жертвы мы находим в гимнической поэзии Греции. Певцы гомеровых гимнов просят богов наградить их счастьем за посвященную им песнь (2, 494; 8, 14–17; 11, 5), при этом песнь — так же как и жертва — становится способом «умилостивить» бога (ср. ἱλάσαι αἰδῆν «умилостивить песнью» в «Гимне к Пану» 19, 48 и «К Аполлону» 21, 5 и, например, «умилостивить возлияниями и жертвами», σπονδῆσι θύεσσι τε ἱλάσκεσθαι — Гесиод. *Труды и дни* 338, или гомеровским «умилостивить пением бога», μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο [Аполлона, после жертвоприношения] — *Илиада* 1, 472). В свою очередь, у Пиндара (Нем. 11, 6–7) «лира и песнь» стоят в едином ряду с такими приношениями богам как «возлияние и жир» (сжигаемый на жертвенном костре), а его пеан прямо отождествляется с жертвой, приносимой Аполлону (Пean 6, 60–62).

⁶ Ведийское *намадхей* (nāmadheya) — «давание имени» равнозначно творению вещного мира и имеет близкую параллель в библейском рассказе о наречении Адамом животных и птиц (Быт. 2.19–20).

⁷ Подобно Дандину «коровой, исполняющей желания» называет Слово Вишванатха в «Сахитьядарпане», и в этой связи он прямо ссылается на веды: «Единое слово, хорошо произнесенное и хорошо понятое на небе и в этом мире, является коровой, исполняющей желания — это хорошо известно согласно речениям вед (*vedavākyebhyaśca suprasiddhaiva*)» (СД: 5).

⁸ Ср. с принципом *сахитья* рассуждения древнегреческих теоретиков поэзии о необходимости «соединения», «сочетания» содержательных и словесных элементов поэтического текста, о чем мы говорили в предыдущей главе.

⁹ Об античной литературной теории мы скажем чуть позже, а сейчас упомянем, что убеждение в основополагающей роли слова для поэзии сохранялось в Европе на протяжении всего средневековья. В «Языке поэзии» «Младшей Эдды» на вопрос Эгира, что входит в поэтическое искусство, Браги отвечает: «“Две стороны составляют всякое поэтическое искусство”. Эгир спрашивает: “Какие?” Браги отвечает: “Язык и размер”» (МЭ: 105). Почти все средневековые французские риторика начинаются с разделов о языке, его лексике, законах словообразования, фонетике, грамматике, а затем рассматриваются вопросы метрики. И соответственно специалисты справедливо говорят о «формализме» французской средневековой лирики [Шишмарев 1911: 484–485; Patterson 1966:

81–172 и др.] или о «гипертрофии формы», так называемом «вербализме» в древнеисландской и вообще средневековой литературе [Стеблин-Каменский 1978: 141, 90–101]. Сходное представление о доминирующей роли слова в поэзии и литературе характерно и для средневекового Востока. В Китае Конфуций утверждал: «От чувств ждут верности, от слова требуют красоты». И когда в III в. складывается система китайской художественной литературы, критерием ее отделения от исторических и философских сочинений стало у первых теоретиков (у Цао Пи в «Рассуждении о вэнь», у Лу Цзи в «Оде изящному слову») понятие изящного слова — *вэнь* [Лисевич 1979: 25–31]. На классификации и анализе словесных образов были сосредоточены основные усилия японской средневековой теории литературы. В предисловии к антологии «Кокинсю» (905 г.), по существу первой японской поэтике, ее автор Цураюки устанавливает две основные поэтологические категории: *кокоро* — сердце поэзии, эмоциональный смысл высказывания и *катоба* — слово как средство выражения этого смысла [ВП: 63–85]. Исходными и основополагающими категориями арабской и — шире — мусульманской поэтики были *лафз* ('слово', 'звук', 'выражение') и *ма'ана* ('значение', 'мысль', 'мотив') [Куделин 1983: 56–58], по существу совпадающие с санскритскими понятиями *шабда* и *артха*, а начиная с IX в. центральным понятием становится *бади* — изящный стиль, и под знаком этого термина рассматриваются и современная и предшествующая ей литература [Куделин 1983: 24, 157–158, 196; Грюнебаум 1981: 162].

¹⁰ Нередко высказывается мнение, согласно которому мы здесь практически впервые сталкиваемся с представлением об иерархии двух стилей — «высокого» и «низкого», — развитым впоследствии применительно к риторике Деметрием, Дионисием Галикарнасским и др. [см. Fortenbaugh 1990: 169]. В то же время можно высказать осторожное предположение, что «парные» категории Феофраста как бы адресуются попеременно поэзии и риторике (скажем, «ясность» и «краткость» более свойственны ораторскому слову, а «многословие» и «сладость» — поэтическому).

¹¹ При всем разнообразии трактовок этих понятий в последующей традиции, она, безусловно, подтверждает соотношенность *ποίημα* и словесного выражения. Ср., например, определение данных категорий стоиком Посидонием: «*ποίημα* — это ритмизованное и размеренное выражение с украшением, отличное от прозы... *ποίησις* — это *ποίημα*, наполненное содержанием» (*Ποιήματα δὲ εἰσὶν λέξεις ἑμμετρος ἢ ἑνρυθμός μετὰ κατασκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα· ποιήσις δὲ ἐστὶ σημαντικὸν ποίημα* — fr. 458=Диоген Лаэртский 7, 60) или Варроном: «*ποίημα* — это ритмизованное выражение, что означает многие слова, размером соединенные в единую форму... *ποίησις* — непрерывное повествование из ритмов, как «Илиада» Гомера или «Анналы» Энния» (*Poema est lexis enrythmos, id est verba plura*

modice in quamdam conjectam formam... poesis est perpetuum argumentum ex rhythmis ut Ilias Homeri et Annales Enni — fr. 398 Menippearum saturarum). См. подробный разбор определений Варрона и Посидония в [Gigante 1961: 40–53].

- ¹² 12, 26–13, 1 Jensen: τὸ τοίνυν πρωτεύειν τῶν εἰδῶν τὰ ποιήματα λέγων ἀνοητόν... οὐ δοκίμως ἦν. εἰ μὲν ἔλεγεν τὸ τῇ τάξει πρῶτον εἶναι, ξένως ἐλάλει παντάπασιν, εἰ δὲ τὸ βέλτιον, πῶς μᾶλλον τῆς ποιήσεως, ἢ καὶ τοῦτο περιείληφεν. εἰ δὲ πρὸς τὰ διανοήματα τὸ πεποιῆσθαι συνέκρινε, πάντως καὶ πρότερον ἔλεγεν. В этом месте чтение достаточно затруднено из-за ряда лакун: мы следуем главным образом варианту, предложенному в [Mangoni 1993] с некоторыми уточнениями. Основная проблема касается последней фразы, как бы представляющей еще один, третий (помимо «по порядку» и «по значению») вариант истолкования Неоптолема Филодемом. В таком случае неясен полемический аргумент (правда, далее следует нечитаемое место): из-за этого Э.Асмис, например, предполагает, что следует читать ὕστερον вместо πρότερον [Asmis 1992²: 217], и тогда получается, что Неоптолем «последнее ставит первым». Но ведь по сути это повторяет возражение № 1. Нам кажется, что на самом деле здесь Филодем продолжает аргумент № 2 о первенстве «по значению», переходя как бы в систему категорий самого Неоптолема: ведь предшествующее утверждение о том, что ποιήσις подчиняет себе ποιήμα, не соответствует неоптолемовой иерархии, а является мнением Филодема. Что же возразил Филодем Неоптолему «по Неоптолему» папирус, к сожалению, скрыл от нас.

- ¹³ На первый взгляд представляется, что в целом в «Поэтике» Аристотель проблеме стиля уделяет мало места и в иерархии частей трагедии ставит стиль по значению вслед за фабулой и характерами. Но, во-первых, «Поэтика» в основном посвящена трагедии — искусству не столько словесному, сколь зрелищному, и, возможно, мы знали бы полнее взгляды Аристотеля на поэзию как таковую, если бы сохранились три книги его трактата «О поэтах» [Brink 1963: 87]. Во-вторых, касаясь проблемы стиля, Аристотель сам отсылает нас к своей «Риторике» (*Поэтика* 1456a), а в последней он недвусмысленно утверждает, что «сила речи написанной заключается более в стиле, чем в мыслях», и, главное, связывает со стилем аксиологический критерий литературы: «Поэты первые, как это естественно, пошли вперед в этой области <...> поэты, трактуя об обыденных предметах, как казалось, приобретали славу своим стилем» (*Риторика* 1404a). И, наконец, в-третьих, конкретная литературная критика и в «Риторике», и в «Поэтике» у Аристотеля почти всегда критика стилистическая, и не случайно, он полагает, что для поэта «всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять у других; это признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство» (*Поэтика* 1459a; ср. *Риторика* 1405a).

- ¹⁴ Р.Нерс. 1073 fr. 1b. Этот фрагмент относится к другой части произведения Филодема — то ли ко второй (так полагал издатель Филодема начала века А.Хаусрат), то ли к первой книге (таково, например, мнение Р.Дженко).
- ¹⁵ За такое разделение Неоптолема критиковал уже Филодем (11, 23–26 Jensen). Некоторые исследователи связывают эту триаду с традицией Академии [Asmis 1992²: 225–228], хотя обычно ее считают особенностью теории перипатетиков. Не вдаваясь специально в эту проблему, заметим, что возможно, эта триада восходит к «тройному» анализу поэзии Аристотелем (1447a), у которого подражание различается тремя вещами: в чем оно осуществляется (слово, ритм и гармония), чему подражает (серьезному или низкому) и как подражает поэт (говоря от первого лица или от третьего или изображая всех действующими от своего лица, как в драме). Как кажется, это почти идеально соответствует теории Неоптолема, у которого к ποιητα относится формальная структура, к ποιησις — содержательная организация, а к сфере «поэта» — «мысли, события и изображение лиц».
- ¹⁶ Об этом писал уже издатель Филодема Х.Йенсен [Jensen: 149–151]. О принципиальной связи стоической и перипатетической теории поэзии см. [De Lacy 1948: 241–273; ДЛК: 238–239]. Собственно о теории Кратета и ее влиянии на стоическую теорию и, в частности, на Посидония см. [Mette 1952: 40, 56–62; Sbordone 1968: 159; Asmis 1992³].
- ¹⁷ О функционировании этого приема в античной литературной критике см. подробно [Greenberg 1959].
- ¹⁸ В этом отношении показательно, что согласно античным представлениям, поэзия предшествует прозе в качестве средства убеждения и воспитания (Страбон 1, 2, 6; Плутарх. *Moralia* 406 с-f, Лукиан. *Quomodo historia conscribenda sit* 46).
- ¹⁹ При этом и внутри поэтических жанров существуют лексические различия: так глоссами прежде всего пользуется эпос (*Поэтика* 1459b, *Риторика* 1406b). Крайне интересно, что для демонстрации необходимости и уместности редких слов в поэтическом тексте Аристотель пользуется тем же приемом, о котором мы говорили выше применительно к позднейшему стилистическому анализу — «подстановкой» (μετάθεσις) на место редкого слова обычного, которое немедленно разрушает все впечатление от возвышенности стиха (*Поэтика* 1458b).
- ²⁰ В такой вариативной иерархии понятий у Филодема, согласно здесь с Неоптолемом, Х.Йенсен усматривал очевидное влияние риторической теории: «Неоптолем в языковом отношении ставит на первое место ἐνάρτυρα — точно так же, как Цицерон в *De partitione oratoria* ставит *dilucidum* перед *breve*» [Jensen: 116]. Эти понятия действительно играют существенную роль в «Риторике» Аристотеля (например, 1404b, 1407b). О теории достоинств речи Феофраста см. (Stroux 1912: 30–45). Связь по-

нений «ясности» и «выразительности» утверждается, в частности, римской риторикой (*Риторика к Гереннию* 4, 68–69; Квинтилиан. *Воспитание оратора* 6, 2, 32; 8, 3, 61) и Дионисием Галикарнасским (*Лисий* 7).

- ²¹ Так, Псевдо-Плутарх говорит о том, что ἔμφασις «распространяет то, что сказано, благодаря скрытому смыслу» (δι' ὑπονοίας — *De vita et poesi Homer* 2, 26). Тот же смысл вкладывает в это понятие и риторика. Скажем, «Риторика к Гереннию» передает ἔμφασις как significatio и объясняет его как ситуацию, когда «предмет более подразумевается, чем непосредственно выражается в речи» (res quae plus in suspitione relinquit quam positum est in oratione — 4, 67). Ср. Квинтилиан 8, 3, 83–84.

- ²² Этот термин, подразумевающий некую особую внутреннюю наполненность поэтической речи, заставляет вспомнить о теории «скрытого смысла», *дхвани*, в санскритской поэтике. См. ниже в этой главе.

- ²³ См., например, SVF II 908, 909, 1074, 1086. Характерно при этом, что такие аллегорические толкования Гомера, Гесиода сопровождались у стоиков и Хрисиппа указанием на «непрямое выражение» (ἔμφασις) поэта (904, 905, 908).

- ²⁴ Эта важнейшая характеристика, лежащая в основе восприятия поэзии в эпоху индоевропейской архаики, была подробно описана в известной книге Н. Чэдвик [Chadwick 1942]. На связь поэтической «двуименности» с идеей пророчества указывал и Г. Гюнтерт, полагавший, что образ «божественного» языка реализует представление об экстатических выкриках «одержимого богом» жреца-пророка.

- ²⁵ Сближение этого контекста с примерами «языка богов и людей» предлагается, например, в работе [Kraus 1987: 28]. Однако вполне очевидно, что в отличие от традиционных примеров, где речь идет о разном наименовании одного и того же предмета, здесь как раз, напротив, говорится о разном обозначении разных субстанций: в жилах у людей течет «кровь» (αἷμα), а у богов — «ихор»; разница не в названии, а в «качестве» жидкостей. Ср. [Iliad 2: 96].

- ²⁶ Впоследствии именно этот фрагмент «Одиссеи» и служил единственным источником для «научной» идентификации растения. Так, в *Anonymi Carmen de Herbis* (ed. F. Lehrs, F. Dübner, P., 1862: 178–190) пересказ известной истории завершается рекомендацией носить «моли» (не перстающий оставаться вполне загадочным) на теле как противоядие:

Πάντα γὰρ ἐξ ακέσαιο βροτόφθορα φάρμακα λυγρά,
τὴν βοτάνην περὶ σώμα φορῶν ἔχθρους ὑπαλύξεις.

(189–190)

Начиная с Феофраста (*Historia Plantarum* 9, 15, 7), «моли» отождествлялось с чесноком; впрочем, уверенности у античных ботаников это решение, как и другие варианты, не вызывает (ср. Плиний. *Естественная история* 21, 180).

- ²⁷ Впрочем, Р.Дженко в комментарии к «Илиаде» [Iliad 4: 196] приводит достаточно доказательные подтверждения того, что в виду имеется один из видов совы. Ее божественное именование, по мнению комментатора, связано с мифом о превращении в сову девушки Халкиды.
- ²⁸ В «Илиаде» этот эпитет применяется к диким зверям, и потому принято считать, что его значение у Гомера сводится только к первому варианту. Однако в таком случае совершенно не ясна его мотивированность применительно к Атланту (ср. недоумевающую ремарку С.Уэст в комментарии на соответствующее место [Odyssey 1: 82]). Значение «всеведения» впервые усмотрел в этом слове еще Клеанф, предлагавший для адекватного понимания изменить придыхание начального гласного с тонкого на густое (по аналогии с ὅλος). Иные употребления эпитета в «Одиссее» также неоднозначны: он применяется к Миносу (11, 322) и Эту (10, 317), каждый из которых может с одинаковой обоснованностью называться и «мудрым», и «губительным».
- ²⁹ Здесь следует сказать несколько слов о принципе присутствия и роли подобных объяснений слов, или первых этимологий, внутри гомеровских поэм. По преимущественному мнению исследователей, в греческом эпосе такой внутренней интерпретации подвергаются прежде всего и исключительно собственные имена [Dornseiff 1956: 103; Liebermann 1991: 30]. В этом убеждают отчасти и уже приведенные примеры, а также многократно обсужденный случай двойной (*Одиссея* 1, 55–62; 19, 406 и далее) этимологии имени Одиссея [см. Rank 1951: 51ff., Lallot 1991: 137–138], этимология имени Астианакта (*Илиада* 6, 402–403), Демодока (*Одиссея* 8, 422); примеры словесной игры вокруг имени Гарпий (*Одиссея* 1, 241) или Харибды (12, 104). В то же время встречаются и примеры словесного обыгрывания, представляющего собой по сути смысловое истолкование не имен или эпонимов, но простых слов. Одним из самых замечательных примеров может служить пассаж из «Одиссеи» (19, 562–567), где говорится о двух воротах, через которые приходят к людям сны. Одни ворота — из рога (κέρας), другие из слоновой кости (ἐλέφας). Сны, приходящие через ворота из слоновой кости, обманывают (ἐλεφαίρομαι); те же, что проходят через роговые ворота, сбываются (κράινω). «Парное» словесное соотнесение ἐλέφας — ἐλεφαίρομαι, κέρας — κράινω, действительно, представляет собой «изысканный и потрясающий пример мифологической этимологии» [Lersch 1838: 6] и занимает особое место в научных классификациях гомеровских этимологий [Rank 1951: 104–108]. Но наряду с этим, находятся и более простые и в то же время несомненно сознательно «этимологические» контексты. Так, например, в «Одиссее» 20, 56–57=23, 343 эпитет λυσιτελής ‘расслабляющий члены’ (о сне) расшифровывается как λύων μελεδήματα ‘освобождающий [душу] от забот’; в «Илиаде» 16, 33–36 прилагательное νηλεές ‘безжалостный’ связывается с глаголом ἀλεεῖνω ‘бояться, избегать’ (в то время, как в других

местах, например, 9, 497 оно вполне в согласии с современной этимологией трактуется как антоним существительного ἔλεος ‘жалость’ — см. [Risch 1981: 310–311]). Подмеченный нами случай с δλοῖφρων продолжает ряд подобных примеров. Кстати, ему находится чрезвычайно близкий аналог: трактовка в гомеровском тексте еще одного композита, содержащего корень — φρήν — δαίφρων, имеющего в современных словарях [Liddell-Scott: 366] два варианта толкования: «воинственный» (от δαῖς «битва» + φρήν) или «мудрый» (от *δάω «знать, учить» + φρήν). Однако строка «Одиссеи» 1, 48: ἀλλὰ μοι ἄμφ’ Ὀδυσῆϊ δαίφρωνι δαίεται ἦτορ «У меня об Одиссее... разрывается сердце» — очевидным образом соотносит начальный элемент композита с еще одним этимологом — δαίω ‘разделять’ — и приобретает смысл «с разделенной душой» (вполне согласующийся с последующим описанием страданий героя) в противовес традиционному выбору между «с воинственной душой» или «с мудрой душой» (который, кстати, предлагается в современном комментарии на соответствующее место — [Odyssey 1: 80]).

³⁰ О возможном родстве этого прилагательного с μῶλος упоминается и в словаре Покорного [Pokorny 1959: 746]. Сомнения вызывает лишь семантическое развитие: от «трудный» к «слабый» [Chantraine: 730]. Однако оно не кажется таким уж невозможным; семантический сдвиг может диктоваться переносом значения с объекта на субъект: «трудный» — «требующий усилия» — «прилагающий усилия» — «усталый, слабый». В таком случае весь этот круг слов включается в достаточно широкий индоевропейский этимологический контекст [Walde-Hofmann 2: 101–102] с параллелями вплоть до русского *маять, маята* [Фасмер 2: 587].

³¹ Ср. идентичные латинские формулы — *moles pugnae, moles Martis* (см., например, *Силий Италик*. Пуническая война 3, 572–573; *Авл Гелий*. Аттические ночи 13, 23, 2).

³² Интересно, что если относить к той же семантической группе и прилагательное μῶλος (см. выше прим. 30), то в последующей античной традиции встречается сближение этого прилагательного с названием растения: так, у Ликофрона (679) гомеровское μῶλον осмысливается как μῶλος ῥίζα ‘мягкий корень’.

³³ Причем, возможно, что это имя является к тому же еще и хиастическим соответствием имени друга Ахилла — Патрокла (Κλεο+πάτρῃ > Πατρο+κλῆος), мотивированным сходством двух ситуаций: имя Клеопатры встречается в рассказе Феникса о Мелеагре, удалившимся от битвы в покои своей жены, точно так же, как Ахилл предается праздности вместе со своим другом [Howald 1946: 132].

³⁴ Конечно, это не более чем версия; в современных словарях и комментариях имени Парис приписывается исключительно негреческое происхождение (в частности, его сравнивают с фрак. Πόρις ‘боец’ или санскр.

para- ‘лучший’ — [Iliad I: 267]; предполагается также иллирийское происхождение [Kamptz 1982: 340 сл.]. Однако, мы говорим не столько об этимологии в строго современном смысле слова, сколько о возможном понимании слова внутри самой греческой традиции и языка. Заметим, что и во втором имени — Александр, для греков совершенно прозрачным, теперь порой усматривают негреческие — в частности, хеттские — корни [Kamptz 1982: 94–95].

³⁵ Аполлодор (*Мифологическая библиотека* III 12, 5) сообщает, что это имя он получил от пастухов за то, что успешно отражал набеги разбойников и возвращал похищенные стада. Та же версия содержится и в письме Париса к Елене, включавшемся в корпус овидиевых «Героид» 15, 359–360: *Paene puer caesis abducta armenta recepi / Hostibus et causam nominis inde tuli.*

³⁶ Именно так может быть, на наш взгляд, уточнено предлагаемое В.Либберманом для случая «двуименности» героя разграничение «официального и частного именования» [Liebermann 1991: 32].

³⁷ Имя Ахилла в гомеровском тексте также становится «прозрачным» и «объяснимым». Так, в одном из мест (*Илиада* 20, 320–322) оно по всей видимости соотносится с «тьмой», ἄχλος [см. Risch 1981: 307]. В то же время своеобразной трактовкой сути имени героя можно считать самые первые строки «Илиады», где говорится о «тысячах бедствий», которые гнев Ахилла принес ахейцам. Тем самым, как кажется, начало «Илиады» «задает» для имени Ахилла этимологическое истолкование, поддержанное и последующей традицией, которая понимала Ἀχιλλεύς как композит, состоящий из двух элементов: ἄχος «горе, печаль» и λαός «народ» — т.е. «несущий беды народу» (ср. *Scholia in Homeri Iliadem* A 1). Кстати, такая и одна из ныне существующих этимологических версий [Palmer 1963: 79]. Фраза «Илиады» о том, что гнев Ахилла «ахейнам тысячи бедствий содеял» (ἦ μὲν Ἀχαιοὶς ἄλγε' ἔθηκε — *Илиада* 1, 2), таким образом становится еще одним примером объяснений в духе «гомеровской этимологии». Не случаен здесь и выбор именно этнонима «ахейцы» из трех возможных самоназваний греков: ведь в «Илиаде» этот этноним тоже соотносится со все тем же ἄχος ‘горе’ (ср. 10, 145; 16, 22).

³⁸ Аполлодор. *Мифологическая библиотека* III, 13, 6. В «Библиотеке» опять-таки именно имя «Ахилл» получает семантическую мотивировку: так называет героя кентавр Хирон за то, что он питался не молоком кормилицы, но мозгами и внутренностями животных. У Аполлодора тем самым Ахилл получает свое прозвание за то, что «не прижимал свои губы к груди кормилицы» (т. н. ἄ privativum + χεῖλη ‘губа’; вариант — та же ἄ privativum + χίλος «корм»). При различных объяснениях перифрастический характер «общего» имени героя сохраняется.

³⁹ Схожим образом в «Илиаде» (4, 354) подчеркивается и «говорящее» имя сына другого героя — Одиссея: *Τηλεμάχιο φίλον πατέρα προμάχοισι μίγυν-*

та. Значение имени Телемах (букв. «сражающийся издали») обыгрывается путем столкновения с однокоренным антонимом — *πρόμαχος* «сражающийся впереди».

40 Правда, в некоторых случаях у интерпретаторов возникают разночтения по поводу последовательности возникновения «парных имен». Так, например, применительно к фигуре Клеопатры-Алкионы комментарий к «Илиаде» предполагает, что «родительское» имя «Алкиона» — вторично, являясь чем-то вроде домашнего прозвища [Iliad 3: 136], и при этом ссылается на употребление в данном случае глагола *καλέεσθαι*, инхотативное значение которого подразумевает, якобы, «нечто отличное от официального имени» [Iliad 2: 213]. Однако, предположение выглядит натянутым и не подтверждается, как кажется, реальной семантикой глагола, ничем не отличающегося у Гомера от других глаголов со значением «звать, называть». Это заставляет признать справедливость высказанного еще В.Шадевальдом утверждения о «новизне» (по отношению к «исходному» имени Алкионы) имени Клеопатры [Schadewaldt 1966: 140].

41 Показательно, что в уже упоминавшемся пассаже из платоновского «Кратила» сразу за упоминанием о божественном языке Сократ, ссылаясь на то, что не человеческое дело судить о нем, переходит к рассмотрению случая с двойным именем Скамандрия-Астианакта. Значимо, что рассмотрение проходит именно в категориях «правильное-неправильное имя», причем правильным (а значит, поддающимся объяснению) Сократ считает именно вариант «Астианакт». Характерно, что для доказательства этой «правильности» он сознательно переиначивает гомеровский текст, говоря, что Астианактом сына Гектора называли мужчины, а Скамандрием — женщины, и поскольку именно мужчины «разумнее», то верным должно считать имя «Астианакт» (*Кратил* 392b2-e3). При всей иронической подаче данного рассуждения, за ним, как всегда у Платона, можно обнаружить скрытую мотивировку. Собственно гомеровское противопоставление: «имя, используемое родителями — имя, используемое всеми остальными» — не несет в себе идеи предпочтения одного другому: изменение гомеровского текста дает возможность такого «априорного» предпочтения. В то же время выглядящая вполне фантастической идея специального имени для «женского употребления» сохраняет оттенок исходного гомеровского смысла: «женщина» ассоциируется с «семьей», и потому «женское имя» подменяет «частное, семейное» имя гомеровского героя.

42 Заметим, что в последнем фрагменте слово *δευτέρως* «вторые» добавлено Т.Бергком, исходя из контекста, в котором этот пассаж приводится Афинеем (14, 642) и где речь, действительно, идет о «вторых блюдах». Если же, следуя рукописи, исключить это прилагательное, то «рог Амалфеи» будет божественной перифразой просто к слову *τράπεζα* «стол» —

точно так же, как «жертвенник» у Ферекида. При формальном сохранении в этих примерах перифрастического принципа божественного наименования следует отметить, что вряд ли «человеческое» именование — *τράπεζα* — воспринималась как слово с неясной внутренней формой. Его структура была достаточно прозрачной (< *τρα* из **ter-*, *tr-* + *πεζά* «нога, стопа» — букв. «треножник», что еще более подчеркивает ритуальную окраску слова и предмета), и потому уже в приведенных примерах традиционная семантическая обоснованность (ясность/неясность) дихотомии «двух языков» выглядит несколько нарушенной.

- 43 Характерно, что в другом фрагменте (fr. 237 Kern), где упоминается и второе имя Фанеса — Дионис (и где возможно просматривается разграничение исконно божественного и человеческого имени), наряду с «Фанесом» этимологизации подвергается и второе имя бога — Дионис, которое связывается с глаголом *δινέω* «кружить»:

πρῶτος δ' ἐκ φαός ἦλθε, Διώνυσός τ' ἐπικλήθη,
οὔνεκα δινεῖται κατ' ἀπείρονα μακρὸν Ὀλύμπον.

- 44 μέγιστον τίκτετον τύραννον, ὃν δὴ κεφαλῆγερέταν θεοὶ καλέουσιν. «Божественное» слово (образованное по аналогии с гомеровским эпитетом Зевса «тучегонитель», *νεφέλῃγερέτης*) — это вполне реальная (по свидетельству Плутарха — *Перикл* 3) кличка Перикла, присвоенная ему из-за формы его головы. При безусловной иронической интонации фрагмента достаточно интересной выглядит ситуация, когда «божественный» статус придается «общественному» прозвищу (т. е. некоему аналогу «общего» имени героя в гомеровском эпосе).

- 45 В этом же ряду можно привести сохраненный в словаре Гесихия фрагмент Кратина, в котором прямо обыгрывается эпический прототип комедийного «двуязычия» (fr. 315): *κύβηλις* — *τινὲς τὴν τυροκνήστῃν φασι. ἔπαιξεν δὲ ὁ Κρατῖνος παρὰ τὸ 'χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δὲ κύμινδιν'.* «Резак — а некоторые его называют сыроторкой. Это обыграл Кратин, поставив рядом с «боги ее называют халкидой, а люди киминдой». Конечно, не очевидно, кто эти «некоторые», использующие столь яркое и понятное название «сыроторка» (кстати, популярное в комедии: оно встречается у Аристофана и во фрагментах комедиографа Платона) — люди или боги. Похоже, что оно опять-таки принадлежность людского языка, и именно в этом заключается «игра» Кратина; на это косвенно указывает и последовательность приведения имен у Гесихия: «резак / сыроторка = халкида / киминда».

- 46 Характерно, что птицы тоже обладают некой речью — *φωνή* — ср. представление о «птичьем языке» как аналоге языка поэзии у Алкмана (фр. 4, 5) или как своеобразной характеристике пророческих слов Кассандры в «Агамемноне» Эсхила.

47 Не случайно, что последующая традиция достаточно часто следует наметченному уже в архаической поэзии и комедии принципу поиска «двойных» наименований для предметов достаточно редких и специфических, будь то экзотические географические названия или обозначения каких бы то ни было блюд или, скажем, растений. Так, упоминание о «божественном» и «человеческом» языке мы находим в уже цитировавшемся анонимном трактате «О растениях», где для одного и того же цветка (пиона) приводится целый ряд равно обоснованных названий: «Отпрыск бессмертных, с обеих сторон обрамленный цветами, / Тот, что блаженных среди именуется «сладколилейным» (γλυκύσιδη), / А среди всех обитающих солнца в округе Египта, / «Яркоблистающим» (ἀγλαοφώτις) прозванный из-за горящего цвета, / Что венчает побег, блестящему огню подобный. / То, что цветок этот всходит при свете созвездья Собаки, / ... / Не утаилось от мысли и слова блаженных бессмертных, / И потому именуют его «порождением собаки» (κυνόβλαστος) / Вечно блаженные боги...» (Аноним. *De Herbis* 151–162). Каждое из «божественных» имен описательно и семантически прозрачно — впрочем, точно так же, как названия того же цветка у различных народов (египтян, а чуть раньше в тексте — у критян, сирийцев, фригийцев — там же, 139–150). «Правилен» весь набор разнообразных названий, каждое из которых имеет свое обоснование; знание всего «списка», в свою очередь, становится показателем «учености» автора поэмы.

48 При этом подобная многочисленность божественных эпитетов осмысливается в поэзии как особая отмеченность, знак признания божества [Pulley 1994: 22]. Не случайно, например, что в гимне Каллимаха «К Артемиде» (7) богиня просит от Зевса дар «многоименности» (πολυωνυμίην) в качестве свидетельства ее непреходящей славы.

49 αὕτη θνητῆς πρὸς θεῖαν ἀρετὴν ὁμοίότης, ἥ παρὰ μὲν θεοῖς καλεῖται Θέμις καὶ Δίκη καὶ ἄλλα ἄττα μυστικὰ καὶ θεοπρεπῆ ὀνόματα, παρὰ δὲ ἀνθρώποις φιλία καὶ χάρις. Показательно, что все четыре имени здесь — по сути слова, обозначающие абстрактные понятия, в случае «божественных» имен персонифицированные. Некую «равнозначность» людского и божественного языка подчеркивает и то, что в каждой паре — божественной и человеческой — одно из двух слов достаточно рано и твердо закреплено в традиции как имя божества (Θέμις — Фемиды; Χάρις ‘приятность’ — Харита), а второе — скорее просто абстрактное существительное.

50 Заметим, кстати, что в «Шатапатха-брахмане» есть не только пример распределения синонимов между божественным и человеческим языками, но и прямое упоминание этих языков. В объяснение, почему остры обе стороны жертвенной лопатки (abhri), говорится, что «так же с обеих сторон остер кончик нашего языка, ибо он используется и божественной, и человеческой речью» (Шат.-бр. VI.3.1.34).

- ⁵¹ «Язык» (*jihvā*) в данном случае — не орган речи, но сама речь. Ср. в «Ригведе»: «язык (*jihvā*) — вождь речи» (X.137.7); «вас (Митру и Варуну) призывает языком (*jihvayā*) очень мудрый» (VI.67.8); «язык (*jihvā*) твой, Агни, сладостный, исполненный мудрости... слышится (*ucyate*) среди богов» (III.57.5); «тайный язык (*jihvām guhyām*) жертвоприношений» (X.53.3) и т. п.
- ⁵² Жертвенный жир (*ghṛta*) уподобляется сакральной речи и далее в 58-м гимне IV мандалы: «Вместе струятся, словно реки, потоки [речи], изнутри очищенные сердцем и разумом; / несутся эти волны жира, словно лани, бегущие от стрелы» (IV.58.6).
- ⁵³ О значении формулы «тайные имена коров» см. далее.
- ⁵⁴ Ср. в «Евангелии от Марка» слова Иисуса, обращенные к его ученикам, после того как он поведал притчу о сеятеле: «...вам дано знать тайны Царствия Божия, а тем внешним все бывает в притчах; так что они своими глазами смотрят, и не видят; своими ушами слышат, и не понимают» (Мк 4.11–12).
- ⁵⁵ Своеобразной параллелью к подобному «затемнению» имени божества можно считать этимологии имен богов в платоновском «Кратиле»: правда, в этом диалоге Сократ считает непонятность имени бога, напротив, следствием «порчи языка» людским употреблением, безразличным к истинному смыслу (см. *Кратил* 401c–408c).
- ⁵⁶ Множественность имен Вишну и позднее важная черта его культа. В «Бхагавадгите» Вишну перечисляет Арджуне несколько десятков своих тайных имен (БхГ X.19–40), а в XIII книгу «Махабхараты» включен гимн тысяче именам Вишну (Мбх XIII.149).
- ⁵⁷ Подобного рода перифразы, непосредственно увязанные с оппозицией «языка богов» и «языка людей», характерны и для древнехеттских стихотворных гимнов:
- Тебя лишь смертные зовут Тахатанвити,
Среди богов ты Мать Источников — Царица!..
Тебя лишь смертные зовут Вассецилли,
Среди богов ты — Царь, подобный Льву!
- (Пер. В. В. Иванова)
- ⁵⁸ Ср. именование Жертвенного коня в одном стихе Ямой, Адитьей, Тритой, «по некоему тайному обету (*guhyena vratena*) имеющим общее с Сомой» (I.163.3).
- ⁵⁹ Табуирование и замена имени бога иногда определяет характер целого гимна «Ригведы». Так, каждый стих 29-го гимна VIII мандалы «Ко Всем-Богам» адресован одному какому-то божеству, которое всякий раз не называется по имени, но обозначено косвенным признаком или определением [см.: Елизаренкова 1995: 340–341, 690].

- ⁶⁰ Само слово *brahmodya* принадлежит уже постведийской эпохе, и в «Ригведе» его нет. Чаще всего космогонические загадки именуются в ней просто *брахман* (*brahman*), иногда с определениями «непонятный» (*acīta*), «грозный» (*gaudra*) и т. п. (см., например, I.152.5; X.61.1; I.88.4). По-видимому, изначально термин *брахман* («священное слово», «гимн») включал в число своих смыслов и понятие сакральной загадки [см. Рену I: 12; II: 28–29, *passim*; Gonda 1975: 134, 382]. Рену, в частности, выводит значение слова *bráhman* из корня **barh-/brah-*, рефлекс которого он усматривает в *скр. ura-valh-* «говорить загадками».
- ⁶¹ Под четырехгранником, согласно К.Гельднеру, подразумевается ваджра — оружие Индры; под трехгранником — оружие противников («хулителей») богов [Geldner I: 210].
- ⁶² «Безногая» — видимо, богиня Ушас, пробуждающая людей и животных, «имеющих ноги»; «зародыш» — утреннее солнце [Елизаренкова 1989: 638].
- ⁶³ «Любовник» и «девицы» — бог Сурья и утренние зори [Там же].
- ⁶⁴ Видимо, тот же бог солнца Сурья.
- ⁶⁵ Теленок, по комментарию Саяны, — бог Агни в виде молнии, он появляется из лона туч — «свернувшихся» вод, но вместе с дождем сам порождает эти воды — бывшие ранее его матерями [Елизаренкова 1989: 599].
- ⁶⁶ По Саяне, три брата — солнце, ветер, земной огонь; по Гельднеру, — три жертвенных костра, а «хозяин племен» (рода) — домашний огонь, «семь сыновей» которого — все виды пламени [Geldner I: 227].
- ⁶⁷ Речь идет о соитии Матери-Земли и Отца-Неба [Елизаренкова 1989: 646].
- ⁶⁸ Имеется в виду год с 12 месяцами и 720 днями и ночами [Там же].
- ⁶⁹ Существуют разные интерпретации этой загадки, которая так или иначе подразумевает мировое дерево [Там же: 647].
- ⁷⁰ Вот несколько кеннингов «Ригведы», имеющих индоевропейские параллели: «пастух народа» (*gorā janasya* — III.43.5) — царь; «беспыльные пути» (*agēñ ujoanā* — VI.62.6) — воздух; «волосы земли» (*roma prthivyañ* — I.65.8) — деревья; «десять ветвей» (*dasā-sākhāñ* — X.137.7) — пальцы.
- ⁷¹ «Могучий огонь» — видимо, небесный огонь, олицетворяемый Агни; «могучие» — боги; «рыжая корова» — утренняя заря, Ушас; «место истины» — алтарь; «тайно сияющий, стремительный, быстрый» — жертвенный огонь, земная ипостась огня небесного.
- ⁷² «Легкодоступной» [речью] — так, нам кажется, следует перевести слово *pratīyena* (от глагола *prati-i* — «идти навстречу», «делать понятным»). Принятый перевод — «поддающейся опровержению» [см.: Елизаренкова 1989: 366, 722] — вызван, по-видимому, парадоксальностью соположения эпитетов «убогая», «жалкая» и «доступная» или «понятная».
- ⁷³ Ушиджи — родовое имя Ангирасов, божественных певцов.

- ⁷⁴ Ср. «трижды семь струящихся рек», которые призывает себе на помощь певец (X.64.8).
- ⁷⁵ Ср.: «Благодаря жертве они пошли по следу речи (*vācaḥ padavīyam*)» (X.71.3). Или: «Певцы охраняют след закона (*ṛtasya padam*), они владеют высшими тайными именами (*guhā nāmāni ragāṇi*)» (X.5.2), где «след закона», судя по контексту, означает «слово закона», «слово истины», которое поэты (*kavaṃ*) призваны охранять, поскольку владеют сакральным тайным языком.
- ⁷⁶ Едва ли здесь речь идет о награде в виде коров или о жертвоприношении на алтаре [см.: Елизаренкова 1989: 644]. Скорее, если учесть обычное значение выражения *padam goḥ*, имеется в виду священное слово либо гимн, которые способны «подкрепить» «высший образ» Жертвенного коня.
- ⁷⁷ Примеры отождествления коровы и сакральной речи в большом числе имеются также в «Атхарваведе», брахманах и упанишадах: «Эта твоя дочь, Кама, которую зовут дойной коровой (*dhenu*), поэты называют ее царственной речью (*vācam viṛājam*)» (AB IX.2.5); «Это, поистине, Речь, которую боги сделали своей дойной коровой; и точно так же своей собственной дойной коровой делает Речь жрец» (Шат.-бр. IX.1.2.17; ср. III.2.4.10–15; III.3.1.1 и др.); «Речь следует почитать как молодую корову... жизненное дыхание — ее бык, разум — теленок» (Бр.-ар. уп. V.8.1) и др. В.Шмид считает, что и в гатах Авесты корова была символом священной речи: «Ты, который сотворил для нас приносящую счастье корову и в качестве пастбища для нее, дающего покой, — правую мысль (Армайти)» (Ясна 47.3) [Schmid 1959: 6–11]. Можно по многим основаниям полагать, что представление о некоем соответствии, близости понятий коровы и сакральной поэзии существовало и в древнегреческой традиции. В частности, согласно одному из мифов, у бога Гермеса, посредника между мирами богов и людей, который считался также изобретателем семиструнной лиры, Аполлон, покровитель искусств, выменял эту лиру на стадо коров, которые в мифологическом измерении как бы стали ее эквивалентом (Гом. гимны 3, 413–502). Показательно в этом контексте и свидетельство уже упоминавшейся «надписи Мнесиепа», в которой рассказана легенда о том, как Музы дали лиру юноше Архилоху в качестве уплаты за взятую ими корову (fr. A 11a Lasserre-Bonnard). В качестве гипотетического развития исходной мифопоэтической метафоры позволим себе предположить, что весьма распространенный в античной традиции (начиная с Гесиода) образ «поющего пастуха», «пастушеской песни» тоже может восходить к подобному мифологическому тождеству. Ведь пастухи Феокрита и Вергилия имеют, собственно говоря, два занятия — пастушество и пение. Не случайно греческая «буколика» — это песнь не просто «пастушеская», но и «коровья» (βοῦς).
- ⁷⁸ Уподобление сакральной речи молоку характерно вообще для ведийской литературы. Ср. в «Атхарваведе»: «напоенная молоком моя речь (*raṃyas-*

van-asmākaṃ vacaḥ)» (AB III.24.1); «Пусть избавят тебя [от зла] растения силой, священным словом (brahmaṇā), гимнами (ṛgbhiḥ), молоком риши (payasā ṛṣinām)» (AB X.1.12) и т. п. Особенно знаменательно рассуждение «Чхандогья упанишады», обосновывающее почитание одного из видов гимна — «удгитхи» (udgītha) тайным значением составляющих это слово слогов: «Небо — «уд», воздушное пространство — «ги», земля — «тха». Солнце — «уд», ветер — «ги», «Ригведа» — «тха». Кто, зная это, почитает слоги удгитхи: «уд», «ги», «тха», тому речь изливает молоко, молоко речи» (Чханд. уп. I.3.4; ср. I.13.14). Здесь «молоко» не только служит синонимом «речи», но овладение «молоком речи» непосредственно связывается с пониманием ее тайного смысла.

⁷⁹ Для архаического фольклора и сакральной поэзии, наряду с одним символом для разных явлений [см., например, Путилов 1980: 151], характерны и разные символы для одного явления (например, *солнце—птица* и *солнце—колесо колесницы*), на что обратил внимание А.А.Потебня. Он утверждал, что «ни один из этих образов не мог быть устранен; не было оснований сказать: “Только кажется, что солнце есть птица, а на самом деле оно — колесо колесницы, управляемой божественным существом”, ибо не было еще разницы между мнимым и действительным. Оставался один выход: принять разновременность этих образов и сказать, что существо, управляющее солнечной колесницей, по временам становится птицей» [Потебня 1976: 437—438]. Едва ли, однако, мифологическое сознание нуждалось в таком выходе: разнобразные отождествлений и их одновременное, не ощущавшееся как противоречие, наложение друг на друга создают ту множественность смыслов, которая характерна для тайного языка сакральных текстов, в частности, «Ригведы».

⁸⁰ Ср. в «Атхарваведе»: «Коровы приближаются к славному господину коров (Индре). Овладев славой, да пребудем мы на земле» (AB XIX.58.3), где «коровы» явно подразумевает «гимны»: благосклонно приняв их, Индра наделяет поэта славой. Вообще в «Атхарваведе», как и в «Ригведе», уподобление гимнов коровам встречается весьма часто. Знаменательно начало одного из гимнов: «Поэты запрягают пахотных быков» (sīrā uñjanti kavayaḥ)» (AB III.17.11; то же: RV X.101.4), в котором труд поэта сравнивается с пахотой, а гимны отождествляются с быками.

⁸¹ В свое время против представления о метафоричности мифа, предполагающего «способность человека удерживать различие между субъективным началом познающей мысли и тем ее течением, которое мы называем (неточно) действительностью, миром, объектом», решительно возражал А.А.Потебня и в этой связи писал: «...мы, как и древний человек, можем назвать мелкие, белые тучи *барашками*, другого рода облака *тканью*, душу и жизнь человека — *паром*; но для нас это только сравнения, а для человека в мифическом периоде его сознания — это полные истины». И далее,

заимствуя пример как раз из ведийской поэзии, констатировал: «Для человека, для которого есть миф *туча—корова*, одновременное с этим название тучи коровою есть самое точное, какое только возможно» [Потебня 1976: 435, 434]. Э. Кассирер, исследуя так называемые мифологические метафоры, убедительно показывает, что «в самом мифе речь идет о чем-то совершенно отличном и гораздо большем, чем простая «замена», чем риторико-языковая фигура; то, что кажется при нашей позднейшей рефлексии простым переносом, является для него подлинной и непосредственной идентичностью» [Кассирер 1990: 39].

⁸² Ваджа (vāja) — букв. «скакун», имя одного из Рибху, которое нередко становится собирательным для всей этой группы полубогов.

⁸³ Отметим, что один из видов гимнов так и называется в «Ригведе» — «лучшая колесница (ratham̐tara)» (X.181.1).

⁸⁴ Отождествление гимна и колесницы или коня и отождествление гимна и коровы очень часто, как мы уже видели и увидим, соседствуют и как бы подкрепляют друг друга (см., например, чуть ранее: I.186.7).

⁸⁵ «Ладья с собственными веслами-ногами (naus nityāritrā padvatī)» символизирует в «Ригведе» защиту и спасение [Елизаренкова 1989: 631].

⁸⁶ Идея состязания поэта с поэтами — современниками и предшественниками, имеющая архаические, ритуальные корни, оказалась весьма существенной для литератур древности и средневековья. В эти эпохи, по словам С.С.Аверинцева, «понятие состязания (греч. ζήλοσις, лат. aemulatio) — одна из важнейших универсалий литературной жизни» [Аверинцев 1981: 5]; помимо очных и заочных состязаний греческих и римских поэтов, напомним о широко известных конкурсах трубадуров и мейстерзингеров в средневековой Европе. В арабском мире поэтические состязания повсеместно практиковались и в доисламскую, и в исламскую эпохи [Фильштинский 1978: 200]. Характер состязания носил «обмен» *танками* и совместное составление «стихотворных цепей» — *рэнга* в Японии. В Индии при царском дворе и при участии и покровительстве царя проходили поэтические собрания (*сабха*), на которых соревновались поэты и которые подробно описаны во многих сочинениях («Кама-сутре» Ватсяяны, «Кавьямимансе» Раджашекхары, «Бходжапрабандхе» Балалалы и др.).

⁸⁷ Естественно, что представление о словесном, поэтическом состязании играет существенную роль и в развитии греческого поэтического самосознания, начиная с упоминания о поэтических соревнованиях у Гесиода (*Труды и дни* 654–668) и в гомеровских гимнах («К Аполлону» 149–150; «К Афродите». 6, 2–3). Об исторических свидетельствах см., например [Nagy 1990: 21–23]. Эти состязания воспринимаются как наиболее непосредственное проявление подчеркнутого еще Ф.Ницше «аго-

нистического духа» греческой культуры (рассмотрению этого феномена была во многом посвящена книга [Зайцев 1985]). Показательно при этом, что хотя поэтические соревнования и были зачастую приурочены к ритуальным празднествам (например, ими сопровождались и спартанские Карнеи в честь Аполлона — первым победителем таких состязаний считался Терпандр — и, естественно, Дионисии в Афинах), культовый подтекст в них практически не ощущался. Скорее на первый план выходил именно светский, соревновательный аспект. Интересно, что и здесь, впрочем, аналогом и параллелью таким соревнованиям становились скачки на колесницах (прежде всего у Пиндара — см. «Инспирация и мастерство»).

⁸⁸ Тот же смысл в стихах: «Вас двоих (Митра и Варуна) [я зову] на гонки колесниц, на широкое ристалище. / Мы смело задумали прекрасное восхваление (suṣṭutim) в песнях Ратахавьи (имя певца. — П.Г.)» (V.66.3) — или: «Вас двоих, Индра и Агни, мы зовем на гонку колесниц (eṣe rathā-pāṁ) ... о два знатока, больше всех любящих песни» (V.86.4). Во втором случае символический смысл стиха подсказывает эпитет богов: girvaṇas-tama — «больше всех любящие песни».

⁸⁹ Как «препятствия» мы переводим не вполне понятное слово aratnayāḥ, которое буквально значит «локти». Напомним, кстати, о метафоре бега и скачек для понятия песни в греческой архаике, начиная с Гомера, и о постоянном уподоблении состязания поэтического и спортивного (прежде всего состязания колесниц у Пиндара). Интересно, что даже некоторые термины греческой литературной теории — например, *период* и *колон* в риторике — оказывается возможным возвести к метафоре состязания в беге или скачек [Никольский 1994: 39–42].

⁹⁰ В «Ригведе» часто бог (особенно Индра) уподобляется теленку, а гимны его матери — корове или коровам (VI.45.25, 28; VIII.95.1; X.123.3 и др.).

⁹¹ См. выше прим. 82.

⁹² Определение *сувркти* может относиться к имени бога, и тогда оно, вероятно, значит «[воспетый] хорошо гнутым(словом/гимном)»: «Я зову прекрасно блистающего, хорошо воспетого гнутым словом Агни (sudyot-māṇaṁ suvr̥ktim agnim)» (II.4.1), «Гимны украшают тысячесильного, побеждающего врагов, наслаждающегося выжатым сомой, щедрого, хорошо воспетого гнутым словом Индру (suvr̥ktim indram)» (X.104.7; ср. VI.10.1; X.74.5).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ СТАРАЯ И НОВАЯ ПЕСНЬ

В «Ригведе» несколько раз встречается выражение «путь (path, gatu, yāta, yaupa) гимна». В «Гимне познанию» в осуждение певцу, покинувшему содружество слагателей гимнов, говорится:

Тому, кто оставил единомышленника, друга, нет доли в речи. /Что он слышит, слышит втуне; он не узнал пути гимна (nahi praveda sukr̥tasya panthām) (X.71.6).

Понятие «путь гимна» не вполне однозначно. В одном из гимнов той же X мандалы упоминается путь древних риши:

Семь божественных риши были сведущи в хвалах, метрах, строе [гимнов]. / Распознав путь древних (r̥igveṣām panthām), мудрые взяли его (путь) в руки, словно колесничие поводья (X.130.7).

Путь древних риши выглядит здесь как владение ими искусством песнопения (хвалой — stoma, метром — chandas, построением гимна — gramā). Однако это и путь в его временном, линейном измерении, проло-

женный древними и продолженный верными ему новыми поэтами. Хороший гимн должен соответствовать пути-норме, но каждый певец реализует установленный путь во времени, прочерчивает его дальше:

О Агни, ведающий все пути (*viśvāni vidvān vayunāni*), обладающий прекрасным вдохновением (*sukrataḥ*), прими благосклонно мое слово / ... проложи путь священному гимну (*brahmaṇe gātum eraya*)! (X.122.2).

Следуя древнему пути, создавая гимн по образцу, завещанному предками, певец, как явствует из многих контекстов «Ригведы», этот путь обновляет, придает старому гимну новый блеск:

Сделай, о податель всех благ, по древнему образцу устремленными вперед пути для нового гимна (*pratna-van navyase ... sūktāya pathaḥ kṛnuhi grācaḥ*)! (IX.91.5);

Теперь сделай успешными заново пути для нового гимна. / Заставь сиять свет по старому образцу (*nu navyase navīyase sūktāya sādhaṃ pathaḥ / pratna-vad rocaṃ rucaḥ*)! (IX.9.8).

Понятие «нового гимна», создаваемого на уже проложенном древними «пути песни», — одно из ключевых в «Ригведе». Для его выражения используются самые различные формы прилагательного *нава-* ‘новый’, в том числе его сравнительная и превосходная степени («более новый», «самый новый»), не имеющие, впрочем, особого, выделяющего их смыслового оттенка: *нава* (*nava*), *навья* (*navya*), *навьяс* (*navyas*), *навьяс* (*navīyas*), *навиштха* (*naviṣṭha*). В качестве синонима *нава* иногда употребляется другое прилагательное *апурвья* (*apūrvyā*) — букв. «не бывший прежде», «не-древний»: «Мы приносим тебе, Индра, не бывшие прежде священные гимны (*apūrvyā brahmāṇi*)» (VIII.66.11). Кстати говоря, слово с тем же индоевропейским корнем и в том же значении «новая песнь» встречается в Авесте: «Я хочу восхвалить тебя доброй мыслью и новой песней (*araouruuim*)» (Ясна 28 [Schmitt 1967: 298]). Достаточно широко используется выражение «новая песнь» также в Ветхом и Новом Заветах: «Пойте Господу новую песнь, хвалу Ему от концов земли» (Ис.42.10), «Пойте Ему новую песнь; пойте Ему стройно, с восклицанием» (Пс.32.3; ср. Пс.95.1; 97.1; Отк. 5.9; 14.3) и, конечно, в древнегреческой архайке: у Гомера, поэтов Алкмана, Херила, Тимофея и особенно Пиндара и Вакхилида.

Но именно в «Ригведе» понятие «нового гимна» представлено особенно широко и дает возможность углубленной интерпретации. Определение «новый» весьма часто прилагается к любому именованию са-

крального слова и гимна и при этом обычно имеет в виду данный гимн, исполняемый здесь и сейчас: «Готама (автор исполняемого гимна, согласно анукрамани. — П.Г.) вытесал новый священный гимн (navyam atakṣad brahma) для коней Индры» (I.62.13); «Адити, Рудры, Васу наслаждаются этим новым, создаваемым [теперь] священным гимном (brahma kriyamāṇam navīyaḥ)» (VII.35.14; ср. III.62.7; VI.50.6; X.89.3); «Я хочу сотворить сейчас новую хвалу (navam stomam) для Агни» (VII.15.4; ср. VIII.12.10; 51.3); «Вот вам (Митра и Варуна) в восхваление новые гимны (manmāni navāni); пусть доставит вам радость эти сотворенные [нами] священные слова (kṛtāni brahmā)» (VII.61.6); «Я приношу [Тваштару только что] родившуюся песнь (gīram ...navyasīm jāyamānām)» (V.42.13; ср. II.24.1; VI.49.1; VII.53.2); «Воспой хорошо Марутов самой новой песнью (naviṣṭhayā girā)» (VIII.20.19); «Создай новый гимн, сопровождаемый жертвами (ukthaṁ navīyo janayasya yajñaiḥ)» (VII.18.15; ср. I.130.10; V.12.3; VII.26.1); «Для вас, Митра-Варуна, я слагаю по-новому этот прекрасный гимн (suvṛktim ... kṛṇve navīyaḥ)» (VII.36.2); «Пусть достигнет его (Агни) новая прекрасная хвала (navyasī sukīrtiḥ), рожденная нашим сердцем!» (I.60.3); «Призови этого Индру новой молитвой (navyasyā matī)!» (VIII.51.3; ср. VI.22.7; VIII.25.24; 74.7); «Это для тебя, Агни, новая молитва (navyasī manīṣā)» (X.4.6) и т. д.

Новый гимн часто характеризуется как «прекрасный»: *су-штутти* (suṣṭuti), *су-кṛти* (sukṛti), *су-вṛкти* (suvṛkti) (I.60.3; III.62.7; VII.36.2; X.91.13 и др.); как «хорошо произнесенный» (sūkta): «Вот я запрягу двух буланных коней в колесницу Индры ... с помощью нового хорошо сказанного гимна (sūktena vacasā navena)» (II.18.3); «светлый» (śuci): «Для Вайшванары — новая светлая молитва (matir navyasī śuciḥ)» (VI. 8.1; ср. VII.93.1); «могучий» (maha, mahat): «Мы хотим служить (Брихаспати) новой могучей речью (navayā mahā girā)» (II.24.1; ср. VII.26.1), «равный земле и небу»: «Пропой (Индре) равный земле и небу несравненный гимн (samānam ... kṣmayā divo asamam brahma navyam)» (X.89.3); доставляющий удовольствие богам (VII.26.1; 61.6; 93.1 и др.). Впрочем, следует сразу же заметить, что такие же или сходные характеристики прилагаются в «Ригведе» к любому гимну вне зависимости от того, назван ли он или не назван новым. Более специфично для «Ригведы» в связи с упоминаниями «новых гимнов» нарочитое обыгрывание понятий 'новый' и 'старый', 'древний'. Так, например, «новый» гимн подчеркнуто адресуется «старым» богам: «Эту новую прекрасную хвалу я хочу пропеть древнему (Агни) (imām pratnāya suṣṭutim navīyasīm voceyam)» (X.91.13), «Окружите вашей новой молитвой древнего (Индру) (dhiyā navyasyā

pratnam)» (VI.22.7), «Этих древних (Ашвинов) я хочу привлечь новой молитвой (tā ... pratnā navyasā vacasā)» (VI.62.5), «Дайте первенство двум перворожденным родителям (Небу и Земле) новыми песнями (pūrvaje pitarā navyasibhir gīrbhiḥ)» (VII.53.2) и т. д. Примечательно и употребление в выражении «новая песнь» упомянутого нами синонима «новый» — прилагательного *anurvya* (arūvya; букв. «не-бывший», «не-древний», «небывалый»). В нескольких случаях определение «не бывший прежде» сочетается с другим: *пурутама* (purutama — превосходная степень прилагательного *риги* — «многий»), которое значит и «лучший из многих», и «очень многий», то есть «много раз встречающийся», «широко распространенный», «употребительный». Если учитывать второе значение, то некоторые стихи «Ригведы» могут показаться противоречивыми по смыслу: «Мы, потомки Вимады, создали тебе, Индра, хвалу, не бывшую прежде, широко распространенную (stomam ... arūvyam purutamam)» (X.23.6) — или: «Не бывшие прежде, широко распространенные слова я хочу вытесать [для Индры] устами (arūvyā purutamāni vacāṁsi ... takṣam)» (VI.32.1). Однако это выглядящее, на первый взгляд, оксюморонным словосочетание вполне обосновано тем смыслом, который творцы «Ригведы» вкладывали в понятие «нового гимна».

Свой гимн поэт «Ригведы» рассматривает как продолжение непрерывной традиции пения гимнов, не имеющей ни определенного начала, ни конца. Используя уже знакомое нам уподобление исполнения гимнов ткачеству, в «Ригведе» говорится: «Все новую и новую нить ткут в небо [и] в глубь океана озаренные поэты» (I.159.4), «Соткан мой труд, и он же ткется снова» (I.110.1). Певческий дар и назначение переходят от отца (в более широком значении — предка) к сыну: «Ведь я от отца получил дар прозрения истины» (VIII.6.10), «Благодаря родству (bandhutā) я мощно поражаю словами; это перешло ко мне от отца» (IV.4.11), они считаются наследственным, фамильным достоянием: «Пробудились восхваления Ашвинов, семейные священные гимны (jāmi brahmāṇi)» (VII.72.3). И, действительно, как свидетельствуют анукрамани да и сама «Ригведа», ее гимны принадлежат по большей части певческим семьям, родам: «Из поколения в поколение Джатаведас (имеются в виду гимны в честь Джатаведаса-Агни) зажигается потомками Вишвамित्रы» (III.1.21; ср. III.18.4), «От поколения к поколению (yuge-yuge) Вайшвана-ра (Агни) зажигается потомками Каушики» (III.26.3; ср. III.29.15; 30.20; 42.9).

Но «отцы» — не обязательно родичи, это вообще предшественники, часто божественные или полубожественные: «Отцы наши Ангирасы (pi-

taro na ... āṅgirasah)» (I.71.2; ср. IV.2.16), «наши отцы семь риши (asmākam pitarah ... sapta ṛṣayah)» (IV.42.8), «наши древние отцы Навагвы (мифический полубожественный род. — П.Г.), семь вдохновенных певцов (pūrve pitaro navagvāḥ sapto viprāṣah)» (VI.22.2), «Мы произносим [гимны] благодаря рождению от древнего отца (pituḥ pratnasya janmanā vādāmasi)» (I.87.5). И себя поэты «Ригведы» считают их потомками: «Водоушеви, о вдохновенный (Индра), священным словом потомков Ангирасов (āṅgirasān)!» (VI.35.5), «Дадхьянч, первый Ангирас, Приямедха, Канва, Атри, Ману знают мой род. Эти древние [и] Ману знают меня. / Они потомки богов; у нас с ними родство (asmākaṁ teṣu nābhayah)» (I.139.9).

Имена «древних риши», «прежде рожденных вдохновенных поэтов» (pratnāso ṛṣayah, viprāso purājāḥ), окружены в «Ригведе» большим почтением. Они рассматриваются как первые провидцы, познавшие вселенский закон, истину (ṛta): «Поистине, они были сотрапезниками богов, эти преданные истине древние поэты (ṛtāvānaḥ kavayah pūrvyāṣah)» (VII.76.4), «Ведь еще прежние поэты, говорящие правду, преданные истине, обрели вас, о два мира!» (Ш.54.4). Они положили начало исполнению священных песнопений: «Древние поэты отворяют двери гимнов (apa dvārā matīnām pratnā ṇavanti kāravah)» (IX.10.6). И получили за это ту награду, к которой стремятся и их потомки: «У тебя, Индра, еще отцы наши, певцы (pitarah ... jaritārah), все желанные блага получили» (VII.18.1).

При этом древние риши никогда в «Ригведе» не противопоставляются по сути нынешним, но находятся с ними в одном ряду, хотя и разделены временем, принадлежат одной традиции, часто упоминаются вместе: «Агни достоин хвалы прежних риши и нынешних (pūrvebhir ṛṣibhiḥ ... nūtanair uta)» (I.1.2), «И прежние риши, и нынешние (ye sa pūrva ṛṣayo ye sa nūtnā) слагали, вдохновенные, тебе, Индра, священные гимны» (VII.22.9), «Индра окреп благодаря прежним и нынешним песнопениям славящих его риши (pūrvyābhir uta nūtanābhir gīrbhiḥ ... grṇatām ṛṣinām)» (VI.44.13). Теперешние певцы стремятся быть такими же, какими были их предшественники: «Пусть станем мы сыновьями неба Ангирасами!» (IV.2.15), «Мы хотим позвать этого вашего Индру, [мы] такие же, какими были прежние певцы (pūrve jaritārah), безупречные, беспорочные, необоримые» (VI.19.14). Они хотят воспеть то, что те воспевали: «Я восславил жертвами и поклонением Небо и Землю ... Ведь и прежние поэты (pūrve kavayah), воспевая, ставили впереди [этих] двух великих» (VII.53.1). Хотят, чтобы боги так же, как и раньше, прислушивались к

их песнопениям: «Слушай (Индра) Шьявашву (автор гимна согласно анукрамани. — П.Г.), как слушал ты Атри (yathāśr̥ṇoḥ atreḥ) (VIII.36.7; 37.7). Надеются, что боги так же, как и раньше, будут к ним благосклонны: «Ведь это еще прежние риши (ṛṣayaḥ pūrve) звали тебя, великая (Ушас), для поддержки, для помощи ... Прими же благосклонно наши восхваления» (I.48.14), «Как призывал вас, Ашвины, вдохновенный Атри на питье сомы ... так я вас позвал на помощь, [так], как призывали вдохновенные» (VIII.42.5–6). И, таким образом, всякий раз данный, конкретный гимн встраивается в цепочку такого же рода гимнов, примыкает к уже сложившейся традиции: «Прежде и теперь (purā nūnam ca) восхваления риши состязаются за Индру, гимны и песни» (VI.34.1), «К нему направляли гимн Атхарван, отец Ману, Дадхьянч — к этому Индре, как прежде (pūrvathā), сошлись молитвы и гимны» (I.80.16), «И сегодня, как прежде (pūrvathā), тебя (Индру) славят певцы» (VIII.15.6).

«Как прежде» не означает просто «продолжая традицию пения гимнов». Новые поэты стремятся петь не просто, следуя примеру «отцов» — своих предшественников, но петь именно так, как пели те. Из тех же рук и точно таким же они получили свой певческий дар: «И вот, подобно нашим далеким древним отцам (yathā naḥ pitarāḥ parāsaḥ pratnāsaḥ), познавшим истину ... слагатели гимнов хотят обрести вдохновение (dīdhitim)» (IV.2.16). Подобно древним, «по древнему образцу» они и создают свои гимны: «Я стремлюсь создать песни [такие], как прежде (pratna-vat). Услышь, Индра, призыв певца!» (VIII.13.7).

В качестве высшей похвалы они называют свой гимн «подобным» гимну какого-либо древнего риши, пропетым в его стиле: «Мы создаем мыслью, подобно Ангирасам (aṅgirasvat), для Индры громкий хвалебный гимн» (I.62.1), «Наши песни и хвалу, словно у Канвы (kaṇva-vat), услышь, о Васу, [наш] призыв!» (VIII.52.8), «Пойте [гимны] Соме Павамане, как Вьяшва (vyaśva-vat)!» (IX.65.7), «Пропой, о Вишвасаман, гимн [богу] с чистым пламенем (Агни), подобно Атри (atri-vat) (V.22.1), «Тебя, Агни, мы призываем, подобно Бхригу, подобно Ману, подобно Ангирасам (bhṛgu-vat ... manuṣ-vat ... aṅgiras-vat)» (VIII.43.13). И, что особенно примечательно, «Ригведа» весьма часто указывает, что «новая песнь» создается именно такой, какой она была у Бхригу, Атри, Ангирасов и т. д., иначе говоря — в новом облике, в новом исполнении звучит старый гимн: «Для Индры и Агни произнесена новая [речь], как у отцов, как у Мандхатри, как у Ангирасов (pitṛvaṇ navīyo mandhātṛ-vad aṅgiras-vad avāci)» (VIII.40.12), «Спойте ему (Индре), как Ангирасы, новый [гимн] (navyam aṅgiras-vad arcata)» (II.17.1).

Итак, новый гимн в «Ригведе», с одной стороны, следует старому образцу: «Сома славится людьми по старому установлению (anu dhāma pūrvam)» (IX.97.5). А с другой, новая молитва, *эта* — в данный момент произносимая — молитва рассматривается, как если бы была создана еще в древности: «Облаченная в прекрасные светлые одежды — такова эта рожденная для нас в древности, идущая от отцов молитва (seyam asme sanajā pitṛyā dhīḥ)» (III.39.2), «Этот гимн, семиглавый, рожденный истиной, великий, нашел отец наш (imām dhiyam ... pitā naḥ ... avindat)» (X.67.1), «Эту песнь, приятную для бессмертного, дали нам рожденные в древности бессмертные [поэты] (amṛtāsaḥ purājāḥ)» (VII.97.5).

Поэтому «новый гимн» в «Ригведе» по существу уравнивается со «старым», «отцовским» гимном: «Это его (Варуну) я славлю одновременно [своей] песней и молитвами отцов (samanā girā pitṛnām sa manmabhiḥ)» (VIII.41.2). Поэт, исполняя новый гимн, так или иначе воспроизводит, заново творит древний: «Я запрыгаю для вас с поклонением прежний гимн (yuje vām brahma pūrvyam)» (X.13.1); «Мы призываем души [предков] ... отцовскими гимнами (pitṛnām manmabhiḥ)» (X.57.3); «Индру мы зовем песнями ... Индру мы зовем древним гимном (indram gīrbhir havāmahe ... pratnena manmanā havāmahe)» (VIII.76.5–6); «Провозглашена древняя молитва. Произнесите для Индры священный гимн (astāvi manma pūrvyam brahmendrāya vocata)» (VIII.52.9); Индру просят услышать призыв Тиращи (автора гимна. — П.Г.), который создал для него «новую приятно звучащую песнь, древнюю молитву (navīyasīm giram ... dhiyam pratnām), обдуманную в сердце, пропитанную истиной» (VIII.95.5). Поэтому процесс созидания или исполнения гимна понимается в «Ригведе» как повторение и одновременно переложение древней песни в новую: «Его (Индру), почитая, подобно Ангирасам, поклонением, я делаю для древнего прежде рожденную [песнь] новой (navyam kṛnomi sanyase purājām)» (III.31.19).

Поэты «Ригведы» адресуют свои гимны богам ведийского пантеона из поколения в поколение (yuge-yuge); они просят о милости Индру, «который усилился древними славословиями, который [усилился] средними и нынешними (ya stomebhir vāṛdhe pūrvyebhir yo madhyamebhir uta nūtanebhiḥ)» (III.32.13). Но и древние, и более поздние («средние»), и теперешние гимны всякий раз при своем исполнении рассматривались как «новые»: «Ту яркую, новую, бессмертную [речь], что звучит для вас из поколение в поколение (yad vaś citram yuge-yuge navyam ghoṣād amartyam), ее, о Маруты, сохраните среди нас, ту, что непобедима, ту, что непобедима!» (I.139.8). И такая новая речь идет не только из

прошлого, ей предстоит звучать и в будущем: «Не забывай этой речи, о певец, чтобы тебя услышали будущие поколения (yat te ghoṣān uttarā yugāni)» (III.33.8).

Итак, по крайней мере на первый взгляд, различие «новой» и «старой» песни в «Ригведе» стерты: старый гимн органично перетекает в новый, они не просто сопологаются, но обычно отождествляются. И все-таки само употребление формулы «новая песнь», частота и настойчивость такого употребления заставляют предположить, что за ней стоит некий существенный для певцов «Ригведы» смысл. В этом сходится большинство исследователей «Ригведы», но трактует такой смысл по-разному. В специально посвященной этой проблеме статье Я.Гонда [Gonda 1941] писал, что хотя тема песни заранее известна и заимствована из общезнакового репертуара гимнов, касающихся тех или иных богов и этим богам адресованных, сам текст песни должен был быть новым. Утверждение новизны Гонда связывал с тем, что поэт новой песней желал дать новый стимул к продолжению и развитию космогонических процессов, зависящих от исполнения гимнов, «потому, что новый текст — и не только в древней Индии — это средство *par excellence* проявления влияния на весьма желанное обновление природы и сил, которые по предположению участвуют в нем или за него ответственны <...> а также средство торжественного вступления в новый период времени» [Gonda 1975: 70]. Однако, как нам кажется, текст «Ригведы» едва ли подтверждает такое предположение. Призывы укрепить, усилить новым гимном кого-либо из богов или их творения, на которые ссылается Гонда, относятся в «Ригведе» к любому гимну и никак не связаны с представлением о необходимости его новизны. Что касается роли гимна в циклическом обновлении природы и жизни, совершающемся по единой «древней» модели (см. исследования Ф.Б.Я.Кёйпера [Кёйпер 1986]), то опять-таки это скорее проблема назначения гимнов «Ригведы» в целом, чем новых гимнов как таковых. В свете трактовки Гонды остается неясным соотношение «нового» и «старого» гимна (если и те и другие имеют в виду обновление космоса, то нет разницы между ними, если у «старых» этой функции нет, то едва ли «новые» могут создаваться по их образцу), и к тому же, повторим, содержание гимнов, обозначенных как новые, ничем не отличается от обычного гимна «Ригведы».

Хотя и частично соглашаясь с Я.Гондой, Т.Я.Елизаренкова в отличие от него видит смысл выражения «новый гимн» прежде всего в обновлении стилистических средств: «элемент нового, вносимого поэтом в гимн (независимо от того, как понимать использование им традици-

онного наследия), — это совершенствование формы <...> Риши создает новую, изысканную форму, в которую может быть вложено и старое содержание» [Елизаренкова 1993: 27]. В подтверждение Елизаренкова ссылается на стихи 6-го гимна VIII мандалы «Ригведы»:

Я ведь от отца взял мудрость истины: / я родился [снова], словно солнце. // Я украшаю песни (*girāḥ śumbhāmi*) в стиле Канвы с помощью прежнего произведения (*pratnena manmanā*), / благодаря которому Индра обрел мужество. // Какие риши тебя не восхваляли, о Индра, и какие восхваляли, / — только от моей [песни] крепни, [поистине] прекрасно восхваленный (*suṣṭu-taḥ*)! (VIII.6.10–12; пер. Т.Я.Елизаренковой).

Исследователь обращает особое внимание на глагол *śumbhāmi* — ‘я украшаю’, характеризующий, по ее мнению, как раз то новое, что привносится поэтом в гимн (добавим, что в этом аспекте характерно и определение *suṣṭutaḥ* — ‘прекрасно восхваленный’, которое, хотя и отнесено к Индре, но явно связано с «прекрасной» формой произнесенного словословия). Можно возразить, что в «Ригведе» понятия «украшать», «прекрасный» относятся к любому гимну, к «старому», «древнему» отнюдь не в меньшей степени, чем к «новому»: «Агни, украсивший себя древним гимном (*pratnena manmanā śumbhānaḥ*), укрепился благодаря новому» (VIII.44.12). Певец «Ригведы», называя свой гимн новым, едва ли имеет в виду, что он совершеннее по форме, более украшен или прекрасен, чем старый гимн. Однако по существу Т.Я.Елизаренкова права.

«Ригведа» долгие века существовала в устной традиции и до своей письменной фиксации подчинялась ее законам. А законы эти, как хорошо известно, таковы, что каждое новое исполнение текста предполагает, с одной стороны, твердую опору на предшествующий текст, предшествующие исполнения, а с другой, внесение в него невольных (связанных с объемом и возможностями памяти певца) и вольных (зависящих от конкретной ситуации исполнения, от изобретательности певца и т. п.) изменений. При этом, учитывая сакральное назначение гимна, его приуроченность к тому или иному ритуалу, строгие рамки мифологического репертуара, нельзя было ожидать сколько-нибудь серьезных новаций в содержании гимна, его тематике, описании божественных персонажей и т. д. Изменения в первую очередь выражались в вариативности формы (да и то в известных пределах), сводились к воспроизведению «старого» относительно «новым» способом. Употребляя термин «новая песнь», певцы «Ригведы» как бы удостоверяли эти изменения формы. Они «украшали» старую песнь, хотя — следует подчеркнуть — вовсе не считали ее не украшенной или плохо украшенной; про-

сто украшали ее еще один раз, «по-новому», но следуя старому образцу: «Его (Сому) все наши гимны в желании помощи украшают, как [украшали] прежде (śumbhanti pūrvathā)» (IX.43.9). В этом, так же как и в других отношениях, новый по исполнению гимн моделируется по старому гимну, и тот и другой должны быть украшены, или, если пользоваться наиболее принятым в «Ригведе» словосочетанием, «хорошо произнесены», но «новый гимн» и украшается по-новому.

Потому поэт «Ригведы» именуется не только «вдохновенным» и «мудрым», но и «искусным (dakṣas)», «знатоком слова (vacovid)», «обладающим красноречием (vacasyu)». Он просит богов помочь ему, «прекрасно говорящему (vadate valgu)» (VIII.73.8), «даровать свет ... красноречивому, вдохновенному [поэту] (viprāya ... vacasyave)» (I.182.3), заострить у него творческую силу и искусность (kratuṃ dakṣam — VIII.42.3) и, напротив, «сделать лишенной блеска (adyum) речь его соперников» (VII.34.12). Только «хорошо говорящий (su-śaṃsaḥ)» поэт способен восторжествовать над «плохо говорящим» или «злоречивым» (duḥ-śaṃsaḥ) (II.23.10), и оттого, обращаясь к богу, певец заклинает: «Да будет тебе, Агни, этот хорошо сложенный (su-dhitam) гимн приятнее (preyaḥ), чем плохо сложенный (dur-dhitāt), приятнее пусть даже приятного гимна» (I.140.11).

Показательно, что наряду с другими именованиями гимнов (brahma, gīr, dhī, manīṣā, stoma, uktha, arka) в «Ригведе» постоянно присутствуют названия, начинающиеся с оценочного наречия su 'хорошо'. Одно из них — *сукта* (sūkta из su-ukta) — «хорошо сказанное». Иногда как причастие *сукта* служит определением к понятиям слова или гимна: «Сначала хорошо сказанное слово (sūkta-vākam), затем Агни, затем жертву породили боги» (X.88.8); «Сома, дай силу хорошо сказанному слову (sūktāya vacase)!» (IX.90.6); «Пусть они (боги) возрадуются хорошо сказанному священному гимну (brahma sūktam)!» (X.65.14; ср. I.36.1; II.18.3; V.45.4; IX.90.6 и др.). Однако чаще слово *сукта* субстантивируется и становится просто одним из названий гимна: «Этот поэт воспекает вас (Ашвины) гимнами (sūktaiḥ)» (VII.68.9), «Сделай снова успешными пути для нового гимна (sūktāya)» (IX.9.8), «О Брахманаспати, ты возникший этого гимна (asya sūktasya)» (II.23.19; ср. I.42.10; 70.5; 171.1; V.49.2; 82.7; VI.52.17; VII.29.3; 58.6; 65.1; 66.12; 68.9; IX.91.5 и др.). Сама внутренняя форма такого названия гимна содержит представление, что он должен быть «хорошо сделан», «прекрасен».

Так же обстоит дело и с другим названием — *суштути* (su-ṣṭuti) — «хорошо хвалящий». В отдельных случаях это слово тоже можно понять

как определение к иному именованию гимна: «Да усилят тебя, Вишну, песни, хорошо хвалящие (*suṣṭutayo girāḥ*)!» (VII.99.7; 100.7), «Вместе устремились к нам эти молитвы и речи (*matayo vācaḥ*), от нас — эти гимны и песни, хорошо хвалящие (*ṛco girāḥ suṣṭutayaḥ*)» (X.91.12). Но обычно *суштутти* выступает как самостоятельный термин: «Приходи, Индра, на наши прекрасные восхваления (*ā no yāhi ... suṣṭutir upa*)!» (VIII.17.4), «Вы, Ашвины, создали прекрасное восхваление (*suṣṭutim*) для щедрого жертвователя» (X.39.7), «Наслаждайся, Агни, священным словом (*brahma*) людей, наслаждайся прекрасной хвалой (*suṣṭutim*)!» (II.37.6; ср. также: I.7.7; 17.9; 117.12; II.16.1; 32.4; III.38.8; 62.7; IV.24.1; 58.10; V.42.14; 43.2, 10; VI.16.6; 52.16; VII.58.6; 91.2; VIII.1.16; 103.14; IX.62.3; 85.7; X.26.2, 3; 188.2 и т. д.).

С *сукта* и *суштутти* сходны по способу образования и значению названия гимнов *сушастти* (*su-śasti*) — «хорошо произнесенный» (VIII.5.24; 23.6 и др.), *сумати* (*su-mati*) — «хорошо замысленный» (V.1.10; 25.3; VII.18.4; 70.2; X.47.7), *сукирти* (*su-kīrti*) — «хорошо провозглашенный» (I.60.3; VIII.26.19; 45.33), *сувач* (*su-vāc*) и *сувачас* (*su-vacas*) — «прекрасное слово» (III.7.10; X.116.9), наконец, *суврикти* (*su-vṛkti*) — букв. «хорошо гнутый», термин, о котором мы уже говорили в связи с проблемой «тайного языка» «Ригведы».

На необходимость искусной обработки языка гимнов указывают и такие их характеристики, как *судхита* (*su-dhita*) — «хорошо сложенный» или, в согласии с ремесленной терминологией «Ригведы», *сумашта* (*su-taṣṭa*) — «хорошо вытесанный»: «Мы хотим возгласить гимн, хорошо вытесанный сердцем» (II.35.2), «Пусть двинется от нас вперед светлая божественная молитва, словно хорошо вытесанная победная колесница!» (VII.34.1), — а также *мандра* (*mandra*) — «приятный», «приятно-звучащий»: «Сделайте гимны приятно звучащими (*mandrā kṛṇudhvaṃ dhiyaḥ*)!» (X.101.2), поэт «породил для Индры новую приятно звучащую песнь (*navīyasīm giram mandrām*)» (VIII.95.5), «приятно звучащая дойная корова-речь (*mandrā duhānā dhenur vāc*)» (VIII.100.11; ср. VI.39.1; VIII.95.5 и др.)¹. Заметим, что в 100-м гимне VIII мандалы эпитет «приятно-звучащая» — на первый взгляд, парадоксально, но в системе ценностей «Ригведы» вполне закономерно — сочетается с характеристикой священной речи как непонятной, потаенной: «Когда Речь, повелительница богов, говоря непонятные [слова] (*avicetanāni*), приятно-звучащая (*mandrā*), опустилась на землю...» (VIII.100.10).

К характеристике гимна как «приятного» примыкают и такие его определения, как «блестящий», «сияющий», «яркий». То и дело говорится

о «сияющих» молитвах, гимнах, словах (*dyumnavad brahma* — III.29.15; *dyotamānām maṇīśām* — X.177.2; *dyumatīṃ vācam* — X.98.2, 3; *vacāṅsi dyumattamāni* — VIII.101.7), о «светлых», «светло-украшенных» восхвалениях (*śuciḥ stomah* — X.29.1; VII.93.1; *śucayadbhir arkaiḥ* — IV.56.1; *śucipeśasām dhiyam* — I.144.1; *śubhrā dhiyaḥ* — X.143.3; *śukravarṇām dhiyam* — I.143.7; *śukrasya vacasaḥ* — II.9.4), о «ярких» гимнах (*śvetayā dhiyā* — VIII.26.9; *citram arkam* — VI.66.9; X.112.9; *śukrā maṇīṣā* — VII.34.1; *śukrapīṣaṃ śriyam* — X.110.6) и т. д. В этом же ряду эпитеты «медовый», «сладкий» (*madhumat, madhu, svādu*), о которых нам еще предстоит говорить отдельно.

Определения «хорошо сказанный», «хорошо сложенный», «приятный», «блестящий», «сладостный» и т. п. в своей совокупности подразумевают требование к гимнам быть красивыми, нарядными. Отсюда сравнения гимна с красавицей: «Красавица идет к тебе (Индра) на свидание: эта подобающая [тебе] молитва (*bhadrā ta eti niṣkṛtam iyaṃ dhīr ṛtvīyāvati*)» (VIII.80.7), с женщиной, одетой в нарядное платье: «Одетая в красивые, светлые одежды (*bhadrā vastrāṇy arjunā vāsānā*) — эта рожденная для нас, идущая от отцов молитва» (III.39.2); «А кому-то она (Речь) раскрывает себя, как нарядно одетая (*suvāsāḥ*) любящая жена — мужу» (X.71.4), с красивым нарядом: «О Индра, возрадуйся сложенным нами священными гимнами! Как красивые, хорошо изготовленные наряды (*vastreva bhadrā sukṛtā*), я приготовил их, словно умелый мастер — колесницу» (V.29.15); «Сому мы наряжаем гимнами (*gīrbhir vāsayāmasi*)» (IX.35.5; 43.1). И в целом, как мы уже знаем, поэты «Ригведы» называют свои гимны «прекрасным деянием», «прекрасным искусством» (I.20.8; 83.4; III.60.3; IV.35.2, 7, 8; VIII.54.2; X.94.2).

Красота поэзии требует от поэтов умения «украшать». Они должны произносить богам «гимн неурезанный, хорошо сложенный, хорошо украшенный (*mantram akharvaṃ sudhitam supēśasam*)» (VII.32.13). Обращаясь к богине Раке, дважды упомянутой в «Ригведе» рядом с богиней красноречия Сарасвати (II.32.8; V.42.12), певец призывает ее придти и дать процветание своими «хорошо украшенными гимнами (*sumatayaḥ supēśaḥ*)» (II.32.5; ср. употребление слова *supēśas-* в I.13.7; 63.9; 142.7; 188.6; X.36.1).

В значении, так или иначе близком к значению «украшать», в «Ригведе» используются многие глаголы. Один из них *rū-* «очищать». Гимн очищает своего адресата: «Инду очищен гимнами поэтов (*induh pavīṣṭaḥ ... kavīnām matī*)» (IX.64.10; ср. IX.96.15; 113.5 и др.), «гимн, очищающий [своей] духовной силой (*kratvā punatī dhītiḥ*)» (IV.5.7); но и сам гимн

должен быть «очищен», «украшен»: «Я очищаю молитву (*puniṣe manī-ṣām*) для вас (Индра и Варуна)» (VII.85.1), «Поднесите Агни хорошо очищенную молитву (*matim supūtam*)» (VII.4.1), «Вместе струятся, словно реки, потоки [речи], изнутри очищенные сердцем и разумом (*antar hṛdā manasā pūyamānāḥ*)» (IV.58.6), «Мудрые поэты очищают речь (*vācam punanti*) в растянутой цедилке на тысячу потоков» (IX.73.7; ср. III. 8.5; 26.8; VII.4.1; 85.1 и др.).

Два других глагола, используемые в значении «украшать» — *añj-* «умаживать» и *mṛj-* «начищать». Оба заимствованы из практики коневодства, что лишний раз свидетельствует об отождествлении коня и гимна в «Ригведе». Певцы умаживают (*ajyase*) бога Агни, как могучего коня (VI.2.8) и так же, как коня, умаживают гимны: «Это ему, Индре, я языком умажаю гимн (*arkam juhvā sam añje*), словно коня, в желании славы» (I.61.5). И, уже опуская сравнение с конем, говорится: «Я [для Марутов] умажаю гимны (*girah sam añje*)» (I.64.1), «я умажаю речь (*vācam anaja*)» (V.54.1), «пусть умастят вас (Индра и Варуна) мазями молитв (*saṁ vām añjantv aktubhir matīnām*)» (VI.69.3), «Индра был умащен молитвой (*dhiyā anaje*)» (VIII.63.1), «Агни, умащенный речами (*akto vacobhiḥ*)» (VI.5.6; ср. V.54.1; IX.32.3; 76.2 и др.).

Тот же смысл имеет глагол «начищать». «Начищают (*marjayanta*) скакуна Агни, мчащегося впереди на состязаниях» (VIII.84.8), «начищают (*mṛjanti*) скакуна Сому» (IX.29.2; ср. IX.63.17,20; 64.13; 74.9 и др.), «десять пальцев и семь гимнов начищают (*mṛjanti*) Сому» (IX.15.8; ср. IX.17.7; 63.20); и одновременно поэты начищают (*marjayanta*) гимны и молитвы (I.61.2; IX.47.4 и др.). При этом «Ригведа» объединяет понятия «начищать» и «украшать» в едином семантическом поле: Маруты «своими песнями начищают и украшают (*mṛjanti śumbhanti*) коня Сому» (IX.96.17), «Тебя, Инду, начищают искусные гимны, которыми ты украшаешься ради опьянения (*giras ta inda marmṛjyante apasyuvaḥ yābhir madāya śumbhase*)» (IX.2.7).

В сходном значении, близком к значению «украшать», употребляются в «Ригведе» также глагол *piṣ-* букв. «питать», «взращивать», «давать цвести»: «Кто-то сидит, расцвечивая цветок гимнов (*ṛcam tvaḥ roṣam aste pīruṣvān*)» (X.71.11) и *piś-* букв. «приготовлять», «формировать»: «Говоря, они многими способами налаживают речь (*piṇutṛā vācam pīpi-śur vadantaḥ*)» (VII.103.6). Но особенно часто в качестве глаголов украшения используются *śumbh-*, *pariṣkr-*, *bhūṣ-*.

Собственно говоря, эти глаголы первоначально значили «прилагать усилие», «приготовлять», «обслуживать», но впоследствии (и, вероятно,

уже для слушателей «Ригведы») они приобрели в качестве главного значения именно «украшать». Гимны призваны украсить богов: «Люди из рода Атри укрепляют тебя (Агни) восхвалениями, украшают [тебя] гимнами люди из рода Атри (gīrbhiḥ śumbhantu atrayaḥ)» (V.22.4; 39.5); «Агни я украшаю гимнами (agnim śumbhāmi manmabhiḥ)» (VIII.44.26); «Его (Сому) все наши гимны украшают (giraḥ śumbhanti)» (IX.43.2); Сома, «украшенный гимнами» (gīrbhiḥ pariṣkṛtaḥ — X.135.7; matibhiḥ pariṣkṛtaḥ — IX.86.24; 105.2); «гимны украшают ... Индру (ura bhūṣanti giraḥ ... indram)» (X.104.7); колесницу Ашвинов поэт «украшает восхвалением (stomēna prati bhūṣati)» (V.75.1; ср. V.22.4); «Ты, Агни ... поэт украшаешь (букв. «окружаешь украшениями») обет богов (tvam agne ... kavir devānām pari bhūṣasi vratam)» (I.31.2); «[Поэты] украшают [гимнами] три его (Агни) рождения (triṇi jānā pari bhūṣanti asya)» (I.95.3) и т. д. Но, чтобы украсить богов, сами гимны должны быть украшены: «Я украшаю гимны, подобно Канвам (древним певцам-предкам. — П.Г.) (giraḥ śumbhāmi kaṇvavat)» (VIII.6.11), «Вложи (Индра) в них (певцов) гимн, всячески украшенный (aiṣu viśvapeśaṣaṁ dhiyaṁ dhāḥ)» (I.61.16).

Заметим, однако, что понятие «украшать», так же как ранее «прекрасный гимн», «хорошо сказанный» и т. п., для ведийского певца едва ли были понятиями собственно эстетическими. В первую очередь они означали «правильно воспевать» или «гимн адекватный своему назначению», «должным образом приготовленный». Но эстетический смысл (искусно созданный гимн) все же просвечивает в приведенных нами примерах. И это особенно явственно, когда гимн — украшающий и украшенный — прямо сравнивается с украшением: «Лучшее украшение (śreṣṭham peśo), прекрасное на вид (darśatam) — восхваление (stomaḥ) надето на вас ... о Ваджи, о Рибху» (IV.36.7), «Гавиштхира (автор гимна. — П.Г.) с поклоном прикрепил к Агни восхваление, словно к небу всеохватывающее украшение (stomaṁ divīva rukmaṁ uruvyañcam)» (V.1.12). В свадебном гимне «Ригведы» (X.85) в качестве украшений рисуются разные виды гимнов: «*Нарашанси* был ее браслетом; прекрасное платье Сурьи ... украшено *гатхой* ... *Хвалы* были ступицами [ее] колеса; *чхандас* был головным убором (asīd ... nārāśaṁsī nyocanī sūryayā bhadram id vāso gāthayaiti pariṣkṛtaṁ ... stomā āsan pratidhayaḥ kurīrāṁ chanda opāśaḥ)» (X.85.6,8).

Представления ведийских риши о «прекрасном гимне», естественно, нашли конкретное воплощение в стилистике ведийского текста. Образности «Ригведы», использованию ею всевозможных языковых и стилистических фигур, в том числе аллитераций и ассонансов, рифмы, раз-

ного вида повторов и параллелизмов, синонимии и эллипсисов, сравнения, метафоры, гиперболы, антитезы, паронимии и т. д., было посвящено очень много работ (упомянем лишь некоторые: [Bergaigne 1881; Sastri 1947; Hirzel 1890; Raghavan 1958; Bhandarkar 1941; Renou I; Gonda 1949, 1959a, 1959b, 1975: 211–265; Елизаренкова 1993]), и мы не будем на них специально останавливаться, тем более что их примеры легко извлечь из большинства приводимых нами цитат из «Ригведы». Отметим лишь, что грамматические и стилистические фигуры «Ригведы» нельзя рассматривать как уже фигуры риторические. В значительной мере их появление, как мы уже говорили, было следствием естественной корреляции между миром видимым и невидимым, небесным и человеческим, между ритуальной и природной сферами — корреляции, составлявшей важнейшую сторону мировоззрения ведийского риши. В не меньшей мере они были обусловлены требованиями «тайного языка», на котором единственно можно было общаться с богами и чьи нормы были заранее заданы. Вместе с тем, конечно, ведийские фигуры никак нельзя трактовать как «автоматические», неосознанные приемы. Поэты «Ригведы» хорошо сознавали, что действенность гимнов зависит в значительной степени и от эмоциональной энергии их языка, и отсюда их понимание сакральной речи как «хорошо сказанной», «украшенной».

Идея украшенности сакральной речи генетически связана с доктриной «украшений» — *аланкар*, ставшей основополагающей в санскритской поэтике². самого слова *аланкара* (*alaṃkāra*), которое, так же как производные от глаголов *paṇiṣ-kṛ-* и *śumbh-*, буквально значит «делание подходящим», «должным образом приготовленное» [Gonda 1939: 224], в «Ригведе» нет. Однако наречие *арам* (*aram*, позднее *alam*) со значением «подходяще», «как должно», «соответствующим образом» встречается достаточно часто (I.66.5; 70.5; 108.2; 142.10; 173.6; II.17.6; 18.2; VI.16.43; 41.5; 74.1; VII.66.14; VIII.15.13; X.96.7; 97.18 и др.). Встречается оно и в сочетании с глаголом *кṛ-/kar-* «делать». «Должным образом» в «Ригведе» готовят жертву (III.35.5; X.51.5), алтарь (I.170.4), воздают должное жрецам (II.5.8), а в отдельных случаях создают гимн:

Под знаком этого усердного (состязания?) [песнь] движется к более сильной хвале риши, среди которых — твое (Агни) имя. / В кого она вложена, того находит благодаря искусности. А кто сам ведет [ее], тот творит как должно (*ya u svayam vahate so aram karat*) (V.44.8).

И с обычным уподоблением жертвы и гимна:

Кто провозгласит вам хвалу (ko va stomam rādhati), которая бы вас обрадовала, о мужи Вишвадевы, сколько ни есть вас? / Кто приготовит вам должным образом жертву (ko vo 'dhvaram ... aṣam karat), которая перенесет через бедствия к благополучию? (X.63.6).

В значении украшения телесного или украшения ритуала слово *аланкара* появляется в брахманах (например, в Шат.-бр. III.5.1.36; XIII.8.4.7; Чх.уп. VIII.8.5). Но только в поэтологической литературе оно становится термином, означающим поэтические фигуры и тропы. Связь с ведийской традицией определена, как и во многих других случаях, не столько терминологически, сколько преемственностью идей.

Именно в связи с языком «Ригведы» в работах ее древних комментаторов и грамматиков (Яски, Панини, Катьяны, Патанджали) началось изучение *аланкар* и прежде всего сравнения — *упамы*, наиболее широко представленного в «Ригведе» и исследованного, например, Яской (VI–V вв. до н. э.) более чем в десяти его разновидностях. В «Натьяшастре» Бхараты были выделены уже четыре *аланкары*, также характерные для «Ригведы»: *упама* — сравнение, *рупака* — метафорическое отождествление, *дипака* — «светильник», грамматическая фигура, и *ямака* — созвучие. В дальнейшем число *аланкар* в санскритской поэтике постоянно увеличивается: от 39 у Бхамахи и Дандина до 123 у Алпайи Дикшиты (XVI в.).

Аланкары-украшения высоко ценились в санскритской поэтике, поскольку именно они, по мнению теоретиков, отличали язык поэзии от языка обыденной жизни и науки, подобно тому как приемы тайного языка «Ригведы» отделяли ее в качестве сакрального, «божественного» текста от обычного языка людей. «Благодаря украшениям, — писал Бхамаха, — содержание [поэзии] становится необыденным (*agrāmya*)» (КАБ I.35). Принцип украшенности, по Кунтаке, лежит в основе гнутой речи (*вакрокти*), составляющей «жизнь поэзии»: «Оба они (слово и смысл) — то, что должно быть украшено (*alaṃkārya*); то же, что украшает (*alaṃkṛti*), называется вакрокти, а вакрокти — это необычный способ выражения, приданный [языку] искусством поэта» (ВДж.: 21). И с самого начала развития поэтики *аланкара* рассматривалась теоретиками в качестве специфического свойства, определяющего красоту поэзии: «Качества, придающие красоту поэзии, называются украшениями (*kāvya-śobhākarāṇ dharmān-alaṃkāraṇ pracakṣate*)» (КД II.1), «Поэзия воспринимается благодаря украшению ... Прекрасное в поэзии — украшение (*saundaryaṃ-alaṃkāraḥ*)» (КАС I.1.2). Позже Руйяка, автор трактата «Аланкара-

сарвасва», ссылается на мнение «древних», которые «полагали, что украшение — главное в поэзии», и присоединяется к нему (АС: 7).

Закономерно, что сама дисциплина «поэтика» на санскрите именуется *аланкара-шастра* (то есть «наука об украшениях») и ее ранние представители: Бхамаха, Дандин, Вамана, Удбхата, Рудрата — составляли так называемую «школу аланкариков». Аланкарики делили украшения на смысловые (*artha-alamkāra*) и звуковые (*śabda-alamkāra*)³. Последние (*анупраса* — аллитерация, *ямака* — созвучие, *читра* — звуковые фигуры, *прахелика* — загадка, *шлеша* — паронимасия и др.) ценились и разбирались не менее подробно, чем смысловые (вспомним, какую роль играла звукопись в «Ригведе»), причем каждая — и звуковая, и смысловая фигуры — имели множество разновидностей. И все это было не умозрительные построения теоретиков, но находило прямое подтверждение в поэтической практике древних и средневековых индийских поэтов. Многочисленные и разнообразные звуковые и смысловые фигуры характерны буквально для всех поэтов и прозаиков классической санскритской литературы. Достаточно сказать, что знаменитая «Мегха-дута» («Облако-вестник») Калидасы состоит, по существу, из цепочки искусных сравнений, а один из наиболее чтимых санскритских эпиков Бхатти (VII в.) большую часть своей единственной поэмы «Раванавадха» («Убиение Раваны») нарочито посвящает последовательной иллюстрации различных поэтических фигур.

С появлением и внедрением в санскритскую поэтику доктрин *дхвани* и *расы аланкары* утратили положение ведущей поэтологической категории, они стали считаться принадлежащими не «душе», а «телу» поэзии, и их назначение видели в содействии проявления *дхвани* и *расы* как важнейших их инструментов. Но, во-первых, сами теории *дхвани* и *расы* развивались если не на основе теории *аланкар*, то по крайней мере в постоянном взаимодействии с нею и, подобно ей, рассматривались как исследующие особое качество необычного словесного выражения. А во-вторых, во всех, даже поздних, поэтиках *аланкарам* по-прежнему уделялось чужь ли не преимущественное внимание, и некоторые авторы (Пратихара — X в., Бходжа — XI в., Руйяка — XII в., Джаядева — XIII в., Аппайя Дикшита — XVI в.) отдавали им безусловное первенство среди других поэтических приемов.

В связи с теорией украшений в санскритской поэтике получает продолжение и особую интерпретацию сопоставление «старой» и «новой» песни, столь значимое, как мы видели, в «Ригведе». Классическая санскритская литература принадлежала к литературам традиционалистско-

го типа, но уже, по терминологии С.С.Аверинцева [Аверинцев 1971: 7; ср. ИП: 2–23], к литературам эпохи «рефлексивного», то есть теоретически осознанного традиционализма, а не «дорефлексивного», то есть не имеющего своей эксплицитной поэтики, как не имела ее «Ригведа». Таким литературам свойственны культ древних авторов (ср. «прежних риши» «Ригведы»), ориентация на старые образцы («старая песнь»), устойчивый набор тем, сюжетов, типов героев, стилистических средств. В подобного рода ситуации особым образом решалась проблема оригинальности, «индивидуального почерка» того или иного автора. Наряду с обязательной нормой воспроизведения традиции, канона, в древних и средневековых классических литературах существовала также освященная каноном техника ее обновления, напоминающая о соотношении новой и старой песни в «Ригведе». «На пути, проложенном древними поэтами, — приводит мнение «учителей» (*ачарья*) Раджашекхара, — трудно найти тему, которой бы они не касались. Поэтому нужно только стараться таковую совершенствовать (*purāṇakavikṣuṇṇe varmani durāpamasprṣtaṃ vastu tataśca tadeva saṃskartum prayateta*)» (КМ: 62). И в качестве одного из лучших способов такого совершенствования Раджашекхара предлагает создавать стихи, в которых «отличаются средства выражения, но не отличается благодаря большому сходству [главная] мысль (*viśayasya yatra bhede 'pyabhedabuddhirnitāntasādṛsyāt*)» (КМ: 63)⁴.

Дандин в «Кавьядарше» наглядно демонстрирует возможности варьирования традиционного мотива даже в узких пределах одной и той же стилистической фигуры. Он приводит 19 способов разного выражения мотива сравнения лица красавицы с лотосом и 15 способов сравнения его с луною (КД II.16–45), а также показывает, как с помощью *аланкары* «возражение» (*акшепа*) можно 11-ю различными способами описать сопротивление девушки уходу любимого на чужбину (КД II.135–156).

Достаточно подробно проблемы обновления традиционных тем касается в «Дхваньялоке» Анандавардхана. Он пишет, что благодаря разнообразию средств выражения «нет предела достоинству воображения, [свойственному] поэтам (*kavīnām pratibhā-guṇah*)» (ДЛ IV.1). В комментарии к «Дхваньялоке» Абхинавагупта в связи с этим и последующими высказываниями Анандавардханы задает вопрос: «Поскольку все затронуто древними поэтами (*sarvaṃ hi purāṇakavīnaiva sprṣtaṃ*) ... что теперь описывать? Откуда у поэта возможность описания?» (ДЛЛ: 582). Естественно, что и Анандавардхана, и Абхинавагупта, отвечая на этот вопрос, важную роль в обновлении поэзии отводят *дхвани* — разнообразию скрытого смысла, «ибо речь, украшенная хотя бы одним из видов

[дхвани], приобретает новизну, даже если она касается вещей, [о которых] говорилось прежде (*navatvamāyāti pūgvārthānvayavyatya*)» (ДЛ IV.2). Не меньшее значение они придают различию в изображении оттенков эстетической эмоции — *расы*: ее нарастания или затухания, тех или иных ее возбудителей (*вибхава*), симптомов (*анубхава*) и сопровождающих ее настроений (*вябхичарибхава*): «...благодаря расам и прочему эта дорога поэзии, [казалось бы] уже до конца измеренная, поскольку ее протоптали тысячи и многие тысячи поэтов, оказывается бесконечной» (ДЛ: 564). Наконец, даже если совпадает то, что описывается, и вместе с ним и *дхвани* и *раса*, возможности обновления, по Анандавардхане, увеличиваются еще вдвое благодаря использованию новых изобразительных средств, к которым он относит диалект, размер стиха, но в первую очередь поэтические украшения — *аланкары*, число которых весьма велико: «И это хорошо известное множество украшений (сравнений, игры слов и других), которое само по себе не ограничено, дает еще сотни разветвлений для разнообразия способов выражения» (ДЛ: 591).

Анандавардхана сопровождает свои рассуждения о способах обновления поэзии специально подобранными примерами. Воспользуемся, однако, одним «случайным» его примером из первого раздела «Дхваньялоки». В качестве иллюстрации *аланкары самасокти* («сжатое описание») Анандавардхана приводит стихи, вероятно, собственного сочинения:

Месяц, охваченный заревом (*urodha-gāgeṇa*, также можно перевести: «охваченный страстью». — П.Г.), коснулся лица ночи с трепещущими звездами (или «с трепещущими глазами»: *vilola-tāṛakam*), и она не заметила, как от зарева (или «от страсти»: *gāgeṇa*) на востоке (или «спереди»: *puraḥ*) с нее полнотью упал покров тьмы (или «темное платье»: *timira-aṅśukam*) (ДЛ: 109).

Эти стихи — одна из многочисленных вариаций традиционного в санскритской поэзии мотива «месяц — любовник ночи». Он известен уже из «Рамаяны» Вальмики:

Вечерняя мгла, радуясь шаловливому прикосновению лучей (или «рук»: *kaṇṇa*) месяца, открыла звезды (или «глаза»: *tāṛaka*) и, охваченная заревом (или «страстью»: *gāgeṇa*), сбрасывает с себя одежды (Рам. IV.30.46).

Казалось бы, стихи Анандавардханы безусловно эпигонские: даже *аланкары* те же — «сжатое описание» и игра слов (*шлеша*). Но они содержат дополнительные оттенки: еще две *шлешы* — «на востоке — спереди», «покров ночи — темное платье» — и новый «психологический нюанс»:

ночь, охваченная страстью, не замечает, как с нее падает платье. И этого достаточно, чтобы стихи выглядели новыми.

Еще один вариант все того же мотива — у Калидасы в поэме «Кумарасамбхава»:

Отбросив лучами тьму, будто пальцами — копну волос, месяц словно бы целует лицо ночи в глаза — еще не распутившиеся почки лотосов (КСК: 158).

Здесь уже нет игры слов, зато широко использованы метафоры и сравнения. Темнота ночи уподобляется темной копне волос, а глаза — почкам лотосов. Добавляется *аланкара утпрекша* (олицетворение): месяц «словно бы целует лицо ночи»; и хотя мотив в целом остается неизменным, строфа Калидасы, с точки зрения санскритской поэтики, нова и оригинальна⁵.

В терминологии современной литературной теории, и Дандин, и Раджашекхара, и Анандавардхана, говоря о способах обновления поэзии, имеют в виду изобразительные средства, план выражения, а не содержания. Однако по отношению к древним и средневековым литературам дихотомия формы и содержания в принципе условна. Как раз возражая тем, кто утверждал, что поэты способны разнообразить только средства выражения, Анандавардхана писал: «А что такое разнообразие выражения? Ведь выражение — это свойство высказывания, обнаруживающее характер того, о чем говорится. Как же при его (выражения) разнообразии может не быть разнообразия выражаемого? В принципе выражающее и выражаемое необходимо связаны друг с другом. Характер выражаемого в поэзии воспринимается нераздельно от особенностей реальных объектов познания. И, таким образом, говорящий о разнообразии выражения должен — пусть и невольно — признать в поэзии и разнообразие выражаемого» (ДЛ: 589–590). Анандавардхана, таким образом, утверждает, что особый способ выражения в поэзии — это залог не просто формального, но и содержательного обновления. И поэтому он вправе сказать: «И то не имеет конца, и это неповторимо: любовные уловки влюбленных и содержание стихов хороших поэтов» (ДЛ: 585).

Поэты «Ригведы», пользуясь терминами «новая» и «старая» песнь, конечно, не имели в виду той полноты смыслов, которые позже вкладывали санскритские теоретики в свою доктрину обновления традиционных тем и мотивов. Но в свете последующих воззрений эти термины способствуют нашему пониманию даже не столько отличия песнопений древних легендарных риши от песнопений их преемников, сколько

различия гимнов внутри самой «Ригведы», новыми или старыми они называются. Содержание, композиция, образные средства «Ригведы» часто кажутся однообразными, повторяющимися из гимна в гимн. Но так кажется лишь на первый взгляд: каждый гимн, создан ли он был «в стиле» Ангирасов, Канвов, других древних риши или же не упоминает о своей преемственности, больше или меньше похож он на какой-либо другой (часто соседний) с той же тематикой, справедливо воспринимался певцами и их слушателями как гимн новый, поскольку всегда содержал новые тематические и образные элементы, новую их комбинацию либо мотивировку. Строго следуя сакральной традиции, певцы «Ригведы» при каждом исполнении гимна вносили в него изменения (для нас, может быть, незначительные, но для поэтики «Ригведы» существенные), так же как санскритские поэты, строго придерживаясь традиционного канона тем и мотивов, эти мотивы и темы постоянно варьировали. И поэтому и к тем и к другим можно отнести слова Раджашекхары: «Того в этом мире можно считать великим поэтом (*махакави*), кто в слове, смысле и сочетании слов обнаруживает нечто новое, преобразуя тем самым старое» (КМ: 62).

* * *

Соотношение понятий «новой» и «старой» песни, характерное для индийской литературы, является, как мы уже говорили, не ее индивидуальной особенностью, а приметой традиционных культур, в основе которых лежит устная словесность. Это соотношение естественным образом отличается от представлений нового времени. «Новаторство» поэта или певца состоит прежде всего в умелом следовании традиции, не в изобретении как таковом, но в искусном варьировании в рамках традиционных тем, мотивов и формальных — словесных и метрических — приемов. При этом такое варьирование отнюдь не воспринимается как слепое подражание; напротив, умелое владение исходно заложенными в традиции нормами служило показателем творческого потенциала поэта.

Отсюда закономерное соответствие между кардинальными принципами словотворчества и даже отражающими их словесными формулами, отмеченными нами в ведийской литературе, и некоторыми представлениями и формулами греческой архаики. К числу таких формул принадлежит, по всей видимости, и та, с которой мы начали главу: «путь гимна», «путь песни». Она присутствует в гомеровском гимне «К Гермесу» — οἶμος ὁοιδῆς (451), и многие исследователи видят ту же семантику «пути» в одном из основных названий песни у Гомера — οἶμη (Од. 8, 74,

481; 22, 347)⁶. Что же до содержания этой формулы, то оно достаточно полно эксплицируется в ранней лирике, в частности, метафора «путь песни» или «путь стиха» (ἐλέων οἶμος — Ол. 9, 47) широко представлена в поэзии Пиндара. Метафора сходна с ведийской, но, как и обычно в греческой традиции, более рационализирована и конкретизирована. В ней заключена не только идея временной протяженности, преимущества стиха как такового, но и представление о четком выстраивании песни от начала до конца⁷: «Но зачем я погнал / Долгую мою речь / Прочь от прямой дороги» (ἐκτὸς ὁδοῦ — Вакхилид 10, 51–52, пер. М.Л. Гаспарова); ср. также, например, противопоставление «окольных путей» (ὁδοῖς σκολιαῖς) и «прямого языка» у Пиндара (Пиф. 2, 85–86)⁸.

В основе содержательного «пути» зачастую опять-таки лежит некая традиционная схема, привычный сюжет: «Древнейшие нашли проторенную дорогу (ὁδὸν ἀμειντόν), и я следую за ними» (Нем. 6, 54). Но в то же время поэт может и должен порой отклоняться от этой проложенной его предшественниками дороги, следуя принципу поэтической «краткости» и уместности: «Долго идти по проторенному пути (κατ' ἀμειντόν), / А время поджигает, / Надо пуститься по краткой дороге (οἶμον βραχύ), ибо превосхожу многих мудростью» (Пиф. 4, 248). Таким образом, сравнение развития песни с дорогой, по которой идет поэт, предполагает и некую вариативность, определяемую выбором самого поэта: «Тысяча есть путей / Для бессмертных песен, / Если дар у певца — / От пиерийских Муз» (Вакхилид 19, 1–4). Характерно, что эти возможные пути «открыты» поэту божеством⁹: «Благодаря богам есть у меня десять тысяч дорог» (Ист. 4, 1; ср. 6, 23) — иначе говоря, все песенное многообразие как бы уже заложено внутри поэтической традиции, олицетворенной в образе Муз и иных покровителей поэзии.

Именно такое представление заключено, скажем, в инвокации Алкмана, призывающего Музу «начать петь по-новому (νεοχμόν) многонапевную песнь (πολυμμελὲς μέλος)» (fr. 14 Page). Такие новые варианты по сути предполагают новое оформление старой темы, придание ей нового «порядка». Эта бесконечная вариативность, «повторяемость нового» подчеркнута у Алкмана употреблением в инвокации наречия «всегда»: «начни всегда (αἰέν) по-новому». Ту же способность поэта выбрать подходящую форму, особо организовать избранный материал Вакхилид называет «новосплетенным даром гимнов» (ῥυμῶν νεόπλοκον δόσιν — 13, 223).

Как таковая тема, «направление пути», «нить» неизменна, а ее конкретное «сплетение», выбор конкретной «дороги» становится прерогативой поэта¹⁰. Но при этом такая новация всегда соотносится с много-

образом предшествующей традиции: «Многое уже сказано по-многому, а отыскивавшему новое — всегда проверка на прочность» (Нем. 8, 20–21) — и должна занять в ней соответствующее место (характерно, что эту свою «новую» песнь Пиндар завершает, уподобляя ее гимну, который существовал в стародавние времена, «до раздора Адраста с кадмейцами» — Нем. 8, 53). Подобное соотношение новизны как составной части продолжающейся традиции как нельзя лучше выражено Вакхилидом: «Один мудр от другого / И прежде, и теперь. / Ибо нелегко отыскать врата / Еще несказанных слов» (fr. 5 Snell). «Врата несказанных слов» по сути тождественны отысканию нового «пути» стиха¹¹, и ищет каждый из этих путей не отдельный певец, но вся традиция в целом.

Устойчивость традиции и в то же время заложенный в нее по ее же законам ресурс вариативности очевидны уже в гомеровском эпосе. Как справедливо замечает Дж.Керк, анализируя формульную структуру языка эпической поэзии, широкое использование устойчивых словесных комбинаций никак не означало чисто механическое воспроизведение передаваемого текста, просто «эпический певец мыслил формулами точно так же, как современный человек мыслит понятиями и словами» [Kirk 1976]. Но в то же время понятно пристальное внимание, уделяемое исследователями любому упоминанию о поэтической новизне в ранней, в том числе и древнегреческой, поэзии, и, скажем, то нескрываемое удовлетворение, с которым недавний комментарий к «Одиссее» оценивает гомеровское высказывание на этот счет: «При том, что в современном изучении устного эпоса постоянно подчеркивается значение для него знакомого и традиционного, интересно, что поэт утверждает ценность новизны» [Odyssey 1: 119]. Речь здесь идет о словах Телемаха, хвалящего Фемию за избранную им песнь о возвращении греков из-под Трои:

τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,
ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται

Правда, что песнь эту люди немало уже прославляют,
Новую, стоит ей слуха толпы благодарной достигнуть.

(Одиссея 1, 351–352)

Здесь, впрочем, встает вопрос, что собственно подразумевается под «новизной» песни. Так, М.Л.Гаспаров замечает, что «новая» означает в данном контексте «песнь о недавних событиях», т. е. относится к содержанию произведения [Гаспаров 1980: 409]. В свою очередь, Г.Надь полагает, что в виду имеется своеобразное «соответствие» излагаемого ми-

фа ситуации, в которой исполняется песнь (в центре и песни Фемия, и «Одиссеи» в целом, и ее первой песни — тема возвращения и фигура Одиссея). Таким образом, «новизна» в данном случае предполагает некую мифологическую и литературную актуальность [Nagy 1990: 69]. При безусловной разнице этих двух интерпретаций, показательно, что обе они связывают эпитет «новый», а точнее «новейший», с *данной* песней, с ее *конкретным* содержанием, а не придают анализируемой фразе характер некоей общей максимы: «Ту песнь более всего хвалят люди, что является для них самой новой». Соответственно указательное местоимение (еще не артикль) *τήν* в данном контексте означает именно «эту», но не «ту, такую, всякую». В таком случае дополнительного анализа требует придаточное, в котором неопределенное местоимение *τις* не может означать «какую бы то ни было», «некую» новую песнь. Вполне убедительным кажется связать его с предшествующим *ῆ*. В результате мы получаем составное местоимение со значением «всякая», вводящее зачастую итеративные предложения. Таким образом, общий смысл фразы приобретает оттенок повторения: «Всякий раз, когда она, новая...». Такую семантику подкрепляет и глагол *ὑμφιέλομαι*, буквально означающий «находиться вокруг». «Новая» песнь как бы «вращается» в среде слушателей. Показателен уже сам факт совмещения новизны и повторяемости; эпитет «новейшая», *νεωτάτη*, оказывается в предикативной позиции. В итоге гомеровскую фразу можно передать следующим образом: «Эту песнь более всего хвалят люди, всякий раз, когда она [опять] приходит к слушающим [в качестве] новой». Интересно, что именно такое толкование придал своему переводу (очевидно, следуя немецкому подстрочнику) В.А. Жуковский:

...с похвалою великою люди той песни внимают,
Всякий раз ею, как новою, душу свою восхищая.

При таком понимании новизна песни определяется, быть может, не столько даже ее содержанием, сколько актом ее повторного воспроизведения. Сказание о возвращении ахейцев люди превозносят *при каждом его новом исполнении* (ср. понимание «нового гимна» как новое исполнение «старого» в «Ригведе»). Косвенным доказательством именно такого понимания можно считать фразу Пенелопы, которой предвостается речь Телемаха. Жена Одиссея просит певца прекратить «эту печальную песнь, от которой у нее *всегда* (ἀεί) крушится сердце» (I, 340—341). Тем самым очевидно, что Пенелопа слышит эту песнь не впервые, сама по себе она не новинка. «Всегда» здесь по сути тождественно «при

каждом ее исполнении». Разница лишь в том, что людям она каждый раз нравится, а Пенелопе от нее каждый раз становится тяжело.

Стоит обратить внимание на то, что именно такая интерпретация подкрепляется упоминанием этого фрагмента «Одиссеи» Платоном. В «Государстве» 424b-с эти строки приводятся слегка измененными: τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπιφρονέουσ' ἄνθρωποι, / ἢ τις ἀειδόντεσσι νεωτάτῃ ἀμφιπέληται, «Та песнь больше воздействует на умы людей, которая новой оказывается среди певцов». Как видно, Платон привносит в текст два изменения, замещая «хвалить» на «думать о», а «слушающих» на «поющих». Неточное, причем сознательно неточное, цитирование Гомера нередко у Платона, однако если появление глагола ἐπιφρονέω понятно в контексте обсуждения «воспитания ума», идущего в «Государстве», то вторая замена не столь очевидно связана с рассуждениями самого Платона. Если предположить, что «новизна» у Гомера относится прежде всего к «функционированию» песни, к ее новым исполнениям разными певцами, то тогда ясно и появление «певцов». Ценится та песнь, которая недавно попала в поэтический «обиход». Именно так понимает эту строку Платон, причем еще более характерно то, что, поясняя смысл гомеровского высказывания, он толкует его не как «изобретение новых песней», но «новых форм песни» (οὐκ ἄσματα νέα ἀλλὰ τρόπων φθῆς νέον). В рамках своей аргументации Платон мог бы с тем же успехом возражать (а он осуждает похвалу новизне, содержащуюся в этих строках) и против принципиально нового содержания, и против новой формы. Тем самым пояснение это нельзя целиком считать данью сиюминутным требованиям философского рассуждения (таковым скорее можно признать придание вырванной из контекста фразе характера общего утверждения). Похоже, что толкование гомеровской «новизны» как «нового» исполнения, «новой» формы ко временам Платона уже укоренилось в традиции. В принципе не обязательно твердо полагать, что «певцы» (ἀειδόντεσσι) заменили слушателей (ἀκούοντεσσι) исключительно с легкой руки Платона. Предложенная выше интерпретация общего смысла гомеровского пассажа способна допустить такую «конъектуру». В таком случае ее перевод может быть примерно следующим: «Эту песнь более всего хвалят люди всякий раз, когда она наново приходит к певцам», т. е. «всякий раз, когда певцы ее заново исполняют». Такое представление о поэтической новации может быть встроено внутрь архаической концепции поэзии как определенного «порядка» (κόσμος), о которой шла речь в главе «Инспирация и мастерство». Этот «порядок», с одной стороны, соответствует «правильному», соответствующему тради-

ции, изложению поэтического материала¹². Но, с другой стороны очевидно, что он подразумевает и внешнюю упорядоченность формы подачи такого материала, что и является основной целью каждого певца и отличает одного от другого.

Ранняя поэзия постоянно подчеркивает и акцентирует традиционность своего содержания. Предметом изображения служат деяния «изначальных людей» (πρωτέρων ἀνθρώπων — Гесиод. *Теогония* 100, ср. Гом. гимны 32, 18–19) или «древнейших мужей и жен» (ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἤδὲ γυναικῶν — «Гимн к Аполлону» 160). «Древность» материала служит дополнительной мотивировкой постоянного отождествления поэзии с «памятью», олицетворенной в образе Муз и их матери Мнемосины. Это отождествление находит свое воплощение в постоянных формулах «вспомнить и спеть», «вспомнить песнь», буквально пронизывающих те же гомеровские гимны (см. 1, 19; 2, 495; 4, 580 и т. д.). Особенно часто такие выражения присутствуют в формульных завершениях гимна типа «Я же, тебя помянув, припомню песню другую» (2, 495 = 6, 21, пер. Е. Г. Рабинович). «Другая песнь» здесь по сути аналогична «новой»; причем характерно, что всякая новая песнь как бы черпается из традиционного источника. Она также «припоминается», т. е. новизна — следствие не «изобретения», но «выбора» Подобные контексты можно понимать как свидетельство стремления к некоему «общему корпусу» гимнической поэзии, где гимн в честь одного божества неразрывно связан с другим, а все они образуют общее единство «гомеровой поэзии»¹³.

Однако нередко автор гимна говорит не столько о переходе к новой по содержанию песни (т. е. песни, имеющей, скажем, нового божественного «адресата»), сколько о гипотетическом создании нового варианта песни в честь того же божества. Так, только что упомянутая финальная формула гимна в буквальном переводе звучит следующим образом: «А я вспомню тебя и другую песнь» (αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσοι' αἰοίδης — 3, 546); ею, кстати, завершается один из самых архаичных гимнов «К Аполлону». Тем самым она может подразумевать не просто «новую», но «другую песнь в твою честь». В этом контексте некий дополнительный смысл приобретает финал другого гимна «К Афродите»: «Начав с тебя, я перейду к другому гимну» (σεῦ δ' ἐγὼ ἀρξάμενος μεταβήσομαι ἄλλον ἐς ὕμνον — 5, 293). «Начав с тебя» здесь также может означать не «пропев гимн в честь тебя, [я перейду к другим божествам]», но «начав с тебя, я пропою другой гимн в твою честь». Таким образом, вариативность («другая песнь») предполагает изменение формальное, или точнее некое новое исполнение. Но в то же время это но-

вое исполнение — не столько собственно «новое», сколько «другое», «еще одно», ибо помимо общности предмета, его связывает с предшествующим бытование в единой традиции, в рамках которой певец может «вспомнить» то один, то другой вариант. Подтверждением именно такой интерпретации может служить фрагмент, приписываемый Гесиоду (fr. 357 Merkelbach-West), где речь идет именно о гимнической поэзии:

ἐν Δῆλῳι τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὅμηρος αἰδοῖ
μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες αἰοιδῆν,
Φοῖβον Ἀπόλλωνα...

«Тогда впервые на Делосе певцы, Гомер и я, пели, сплетая в новые гимны песнь о Фебе Аполлоне...».

Характерно, что даже при описании «первого» исполнения «новизна» касается не содержания: оно как бы задано («песнь об Аполлоне»), и каждый соревнующийся поэт предлагает новый вариант (т. е. практически «другую песнь» в терминологии гомеровских гимнов) реализации традиционной темы.

Адресованность поэтической «новизны» формальному уровню передачи и исполнения традиционного текста подкрепляется и интерпретацией этой темы в ранней лирике. Наиболее очевидным случаем поэтических «инноваций» можно считать введение различными, легендарными и историческими, поэтами музыкальных и поэтических новшеств. К ним можно отнести и изобретение музыкальных инструментов: лиры и барбитона Терпандром, флейты Олимпом и т. д. (в той же ряд попадает, например, сообщение Афиней (635c-d) о том, что Сафо первой использовала для аккомпанемента лидийскую пектиду). Более непосредственно к сфере поэтического может быть отнесено нахождение новых форм музыкального, мелодического сопровождения: кифародического нота тем же Терпандром, дифирамба Арионом.

Не вдаваясь подробно в описание достаточно сложной картины подобных инноваций¹⁴, заметим, что все они так или иначе касаются именно внешней, исполнительской стороны стиха. Для наших целей гораздо более существенными, конечно, являются упоминания о «новизне» в самих текстах ранних поэтов. В своем анализе этого аспекта ранней поэтической рефлексии исследователи наиболее часто обращаются опять-таки к поэзии Пиндара. По справедливому замечанию Г.Надя, «в поэзии Пиндара с помощью производных от **нео-** и **неаро-** ‘новый’ описывается исполнение (performance), и они отражают не новизну темы, но приспособление *ad hoc* привычного мифа к теперешней ситуации и тем, что

слушает и является предметом песни» [Nagy 1990: 69]¹⁵. В самом деле, постоянные приемы композиционного строения пиндаровских од — это выбор мифа, связанного с местом рождения, родом и т. п. адресата песни, уподобление его победы на состязаниях подвигу древних (желательно «родственных») героев, и соответственно развитие песни как бы в двух планах, древнем и «современном»¹⁶. В этом случае «новизна» становится еще одним воплощением «старого», древнее находит свое проявление в новом. Идея постоянного сопряжения старого и нового присутствуют у Пиндара и в более очевидной форме. Довольно часто характеристикой тематики, содержания его стихов является именно эпитет «древний, прежний, старый»: «древний рассказ» (ἀρχαῖος λόγος — Нем. 1, 34), «старые слова, рассказы» (παλαιαὶ ῥήσεις — Ол. 7, 54–55). При этом цель поэта — возродить древние истории, заново описать их и донести до своей аудитории. Именно поэтому деяния древних людей живут прежде всего в поэзии: «Славные дела ушедших мужей сохранили песни и слова» (ἄοιδαὶ καὶ λόγοι — Нем. 6, 29–30).

Преимущество поэтов прошлого и настоящего подчеркивается немалым количеством поэтических контекстов. Во многих из них речь вновь идет о «древних людях» с той лишь разницей, что под ними в равной степени могут иметься в виду как герои, так и поэты прошлого. Так, Мимнерм, сравнивая некоего древнего героя с нынешними людьми, говорит:

Не такова была сила и яростный дух копыеносца,
 Я о котором узнал *от стародавних людей* (πρωτέρων πεύθομαι),
 Что лицезрели его теснящим сплошные фаланги
 Конелюбивых лидян Гермия возле реки.

(13, 1–4 Diehl)

«Стародавние», «первые» люди — уже не объект изображения, но свидетели старых событий, описавшие их для потомков, т. е. скорее всего именно поэты¹⁷. Еще более очевидна апелляция именно к своим предшественникам у Пиндара. Так, воспевая Пелопса, он соотносит свою хвалу с творениями «прежних»: «Я провозглашу о тебе перед лицом древних» (σὲ δ' ἀντίᾳ πρωτέρων φθέγξομαι — Ол. 1, 36); рассказ об Ахилле он предваряет словами: «песнь моя — речение древних» (λεγόμενον δὲ τοῦτο πρωτέρων ἔπος ἔχω — Нем. 3, 52–53)¹⁸. Точно так же описание подвига Геракла вводится как обращение к «старой повести» (ἀρχαῖον ὁπρύων λόγον — Нем. 1, 34), и это следует понимать одновременно как «повесть о старых временах», и «старый сказ», идущий от древних поэтов.

Соответственно и нередкие апелляции Пиндара к «древней славе» — теме, о которой нам еще предстоит говорить, — подразумевают некое возрождение традиции своих предшественников. В этом смысле характерно противопоставление, с которым мы сталкиваемся в середине 9-ой пифийской оды (103–105): «Вот жажду песен я утолил, но некто движет меня разбудить еще и древнюю славу твоих предков» (ἐμὲ δ' οὖν τις αἰοιδᾶν διψᾶν ἀκείομενον πρᾶσσει χρέος, αὐτίς ἐγεῖραι καὶ παλαιὰν δόξαν ἐὼν προγόνων). По сути смысл фразы сводится к следующему: «здесь я мог бы закончить *свою* песнь, но стоит прибавить еще и древнюю молву». «Слава», «молва» здесь по сути равносильна «песне», в данном случае песне «древней», соединяемой с собственной одой Пиндара¹⁹. Не случайно, что в другой оде Пиндар вновь пользуется схожей формулой «пробудить древнюю молву о славных делах» (φάμα παλαιὰν εὐκλέων ἔργων — Ист. 4, 22–23), но здесь уже прямо говорит о том, что эти подвиги успели заслужить «листву песен тогдашних певцов» (τῶν τότε ὄντων φύλλ' αἰοιδᾶν — 4, 27). Тем самым очевидна связь песен настоящего и прошлого: они предстают в виде единого дерева, с каждым новым поколением поэтов меняющего свою листву²⁰. В том же метафорическом контексте находятся фрагменты, где идея некоего обновления и поддержания традиции связывается с мотивом «цветения»: «Многоцветные Оры вкладывали в сердца мужей многие древние мудрости» (Ол. 13, 17–18). «Древняя мудрость» (ἀρχαῖα σοφίσματα) здесь — истории о древних временах, а «многоцветье» (πολύανθεμοι) покровительниц поэзии предполагает возможность их многообразного и неоднократного поэтического воспроизведения. Та же интерпретация приложима в этом контексте к, вероятно, самому известному и многократно цитируемому высказыванию Пиндара о поэтической новизне: «Превозноси старое вино и цветение новых гимнов» (αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων νεωτέρων — Ол. 9, 48–49). Новизна песни опять-таки не означает здесь «уникальность» и «неповторимость», напротив, она подобна новому цветку «на старом стебле», иными словами, речь идет о новом способе и новом варианте передачи традиционного содержания («древней мудрости») ²¹.

Идея включенности «нового» в «старое» присутствует в даже, на первый взгляд, наиболее решительных утверждениях греческих поэтов касательно необходимости новации. Так, Тимофей (5–4 вв. до н. э., fr. 7 Diehl) провозглашает, что «не поет древнее, поскольку новое могучее [прежнего]» (οὐκ αἶδω τὰ παλαιά, καινὰ γὰρ ἅμ' αἰεὶ κρείσσω) и «прогоняет» древнюю Музу (ἀπίτω Μοῦσα παλαιά). Однако он оправдывает свой па-

фос сравнением: «Ведь наново царит Зевс, а раньше правил Крон» — иначе говоря, Муза «новая» так же родственна старой, как Зевс Крону. Еще более ясным это соотношение становится в той части «Персов», где Тимофей защищает свою «новозданную Музу» (μοῦσαν νεοτευχῇ — fr. 6^E, 203 Diehl) от упреков в том, что он позорит «Музу древнюю новыми гимнами» (ὅτι παλαιότεραν νέοις ὕμνοις μοῦσαν ἀτιμῶ — 211–212). Согласно Тимофею, его гимнам не чуждо «ни новое, ни старое, ни сверстное» (οὔτε νέον τιν' οὔτε γερὰν οὔτ' ἰσθῆαν — 213–214), и единственно, против чего он восстает, так это против «губителей древней музыки» (μουσοπαλαιολύμας — 216–217), рушащих гармонию и лады «истошными напевами». Характерно, что свои формальные новации он опять-таки помещает в единую цепь традиции, сравнивая их с изобретениями, сделанными в свое время Орфеем и Терпандром²².

То же представление о возможности поиска новых путей внутри традиции²³ присутствует и в словах поэта конца 5 в. Херила (fr. 2 Bernabe), правда, он говорит уже о практической исчерпанности этих путей:

ἂ μάκαρ, ὅστις ἔην κεῖνον χρόνον ἴδρις ἀοιδῆς,
μουσῶν θεράπων, ὅτ' ἀκήρατος ἦν ἐτι λειμών,
νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχναι,
ῥῆστατοι ὥστε δρόμου καταλειπόμεθ' οὐδέ πη ἔστι
πάντῃ παπταίνοντα νεοζυγὲς ἄρμα πελάσσαι

Муз служитель был счастлив тогда, когда знания песни
Луг нетронутым был, теперь же он точно размерен,
Есть у любого умения предел, и сегодня поэты
Словно отставшие в беге, и нету у нас разрешенья
Мчаться к победе опять, на новую встав колесницу²⁴.

Речь здесь идет именно о конечности вариантов новой организации, формы стиха: то, что «всякое умение (τέχνη) дошло до предела», означает окончательное становление и закрепление различных жанровых и поэтических форм. Не случайно, что примерно в то же время против формальных новаций решительно возражает Платон (*Законы* 802c–d, *Государство* 424b–c), считая окончательное оформление того или иного жанра (дифирамба, пэана и т. д.) твердым знаком традиции.

Своего рода естественным продолжением подобной тенденции становится то, что в «Поэтике» Аристотеля идея новизны связывается с содержанием, а точнее с сюжетом произведения. Впрочем, соотношение традиции и новации не занимает центральное место в его трактате и возникает лишь в связи с обсуждением выбора тем для трагедии. Ари-

стотель в принципе допускает как обращение к принятым сюжетам, так и сочинение новых, касающихся недавних или даже вымышленных событий: «Разве не бывает, что в трагедиях всего одно-два известных имени, а все остальные — придуманы; а в некоторых нет вообще ни одного, как, например, в «Цветке» Агафона. В нем не только имена, но и события сделаны самим поэтом, но от этого трагедия не пользуется меньшим успехом. Потому вовсе не следует во что бы то ни стало стремиться к тому, чтобы держаться сюжетов, на которые принято писать трагедии (οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσιν, ἀντέχεσθαι) ... Ведь и известное известно немногим, а радует всех» (*Поэтика* 1451b). Рассуждение о традиционных и вновь изобретенных фабулах встроено в ту часть «Поэтики», где речь идет о противопоставлении поэзии и истории: первая говорит о «возможном» (τὰ δυνάτᾱ — в терминологии Аристотеля — логически вероятном и обоснованном), вторая — просто о случившемся (τὰ γινόμενα). Соответственно предмет поэзии — «общее» (τὰ καθόλου), а истории — «отдельное» (τὰ καθ' ἑκάστων). Впрочем, «случившееся» тоже может быть предметом поэзии, так как кажется «возможным» просто в силу факта, что это на самом деле произошло. Отсюда можно предположить, что под «новыми» сюжетами Аристотель мог понимать и события, взятые из истории, что не отменяет и вероятности изобретения абсолютно вымышленных историй.

По сути для него главное не в мифологическом, историческом или каком бы то ни было ином содержательном источнике. Как мы уже говорили, в центре его доктрины — понятие сюжета («Хороший поэт — это прежде всего творец сюжетов» — 1451b), трактуемого как «сочетание событий», σύστασις πραγμάτων. Именно в логичности этого сочетания, во взаимной обоснованности действий, когда одно вытекает из другого «согласно вероятию или необходимости» (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον — 1451a), и заключена цель трагедии. И потому вне зависимости от того, взята откуда-то или вымышлена история, она должна быть четко выстроена. Что касается «принятых сюжетов», то основная последовательность содержательного строения задана в ней самой традицией, и потому «не следует разрушать известные сюжеты (παρεῖλημμένους μύθους): Клитемнестра должна умереть от руки Ореста, а Эрифила — от Алкмеона, но надо самому доискиваться и пользоваться полученным как следует» (αὐτὸν δὲ εὕρισκεῖν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς — 1453b). Иными словами, внутри общей заданной схемы поэт должен умело выстраивать всю цепь отдельных действий, мотивировок и т. п.

То же самое в равной степени касается и «сделанных», вновь изобретенных, новых тем: «Все равно, был ли когда-то сотворен сюжет или поэт творит его сам, прежде надо построить его в целом, а затем уже добавлять эпизоды и протягивать во всю длину» (1455a). Опять-таки здесь традиционные и «новаторские» темы не противопоставлены: и в тех, и в других критерий выстроенности и последовательности остается неизменным. Другое дело, что в традиционных сюжетах общая последовательность задается традицией, а в вымышленных поэт должен ее выстраивать сам. Однако, если предположить, что часть «новых» сюжетов поэт, по Аристотелю, мог черпать из истории, то и в этом случае общая схема была задана, а перед поэтом, как и в случае привычных трагических фабул, стояла задача ее четкого логического «прописывания» и нюансировки²⁵. В этом отношении аристотелевская концепция построения цельного сюжета, «имеющего начало, середину и конец» (1450b), бесспорно, напоминает архаическую идею «пути стиха», также реализующую представление о линейном развитии произведения. «Составление сюжета» в таком случае аналогично выбору «пути» тем же Пиндаром или Вакхилидом; новизна при этом тождественна нахождению «своего пути», своей цельности и логики в структуре действия.

Допущение Аристотелем одновременно традиционного и непривычного отчасти продолжено и последующей литературной рефлексией. Знаком этого можно считать фразу Горация «или следуй молве, или изобретай подходящее себе» (*aut famam sequere aut sibi convenientia finge* — *Искусство поэзии* 119). Однако в «Послании к Пизонам» она диктует принципы не строения сюжета, нахождения темы, а изображения характеров. Беря традиционный образ, следует сохранять его привычные черты: Ахилл должен быть яростным, Медея — жестокой и т. п. Когда же автор вводит целиком вымышленный персонаж, основное предписание — делать его целостным и последовательным, неизменным от начала до конца произведения (120–127). Таким образом, аристотелевская целостность переносится здесь на формальный уровень и становится принципом обрисовки персонажа, который должен быть «соответствующим себе» (*sibi convenientia* — 119; *sibi constet* — 127). В привычном образе такое соответствие заложено самой традицией, а новосозданный образ таким единством должен наделить сам творец. Естественно, что такая целостность характера является своего рода следствием единства сюжета, но на этом уровне Гораций однозначно настаивает на приоритете традиционных историй:

Difficile est proprie communia dicere; tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus

Трудно об общеизвестном сказать подобающе; ты же
Прав будешь, коли на сцену ты выведешь песнь Илиона,
А не представишь, о чем не писали, не ведали, первым.

(128–130)

При этом задача состоит опять-таки в нахождении собственного подхода, собственной обработки известного сюжета²⁶. Цель поэта сделать это так, чтобы «общее достояние стало достоянием одного» (*publica materies privati iuris erit* — 131), т. е. известная всем и многократно использованная в литературе тема приобрела новую, оригинальную трактовку.

Этому служит вполне аристотелевский принцип выстраивания сюжета так, чтобы «начало не расходилось с серединой, а середина с концом» (152). Замечательно, что на чисто формальном уровне такая оригинальность выражается чуть ли не в точном следовании древним, прежде всего греческим образцам: начальная фраза поэмы о странствиях Одиссея в тексте Горация является почти буквальным переводом гомеровского зачина (141–142). И здесь становится вполне очевидной основная характеристика поэтической «новизны» по Горацию. Она проявляется прежде всего на словесном уровне, и вновь не столько даже в необычности и красоте отдельных слов, сколько в их непривычном и искусном сочетании:

Dixeris egregie, notum si callida verbum
Reddiderit iunctura novum.

Скажешь отлично ты, коли слово искусным сплетеньем
Старое новым опять обернешь.

(47–48)

Таким образом, слово может оставаться само по себе «прежним», но в сочетании с другими должно приобретать «новый» оттенок. Идея новизны как не столько изобретения, сколько новой организации материала окончательно переносится, как и в Индии, на внешнюю, формальную сторону стиха. Не случайно, что именно на уровне лексики Гораций в принципе допускает и поиск совсем новых, не существовавших ранее слов (52 и далее). Однако и здесь весьма характерно то, что для автора «Поэтики» источником таких лексических новаций становится греческий язык и греческие образцы (51–52). Новизна вновь ока-

зывается ограниченной и связанной с традицией — на сей раз иноязыковой. Идея «выковывать новые монеты» (59), т. е. новые слова, по греческим «оттилкам» полностью соответствует тому, что Гораций ставит себе в главную заслугу в собственном «Памятнике», где его будущее величие обосновано тем, что «он первый свел песнь Эолии к итальяйскому ладу». Здесь первооткрывательство и новаторство Горация опять-таки тождественно возрождению «старой» формы (греческих лирических размеров) в новом «окружении» (латинском языке).

Тем самым на протяжении почти всей античной традиции — от ранних поэтических опытов до появления первых попыток систематического осмысления литературы — «новое» и «старое» постоянно сопрягаются и существуют в некоем взаимном дополнении. Собственно материал поэзии, совокупность тем и сюжетов, практически все время остается неизменным, восходящим к прежним образцам. Прерогатива «новизны» всегда остается за формой, причем новизна эта состоит не столько в ее тотальном «изобретении», сколько в выстраивании и «организации»: организации стиха в ранней лирике, организации сюжета у Аристотеля, организации словесного выражения у Горация. Наряду с этим, «новизна» понимается как нахождение своего места внутри традиции: начиная с идеи «повторения новизны», соответствующей каждому новому воспроизведению традиционного текста в рапсодической поэзии, вплоть до горациевой идеи новаторства как соединения двух традиций — греческой и латинской.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «Приятно звучащим», как и гимн, должен быть язык поэта, и эпитет *mandra-jihva* («с приятно-звучащим языком») характеризует в «Ригведе» богов Брихаспати (I.190.1; IV.50.1), Агни (I.76.5), Ночь и Ушас (I.142.8), когда они называются поэтами (*kavi*).
- ² В поэтике термин *аланкара* (*alaṃkāra*) употреблялся в двух значениях: как необычный оборот (троп, фигура), придающий красоту поэтической речи, и как совокупность таких необычных оборотов, воплощающая сам принцип выразительности поэтической речи и средства его реализации.
- ³ Прямая параллель: фигуры слова (*σχήματα τῆς λέξεως*, *figurae elocutionis*) и фигуры смысла (*σχήματα τῆς διανοίας*, *figurae sententiae*) в античной риторике.

- ⁴ В связи с неизбежной в традиционалистской литературе проблемой заимствования у предшественников Раджашекхара различает пять типов поэтов. К пятому он относит тех, кто вводит в поэзию новое содержание (*артха*); их он называет «волшебным камнем желаний» (*чинтамани*) и одновременно замечает, что такие поэты не просто редки, но по сути «не этого мира» (*алаукика*) (КМ: 65). Остальные четыре типа — «земные» поэты; все они используют традиционные темы, мотивы, средства, но «старое» теми или иными способами выражения делают «новым» (Там же: 64–65).
- ⁵ Заметим попутно, что в санскритской поэзии основной единицей эстетического измерения была строфа, часто совпадающая с границами стихотворения. В поэтике редко рассматривалось произведение в целом, и все доктрины и категории иллюстрировались стихами-строфами, иногда самостоятельными, иногда извлекаемыми из какой-либо поэмы или драмы. Об индивидуальной разработке в санскритской лирике отдельных тем и мотивов (прежде всего — пробуждения весны) см. [Гринцер П. 1994].
- ⁶ Такую связь с *οἶκος* (а через это существительное с глаголом *εἶμι* «идти») допускает, например, этимологический словарь П.Шантрена [Chantaine: 783, см. также Pagliaro 1953: 25–30, Harriott 1969: 65 сл.]. Впрочем, ряд исследователей отрицают семантическое родство с *εἶμι* и усматривают в *οἶκος* и *οἶκος* индоевропейский корень со значением «шить» [Dugante 1976: 176–177; Nagy 1996: 63–64]. В таком случае термин *οἶκος* восходит к архаической метафоре «соткания стиха» (см. «Инспирация и мастерство») и подразумевает некую поэтическую «нить Ариадны» [Svenbro 1976: 45], связующую стих в единое целое. Следует заметить, однако, что по сути та же идея заключена и в «пути стиха», а многочисленные синонимы «дороги», употребляемые по отношению к стиху в лирике (ср. *ὁδός* — Вакхилид 10, 52; *κέλευθος μελέων* — 19, 1–2), убеждают в допустимости сохранения традиционного толкования. Замечательно невольное соединение двух равнозначных трактовок в раскрытии этой метафоры У.Стэнфордом: «Выбирая свой материал, певец должен найти четкую и последовательную *дорогу* песни сквозь множество героических легенд, лежащую перед ним как *толстый спутанный клубок шерсти*» [Stanford 1959: XVI, курсив мой. — Н.Г.].
- ⁷ «Эта метафора отсылает не просто к нарративному элементу эпоса, но и включает в себя то, что следовало бы назвать структурно-стилистической задачей поэта» [Harriott 1969: 65].
- ⁸ Ср. ту же метафору в философской поэме Эмпедокла (fr. 35 DK): «Ныне я снова вернусь на прежнюю песни дорогу, / Коей вначале я шел, тропинки стихов разветвляя» (пер. А.В.Лебедева).

- ⁹ Связь метафоры «пути» с божеством побуждало некоторых исследователей усматривать в ней сакрально-ритуальные истоки. Так, У.Гатри, разбивавший этот образ во вступлении к поэме Парменида (В 1, 2 DK), видел в нем, помимо аллегии, отзвук древнего жреческо-шаманского действия [Guthrie II: 7–13]. Мотив дороги, соединяющей в себе и «путь к знанию», и «рассказ об этом знании» — центральный у Парменида [см. Cornford 1952: 88–106; Bowra 1953: 38–53] и может быть истолкован как в мистико-философском, так и в собственно поэтическом контексте. В рамках последнего «многославная (многовестная — пер. А.Лебедева) дорога» (ὁδὸς πολύφημος), по которой идет вслед за богиней Парменид, чрезвычайно схожа со «многими путями», открытыми для Пиндара и Вакхилида. Не случайно, что в поэме богиня обращает к Пармениду по сути две песни (именуя их в полном соответствии с поэтической традицией «порядком слов», κόσμος ἐλέων). Таким образом, «многовестная дорога» может подразумевать «разные повествования», разные пути (в той же поэме собственно и говорится о двух путях — истины и мнения). Ср. [Lan 1960: 376–379].
- ¹⁰ Иногда эта идея придания новой формы обретает вполне конкретное воплощение. Таков «новоблещущий образ» (νεοσίγαλος τρόπος) песни Пиндара, суть которого в соединении с праздничной мелодией «дорийской поступи» (Ол. 3, 4–6), т. е. в нахождении особого музыкально-ритмического строя.
- ¹¹ Возможная коннотация в этом образе мотива «пути» тем более интересна, что οἶπλ, οἶμος связаны с возникающим впоследствии в научной традиции термином προοίμιον (лат. *prooemium*), обозначающим вступление к речи или поэтическому сочинению. Его значение описывается исследователями как «преддверие песни, точно так же, как πρόναος обозначает преддверие храма» [Koller 1956: 191, ср. Nagy 1990: 353 сл.]. С тем же успехом можно говорить о нем как о «преддверии пути», «пороге», с которого начинается дорога песни.
- ¹² Показательно, что античные источники говорят и об установленном порядке в исполнении гомеровских поэм, когда один рапсод должен был обязательно начинать с того места, на котором кончил предыдущий (Платон. *Гинпарх* 228b, Диоген Лаэртский 1, 57).
- ¹³ Крайне интересно, что в подобных формульных завершениях речь идет о «начале» (ἄρχομαι) следующей («новой») песни. Об этом «эффекте петли» [Kurke 1991: 43] как показателе подчеркнутой непрерывности рапсодической традиции «гомеридов» см. [Mullen 1982: 234; Nagy 1990: 357].
- ¹⁴ См. подробно об истории возникновения различных музыкальных форм древнегреческой лирики в [Barker 1984; West 1981; Nagy 1990: 86–115].
- ¹⁵ Ср. также [Miller 1982: 114].

- ¹⁶ Ср. описание композиционного строения пиндаровских од как «непрерывного движения и развития многочисленных образов, следующих и вытекающих один из другого» [Fränkel 1975: 505–506].
- ¹⁷ В толковании данного фрагмента мы в основном следуем интерпретации Г.Надя, видящего в нем изображение эпифании древнего героя, подобного Ахиллу. Амбивалентность эпитета «древние» в этом и схожих контекстах позволяет исследователю предположить, что известная формула κλέος ἄνδρῶν, «слава людей», к которой мы еще возвратимся, в принципе допускала двойное толкование (благодаря неразличению субъективной и объективной функции генитива): и «слава героев», и «слава [рассказанная] о героях» [Nagy 1990: 200–202].
- ¹⁸ В обоих случаях перевод фрагментов неоднозначен. В Нем. 3, 52–53 λευόμενον πρότερον возможно понимать не как «рассказ древних», а как «рассказ о древних [людях, временах]» [см. Nagy 1979: 325; Hubbard 1985: 42–43]; а в 1-ой олимпийской оде ἀντία может трактоваться как просто «в присутствии, перед лицом», так и «вопреки» [Nagy 1990: 129]. Избранный нами вариант, как кажется, подтверждается общим характером соотношения Пиндаром своего творчества с предшествующей поэзией, о сути которого речь ниже.
- ¹⁹ Тождественность «древней молвы» «песням древних поэтов» подчеркнута, быть может, тем, что Пиндара побуждает обратиться к ней «некто» (τίς), под которым вполне вероятно скрывается отсылка к некоей фигуре предшественника-поэта.
- ²⁰ Этот образ, бесспорно, лежит в том же метафорическом ряду, что и семантика формулы «нетленная слава». Он будет подхвачен и последующей традицией: достаточно вспомнить картину развития языка (подразумевающую, в частности, изменения в языке поэтическом), нарисованную Горацием в «Науке поэзии»:

Как листья на ветвях изменяются вместе с годами,
 Прежние ж все облетят, — так слова в языке. Те, состарясь,
 Гибнут, а новые, вновь народясь, расцветут и окрепнут.

(60–62, пер. М.Дмитриева)

- ²¹ При таком понимании фраза Пиндара не столь очевидно противостоит утверждению Симонида: «Как по новому вину / Видно, что оно не из давних лоз, / Так и новое сказанье — пустомысленно» (fr. 97 Page), — как это полагает, например, М.Л.Гаспаров [1980: 409], следуя комментарию схолиаста (Sch. Pind. Ol. 9, 74d2). Симонид говорит о «пустоте нового сказанья (νέος κενεόφρων μῦθος)» — т. е. о ненужности изобретения новых сюжетов, Пиндар — о возможности обретения старым преданием «нового цвета» в устах нового поэта.

- ²² Новации Тимофея касались прежде всего музыкальной структуры кифародического нома, а также введения внутрь лирического нома хоровой партии. О структуре и особенностях его «Персов» см. [Herington 1985: 151–160]. Эти формальные приемы, действительно, воспринимались (и отвергались) как претенциозная оригинальность, например, Платоном (*Законы* 802c-d); однако, характерно, что к этому времени за ними, по всей видимости, стояла уже почти вековая традиция [Barker 1984: 128].
- ²³ Ср. уже упоминавшуюся нами надпись из Мнесиепа (fr. A 12 Lasserre-Bonnard), где в заслугу Архилоху ставится умелое и искусное обращение с традиционными, «переданными» (*παράδομένα*) темами. Как уже говорилось в главе «Инспирация и мастерство», это умение, по всей видимости, опять-таки состояло в придании им новой организации (*κεκοσμημένα*), возможно, словесной и метрической.
- ²⁴ Показательно вновь содержащееся здесь представление о соотношении традиции и новации в рамках единого поэтического «пути», отождествляемого со скачками на состязаниях. Образ «беговой дорожки» (*δρόμος*) как один из составляющих метафоры пути значим и для предшественников Херила, в частности, для Пиндара, Вакхилида, а также Парменида с их метафорой стиха и песни как «колесницы Муз» (см. «Инспирация и мастерство»).
- ²⁵ На наш взгляд, именно в этом и заключается, по Аристотелю, основная задача и оригинальность поэта. Здесь мы вновь имеем дело с представлением о некоей «новации внутри традиции», и потому вряд ли можно согласиться с выводами некоторых исследователей, полагающих, что, согласно Аристотелю, «сюжет — исключительно индивидуальная конструкция» и автор «Поэтики» строит на этом свою теорию литературной новизны [см., например, Else 1986: 113–114].
- ²⁶ Напомним установку санскритской поэтики, требующей от великого поэта опираться на «старое», но «в слове, смысле и сочетании слов обнаруживать при этом нечто новое» (Раджашекхара). Так же и в Греции наиболее искусным оратором или поэтом почитался тот, кто сумеет по-новому изложить старую тему (Исократ).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ УДОВОЛЬСТВИЕ И ПОЛЬЗА

Многие санскритские поэтики (особенно ранние) открывались разделом, посвященным целям (*prayojana*) или плодам (*phala*) поэзии. Так, Бхамаха в начале своего трактата пишет: «Истинное произведение поэзии доставляет знание дхармы (религиозного долга), артхи (практической выгоды), камы (чувственной жизни), мокши (освобождения) и всех искусств, а также удовольствие и славу (*dharma-artha-kāma-mokṣa vaicakṣaṇyaṃ kalāsu ca prītiṃ karoti kīrtiṃ ca*)» (КАБ I.2; ср. КАС I.1.5; КАП I.21,22). В этом определении можно выделить три основных компонента: пользу (знание четырех традиционных в индийской культуре целей жизни и искусств-*кала* в широком смысле этого понятия), удовольствие (*prīti*) и славу (*kīrti*). О пользе и удовольствии — общепризнанных задачах поэзии (вспомним хотя бы горацианское *utile et dulce*), мы будем говорить чуть позже. Коснемся сначала несколько необычного, по крайней мере для поэтической теории, их сочетания со славой, ибо в поэтической практике (особенно на ранних ее стадиях) тема славы (славы героя и славы поэта) едва ли не самая главная. Однако и с

теоретической точки зрения соположение понятия славы с понятиями пользы и удовольствия не случайно и оправданно хотя бы тем, что оно, как мы постараемся показать, в известной мере синтезирует два других. И все же, что имели в виду санскритские теоретики, называя «славу» целью поэзии?

Обычно принято считать, что ими предполагались удовольствие и польза — для читателя и слава — для поэта (см., например, [De II: 39]). Действительно, Дандин призывает поэтов «постоянно и неуклонно, оставив лень, чтить Сарасвати, поскольку они ищут славы (kīrtim-īpsu-bhiḥ)» (КД I.105). А Маммата, полагая, что поэты творят ради славы и богатства (yaśase 'rthakṛte) (КП I.2), в своем комментарии поясняет: «Слава — как у Калидасы и других поэтов (kālidāsādīnām iva yaśaḥ)» (КП: 9).

Однако и в самих поэтиках, как мы увидим, понимание славы было не столь однозначным, и в архаических представлениях, оставивших в поэтиках отчетливый след, оно имело более широкое содержание, относилось не только и даже не столько к создателям поэзии — поэтам, сколько к ее адресатам — богам и героям. Во всяком случае именно «слава богов», восхваление их величия и деяний было основной темой ведийских гимнов.

Эта тема эксплицирована в тексте «Ригведы» с помощью глагольного корня stu- 'славить' (но также vand-, śaṅs- и некоторых других), от которого образовано несколько именований гимна в «Ригведе»: *стома* (stoma), *стомпа* (stotra), *суштуми* (suṣṭuti), *упаштуми* (upaṣṭuti). О прославлении богов как о главной задаче их гимнов творцы «Ригведы» говорят многократно и в разных формах. Обычно в начале гимна, но иногда и по ходу его исполнения певец провозглашает: «Дарителя Агни я хочу восславить гимном (girā ... stuṣe)» (VIII.23.2); «Я хочу восславить Агни (stuṣe agnim), приятного, как друг» (VIII.84.1); «Агни я хочу восславить гимнами (agnim stuṣe ... manmabhiḥ)» (VIII.74.2); «Я хочу восславить гимнами (stuṣe ... gīrbhiḥ) этого Индру, влекомого гимнами» (VI.21.2); «Восхвалитель, я хочу восхвалить твое тело, Агни (vandārus te tanvaṁ vande agne)» (I.147.2); «Подвигнутый богами, которых почитают жертвами, я хотел бы прославить Агни (agnim stoṣāṇi), нестареющего, высокого» (X.88.3); «Мы хотим тебя (Индра) восславить (stavāma tvā) прекрасной молитвой» (I.16.9); «Этого Индру я хочу восславить, его я хочу воспеть (taṁ u stuṣa indraṁ taṁ gṛñiṣe)» (II.20.4) и т. д. Иногда при этом формула «я хочу восславить» (stuṣe, stoṣāṇi, vande) трансформируется в призыв, в обращение к певцу: «Славь Парджанью (stuhi parjanyaṁ), расположи его к себе поклонением!» (V.83.1); «Славь знаменитого юношу,

сидящего на колеснице (*stuhi śrutam gratasadam yuvānam*) ... Прославляемый (*stavānah*), будь милостив, Рудра, к певцу!» (II.33.11); «Прославь этого героя Индру, любящего песни (*abhi tyam vīram girvaṇasam arcendram*), новым священным гимном!» (VI.50.6); «Гимном славь Марутов (*girā vandasva maruto aha*)!» (VIII.20.20) и т. д. Указывается, что прославление богов составляет тему словесных состязаний во время жертвоприношений: «Он (Индра) прославляется гимном на словесном состязании (*stavate vivāci*); при жертвенном подкреплении» (I.178.4); при домашней молитве: «Нашими громкими гимнами Агни Джатаведас прославляется в доме (*ṣṭave dame*)» (VI.12.4); звучит везде и всегда: «Вот прославляется Вишну за его героические деяния (*pra tad viṣṇu stavate vīryena*)» (I.154.2), «Как скаковая лошадь, приносящая награду, восхваляется даритель Джатаведас (*stūyase jātavedaḥ*)» (III.22.1). В этой связи к самым разным богам прилагаются в «Ригведе» эпитеты «хорошо прославленный (*su-ṣṭuta*)», «прославляемый (*stavāna*)», «многопрославленный (*puru-ṣṭuta*)», «прославленный поэтами (*kavi-śasta*)» и т. п. (см., например: I.31.8; 186.3; III.21.4; 29.7; V.1.8; VI.50.6; 56.4; VIII.74.8; IX.108.12 и др.).

В анукрамани некоторые гимны «Ригведы» так и называются: *стутти* (*stuti*) — ‘прославления’. Эти гимны адресованы не великим богам, а иным священным существам и феноменам: жертвенному коню (I.162; 163), пище (I.187), вешей птице (II.42; 43), орлу (IV.27), земле (V.84), рекам (X.75), коням Индры (X.96), царю (X. 173; 174). Возможно, что именно термин *стутти* оправдывал подключение этих не вполне обычных гимнов к корпусу «Ригведы», понимаемой как собрание ритуальных восхвалений.

Тема прославления богов реализуется в «Ригведе» описаниями их величия, мощи, сверхъестественных качеств, участия в творении и устроении мира, перечислениями их хвалебных имен и эпитетов («сто- сильный», «благой», «щедрый», «милостивый», «великий», «победитель», «даритель», «сияющий», «очищающий», «сын силы», «убийца Вритры», «сокрушитель крепостей», «обладатель прекрасного дара» и т. д.) и, наконец, упоминаниями или даже краткими пересказами их деяний и воинских подвигов. Последние представляют собой одну из форм древней индоевропейской поэзии — так называемую «перечислительную песнь» [Schmitt 1967: 53–54], к которой могут быть отнесены не только отдельные гимны или части гимнов «Ригведы» (например, I.112, II.12, 15.1–9 — о деяниях Ашвинов, IV.30.12–18 — о подвигах Индры), но и гомеровские гимны, и некоторые гимны «Авесты», и, например, песнь о подвигах Тора в «Старшей Эдде».

Формулы «я хочу восславить», «восславь» и т. п. дополняются в этой связи формулами «я хочу провозгласить», «провозгласите» и т. п.: «Я хочу провозгласить героические деяния Вишну (*viṣṇor nu kaṁ vīryāṇi pra vocam*)» (I.154.1), «Я хочу теперь провозгласить героические деяния Индры (*indrasya nu vīryāṇi pra vocam*)» (I.32.1; далее в гимне рассказывается, как Индра убил змея-Вритру, просверлил русла рек, рассек недра гор и т. д.), «Ваши древние подвиги (Ашвины) я хочу явить людям (*rigāṇā vām vīryā pra bhavā jane*)» (X.39.5), «Те старые и новые [деяния], которые свершил вдалеке убийца Вритры, — их провозгласите в собраниях (*tā saṁsatsu pra vocata*)!» (VIII.45.25) ср. «Я хочу теперь прославить, о Индра, твои прежние великие [деяния], и мы хотим прославить твои нынешние деяния (*stavā nu ta indra pūrvyā mahāny uta stavāma nātānā kṛtāni*). / Я хочу прославить жаждущую [подвигов] ваджру в [твоих] руках, я хочу прославить буланных коней — знаменосцев солнца» (II.11.6). Заметим попутно по поводу последних двух примеров, что так же, как нет противостояния старой и новой песни, нет по существу различия между старыми и новыми деяниями Индры. Речь идет и в том и в другом случае об одних и тех же подвигах — вечных, повторяющихся с мифологической точки зрения, воспетых в старых песнях и вновь воспетых (как бы ставших «теперешними») в песнях новых.

Конечно, можно рассматривать прославления богов в «Ригведе» как экстатические проявления чувств певцов по отношению к богам или как орнаментальные описания, расцвечивающие ритуальные формулы и сопровождающие ритуальные действия. Но, учитывая роль и место прославлений в «Ригведе», такое объяснение выглядит мало убедительным.

Другим объяснением может быть утверждение, что в основе гимнов «Ригведы» лежит принцип «do ut des». Во всяком случае так полагал М. Винтерниц и писал: «Когда они (певцы «Ригведы». — П. Г.) поют хвалебную песнь богу, то ожидают, что он одарит за это богатством из коров и героев-сыновей, и они не боятся сказать ему это» [Winternitz 1959: 69]. Действительно, гимны «Ригведы» изобилуют просьбами к богам охранить певцов и жертвователей от зла, оказать им помощь и поддержку, посрамить врагов и соперников, даровать награду в виде богатства, обилия скота и пищи, рождения сыновей, избавления от болезни и смерти. Нередко эти просьбы в «Ригведе» непосредственно связаны с предваряющим их прославлением богов: «Только тот царь преодолевает силой и мужеством все враждебное ... кто чтит и славит Брихаспати (*brhaspatiṁ yaḥ ... valgūyati vandate*)» (IV.50.7), «Славь (*stuhi*) знаменитого юношу (Рудру), сидящего на колеснице ... Прославленный (*stavānah*), будь

милостив, Рудра, к певцу: пусть твои стрелы низринутся на другого, а не на него!» (II.33.11), «Эти двое великих, Небо и Земля, восхваленные, да даруют нам великую славу и крепкую власть!» (I.160.5), «Тебе, Сома, древние, сплетя жертвенную подстилку, возглашали хвалебный гимн ради великой награды и славы» (IX.110.7). Но только истинная, правильно произнесенная хвала не остается бесплодной: «Десять царей, не приносящих жертвы, совместными силами не победили Судаса./Правдивой [оказалась] хвала (satyā ... upaṣṭutiḥ) мужей, сидящих за жертвенной трапезой» (VII.83.7). И наоборот: «С плохой хвалой смертный не находит блага (na duṣṭutī martyo vindate vasu)» (VII.32.21).

Однако, как справедливо замечает Я.Гонда [Gonda1975: 105–107], такой «корыстный» смысл прославлений богов в «Ригведе» отнюдь не главный. Блага, которые надеется получить за них певец, это, так сказать, побочный продукт их песнопений. Восхваления (как и вообще гимны «Ригведы» в целом) обладают не пассивной, а активной жизнеустроительной силой. Они доставляют богам удовольствие, но, доставляя удовольствие, воздействуют на них. Хвала утверждает миропорядок. Она — выражение истины и в своем повторении и подтверждении укрепляет божественные силы и их проявления. Славословие консолидирует эти смыслы, провозглашая славу и всемогущество богов, оно укрепляет их, для чего в первую очередь и предназначено сакральное слово: «Эта новая молитва предложена тебе от нас, о Агни ... Крепни, хорошо прославленный ею (iyam te navyasī matir agne adhāyu asmād ā ... tayā vardhasva suṣṭutaḥ)!» (VIII.74.7–8).

Тема «славы богов» объединяет, таким образом, принцип удовольствия (для богов) и пользы (для богов и людей), заложенный в понятие славы уже в «Ригведе». То же касается и темы «славы людей» или «славы героев», которая в целом чрезвычайно важна для архаической поэзии, но в «Ригведе», принадлежащей поэзии сакральной, только намечена. Среди так называемых «хвалительных гимнов» (stuti-sūkta) в ануक्रамани «Ригведы» названы и два гимна «во славу царя» (rājñah-stuti — X.173 и X.174), хотя их содержание мало соответствует этому названию. Но в отдельных гимнах «Ригведы» можно действительно обнаружить уже сложившееся в традиции представление о некогда воспетой славе героев: «Вытешите нам (Рибху) здесь славу, как у героев (iḥa śravo vīra-vat takṣatā naḥ), которой мы бы затмили других!» (IV.36.9), «Создай, о бессмертный (Агни), у этих щедрых мужей сверкающую, великую славу, славу, как у героев (dyumad ... mahi śravo bṛhat ... nṛ-vat)!» (V.18.5). Индикатором этой же темы служит и ведийское сложное слово narā-śansa-

или *nṛśaṃsa* — ‘слава людей’, которое прилагается в качестве эпитета к именам богов Агни и Пушана (I.13.3; IX.81.5; X.64.3), а в рассеченном виде прямо указывает на обычай прославления героев, прежде всего во время поэтических состязаний: «[Когда] мы состязаемся, как при прославлении мужей (*naṛāṃ na śaṃsaiḥ*), пусть Индра будет на нашей стороне с ваджрой в руках!» (I.173.10). И стихом раньше: «Пусть с ним (Индрой), с добрым другом и добрым покровителем, мы будем как при прославлении мужей (*naṛāṃ na śaṃsaiḥ*)!» (I.173.9).

Ведийскому слову *naṛāśaṃsa* вполне соответствует греческая формула *κλέα ἄνδρῶν* — ‘слава мужей’. *Κλέα ἄνδρῶν* воспевает Ахилл в 9-ой песни «Илиады» (9, 189); та же формула предваряет в поэме рассказ Феникса о деяниях Мелеагра (9, 524), а в «Одиссее» песнь Демодока (8, 73). Впоследствии схожие определения мы обнаруживаем у Гесиода (*Теогония* 100) и в гомеровских гимнах. Поскольку такая формула в разных вариантах присутствует и в «Авесте», и в поэзии древних римлян (*clarorum virorum laudes*) по свидетельству Цицерона (*Брут* 75), и, по словам Тацита (*Германия* 3, 1, 2), у германцев (*canunt viros fortes*) [Thieme 1953: 84; Schmitt 1967: 29–31; 56–57], можно с уверенностью предположить, что тема «славы героев» была свойственна индоевропейской архаической поэзии, причем в отличие от поэзии сакральной, где доминировала тема «славы богов», принадлежала по преимуществу поэзии эпической, и «*κλέα ἄνδρῶν* — это, по существу, гомеровское определение того, что мы называем героической поэзией» [*Iliad* 3: 88]¹.

Так, «слава героев» — один из ведущих мотивов не только греческого, но и «Махабхараты», древнего санскритского эпоса, первые исполнения которого относятся еще к ведийскому времени. Для всех без исключения его героев стремление к славе является главным стимулом их поступков, и страшна им не смерть, а бесславная жизнь. Один из героев «Махабхараты» Карна отвечает своему отцу богу солнца Сурье, когда тот предостерегает его от грозящей гибели:

Для такого, как я, бесславна забота о жизни;
Смерть со славой — вот что прекрасно в этом мире!
(Мбх. III. 284–285)

И с его словами знаменательно перекликаются слова Ахилла накануне поединка с Гектором, адресованные его матери богине Фетиде:

Лягу, где суждено, но сияющей славы я прежде добуду!
(*Илиада* 18, 120–121; пер. Н.И.Гнедича)

С темой славы эпических героев связана еще одна индоевропейская формула — «нетленная слава», выделенная впервые А. Куном. В древнегреческой поэзии эта формула, κλέος ἄφθιτον, — встречается у Гомера (*Илиада* 9, 413), Гесиода (fr. 70, 5 Merkelbach-West), позже в лирике, например, у Сафо (Сафо fr. 44, 4 Lobel-Page), и имеет достаточно широкие параллели в иных древних литературах [Floyd 1980, 1981; Risch 1987, 4 сл.; Edwards 1988], в том числе ведийской, где она представлена словосочетанием akṣiti śravaḥ [Schmitt 1967: 64–65]. Характерно, что в «Ригведе» эта формула обычно имеет в виду именно славу людей, а не славу богов: «Тот смертный, кто чтит тебя, Васу (Агни) ... получает нетленную славу (sa dhatte akṣiti śravaḥ)» (VIII.103.4, 5), «Дай нам, Индра ... широкую славу, высокую, вовеки нетленную (asme pṛthu sravo bṛhat / viśvāyur dhehy akṣitam)!» (I.9.7), «Тот, кто дает жрецу радующее его добро, приобретает нетленную славу (yo vāghate dadāti sūnaram vasu sa dhatte akṣiti śravaḥ)» (I.40.4)².

Прославление древних героев и царей вслед за древним эпосом стало постоянной темой и греческой, и индийской поэзии. В Греции эпическую тему прославления героев прошлого продолжают, в частности, эпиникии Пиндара (см., например, Нем. 9, 39; Истм. 8, 56–61). При этом даруемая богами «нестареющая слава» (κῶδος ἀγήραον — Пиф. 2, 52) предполагает прежде всего сохранение имени героя в песнях, ибо «поэтическое слово живет дольше, чем дело» (Нем. 4, 6). Однако у того же Пиндара тема славы получает новое продолжение: «слава древних» уподобляется и неким образом перетекает в деяния современников, воспеваемых Пиндаром [Nagy 1990: 204]. Их победы и подвиги так же достойны «славы», как и свершения Ахилла и Гектора (Пиф. 8, 38–57; Нем. 9, 39–42)³. Поэтическое слово призвано принести славу герою и его дому (например, Нем. 7, 61), и отсюда многочисленные перифразы поэтического творчества: «славящий голос» (Пиф. 10, 5–6), «славящее слово» (Нем. 6, 26), «славящий язык» (Вакхилид 5, 97)⁴. И знакомая нам по санскритской поэтике идея, что признание человека зависит от того, будет он или нет прославлен в песнях, постоянно присутствует в ранней греческой поэзии. В гомеровском гимне «К Аполлону» слепой певец обещает хору делосских дев разнести о них славу по всей земле (3, 174); Феогнид заверяет адресата своих нравоучений Кирна в том, что его имя будет вечно жить среди людей в его стихах (237–253 Diehl).

Присутствует в греческой архаике и тот аспект темы славы, который оказался особенно важен и для последующих поэтических учений, и для поэзии как таковой. Слава, которую распространяет поэзия, касает-

ся не только объекта, но и субъекта творчества: ее получает не только описываемый герой или адресат, но и сам поэт. Еще у Гомера одним из постоянных эпитетов певца является «прославленный» (περίκλυτος — например, *Одиссея* 1, 325; 8, 367, 521), и не случайно, что имя «радующего песнями» Демодока в самом тексте «Одиссеи» связывается с составляющей конечную цель поэзии наградой певцу — славой и признанием. Как отмечали многие комментаторы, во фразе «Одиссеи», где говорится о «чтимом народами Демодоке» (8, 472 — Δημόδοκον λαοῖσι τιτίμενον), очевидно обыгрывается внутренняя форма имени певца, в котором соединяются корень со значением «народ» (δῆμος) и корень, производный от глагольного *dek- (< *δέκομαι, δέχομαι), означающего «брать, принимать» и «принимать благосклонно, возносить» [Rank 1951: 130–135; Mühlestein 1969: 67–94; *Odyssey* 1: 348]. В таком случае имя певца становится своеобразной парафразой одного из его главных эпитетов — περίκλυτος «славный, знаменитый». О заслуженной славе Демодока и вообще «рода певцов» говорит Одиссей, уделяя Демодоклу почетную часть своей порции мяса на пиру у феаков:

πάσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν αἰδοῖ
 τιμῆς ἔμμοροι εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐκ ἄρα σφέας
 οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλῃσ' δὲ φύλον αἰδῶν

*Всем на обильной земле обитающим людям любезны,
 Всеми высоко чтимы певцы; их самих научила
 Пению Муза; ей мило певцов благородное племя.*

(*Одиссея* 8, 479–481, пер. В. Жуковского)

Тема песен, приносящих славу, в том числе и посмертную, своему творцу, нередко присутствует и в ранней лирике (см., например, Сафо fr. 55, 193 Lobel-Page), и в особенности у того же Пиндара («Я надеюсь найти высокую славу впредь» — Пиф. 3, 111; ср. также Ол. 9, 101 и др.). В итоге «слава» оказывается связующим звеном и в содержательной преемственности древнего и нового стиха, и в отношении поэта со своим героем, и — что важнее всего — в непрерывной цепи поэтической традиции. Слава героев как основной предмет изображения, слава, которая принадлежит поэзии, и слава, которую благодаря поэзии приобретает поэт, сливаются в некоем триединстве. Примером может послужить фрагмент Ивика (282, 47–48 Page): «Ты, Поликрат, приобретешь бессмертную славу в песне и собственной моей славе» (καὶ σὺ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξεῖς ὡς κατ' αἰδῶν καὶ ἐμὸν κλέος). Поэзия понимается здесь не просто как свидетельство славы героя, но как ее источник —

то, что приносит славу⁵; и в то же время подвиг героя прославления оказывается равновеликим заслуге и славе певца⁶.

Идея славы поэта, которая в греческой традиции восходит к поэмам Гомера, в индийской достаточно полно представлена уже в «Ригведе». Ее певцы среди других благ (а может быть, и прежде всех других) стремятся к славе и испрашивают ее у богов. Иногда слава упоминается в числе других наград, которые ожидает получить у бога певец: «Дай (Ушас) певцу богатство, состоящее из прекрасных мужей (*suṁṛaṁ gay-īm*), надели нас широко шагающей славой (*ugugāyam ... śravaḥ*)!» (VI.65.6), «О Индра, дай певцам богатство, бессмертную славу (*śravaḥ ... amṛ-tam*) и награду от устроителей жертвоприношения!» (VIII.13.12; ср. уже приведенные ранее стихи: I.160.5; IX.110.7), — иногда она мыслится, так сказать, в материальном воплощении: «Дай нам, Индра, славу, состоящую из коров и наград (*gomad ... vājavad ... śravaḥ*), широкую, высокую, нерушимую на всю жизнь!» (I.9.7). Но обычно слава для певца трактуется как самодостаточная и наиболее желанная ценность: «Дай нам (Агни) самую могучую, высокую славу (*suṁṛyam ... śravo bṛhat*)!» (I.44.2), «Сделай (Индра) нашу колесницу первой, [дай] нам высшую славу, приносящую награду (*urataṁ vājau śravaḥ*)!» (VIII.80.5), «Славную долю (*yaśasam bhāgam*) дайте нам, Ашвины!» (X.39.2), «Ты, о Агни, восхваленный (*stavānaḥ*), сделай нашего певца прославленным (по *yaśasaṁ kāruṁ kṛnuhi*)!» (I.31.8) и т. д.

В жажде славы устремляются к богам молитвы: «Мои молитвы достигли Индры и Варуны, словно скаковые кобылицы, ищущие славы (*raghvīr iva śravasō bhikṣamānāḥ*)» (IV.41.9). В жажде славы сочиняют гимны певцы: «Аю вытесали [слова] для нового гимна. Кто ищет славы, кто стремится к награде (*śravasyavo vājāṁ sakānāḥ*), да достигнет цели, словно конь в колеснице!» (II.31.7); «Поэты поют гимн Индре, стремясь к славе (*śravasyavaḥ*)» (I.132.5); «Мы хотим сегодня обрести желанную славу (*vāgyam ... śravaḥ*), сегодня мы хотим придумать восхваление (*stutam manāmahe*)» (V.35.8); «Это ему, Индре, я умишаю языком песнь, словно коня, в желании славы (*śravasya*)» (I.61.5); «Вот мы сочинили для тебя, Индра, гимн из желания славы (*śravasya*)» (II.19.17); «Стремясь к славе (*śravasō bhikṣamānāḥ*), как скаковые кони, мы, Васиштни, прекрасными гимнами хотим позвать на помощь Индру-Ваю» (VII.90.7; 91.7); начиная восхваление, поэт просит «прекрасной славы (*sukīrtim*) у могучего Варуны» (II.28.1).

Собственная слава считается в «Ригведе» неотъемлемым достоянием истинного и славящего богов гимнами поэта: «Тот среди смертных оби-

лен славой (pīpāya sa śravasā martyeṣu), кто, вдохновенный, почтил Агни гимнами» (VI.10.3); «Даже в твердыне он (певец) пробивается к награде с помощью скакуна (=гимна). Он обретает нетленную славу (akṣiti śravah)» (VIII.103.5); «Ты, царь существ (Индра), надели нас великой славой, которая [положена] певцу (śravo māhinaṃ yaj jaritre)» (IV.17.20); «Те, у кого яркое вдохновение (citrā ... dīdhitiḥ), кто хранит гимны в устах ... тем принадлежит слава (śravāṃsi dadhire pari)» (V.18.4); «Тот смертный, кто почитает Агни [гимнами], у того самая сверкающая слава (dyumnitamaṃ yaśaḥ)» (VIII.19.6). Соответственно слава, добытая поэтами, и слава богов, провозглашенная ими, определяют ценностные ориентиры ведийского общества, обеспечивая его устойчивость и процветание: «Эта блещущая блеском [молитва] складывает высокую славу к славе для победы над врагами (sā dyumnair dyumninī bṛhad upora śravasi śravah / dadhita vṛtratūrye)» (VIII.74.9).

Тему славы поэта унаследует от ведийской поэзии классическая индийская поэзия, и она, как мы знаем, получает постоянное и важное место в санскритской поэтике (КАБ I.2; КАС I.1.5; КД I.105; КП I.2 и др.).

Соответственно слава поэта — одна из излюбленных тем санскритской поэзии. Эта тема обычно реализуется во вступлениях и колофонах больших произведений, в отдельных стихах. При этом в средневековых антологиях санскритской поэзии, разделенных на тематические разделы, как правило, выделялся особый, заключительный раздел — «Восхваление поэтов» (kavi-stuti). Составитель одной из таких антологий «Сокровищницы прекрасных речений» («Субхашитаратнакоша») Видьякара (XI или XII вв.) завершает раздел (и всю антологию) стихами:

Видьякара собрал удивительную сокровищницу прекрасных речений тех истинных поэтов, которые, будучи богами, сошли [на время] смертными на землю и, обрета славу, пребывают [теперь] на небесах (kīrtyā samaṃ tridivavāsamupasthitānām martyāvātīrṇamarutāmapi satkavīnām) (СПК 1738: 299).

Уподобление поэтов богам здесь, конечно, условный поэтический мотив, но и он возвращает нас к ведийским представлениям о поэте и поэзии. Возвращает нас к ведийским представлениям и сама разработка последующей поэзией темы славы во всех ее разветвлениях. Эта тема всегда имеет субъективную и объективную стороны, совмещая в себе принципы удовольствия и пользы.

Так же как прославления богов в «Ригведе», доставляя богам радость, понуждают их действовать во благо вселенскому закону и людям, эпическая слава героя не просто его собственное достояние, но принад-

лежит благодарной памяти людей, а лирическая слава поэта не столько предмет его личной гордыни, сколько символ преемственности и вечной потребности в поэзии. Дандин в «Кавьядарше» пишет: «Смотри: слава древних царей (ādirāja-yaśaḥ) — хотя самих царей давно уже нет — нисколько не меркнет, отраженная в зеркале слов (bimbamādaśam prārua vañmayam)» (КД I.5). Ему вторит Рудрата: «...даже имена царей не сохраняются, если цари не имеют хороших поэтов» (КАР I.5.13). А Раджашекхара так говорит о бессмертии славы уже самого поэта (тема не раз воспроизведенная в многочисленных «Памятниках»):

Пока увенчана цветком высокой женской груди левая половина тела Шивы, пока руки Вишну страстно обвивают шею Лакшми, / пока ладони Брахмы приводят в движение строй ведийских гимнов, — до тех пор стихи истинных поэтов пребудут сладким нектаром в раковинах людских ушей (СРК 1737: 299).

Так же и в Греции Сафо, например, считает свой поэтический дар залогом того, что «умерев, она не канет в забвение» (οὐδ' ἀποθανούσης ἔσται λήθης — fr. 193 Lobel-Page), а Феогнид заверяет Кирна, что стихи его сохраняют память о юноше, которому они адресованы (237–252 Diehl). Особенно очевидна значимость этого мотива у Пиндара (Ист. 8, 62–63, Нем. 6, 29–30). «Память», заключенная в стихах, — единственная «мзда» (τὰ ἄποινα), которую и поэт, и воспеваемый им герой получают за свои труды (Нем. 7, 14–15).

Слава поэта и слава героя, таким образом, отождествляются в поэзии с памятью, и память-польза парадоксально сочетается при этом с забвением сиюминутных забот — то есть тем удовольствием, которое предлагает поэтическая память о славных делах прошлого. В искусстве поэта память и забвение слиты воедино и неотторжимы друг от друга. В этом тождестве по сути противоречивых мотивов проявляется важный механизм мифопоэтического мышления, основанного на том, что Леви-Стросс назвал «медиацией противоположного». С точки зрения мифологической реализации этого механизма, весьма характерен факт, что несущие *забвение* Музы Гесиода рождаются от богини *памяти* Мнемосины⁷. С точки зрения поэтической, удовольствие-забвение, которое приносит поэзия, неотделимо от хранимой ею памяти-пользы.

Однако само по себе безусловное сочетание удовольствия и пользы, доставляемых поэзией, уже в границах архаической поэзии и далее за ее пределами часто понималось различно (то одно, то другое выдвигалось на первый план, казалось бы, подавляя друг друга), и процесс осмысле-

ния их соотношения весьма показателен и для становления поэтики, и для всего ее дальнейшего развития.

* * *

Ведийские гимны, во всяком случае на первый взгляд, по отношению к своим адресатам — богам подчеркнуто гедонистичны. Поэзия призвана доставлять «уладу богам»: «Возрадуйся (Агни) этому повсюду сияющему слову, составляющему уладу богов (*juṣasva saprathastamaṁ vaco devapsarastamam*)» (I.75.1), и гимны именуются «радующими богов» (*deva-juṣta*).

Посылая богам свои молитвы, певцы «Ригведы» постоянно призывают тех насладиться ими (ключевым здесь служит глагол *juṣ-* 'наслаждаться', 'получать удовольствие', 'радоваться', хотя спорадически встречаются его синонимы: *svād-*, *mad-*, *mand-*, *gaṇ-* и др.): «Адитьи, Рудры, Васу наслаждаются этим новым, создаваемым [теперь] священным гимном (*ādityā rudrā vasavo juṣanta-idam brahma kṛiyamāṇaṁ navīyaḥ*)» (VII.35.14); «Как рождением собственного сына, насладись моей хвалой [всем] своим существом, о Агни, прекраснорожденный (*juṣasva stomam te agne tanvā sujāta*)!» (III.15.2), «Да насладится Агни нашими гимнами (*agnis juṣata no girāḥ*)!» (V.13.3; ср. I.12.12; 144.7; V.45.4; VII.15.6; VIII.60.4 и др.); «Наслаждайся нашими гимнами (Индра) (*joṣayāse giraś ca naḥ*), словно жаждущий женщин — юной женою!» (IV.32.16; ср. призыв насладиться гимном Пушану с тем же формульным сравнением: III.62.8); «Творятся тебе (Индра), любящий песни, непревзойденные священные гимны. Наслаждайся ими (*imā juṣasva*), Индра, как упряжкой буланых коней, — теми, что мы замыслили!» (VIII.90.3; ср. III.39.7; VII.22.3; 93.1; VIII.52.12; X.104.3 и др.) заметим, что эпитет «любящий песни» (*gir-vaṇas*) — один из постоянных эпитетов Индры в «Ригведе»: I.11.16; III.40.6; IV.32.8; VI.50.6; VIII.1.26; 2.27; 12.5; 24.12; 32.7; 68.10; 89.7; 90.3; 93.10; 95.1,2; 98.7 и др.; впрочем, эпитет «любящий песни» прилагается также к Агни: II.6.3); «Пусть Маруты наслаждаются нашим гимном (*jujoṣann in marutaḥ suṣtutim naḥ*)!» (VII.58.3); «Наслаждайтесь (Ашвины) восхвалением (*stomam juṣethām*), как юноша — девицей!» (VIII.35.5); «Пусть доставят вам (Митра и Варуна) радость эти новые сотворенные [нами] священные гимны (*navāni kṛtāni brahmā jujuṣann imāni*)!» (VII.61.6) и т. д.

Само собой разумеется, что боги радуются гимнам, поскольку те состоят по большей части из их восхвалений, описаний их подвигов, мощи и благодеяний. Но певцы «Ригведы» постоянно подчеркивают, что

для того, чтобы боги ими насладились, гимны должны быть совершенными по форме и исполнению, хорошо сложенными: «Пусть эта хорошо сложенная [песнь] будет тебе, Агни, приятней, чем плохо сложенная, и даже приятней приятного гимна (*idam agne su-dhitam dur-dhitād adhi priyād u cin manmanaḥ preyo astu te*)!» (I.140.11). Гимны поэтому сравниваются с прекрасными нарядами или искусно сработанной колесницей:

Индра, насладись творимыми гимнами (*brahmā kriyamāṇā juṣasva*), которые мы сделали тебе новыми, о сильнейший! / Как прекрасные, хорошо сотканные наряды (*vastrā-iva bhadrā sukṛtā*), я в стремлении к богатству вытесал их, словно искусный мастер — колесницу (*ratham na dhirāḥ svapā*) (V.29.15).

И, естественно, в этой связи всплывает получившая впоследствии такое развитие тема украшенной речи, а в «Ригведе» — гимнов, предназначенных для богов в качестве украшения:

Я излил свое красноречие (*vacasyām*), стремясь к награде. Пусть речной [бог] получит удовольствие от моих песен! / Апам Напат, торопящий коней, не сделает ли их (коней-гимны) украшенными? Ведь он наслаждается ими (*joṣīṣad dhi*) (II.35.1).

Лучшее, прекрасное на вид украшение — восхваление надето на вас. Наслаждайтесь им, о Ваджи, о Рибху (*śreṣṭham vaḥ peśo adhi dhāyī darśataṁ stomaḥ ... tam juṣṭana*)! (IV.36.7).

Поскольку она украшена и доставляет наслаждение богам, поэтическая речь в «Ригведе» называется «сладкой» — *svādu-*. В числе других благ певец «Ригведы» просит у Индры «сладости речи»:

О Индра, дай нам самое лучшее добро, постижение мудрости, расцвет богатства, невредимость тел, сладость речи (*svādmānaṁ vacaḥ*), благоденствие лет! (II.21.6).

И называет свою речь «самой сладкой»: «Эта речь, более сладкая, чем сладкое (*svādoḥ svādīyaḥ*), произносится отцу Марутов Рудре на усиление» (I.114.6). Так же «сладкими», «сладчайшими» именуются в «Ригведе» сами гимны: «Сладчайший гимн (*svādiṣṭhā dhītiḥ*) произносится ради восхваления» (I.110.1), «Произнесите (Митре-Варуне) сладчайшую молитву (*matim ... svādiṣṭhām*)» (I.136.1), «очень сладкие гимны (*prasvā-daso girāḥ*) отца Упамашраваса» (X.33.6). И поскольку такие гимны должны сопровождать жертвоприношение, от них и жертва становится сладкой: «Агни гимнами делает жертву сладкой (*agniḥ haviḥ svādayāti pra dhībhiḥ*)» (II.3.10).

Концепция «сладости» гимнов особенно часто реализуется в «Ригведе» с помощью эпитета «медовый» (*madhumat*): «Мы, Рахуганы, произнесли для Агни медовую речь (*madhumad vacaḥ*)» (I.78.5); «Вверх устремляются эти самые медовые гимны и восхваления (*madhumattamā gira stomāsaḥ*)» (VIII.3.15); «Тебе, Агни, эта самая медовая речь (*madhumattamā vacaḥ*)» (V.11.5); «Ватса, поэт, одаренный поэтическим даром, произнес вам (Ашвины) медовую речь (*madhumad vacaḥ*)» (VIII.8.11); «Вдохновенные (поэты) быстро запели медовый, окропленный жертвенным жиром гимн (*madhumantaṃ ghṛtaścutam arkam*)» (VIII.51.10) и т. д.⁸. Гимн, «пропитанный медом и жиром», речь «слаще меда и жира» — одна из поэтических формул «Ригведы»: «Эту прекрасную древнюю молитву, пропитанную медом и жиром (*dhiyam madhor ghṛtasya pīruṣīm*), Канвы усилили гимном» (VIII.6.43), «Произнесите (Индре) чудесную речь, слаще меда и жира (*ghṛtāt svādīyo madhunaś ca*)!» (VIII.24.20).

Как мы убедимся, представление о речи, что слаще меда, о сладких или медовых стихах весьма привычно и для ранней греческой поэзии (для Гомера, Гесиода, Вакхилида, Пиндара, в гомеровых гимнах и т. д.). По-видимому, мифологема «мед поэзии» восходит к индоевропейской древности [см. Dumézil 1924]. Она наиболее очевидно отражена в древнеисландской легенде о добывании меда Одним, фрагментарно рассказанной в «Старшей Эдде» («Речи Высокого» 104–110) и полно в «Младшей Эдде», когда бог Браги излагает ее, отвечая на вопрос великана Эгира, «откуда взялось то искусство, что зовется поэзией». Согласно этой легенде, медовое питье, сотворенное карлами и затем похищенное Одним у великана Суттунга, было «такое, что всякий, кто ни выпьет, станет скальдом либо ученым», и Один отдал его «асам и тем людям, которые умеют слагать стихи» [МЭ: 101–105].

Скандинавский миф подкрепляется древнеиндийскими параллелями. В «Ригведе», помимо «медовых» метафор, поэзия напрямую ассоциируется с медом: «Семь голосов Криши (имя жертвователя. — П.Г.) доят для вас (Индра-Варуна) волну меда (*madhva ūrmim duhate sapta vāṇīḥ*)» (VIII.59.3), «Произнеси три речи ... которые доятся из этого вымени, источающего мед (*yā etad duhre madhudogham ūdhaḥ*)» (VII.101.1). И представление о доении поэзии из вымени коровы — не просто поэтический образ, он обосновывается мифологически. Мы уже истолковывали миф о возвращении Ангирасами коров, похищенных демонами Пани, как историю добывания богами (прежде всего Индрой и Брихаспати) искусства пения гимнов. И как раз эти возвращенные коровы-гимны часто в «Ригведе» сами именуются медом, источают мед и т. д.

Коровы отождествляются со «скрытым в скале медом» (aśnāpinaddham madhu — X.68.8), про Индру говорится, что он «освободил коров Пани, и корова доится медовой сладостью» (madhu svādma duduhe ... gauḥ — III.31.11) или что он «нашел мед, собранный в корове» (madhu sambhṛtam usriyāyām — III.39.6)⁹. Все это дает право сопоставлять миф «Риг-веды» об освобожденных коровах-гимнах с эддической легендой о найденном Одином меде поэзии.

С понятием меда в «Ригведе», кроме Индры и Брихаспати, так или иначе часто связываются боги Ашвины, Сома, Агни. При этом далеко не всегда кажется правомерным интерпретировать в таких случаях мед как мед поэзии. Когда Ашвины несколько раз в «Ригведе» названы «медовыми» (mādhvī) или когда говорится, что они пьют «мед устами, пьющими мед» (madhvaḥ pibatam madhupebhir āsabhiḥ — I.34.10), что их колесница предназначена для меда: они восходят на «колесницу, везущую мед» (madhuvāhanam ratham — X.41.2), берут с собой в путь на колеснице мешок с медом (madhuno dṛtir āhito rathacarṣaṇe — VIII.5.19), что «три обода у вашей (Ашвины) колесницы, везущей мед» (trayaḥ pavayo madhuvāhane rathe — I.34.2; ср. IV.44.4; 45.3; VIII.5.19 и др.), — естественно допустить, что речь здесь идет о меде сомы. Заметим, однако, что Ашвины не только пьют мед, но и наделяют медом жертвователя, и тогда, судя по контексту, в меде Ашвинов просвечивает идея меда как поэтического дара: «Медом они, медовые, кропят для вас мед (madhvā mādhvī madhu vām prūṣāyan)» (IV.43.5), они — «словно две губы, возвещающие мед для рта (oṣṭhāv iva madhv āsne vadantā)» (II.39.6), они «смешивают с медом жертву (madhvā yajñam mimikṣatam)» (I.47.4).

Далеко не однозначно и соотношение с медом жертвенного напитка — сомы. Именование сомы медом, конечно, связано с идеей сладости, притягательности этого напитка: «Я вкусил сладостного напитка ... к которому сходятся все, и боги, и смертные, называя [его] медом (svādor abhaktiḥ vayasah ... / viśve yaṁ devā uta martyāso madhu bruvanto abhi saṁcaranti)» (VIII.48.1). Но весьма часто это именование имплицитно также представление о Соме-поэте, о сладости поэтической речи:

Приятно-звучащего поэта, небесного возницу, [обладателя] вдохновенной молитвы, *мед речи* (mandrasya kaver divyasya vahner vipraṁmanmano vacanasya madhvaḥ) / — этого сотоварища (Сому) ты испил у нас, бог (Индра) (VI.39.1).

Когда Сома приходит Индре на помощь в битве за освобождение коров-гимнов, «Индра становится царем меда-сомы (rājābhavan madhunah somasya)» (VI.20.3). И поэтому Я.Гонда справедливо усматривает парал-

лель к Соме в скандинавском мифе о меде Одина — одновременно поэтическом даре и божественной влаге жизни [Gonda 1963: 36].

Сома в «Ригведе» называется «медоязыким» (*madhu-jihva*), и тот же эпитет многократно прилагается к Агни — одному из главных, как мы не раз говорили, вдохновителей священной речи: «Нарашансу (=Агни) зову я сюда, на эту жертву, приятного, с медовым языком (*madhu-jihvam*), приготовителя жертвы» (I. 13.3), «Пусть достигнет его (Агни), когда он рождается с медовым языком (*madhu-jihvam*), самая новая, прекрасная хвала [идущая] из нашего сердца» (I.60.3; ср. I.14.17; 44.6; III. 57.5 и т. д.)¹⁰. С помощью своего языка, «который полон меда и очень мудр (*jihvā madhumatī sumedhā*), Агни поит певцов медом» (III.57.5). Агни также — «поэт с медом в руках (*kavir ... madhu-hastyah*)» (V.5.2), «обладает медовой речью (*madhu-vacā*)» (IV.6.5), «раздает мед языком, красноречием (*jihvā vacasyā madhupṛcaḥ*)» (II.10.6), «вдохновенный поэт, исполняет медовый гимн (*vipro madhu chando bhanati*)» (VI.11.3). Спорадически «медоязыкими», «с медовыми речами» зовутся и иные боги, например, Небо и Земля: «Пусть Отец и Мать (=Небо и Земля), с медовыми речами (*madhu-vacāḥ*), с прекрасными руками, прославленные, помогут нам в каждом состязании!» (V.43.2).

Несмотря на сказанное, говорить о доминировании гедонистической установки в ведийской поэзии едва ли верно и во всяком случае односторонне. Гедонистическая и утилитарная функции неразрывны в «Ригведе», предполагают друг друга, находятся в непротиворечивом единстве.

Здесь прежде всего следует заметить, что удовольствие, которое гимны доставляют богам, обеспечивает расположенность богов, их благосклонность к певцам и тем людям, которых они представляют, в конечном счете служит на пользу ведийскому обществу, является залогом его процветания. Поэтому в одном и том же стихе «Ригведы» надежда певца, что боги наслаются пропетым им гимном, обычно сопровождается просьбой вознаградить за доставленное наслаждение, оказать помощь и поддержку:

Прекрасно сказанными словами, доставляющими наслаждение богам (*sūktebhir ... vacobhir devajusṭaiḥ*) я хочу позвать вас теперь на помощь (*avase huvadhyai*), о Индра и Агни (V.45.4);

Эти речи, о Агни, устроитель обряда, мы провозгласили для тебя, поэта. Насладись ими (*tā juṣasva*), / пылай, сделай нас счастливыми, принеси нам великие богатства (*kṛṇuhi vasyaso no maḥo gāyaḥ ... pra yandhi*), о податель всех благ! (IV.2.20);

Я излил свое красноречие, стремясь к награде (vājayuḥ). Пусть речной (бог Апам Напат) получит удовольствие (sano dadhita) от моих песен! (II.35.1);
Наслаждайся этой моей песнью (Пушан), помоги молитве, ищущей награды (tam juṣasva giram mama vājayantīm avā dhiyam)! (Ш.62.8).

Если певец гимна ищет награды, то боги, которые получают от него наслаждение, именуются вознаграждающими:

Наслаждайся этими священными гимнами, Сарасвати, приносящая награду (imā brahmā sarasvati juṣasva vājīnivati), / молитвами, которые потомки Грит-самады приносят тебе в жертву! (II.41.18);
О Ушас, награждающая наградой (vājena vājini), мудрая, насладись хвалой певца (stomaṃ juṣasva grṇataḥ)! (III.61.1).

И награды, помощи за удовольствие от гимна певец просит у богов не только для своей общины или людей вообще, но и лично для себя:

У того, кто вас, Индра-Агни, славит ... / у говорящего радующие вас слова (joṣavākaṃ vadataḥ) ... вы, боги, ничего не губите (VI.59.4).

Гимны идут на помощь не одним людям. Доставленное ими богам удовольствие укрепляет и самих богов, что составляет еще одну, может быть, самую важную цель песнопений:

Приезжай, мы хотим сложить тебе, Индра, укрепляющие тебя священные гимны, / которые тебя радуют (brahmāṇi vardhanā yebhiḥ ... cākanah), о самый сильный! (VIII.62.4);

Наслаждайся этим восхвалением, о любящий песни ... / О Индра, ты стал сильным благодаря всем [нашим] поддержкам (viśvābhir ūtibhir vavakṣitha) (VIII.12.5).

И в этом отношении гимн опять-таки равнозначен жертве, которая, насыщая богов, придает им силу, доставляет им радость, а жрецу в ответ на нее, так же как и певцу, благополучие. В этой связи обращение к богу «приходи, насладясь этой жертвой, этим гимном (īmaṃ uajāṃ idaṃ vaso juṣāṇa urāgaḥi)» — одна из поэтических формул «Ригведы»: «Насладясь этой жертвой, этим словом, приходи (Сома)» (I.91.10), «Насладясь этой жертвой, этим словом, приходи (Агни)» (X.150.2), — которая может быть представлена и другими вариантами: «Приезжайте, Ашвины ... насладясь этими гимнами и жертвами (gīro ... juṣāṇā ... havyāṇi sa)» (VII.68.1), «Наслаждайся, Агни, жертвенными дровами, наслаждайся жертвой, наслаждайся священным словом людей, наслаждайся прекрасной хвалой (joṣy agne samiddhaṃ joṣy āhutiṃ joṣi brahma janyam joṣi suṣṭutiṃ)!» (II.37.6) и т. д.

Жертва и гимн в удовольствии, которое они приносят богам, дополняют друг друга:

Никогда не радовал щедрого Индру ни невыжатый сома, ни выжатый, но не сопровождаемый молитвой. / Ему я слагаю гимн, чтобы он насладился (na soma indram asuto mamāda na-abrahmāṇo maghavanam sutāsaḥ / tasmā ukthaṁ janaye yaj juṣaṣan) (VII.26.1)

И наслаждение гимнами приравнивается к жертвенному пиршеству: «О Индра, ты наслаждаешься гимном, ты опьяняешься вместе с Аю сомой (chanda indra juṣaṣasy āyau mādayase sacā)» (VIII.52.1), «Насладись этими священными гимнами (Индра) на совместном празднестве [питья сомы] (imā brahmā sadhamāde juṣasva)!» (VII.22.3)¹¹. Но, конечно, удовольствие, которое доставляет жертва, как и удовольствие, которое доставляет гимн, — для ведийского ария не самоцель, а в первую очередь инструмент, обеспечивающий упорядоченность и благоденствие божественного и человеческого мира.

* * *

Принцип сочетания удовольствия и пользы (правда, пользы не в сакральном, как в «Ригведе», понимании, а пользы практической — познавательной, эмоциональной, нравственной) господствует и в греческой архаике. Причем на первом плане, как и в ведийских гимнах, оказывается (во всяком случае в поэмах Гомера) гедонистическая установка. Об этом свидетельствуют уже сами образы гомеровских певцов, «первых поэтов» Европы, Демодока и Фемия. Имя одного из них — Фемиа — соотносимо с самим фактом поэтического, словесного творчества, «говорения» (Φῆμιος < φημί ‘говорить, сказать’), в то время как его родовое прозвание — Τερτιάδης ‘сын Терпея’ (*Одиссея* 22, 330), бесспорно, связано с воздействием поэзии, ибо в нем «угадывалось» созвучие глаголу τέρω «радовать, услаждать». Не случайно, что именно о Фемии не раз говорится, что он услаждает, радует своим пением (τί τ’ ἄρα φθονέεις ἐρίπρον ἀοιδὸν τέρπειν ὀππῇ οἱ νόος ὄρνυται — *Одиссея* 1, 346–347), а его песни называются «усладой для смертных» (θελκκτήρια βροτῶν — 1, 337). Та же идея поэта, несущего «радость, усладу» людям постоянно сопутствует и образу певца при дворе феаков Демодока, и вновь это выражено в частом соположении его имени и глагола τέρπειν. Его дар — «радовать пением» (ἀοιδὴν τέρπειν — 8, 44–45); его песнь «радует душу» (τέρπειτ’ ἐνὶ φρεσὶν ἧσιν ἀκούων — 8, 368) слушателей. По сути радость и удовольствие, доставляемое певцом, становится его главной задачей и ко-

печной целью его творчества. От этого зависит его признание и почет, оказываемый ему слушателями. Удовольствие, которое Демодок доставляет слушающим его феакам, становится причиной того, что они хотят вновь и вновь внимать его песням (αὐτὰρ ὅτ' ἄψ' ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν ἀείδειν Φαίηκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν — 8, 90–91), и в конце концов становится залогом его поэтической «славы», имплицитруемой, как мы уже говорили выше, самим его именем. С другой стороны, пение, не доставляющее такого удовольствия, не выполняет и своей основной цели: потому не случайно, что Алкиной, заметив грусть Одиссея, прерывает Демодока по той причине, что «не всем его пение в радость» (οὐ γάρ πως πάντεσσι χαρίζμενος τάδ' ἀείδει — 8, 538).

Тем самым в гомеровских поэмах удовольствие — главное свойство и цель поэзии, а формула «радовать душу» постоянно и точно описывает ее действие. Характерно, что эта радость распространяется не только на аудиторию, но и на самого певца. Так, Ахилл «радует свою душу» песней о деяниях прежних героев, которой молча внимает Патрокл (*Илиада* 9, 189–190). Тот же мотив радости, общей для слушающих и исполняющих песнь, присутствует и в описании пения Муз в гесиодовской «Теогонии», где божественные певицы одновременно и «радуют песнями разум Зевса» (ὕμνευσαι τέρπουσι διὸς νόον — 37, 51), и сами «веселятся» от своего «прекрасного голоса и бессмертного напева» (ἀγαλλόμεναι ὅτι καλῇ, ἀμβροσίῃ μολπῇ — 68–69)¹². Тема «приятности», «удовольствия» постоянно сопровождает образ Муз: их пение и пляска радуют богов (Гом. гимны 2, 204); их голос и пение «сладостны» (ἡδεῖα — *Теогония* 40)¹³. Естественно, что божественные покровительницы поэзии даруют эту способность радовать песнями и людям, обученным ими поэтическому дару. Так, скажем, описание способностей поэта в «Теогонии» изобилует как раз такими характеристиками:

Если кого отличить пожелают Крониовы дочери,
Если увидят, что родом от Зевса вскормленных царей он —
То орошают счастливцу язык многосладкой росой (γλυκυρὴν ἑέρσην).
Речи приятные (букв. «медвяные», μεῖλιχα) с уст его льются тогда...
Вот сей божественный дар, что приносится Музами людям.
Ибо от Муз и метателя стрел Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят и лирики-мужи.
Все же цари от Кронида. Блажен человек, если Музы
Любят его: как приятен (γλυκυρῇ) из уст его льющийся голос!

(81–97, пер. В. Вересаева)

В этом, а также в предшествующих фрагментах присутствуют многие основные эпитеты, относимые к поэзии: она радует (τέρπω) благодаря тому, что она «сладостна» (ἡδύς, γλυκύς), «медвяна» (μείλιχος), «желанна» (ἐρατός, ἱμερός). Последняя группа эпитетов адресована прежде всего восприятию поэзии. «Желанность», «любезность» песни означает ее приятие аудиторией, и эта характеристика постоянно сопутствует поэзии уже в гомеровских поэмах. «Желанной песне» (ἱμερόεσσα ἀοιδή) радуются на пиру женихи (*Одиссея* 1, 421); «желанными» называется игра кифариста и пение и пляска хора, изображенные на щите Ахилла (*Илиада* 18, 570, 603), а также хор пляшущих и поющих Харит (*Одиссея* 18, 194). Наконец, «желанными словами» именуется собственно поэтический дар, который певец получает от богов: наученный ими, он «поет желанные песни для смертных» (θεῶν ἐξ αἰείδῃ δεδοῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι). «Желание» здесь действительно является эпитетом поэзии как бы со стороны «слушающего», что буквально подчеркивается следующей строкой: «И они беспрестанно страстно хотят слушать его, сколько бы он ни пел» (τοῦ δ' ἄποτον μεμάασιν ἀκούμεν, ὅπλ' αἰείδῃ — *Одиссея* 17, 519–520). Это «желание» по сути тождественно ожиданию «удовольствия», и потому вместе они почти исчерпывающе описывают действие поэзии.

Следуя принципу такого описания, ранние лирики называют свое ремесло полученным от Муз «пределом желанной мудрости» (μέτρον ἱμερτῆς σοφίης — Солон 1, 52 Diehl) или «желанным даром» (ἐρατὸν δῶρον — Архилох 1, 2 Diehl). В качестве эпитетов Муз подобные формулы становятся определением поэзии вообще, и вместе с тем любой, каждой отдельной песни. Этот переход присутствует в сохранившемся зачине одного из парфениев Алкмана (fr. 67 Diehl): «О муза Каллиопа, дочь Зевса, стань началом любезных слов и сделай гимном хор желанным и приятным» (ἄρχ' ἐρατῶν ἐλέων, ἐπὶ δ' ἱμερον ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθῃ χορόν). Мотив «желанности, приятности»¹⁴ последовательно распространяется от божества на собственно поэтическое слово, на состоящую из этих слов песнь и наконец на ее восприятие.

Впрочем, если этот мотив в рамках темы поэтического удовольствия определяет поэзию как бы «извне», то еще одним важным элементом общей картины, своего рода внутренней характеристикой поэзии становится уже знакомый нам мотив «сладости» поэтического слова. Уже у Гомера он опять-таки становится одним из общих определений поэзии как таковой: так, именно «сладкой песнью» Муза наградила Демодока (δίδου δ' ἡδεῖαν ἀοιδῇν — *Одиссея* 8, 64). Заметим, кстати, что «сладость» в

гомеровском эпосе равным образом свойственна поэзии и искусной прозаической речи: недаром «сладкоречивым» (ἡδυεπής) именуется мудрец Нестор (*Илиада* 1, 248), «муж совета», чья основная функция — помогать словом и речами подвигать героев на подвиги (т. е. весьма близка функции архаического певца). Впоследствии этот же эпитет достаточно твердо связывается с образами Муз (Гесиод. *Теогония* 965, Гом. гимны 32, 2) и самого певца (Гом. гимны 21, 4). Характерно, что у Пиндара гомеровский эпитет Нестора переносится на творца «Илиады» и «Одиссеи»: «сладкоречивый Гомер» (ἡδυεπής Ὀμηρος — Нем. 7, 21). Он же оказывается применимым к лире (Ол. 10, 93) и к гимну (Нем. 1, 4—5). Вообще у Пиндара метафорика «сладости» поэтического слова весьма распространена; помимо производных соответствующего общеиндоевропейского корня, отраженного в греческом ἡδύς (кроме уже упоминавшегося ἡδυεπής ср. также, например, «сладконапевный звук» гимна, ἡδυμελής φωνή, в Нем. 2, 25), применительно к стиху и поэзии нередко используется его синоним γλυκύς: «сладкая песнь» (γλυκύς ὕμνος — Нем. 9, 3), «сладкая форминга» (Ол. 9, 94). В целом «сладость» становится общей характеристикой поэзии как таковой, причем «сладость» вновь даруется поэту божеством: Алкман говорит о «даре сладких Муз» (ἁδείων Μωσῶν δῶρον — fr. 102, 1—2 Diehl); Пиндар именует свое творчество «даром Муз, сладким плодом сердца» (Μοισῶν δόσιν... γλυκὺν καρπὸν φρενός — Ол. 7, 7—8), а Вакхилид называет свои песнопения «славой сладостного дара Муз» (Μοισῶν γλυκύδωρον ἄγαλμα — 5, 4; ср. также эпитет «сладкодарная», γλυκύδωρε, одной из муз — Клио в 3, 3)¹⁵.

Своего рода частным вариантом общей темы сладости поэзии становится метафора «медового слова». Уже у Гомера речь Нестора «льется слаще меда» (τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέειν αὐδὴ — *Илиада* 1, 249). Такое описание роднит этого искусного оратора с Сиренами, чарующими странников своим «медовым» (μελίηρον) голосом (*Одиссея* 12, 187). Схожие эпитеты становятся обозначением поэтического дара, полученного от богов (μελίηρον αὐοιδήν — Гом. гимны 3, 519; μελίχη ἔπεα — Гесиод. *Теогония* 84). Меду уподобляют свои песни сами поэты: «медовыми» называет свои парфении Алкман (94, 1 Diehl), а Пиндар — гимны (например, Ол. 11, 4, Пиф. 3, 64). Надо сказать, что у Пиндара эта метафора особенно распространена, равно как и разнообразие лексические варианты ее реализации. Поэт оказывается причастным «медоточивому источнику мусических струй» (μελίφρον' αἰτίαν ῥοαῖσι Μοισῶν ἐνέβαλε — Нем. 7, 11—12), он творит «медозвучные песни» (μελίφθοογοι αὐοδαί — Ист. 6, 9), его славословия изливаются на город, подобно меду

(μέλιτι καταβρέχων — Ол. 10, 99, ср. также Нем. 3, 4–5). То же сравнение активно используется и Вакхилидом, говорящим о «цвете медоречивых песен» (μελιγλώσσων αἰοδῶν ἄνθεα — fr. 4, 63 Snell) и называющим самого себя «медоречивым кеосским соловьем» (μελιγλώσσος Κηῖα ἀηδών — 3, 97–98)¹⁶.

Естественно, однако, что сведение этой метафоры просто к конкретизации общего мотива «сладостной песни» было бы слишком очевидным и простым способом ее истолкования¹⁷. В ней, безусловно, присутствует чисто внешнее уподобление словесного «движения» стиха некоему «течению, потоку». С этой точки зрения, образ «меда» продолжает общее представление о течении «словесных струй» поэтического текста (ср. выше у Пиндара — «медоточивый источник мусических струй» (Нем. 7, 11–12), а также «струи слов» (Ист. 7, 19) — подробнее см. [Nagy 1990: 278]). В том же ряду стоит уподобление Пиндаром своей песни потоку расплавленного золота (Нем. 4, 82) или описание того, как гимн «изливается приятной хвалой» (τερπνὰν ἐπιστάζων χάριν) на героя (Ист. 4, 91). Одновременно мед — не единственное «сладостное питье», которое вкушают слушающие песнь: она сравнивается и с нектаром (Ол. 7, 8), и с молоком (к которому примешан мед — Нем. 3, 78), и — что естественно в праздничной ситуации эпиникия — с вином (например, Ист. 6, 1–3, Ол. 7, 1–10). Но все же именно этот образ служит своего рода идеальным пересечением двух метафорических тем: течения поэзии и сладости стиха. Еще одним вариантом такого метафорического единства становится еще ранее «сладкая роса» (γλυκυρὴ ἑέρση), которую проливают на уста певцу Музы в гесиодовской «Теогонии» (83). Надо заметить, что, согласно греческим представлениям, мед получался именно из собранной пчелами росы (Вергилий. *Георгики* 4, 1 — см. об этом [West 1966: 183]) — тем самым метафора Гесиода практически тождественна центральному образу Пиндара, который и свои песни считал «слаще медунницами строенного сота» (μελισσοτεύκτων κηρίων ἐμὰ γλυκερώτερος ὀμφά — fr. 152 Snell, пер. М.Л. Гаспарова), и именовал «медозвучными» покровительниц поэзии Муз (μελίφθογοι Μοῖσαι — Ол. 6, 21).

Соединение в едином поле метафоры «медовой речи» певцов божественных и человеческих дает некоторые основания для поиска в ней и мифо-ритуальных истоков. В рамках той же пиндаровской поэзии уподобление стиха меду встроено в более широкое тождество гимна и жертвоприношения, о котором мы уже говорили выше применительно к древнеиндийской традиции. «Медоречивые песни» становятся ритуальным возлиянием Зевсу (σπένδειν μελιφθόγοις αἰοδαῖς — Ист. 6, 9), по-

эт хочет принести в жертву богам свою песнь как «сладкие первины меда» (μέλιτος ἄωτον γλυκύν — fr. 52f, 59). Тем самым «мед поэзии» становится и неким ритуальным напитком, способным установить связь между человеком и божеством. В этом контексте весьма интересно вспомнить о содержащемся в гомеровском гимне «К Гермесу» описании мифических дев Фрий, способных вешать и правду и ложь:

Дом свой покинув и с места на место проворно летая,
К сотам они приникают и каждый дотла очищают.
Если безумьем зажгутся, поевши янтарного меда, —
Всею душой хотят говорить они чистую правду.
Если же сладостной пищи богов не отведают нимфы,
Тех, кто доверится им, поведут безо всякой дороги.

(4, 558–563, пер. В. Вересаева)

В данном случае мед ассоциируется с даром истинного пророчества, по сути (в рамках архаического отождествления певца и пророка) равным искусству поэта. Мед — «сладкая пища богов» (θεῶν ἡδεῖα ἐδώδη), от которой божественные девы приходят в исступление, «загораются» (θυίωσιν) духом: здесь очевидна связь с картиной божественного вдохновения. Тем самым уже в контексте описания поэзии как таковой эта метафора получает дополнительную семантику, связываясь с идеей божественной инспирации. Не случайно поэтому, что не только поэзия ассоциируется с образом меда, но и носитель поэтического дара уподобляется пчеле, этот мед собирающей: так, например, Вакхилид называет самого себя «звонкоголосой островной пчелой» (νασιῶτιν λιγύφθογον μέλισσαν — 10, 10)¹⁸. Такое сравнение активно используется и последующей традицией: скажем, Аристофан говорит о поэте как о «пчеле Музы» (*Женщины в народном собрании* 974) или о «пчеле Фриниха, кормившейся плодом мелодий» (μέλιττα Φρύνιχος... μελέων ἀλεβόσκετο καρπὸν — *Птицы* 748). В последнем случае похоже, что Аристофан сознательно обыгрывает созвучие греческих слов для меда, μέλι, и мелодий, песен, μέλη. С таким же этимологическим сближением мы сталкиваемся и в «Ионе» Платона: «Говорят же нам поэты, что они летают как пчелы (μέλιττα), и приносят нам свои песни (μέλη), собранные у медоносных источников (ἀπὸ κρήνων μελιρρύτων) в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить только тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка» (*Ион* 534b). Как видно, и здесь подобное словесное истолкование связано с трактовкой поэтической инспирации; в образе поэтической «пчелы» слиты воедино мотивы

одурманивающей «сладости» поэзии, легкости и летучести. Естественно, что в «Ионе» мы имеем дело с сознательным обыгрыванием и перетолкованием образа¹⁹; однако, как всегда у Платона, это перетолкование основано на вполне традиционном и архаическом восприятии метафоры поэтического «меда», характерном, как мы видели, для индоевропейской поэтики в целом.

Таким образом, в сравнении стиха с медом заключено как представление об удовольствии от сладости поэтического слова, так и идея особого происхождения поэзии, внутри которой мед играет роль священного напитка, в котором заключен божественный дар поэтического искусства. Соответственно и картина «сладостного» воздействия поэзии также приобретает дополнительные черты: поэзия не просто радует и доставляет наслаждение, она чарует и завораживает. Уже в «Одиссее» о Фемии говорится, что он знает «многие чары для смертных» (πολλὰ γὰρ ἄλλα βρωτῶν θελκτήρια οἶδας — 1, 337); еще более явственно та же идея видна в описании пения Сирен (12, 44)²⁰. В гомеровом гимне «К Аполлону» песни хора делосских девушек «очаровывают толпы людей» (θέλγουσι δὲ φῶλ' ἀνθρώπων — 3, 161). Достаточно часто этот мотив присутствует и у Пиндара, причем подобное «очарование» становится у него одной из основных целей поэзии. Так, называя песни «мудрыми дочерьми Муз», он говорит об их способности приносимой радостью излечивать от трудов, «чаруя своим прикосновением» (ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων ἱατρός, αἱ δὲ σοφαί Μοισᾶν θύγατρὲς αἰοδαὶ θέλξαν τιν ἀπτόμεναι — Нем. 4, 1–3), а обращаясь к лире, он прославляет ее искусство «очаровывать своими стрелами даже души богов» (κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλγει φρένας — Пиф. 1, 12). При этом и в последнем фрагменте «очарование» понимается как своего рода излечение, избавление от забот, забытье (Пиф. 1, 6–9). Мотив поэтического «забвения», безусловно, имеет свое предысторию: достаточно вспомнить тех же Сирен из «Одиссеи», чье пение заставляет человека забыть свою собственную семью (12, 41–46)²¹. Однако, впоследствии такое забытье постоянно истолковывается как некая положительная характеристика поэзии и едва ли не главный результат творчества поэта:

Если неожиданное горе внезапно душой овладеет,
Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь
Песню услышать служителя Муз, песнопевца, о славных
Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских,
И забывает (ἐπιλήθεται) он тотчас о горе своем; о заботах
Больше не помнит (οὐδὲ μέμνηται): совсем он от дара богинь изменился.

(Геснод. *Теогония* 98–103, пер. В. Вересаева)

Более того, в приносимом поэзией забвении заключен смысл появления на свет Муз, которых богиня памяти, Мнемосина, родила, «чтоб улетали заботы и беды душа забывала» (λησιμοσύνην τε κακῶν ἄμλαυρά τε μεμνηράων — *Теогония* 55).

Мы уже выше говорили о том, что, согласно архаической концепции поэзии, польза и смысл ее состоят, в частности, в поддержании людской памяти, сохранении в ней славных деяний людей, κλέα ἀνδρῶν. Представление о поэтической «памяти» (и тождественной ей «славе») как «плате, воздаянии» является, например, характерной для Пиндара трактовкой темы пользы, приносимой поэзией. Исследователи не раз отмечали достаточно частые у Пиндара упоминания о «плате» (μισθός) и «выгоде» (κέρδος), сопутствующих поэзии. В этом видят порой знак профессионализации поэтического творчества («Муза внаем» — Пиф. 11, 41), а что касается отношения к «материальному» аспекту поэзии самого Пиндара, то исследователи в равной степени готовы приписать ему как положительную, так и отрицательную оценку²². Однако, если учесть, что, скажем, в 1-ой пифийской оде подобным воздаянием, или платой (μισθός), за свой поэтический труд Пиндар считает ту «приязнь» (χάρις — одновременно и получаемое удовольствие, и благодарность за это удовольствие), которую его песнь способна снискать у слушателей, то буквальное понимание «платы» вряд ли можно считать исчерпывающим. Вознаграждение, получаемое от покровителя, является лишь конкретизацией общей темы «пользы» и «воздаяния», приносимых стихами самому их творцу. Характерно, что польза эта во многом зависит от удовольствия, которое стихи доставляют своим слушателям. В то же время поэтическая «радость», как мы видели, отчасти состоит в забвении горестей, облегчении трудов с помощью «чарующего» слова: «Теплая вода не так умягчает члены, / Как умелое слово, слаженное со звуком лиры» (Нем. 4, 4–5). В итоге точно так же, как поэзия в целом представляет собой своеобразное сосуществование «памяти» (как ее содержательной характеристики) и «забвения» (как способа воздействия), так и поэтическая радость соединяет в себе идею непосредственного удовольствия (очарования) и пользы (избавления от боли и заботы).

Единый комплекс мотивов пользы, удовольствия, очарования и забвения реализовался в распространенном уподоблении поэзии некоему «лекарству», помогающему человеку достичь мира в собственной душе. Эта метафора скрыто присутствует в уже разобранных фрагментах Пиндара (Пиф. 1, 1–12, Нем. 4, 1–4) или в словах Вакхилида о «Пиеридах, умеряющих заботы» (καθέων ἀνάλαυσιν — 19, 36). Еще ранее ее можно

усмотреть в гомеровском описании Патрокла, который словами утешает боль страдающего от раны Эврипила (Патрокл одновременно врачует рану Эврипила и «радует его словами», *ἔτερπε λόγοις* — *Илиада* 15, 393–404; то же говорится о Несторе, утешающем Махаона — 11, 643 — см. [Liebermann 1991: 35; *Iliad* 4: 271]). Это представление о слове (в том числе и поэтическом), способном действовать как лекарство, в наиболее очевидной форме закрепляет знаменитая сентенция Горгия: «Воздействие слова на распорядок души ту же имеет силу, что и распорядок лекарств на природу тела. И подобно тому, как различные лекарства удаляют из тела разные жидкости, и одни прерывают болезнь, а другие — жизнь, так и из слов одни повергали в скорбь, другие — в радость, одни пугали, а другие придавали слушателям доблести или ... душу излечивали и очаровывали» (*τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν οἱ δὲ ἔτερψαν οἱ δὲ ἐφόβησαν οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας οἱ δὲ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν* — fr. 11, 87–93 DK)²³. В том же русле лежат и сообщения об идее медицинского воздействия поэзии, присутствующей в учении пифагорейцев. Формируя свою теорию воспитания (*παιδεία*), во многом основанную на чтении древних поэтических текстов, пифагорейцы во многом исходили из весьма схожего с теорией Горгия представления о упорядочивающем воздействии на душу поэтического ритма, размера и мелодии. Таков, например, пифагорейский урок в описании Ямвлиха (*De vita pythagorica* 25, 111): «В середине сиделся кто-нибудь с лирой, а вокруг сиделись способные петь и, подхватывая один за другим, пели вместе гимны, благодаря чему, как они считали, души их становились радостнее, благозвучнее и благообразнее. И в других случаях они использовали мусические искусства упорядоченно, как лекарство» (*ἐκάθιζε γὰρ ἐν μέσῳ τινὰ λύρας ἐφαπτόμενον καὶ κύκλῳ ἐκαθέζοντο οἱ μελωδεῖν δυνατοὶ καὶ οὕτως ἐκείνου κρούοντος συνῆδον παιῶνάς τινας δι' ὧν εὐφραίνεσθαι καὶ ἐμμελεῖς καὶ ἐνρυσμοὶ γίνεσθαι ἐδόκουν. χρῆσθαι δ' αὐτοὺς καὶ κατὰ τὸν ἄλλον χρόνον τῇ μουσικῇ ἐν ἰατρείας τάξει*)²⁴.

Очевидно, что в качестве подобного своеобразного лекарства слово вообще и поэзия в частности действуют прежде всего на эмоции слушателей. Среди возбуждаемых поэзией эмоций с самых первых случаев подобных описаний особую роль играют горе и радость, причем эти две противоположные эмоции опять-таки оказываются взаимосвязанными и сопутствующими друг другу. Так, в 1-ой песне «Одиссеи» одна и та же

песнь Фемиа дарит радость женихам и горе Пенелопе (1, 338–347); тема печали постоянно сопровождает пение Демодока — оно дважды вызывает слезы у Одиссея (8, 83–89, 521–532), но вслед за этим он тем не менее говорит о том, что слушать поэта на пиру — наилучшее времяпрепровождение (9, 1–11). Радость и печаль неожиданным образом оказываются связанными и, например, в описании погребального плача. Побуждая товарищей оплакать Патрокла, Ахилл призывает их «насладиться губительным плачем» (ὄλοοιὸ τέταρπόμεσθα γόοιο — *Илиада* 23, 10). И в дальнейшем изображение воздействия поэзии отмечено соединением двух противоположных эмоций. Показательны в этом отношении два фрагмента Архилоха, предметом которых являются переживания, обуравляющие поэта после какого-то печального происшествия (по мнению комментаторов, либо любовной неудачи, либо смерти родственника). В первом фрагменте печаль предстает неизбежной, ибо поэту не до «ямбов и радостей» (οὐτ' ἰάμβων οὔτε τερπωλέων μέλει — fr. 20 Diehl). Одно практически тождественно другому: в контексте постоянной идеи «радости поэзии» «ямбы и радости», бесспорно, воспринимаются как гиндиадис. Но тем более показателен другой фрагмент, где Архилох, напротив, говорит о бесполезности «стенаний», которые все равно его не излечат (οὐτέ τι γὰρ κλαίων ἰήσομαι), а потому нет ничего дурного в возвращении к прежним «радостям» (τερπωλαί), под которыми, по всей вероятности, подразумевается опять-таки стихотворство (fr. 10 Diehl)²⁵. Печаль как таковая не способна исцелить страдание, таким целителем становится именно поэзия, приносящая не только удовольствие, но и забвение.

На фоне этого очередного варианта все той же темы «поэзии-лекарства» еще более интересным выглядит трактовка сочетания радостных и горестных эмоций в описании воздействия поэзии у Феогида (1041–1042 Diehl):

Δεῦρο σὺν αὐλητῇρι, παρὰ κλαίοντι γελῶντες
πίνωμεν, κείνου κήδεσι τερπόμενοι.

Дайте мне сюда флейтиста! Бок о бок с рыдающим сядем,
Будем смеяться и пить, *тешась* печалью его.

(Пер. В. Вересаева)

«Печаль флейтиста» — грустная мелодия, грустная песнь, которая, напротив, будит радость и доставляет удовольствие слушателям. Поэтическая печаль, таким образом, становится источником приятных и радостных эмоций. Эта отчасти парадоксальная идея присутствует также,

например, и у Пиндара: «Голосом общее слово выстрадаем на милую радость» (ὁπᾶ τε κοινὸν λόγον φίλῳν τεύσομεν ἐς χάριν — Ол. 10, 11–12).

Тем самым радость, доставляемая поэзией, одновременно способна и утешать испытываемую слушателем печаль, и сама возникать как некое следствие переживания этой печали, отображенной в стихе и песне. В представлении о поэтическом удовольствии в итоге соединяются идея наслаждения стихом как таковым и представление о некоей положительной цели этого наслаждения. Иными словами, трактовка эмоционального переживания, эмоционального воздействия поэзии в ранней традиции не противопоставляет, но комбинирует концепции удовольствия и пользы, непосредственно возникающих от восприятия поэзии слушателем.

Наряду с подобным представлением об эмоциональной составляющей поэзии, несущей некое положительное преобразование испытываемых слушателем эмоций, концепция поэтической пользы, бесспорно, включает в себя и дополнительный, «содержательный» элемент. Архаическое тождество поэзии и знания, в том числе знания божественного, естественным образом порождает идею объективного положительного влияния на слушателя, его воспитания²⁶. Наиболее очевидным образом это воплощается в сообщении ему нового знания: быть может, самый яркий пример уверенности поэта в том, что он способен «научить» своего адресата — замечательное утверждение Гесиода о том, что он может рассказать о правилах мореплавания, при том что за свою жизнь выходил в море лишь единожды, — но научить этому он все-таки может, просто в силу того, что он поэт:

...покажу я тебе многошумного моря законы,
Хоть ни в делах корабельных, ни в плаванье я неискусен...
Все же при этом тебе сообщу я, что в мыслях у Зевса,
Ибо обучен я Музами петь несравненные гимны.

(Труды и дни 648–662, пер. В.Вересаева)

В этом пассаже как нельзя лучше выражена убежденность в объективной пользе поэзии, которой проникнуты такие произведения, как «Труды и дни» или, скажем, все элегии Феогнида, цель которых — научение, воспитание юношества (ср., например, 28 и далее). Тем же пафосом преисполнены и стихи Ксенофана, да и поэзия Пиндара, который стремится «избавить от затруднений граждан» (ἐταῖς ἀμαχανίαν ἀλέξων — fr. 52f, 10 Snell). Отсюда и желание поэтов адресоваться к аудитории, восприимчивой к их поучениям, тем людям, которых Феогнид, Пиндар

или Архилох именуют «мудрыми» (σοφοί), «добрыми» (ἀγαθοί), «близкими» (φίλοι) и т. д. [см. Nagy 1990: 148–149]. Отсюда и постоянная идея того, что поэзия представляет собой прежде всего источник знания, и, скажем, Гомер является первоучителем Греции при том, что сам характер «учения» может оцениваться отрицательно (ср. Ксенофан, fr. 9 Diehl: ἐξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες — или Платон. *Государство* 606е)²⁷. Но при этом показательно, что несомая поэзией мудрость, ее воспитательное воздействие в большинстве случаев не отделяются от удовольствия, ею доставляемого; не случайно, что своеобразной максимой дидактических стихов того же Феогида становится фраза: «Все, что прекрасно, то близко [нам], а что не прекрасно, не близко» (ὅτι καλὸν φίλον ἐστί· τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί — 17 Diehl). В прелести поэзии и заключена по сути ее польза, ее «близость» и Феогиду, и его аудитории.

Таким образом, в представлении о воздействии поэзии в раннегреческой поэтической традиции практически неразделимы понятия удовольствия и пользы. Идея поэтической «памяти», заключающей в себе знание о мире и передающей подобное знание своей аудитории, не исключает, но, напротив, предполагает сопутствующую такой передаче поэтическую «радость», состоящую в забвении печалей и наслаждении сладостью и приятностью самого стиха. Это исходное мифопоэтическое единство опять-таки начинает разрушаться в тот момент, когда наряду с поэзией, воспринимаемой как некий аналог и составной элемент мифического мироустройства, начинают возникать новые системы знания, или искусства, претендующие на новое объяснение этого мироустройства. Речь идет прежде всего о философии и риторике.

С одной стороны, формирующаяся риторика, прежде всего софистическая²⁸, переносит основной акцент на форму речевого выражения и соответственно подчеркивает значение непосредственного воздействия слова на аудиторию и необходимость «приятности» этого воздействия. Так, например, Горгий, развивая представления более ранней эпохи, говорил о том, что «божественные песенные чары приносят радость и уносят печаль» (αἱ γὰρ ἑνθεοὶ διὰ λόγων ἐπωιδὰς ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται), и считал поэзию близкой магии и колдовству и потому способной привести душу в приятное заблуждение (II, 59–64 DK). Поэтому и в «Двойных речах» в качестве конечной цели поэзии прямо декларируется удовольствие, а не истина: ποιητὰς δὲ μάρτυρας ἐπάγονται οἱ ποτὶ ἄδονάν οὐ ποτὶ ἀλάθειαν ποιεῖντι (2, 68–69). С другой стороны, философия, в том числе и философствующая поэзия, начиная с того же Ксенофана с его знаменитыми упреками Гомеру и Гесиоду (fr. 10–11 Diehl)

в неподобающем изображении богов, в трактовке воздействия поэзии подчеркивала важность нравственного воспитания, объективной пользы услышанного. Тем самым концепции удовольствия и пользы постепенно становятся все более разделенными и полярно противопоставленными в рамках спора эстетических и этических критериев оценки поэзии.

Образцом такого противопоставления можно считать агон Эсхила и Еврипида в «Лягушках» Аристофана, где, с одной стороны, Эсхил постоянно апеллирует к тому, что Еврипид испортил афинских граждан (например, 1011 сл.), а Еврипид, в свою очередь, ссылается на утомительность и непонятность трагедий Эсхила для аудитории (907–913, 922–926). Иными словами, и тот и другой критерием выбирают воздействие творчества оппонента, но Эсхил акцентирует необходимость воспитательной силы трагедии, а Еврипид сосредоточивается на том, доставляет ли она непосредственное удовольствие зрителю. Характерно, что в начале трагедии Дионис называет свое стремление вновь услышать Еврипида «страстным желанием, томлением» (πόθος, 66–67); вспомним, что эпитет «любовный, любезный» (ἐρατός) был одной из характеристик «сладостной прелести» архаической поэзии. В итоге, как только вводится окончательный критерий оценки поэтического творчества (причем формулирует его Еврипид): оно призвано делать лучшими граждан (ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν — 1009–1010) — выбор в пользу Эсхила предreshен, ибо именно он настаивает на том, что признание любого поэта основано на его «полезности» («лучшие из поэтов — полезные», ὡς ὠφέλικοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι ἐγένηται — 1031), ссылаясь при этом на поэтов древности, включая Гомера и Гесиода. Показательно, что при всей «объективности» такого критерия, окончательный выбор судья-Дионис делает «по зову сердца» (αἰρήσομαι γὰρ ὄντερ ἢ ψυχὴ θέλει — 1468), а не руководствуясь здравыми рассуждениями о приносимой поэзией пользе²⁹. Таким образом, вопреки постоянным сетованиям на то, что публика падка на сиюминутное удовольствие, не проникая «в глубь» литературного творчества, победа «серьезного» Эсхила обеспечивается именно этим «несерьезным» аргументом. Это тем более важно, что необходимость сочетания критериев удовольствия и пользы прямо заявлена еще раньше «нейтральным» хором, который сначала призывает Музу помочь его песни принести зрителям радость (ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρπιν αἰοῖδ' ἑμῶς — 674–675) и тут же начинает достаточно длинное назидание, что хор хорош своей «полезностью», тем, что воспитывает и учит граждан (ср. τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν

ἐστὶ χρηστὰ τῇ πόλει συμπαραίνειν καὶ διδάσκειν — 686—687 и далее). При внешнем подчеркивании оппозиции двух начал — объективной пользы и субъективной «радости» — в центральном для комедии рассуждении о смысле поэтического творчества они тем не менее по-прежнему остаются взаимодополняющими и не противоречащими друг другу.

В гораздо более законченном и последовательном виде противопоставление этих двух критериев представлено в учении Платона, который уже в «Горгии», разделяя философское и софистическое времяпрепровождение, соответственно разграничивает занятия, ведущие к благу (τὸ ἀγαθόν) и к удовольствию (τὸ ἡδύ), относя к последним, среди прочего, риторику, лирическую поэзию и трагедию (500d-502d). Подобно аристофановскому Дионису, Платон нередко признает и за собой склонность отдаваться этому удовольствию, но одновременно стремится ограничить степень такого воздействия поэзии. Особенно очевидно это, конечно, в «Государстве», где подобное признание в собственной «слабости» завершает рассуждение о нецелесообразности присутствия основных видов поэзии в идеальном городе (607c): «если подражательная поэзия, направленная лишь на то, чтобы доставлять удовольствие (ἡδονή), сможет привести хоть один довод в пользу того, что она уместна в благоустроенном государстве, мы с радостью примем ее. Мы создаем, что и сами бываем очарованы (κηλούμενοι) ею». Идея прелести поэзии не раз подчеркивается Платоном и признается им основной целью традиционной поэзии, прежде всего эпической и драматической. Так, в «Государстве», разделяя поэтическое повествование на три вида: простое изложение (διήγησις), изложение посредством подражания (μίμησις) и смешанный вид (392d), к которому он, в частности, причисляет поэзию Гомера, Платон признает «сладостность» (ἡδύ) последнего и даже говорит, что он, быть может, «самый сладостный» (ἥδιστον) — но лишь для детей и рабов и вообще толпы (397d), противостоящей разумному началу, олицетворенному в «хранителях» его идеального города.

Точно так же в «Законах», рисуя гипотетическую картину некоего соревнования, устраиваемого ради «одного только удовольствия» (ἡδονῆς περὶ μόνον — 658a), Платон делает его участниками поэтов эпических, лирических и драматических и говорит, что для победы в нем и желая быть «наиболее приятным» (ἥδιστος) и «порадовать» (τέρπω) публику, каждый поэт будет стремиться к «чудесам, трюкам» (θαύματα — 658b-c), т. е. к лживым и обманчивым уловкам. Таким образом, поэтическое удовольствие оказывается составным элементом в центральной для платоновской концепции поэзии оппозиции правды и вымысла;

поэтическое «очарование» приравнивается в итоге к «чудодействию» и «шарлатанству». Соответственно противоположный полюс оказывается занятым идеей «пользы»: именно ею диктуется изгнание поэтов из идеального города: «Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным (θαυμάσιον καὶ ἡδύν), но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что не позволено таковым становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив его главу благовониями ... а сами удовольствуемся, *по соображениям пользы* (ὠφελείας ἕνεκα), более суровым, хотя бы и менее приятным, поэтом и творцом сказаний, который подражал бы у нас способу выражения человека порядочного согласно образцам, установленным вначале» (398a-b).

Своеобразным промежуточным звеном в этом размежевании концепций удовольствия и пользы становится метафора поэзии и слова вообще как «лекарства». Платон использует ее в том же «Государстве» (382c): «Словесная лож не бывает ли иной раз для чего-нибудь и *полезна* (χρήσιμον) ... Например, по отношению к врагам и тем, кого мы называем друзьями? Если в исступлении или безумии они пытаются совершить что-нибудь плохое, не будет ли лож полезным средством, вроде *лекарства* (φάρμακον), чтобы удержать их?». Таким образом, слово, с одной стороны, не перестает быть обманчивым, но с другой, в каких-то случаях обманчивость может быть полезной и потому допускается (характерно, впрочем, что сразу же за этим следует рассуждение о невозможности лжи и подмены облика у бога, что делает ненужной всю «божественную поэзию» древности). С тем же уподоблением искусства слова (на этот раз, риторического) облегчающему лекарству, напоминающим апологию Горгия, мы сталкиваемся в «Федре» (268a–270c)³⁰.

Целительное воздействие слова, в том числе и поэтического, отвечает единственному критерию пользы и связанной с ним воспитательной роли поэзии. Традиционный образ «славы» как основного содержания поэзии у Платона вновь уточняется соотносением с конкретной тематикой «допускаемого» поэтического творчества: поэт должен прославлять деяния добропорядочных граждан, делая их примером для юношества (*Федр* 245a, *Законы* 801e, 829c и т. д.). Ориентированность на необходимость поэтического «воспитания» становится причиной и жесткого жанрового отбора, оставляющего в ряду «полезной» поэзии лишь энкомии и подобные им примеры «простого повествования без подража-

ния» (*Государство* 394b). Их «полезность» по сути исключает или, по крайней мере, противопоставляется «приятности» стиха: показательно, что Платон постоянно говорит о «суровости и неприятности» (αὐστηρότερος καὶ ἀηδέστερος — 398a) подобных жанров.

Таким образом, в платоновском учении разведение и противопоставление критериев удовольствия и пользы приводит и к разграничению конечных целей поэзии и ее действия на аудиторию. Своего рода объективной формой этого воздействия становится положительный воспитательный эффект, идущий прежде всего от ее содержания и являющийся неким утилитарным обоснованием сохранения определенных поэтических форм³¹. В свою очередь, признается и непосредственная, субъективная сила поэтического воздействия, но она становится по сути отрицательной характеристикой и связывается исключительно с внешней формой поэтического произведения³².

Своего рода реакцией на жесткое противопоставление Платоном этического и эстетического подхода к поэзии и бесспорное доминирование последнего из них становится идея «собственного удовольствия» (οἰκεῖα ἡδονή), т. е. воздействия на слушающего, присущего именно и исключительно поэзии, в «Поэтике» Аристотеля³³. Аристотель настойчиво акцентирует эту идею, выводя за рамки критики поэзии всевозможные претензии, касающиеся несоответствия истине изображаемых предметов и событий, если такое несоответствие лежит за пределами собственно поэтического искусства (например, 1460b). Это «собственное удовольствие» непосредственным образом связано с единством поэтического произведения (1459a), а значит с понятием подражания, и со специфическими эмоциями, пробуждаемыми поэтическим творчеством: «От трагедии следует требовать не всяческого удовольствия, но лишь свойственного ей. И поэту следует предуготовлять такое удовольствие посредством подражания, исходя из страха и жалости» (οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκεῖαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μίμησεως δεῖ ἡδονὴν παρὰσκευάζειν τὸν ποιητὴν — 1453b). Все эти основные понятия связываются воедино в центральном определении трагедии, чуть ли не каждое слово которого стало предметом разнообразных толкований³⁴: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσας ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινέουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в разных частях, производимое в действии, а не в

повествовании, и совершающее посредством страха и сострадания очищение подобных страстей» (*Поэтика* 1449b24–28, пер. М.Л. Гаспарова). Очевидно, что внутри определения поэтическое удовольствие согласуется с представлением о катарсисе, вызвавшим к жизни чуть ли не наибольшее количество научных интерпретаций. Возможность для филологического поиска была в этом случае тем более открытой, что единственным параллельным местом, где такой термин встречается у Аристотеля еще раз, является фрагмент «Политики» (1341b36 и далее). Понятие катарсиса помещалось то в эмоционально-психологическую³⁵, то в медицинско-физиологическую³⁶, то в религиозно-ритуальную³⁷, то в чисто рациональную и интеллектуальную сферу³⁸. Единственное, что объединяет, пожалуй, все толкования — это собственно перевод греческого слова как «очищение»; проблема в том, как это очищение понимать.

Такой перевод основывается на значении прилагательного καθάρως «чистый», от которого и образован соответствующий термин. Этимология этого слова неясна [Chantraine: 479], правда, можно апеллировать к интерпретации его внутренней формы самими греками. Наиболее очевидным примером является здесь пассаж из платоновского «Софиста» 227d, где производное того же корня, καθάρσις, понимается как «некое устранение зла» (κακίας ἀφαίρεσιν τινά). Тем самым корень слова соотносится Платоном с глаголом αἰρέω «брать, отнимать», и катарсис в данном случае становится «устранением, отъятием». При таком понимании фраза «Поэтики» говорит об «устранении подобных переживаний» (т. е. страха и сострадания) — бесспорный аргумент в пользу эмоционально-этической трактовки категории «очищения».

Впрочем, кажется, что упомянутое рассуждение в «Софисте» не столь однозначно. Соответствующее предложение в буквальном переводе выглядит так: «И ежели мы обнаружим некое устранение зла из души и назовем это очищением, то не будет ли это название созвучным?» (ἐν μέλει φθεγγόμεθα). На наш взгляд, последнее греческое выражение, обычно комментируемое как расхожий фразеологизм, означающий «точно сказать», все еще содержит, как это часто бывает у Платона, исходную метафору: «звучать в соответствии с тоном, мелодией». Тогда оно может указывать на вероятность иного понимания толкуемого слова, в корне которого просматривается еще один термин музыкального (наряду с μέλος и φθεγγόμεναι) ряда, а именно — ἁρμονία «созвучие»³⁹. Подобного рода «двойные» этимологии для Платона очень характерны⁴⁰. Καθάρσις (а значит, и κάθαρσις) при таком понимании содержит в себе корень ἁρ- со значением «устраивать, прилаживать, упорядочивать», об актив-

ном использовании производных которого для описания поэзии мы говорили в главе «Инспирация и мастерство». «Очищение» тем самым становится не только «устранением», но и «налаживанием». Заметим, что в принципе такое понимание вполне корректно этимологически: слово состоит тогда из приставки *κατα-* с результативным значением и корня *ἄρ-*, причем аспирация начального гласного корня объяснима аналогией с дериватами того же корня типа *ἄρμα*, *ἄρμονία*⁴¹.

Если предположить для катарсиса «Поэтики» подобное значение, то *κάθαρσις τοιοῦτων παθημάτων* в определении трагедии будет означать нечто вроде «упорядочивания подобных претерпеваний». Однако для такой интерпретации одной и к тому же гипотетической этимологии явно недостаточно⁴². Мы уже не раз отмечали существенность представления о «порядке», внутренней устроенности стиха для архаической концепции поэзии. Та же идея упорядоченного сочетания лежит, как мы стараемся показать, и в основе аристотелевской концепции мимесиса (см. главу «Правда и вымысел»). Что же касается самого понятия катарсиса, то со схожей идеей упорядоченного воздействия поэзия на душу мы сталкивались и в «Елене» Горгия, и в пифагорейском учении о медицинском воздействии песнопений. Характерно и то, что Платон именвал в «Законах» (664e2–665a1) «порядком души» (*τάξις ψυχῆς*) гармонию (*ἁρμονία*), о возможной связи которой с катарсисом говорилось только что. Этот же принцип упорядочивания эмоций помогает установить связь между чисто эстетической и литературной трактовкой катарсиса и медицинским смыслом того же понятия. Еще Гиппократ считал залогом здоровья человека *равновесие* четырех составляющих организм элементов (*О природе человека* 4). На этом представлении может быть основано и содержащееся в «Политике» Аристотеля описание целительного воздействия музыки, приносящей «излечение и очищение» (*ἰατρεία καὶ κάθαρσις* — 1342a5–6), т. е. ограничение, уравнивание излишних аффектов⁴³.

Интерпретация катарсиса как установления некоторого равновесия сохраняется и в позднейших толкованиях этого понятия. Так, в комментарии Олимпиодора на «Алкивиада I» Платона (145, 12–146, 11 Westerink) говорится о пяти различных типах очищения [см. Ničev 1982: 10–15], один из которых, «аристотелический», «предполагает излечение дурного дурным и приведение путем борьбы противоположностей к некоему *равновесию*» (*ὁ Ἀριστοτελικὸς τρόπος καθάρσεως ὁ κακὸν τὸ κακὸν ἴωμενος καὶ τῇ διαμαχῇ τῶν ἐναντίων εἰς συμμετρίαν ἄγων*). В средневековом сочинении X века, известном под названием *Tractatus Coislianus* и пред-

ставляющем, по мнению некоторых исследователей, переложение второй, «комедийной», части «Поэтики» [Janko 1984], говорится о том, что трагедия имеет своей целью «достичь равновесия страха» (συνμετρίαν ἔχειν τοῦ φόβου — ТС 3). Интересно, что в трактате определение комедии практически дословно воспроизводит дефиницию трагедии Аристотелем: «Комедия есть подражание действию смешному, неограниченной величины, законченному, при помощи украшенного выражения в каждой части, изображающее людей действующих, а не просто рассказ, и достигающее посредством удовольствия и смеха очищения подобных претерпеваний»⁴⁴. Конечно, можно — вслед за многими исследователями, начиная с Я.Бернайса, — считать это определение неуклюжей попыткой подделаться под стиль Аристотеля⁴⁵. Однако, схожие описания сути воздействия драмы на своего зрителя мы находим и в иных научных сочинениях. Так, Прокл в комментарии к «Государству» I, 49 говорит о способности «трагедии и комедии ... соразмерно (ἑμμέτρως) наполняться страстями» (это место, кстати, возводили к традиции другого аристотелевского сочинения «О поэтах» — [Rostagni 1958: 278–280]). Схожим образом Ямвлих в своем труде «О мистериях» говорит о «соразмерной обработке», которой подвергаются душевные претерпевания зрителей трагедии и комедии, в результате чего и происходит очищение⁴⁶. Наконец, в схолиях к Дионисию Фракийскому мы обнаруживаем прямое указание на катартическое воздействие комедии: «комедия есть подражание действию, очищающее страсти и вводящее в жизнь, отмеченное удовольствием и смехом»⁴⁷. Становится очевидным, таким образом, что для ученых поздней античности, близких к перипатетической традиции, катарсис был понятием, в равной мере применимым и к комедии, и к трагедии, и трактовался как некое упорядочивание присущих каждому виду драмы страстей, некое *равновесие* (συνμετρία), следствием которого и становилось доставляемое пьесой удовольствие (ἡδονή).

Теперь для более точного понимания аристотелевой концепции «собственного удовольствия», доставляемого трагедией, необходимо остановиться на предмете катартического уравнивания, т. е. на самих претерпеваниях, характерных, по его мнению, для трагедии. На протяжении всей «Поэтики» страх и сострадание — основные составляющие драматического действия. Трагедия есть изображение событий, вызывающих жалость и ужас (1452a2), отсутствие этих аффектов способно полностью разрушить впечатление от трагедии (1453a1–5). Вспомним, что уже архаическая поэзия постоянно подчеркивала важность для поэзии темы скорби, начиная с гомеровских поэм, где песнь

аэда вызывает у слушателей страдания и слезы (*Одиссея* 1, 325–364; 8, 83–92), а предметом ее зачастую служит «смерть и погибельный жребий» героев (8, 579). Согласно Горгию, благодаря поэзии «на слушателей нападает ужасающая дрожь и многослезная жалость, и горестно-милое томление» (τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδάκρυς καὶ πόθος φιλοπενθήας — fr. 11, 56–57 DK). Характерно, кстати, что в этом фрагменте за скорбью и ужасом следует некое «наслаждение от горя», подобное радости, которую испытывают от плача гомеровские герои (см. выше); Горгий также видит за тяжкими эмоциями зрителей «путь к удовольствию». По-иному, но о тех же эмоциях, говорит и Платон. В «Государстве» он призывает исключить из поэзии «сетования и жалобные вопли прославленных героев», дабы хранители города не подпали под влияние этих эмоций (387c–388c)⁴⁸. Речь здесь идет, безусловно, об эпосе: картина подобного воздействия эпических сказаний на аудиторию наиболее ярко нарисована Платоном в «Ионе». С одной стороны, у самого рапсода, «ежели речь идет о чем-то жалостном (ἐλεεινόν τι), глаза наполняются слезами, а ежели о чем-то страшном и грозном (φοβερόν ἢ δεινόν), то от страха волосы становятся дыбом и екает сердце» (*Ион* 535c5–8). С другой, певец внушает точно такие же чувства слушателям, и они то заливаются слезами, то столбенеют от ужаса (535e2–3). Именно такое описание становится в «Ионе» иллюстрацией поэтической «одержимости» (ἐνθουσιασμός) и основанием для признания неспособности аудитории и самого певца оставаться «в пределах разума» («Разве можем мы, Ион, считать, что такой человек находится в здравом рассудке (ἔμφρων)?» — 535d1). Показательно, что Платон распространяет подобные эмоциональные характеристики не только на эпическую, но и на драматическую поэзию. В «Федре» 268c он описывает трагедию как «жалостные и устрашающие речения» (ρήσεις οἰκτρὰς καὶ φοβεράς) а в «Апологии» 35b Сократ упоминает о «жалостливых сценках» (ἐλεεινὰ δράματα), якобы разыгрываемых его оппонентами, подобно актерам трагедии [Else 1986: 140]. В итоге в теории Платона именно это свойство поэзии — изображением событий горестных и ужасающих выводит человека из душевного равновесия — и становится причиной признания ее вредной для воспитания души и чуждой идеальному государству.

Описание сути трагедии и трагического удовольствия в «Поэтике», бесспорно, призвано противостоять именно платоновскому обличению поэзии⁴⁹. Если определение трагедии через «катарсис страха и жалости» призвано напомнить об описании этих аффектов Платоном, в частно-

сти в «Ионе», то смысл его должен заключаться в полемике касательно самой сути возникновения подобных эмоций. И если Платон стремится доказать, что изображением страшного и горестного поэзия приводит как певца, так и зрителя в состояние некоего умственного исступления, помещая их «вне разума» (οὐκ ἔμφρων), то дефиниция Аристотеля, естественно, должна отрицать этот вывод. Понимание катарсиса как своего рода уравнивания эмоций, их разумного упорядочивания и может стать таким решающим возражением.

Наконец, стоит задаться вопросом: как именно может пониматься катартическое равновесие? С одной стороны, некоему внутреннему упорядочиванию может подвергаться каждая из двух упомянутых эмоций по отдельности (см., например, [Лосев 1975: 206 сл.]). Но возможно и несколько другое понимание: катарсис может трактоваться как *взаимное* равновесие двух страстей. Здесь стоит вновь обратиться к уже процитированному комментарию Олимпиодора: «аристотелический катарсис излечивает дурное дурным и путем *борьбы противоположностей приводит к равновесию*». Следует заметить, что на самом деле страх и сострадание понимались самим Аристотелем как противостоящие друг другу эмоции: «Жалость и страх — разные вещи. Страшное отличается от того, что вызывает жалость. Оно губит сострадание и часто ведет к противоположному» (τοῦτο μὲν γὰρ ἐλεεινὸν ἐκείνο δὲ δεινόν· τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλὰκις τῷ ἐναντίῳ χρήσιμον — *Риторика* 1386a22–24)⁵⁰. В таком случае трагический катарсис состоит в соразмерном соединении страшного и горестного, позволяющем уравновесить и как бы «нейтрализовать» противоположные эмоции. Так, в «Царе Эдипе», например, ужас от содеянного героем уравнивается сочувствием к его страданиям. Не случайно, что именно об этой трагедии в «Поэтике» говорится, что слушатель ее должен «и содрогаться, и сочувствовать» (καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν — 1453b). Такому взаимному равновесию эмоций на уровне сюжета соответствуют система «переходов», описанию которых посвящена 13-я глава «Поэтики», и в конечном счете концепция трагической «перипетии». В известной мере «страх» и «сострадание» исходно характеризуют сами события, происходящие на сцене: именно это идея заключена во фразе из определения трагедии, где говорится, что она достигает своей цели «посредством мимесиса через страх и страдание». Греч. διὰ «через», «сквозь» здесь можно понимать вполне буквально: к катарсису трагедия приходит не «благодаря» страху и жалости, но «через» изображение (мимесис) страшных и горестных событий [Else 1957: 229].

В свою очередь, к концу определения мы переходим от *мимесиса* как обозначения внутреннего порядка трагедии к *катарсису* как выражению ее сбалансированного воздействия: не случайно Аристотель говорит о катарсисе не просто «таких», но «подобных» переживаний (τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν). Эмоции, возникающие в душе зрителей, сродни психологическим характеристикам описываемых действий, но им не тождественны; страх зрителя подобен, но не равен страху трагического героя. Об этом, возможно, говорит терминологическое разграничение у Аристотеля эмоциональных переживаний героя и зрителя. Обычное родовое название страха и сострадания как переживаний трагического героя — *πάθος* [Аристотель 1978: 129]. Аристотель же по отношению к очищенным страхом и состраданием чувствам употребляет слово *πάθημα*, и можно согласиться с предложенным в свое время противопоставлением обоих терминов как «жизненных эмоций» и «эмоций, изображенных в драме» [Butcher 1951: 240–241] или во всяком случае с тем, что Аристотель подобным образом подчеркивал отличие подвергшихся катарсису зрительских чувств от сходных с ними претерпеваний характеров в драме, составляющих суть трагического сюжета. В таком случае окончательная и полная интерпретация определения трагедии Аристотелем выглядит так: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного ... через изображение страшного и горестного достигающее равновесия подобных переживаний [у зрителей]».

Соответственно именно такое понимание воздействия драмы трансформируется и в описание сути поэтического удовольствия: «От трагедии не следует требовать всяческого удовольствия, но лишь того, что свойственно именно ей. Поэт должен стремиться к доставлению удовольствия от страха и сострадания посредством воспроизведения, и очевидно, что это вкладывать надо в изображение событий» (οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιεῖον — 1453b). Очевидно, что в представлении о доставляемом поэзией удовольствии соединяются рациональное (характеристика описываемых событий) и эмоциональное (воздействие на зрителя) начала. Страх и жалость, таким образом, описывают трагедию как изнутри (структура действия), так и снаружи (структура воздействия). В то же время взаимное уравнивание противоположных эмоциональных характеристик помогает установить (через понятие катарсиса) некий баланс между разумным и чувственным началом. Удовольствие, достигаемое благодаря равновесию двух сильных эмоций, одно-

временно оборачивается и пользой для зрителя. Характерно, что взятые по отдельности, оба аффекта Аристотель называет «горестями» (λύποι — *Риторика* 1382a21, 1385b13), т. е. прямой противоположностью удовольствию, которое должно приносить их совместное воспроизведение в трагедии⁵¹. Таким образом, путем рационализации эмоционального переживания Аристотель в известной мере заново достигает того парадоксального соединения в поэзии печали и радости, о котором постоянно говорила ранняя традиция и которое предполагает известное единство понятий «пользы», приносимой трагедией, и ее «собственной радости».

Это единство очевидно не только в трактовке Аристотелем катартического действия трагедии, но в самом описании им исходных причин, порождающих поэтическое творчество. Не менее знаменитое, чем собственно определение трагедии, рассуждение о «двух естественных причинах» возникновения поэзии в 4-ой главе «Поэтики» также породило несколько различных интерпретаций, благо что общий ход объяснения, действительно, несколько затемнен некими отступлениями. Суть вопроса в том, что Аристотель дважды говорит о «природных» свойствах человека, лежащих в основе поэзии: «Поэтическое искусство как таковое в целом, похоже, породили две причины, причем *естественные*. С детства *прирожденной* человеку является способность к подражанию (и тем он отличается от прочих живых существ, что является самым подражающим созданием и первоначально учится благодаря подражанию), а также всем присуща радость от полученных результатов этого подражания. По *природе* свойственно нам подражание, а также гармония и ритм» (Εοίκασι δὲ γεννηθῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινες καὶ αὗται φυσικαί. τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας... κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ — 1448b4—21). Исследователи расходятся в том, что собственно считать двумя искомыми причинами. Так, Дж. Элс полагает ими 1) способность к подражанию и 2) гармонию и ритм, приводя к тому параллели с платоновским «Законами» и другими сочинениями Аристотеля [Else 1957: 125—135]; такое понимание сохранено и в русском переводе «Поэтики» М.Л.Гаспарова [Аристотель 1978: 116]; правда, ему приходится считать позднейшими вставками большинство замечаний, присутствующих в тексте между началом и концом фрагмента (а это более 10 строк канонического текста). Стремясь избежать этого, Н.В.Брагинская, например, вообще при-

зывает считать «двумя естественными причинами» только гармонию и ритм, по ее мнению, вкупе тождественные понятию подражания. Но и в этом случае разрыв между вводной фразой и конечным именованием искомым причин оказывается слишком большим. Кроме того, с чисто грамматической точки зрения, в начальной фразе очевидно «провисает» выражение καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας — синтаксически его можно понять, только соединяя, наряду с упоминанием о способности к мимесису, с σύμφυτον: «От природы нам дано ... радоваться результатам подражания». Полагать, как это делает тот же Элс, что фраза поясняет смысл предыдущего, все же нельзя: одно дело врожденная способность к подражанию; совсем другое — удовольствие, испытываемое от результатов этого действия. В итоге мы склонны согласиться с достаточно традиционной трактовкой этого места, согласно которой две причины — это 1) способность к мимесису и 2) радость от результата мимесиса (в русской традиции ей отвечает перевод соответствующего места В.Аппельротом [Аристотель 1957: 48–49]; см. ее обоснование в современных исследованиях [Halliwell 1987: 79–80; Golden 1992: 19]). Оно не разрывает синтаксиса фразы, где обе причины непосредственно следуют за вводным утверждением⁵². Понятна логика мысли: людям свойственен мимесис, мимесис ведет к познанию, а плодам познания людям от природы свойственно радоваться. Последняя идея сразу же поясняется: «Познавать чрезвычайно приятно не только философам (похоже, опять намек на Платона. — Н.Г.), но равным образом и всем остальным» (μακάθειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως — 1448b13–14). Этому же представлению отвечает и максима «Метафизики»: «Все люди от природы стремятся к знанию» (πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει — 980a21). Наконец, опять-таки рациональное соединение пользы (знания) и удовольствия (ср. ἥδιον в процитированной фразе) на уровне источников поэзии естественным образом соединяется с предложенной трактовкой «собственного удовольствия», являющегося результатом и следствием поэтического воздействия. Благодаря этому теория Аристотеля получает необходимую целостность, возвращаясь на новом рациональном уровне к идее тождества удовольствия и пользы, изначально важной для античной традиции. По сути теория катарсиса во многом продолжает всю ту же архаическую метафору поэзии-лекарства.

Некую связь с предшествующей традицией можно усмотреть и в еще одном понятии, присутствующем в аристотелевском определении трагедии. Это «украшенное выражение» или, буквально, «услашенная речь»

(ἡδυσμένος λόγος — 1449b25), которую Аристотель поясняет как речь, сопровождаемую мелодией (гармонией), напевом и ритмом (вероятно, танцем — см. [Брагинская 1991: 186—190]). Это понятие возводят опять-таки к «Государству» 607a, где речь идет о «сладости» поэзии [Else 1957: 223], однако в более широком контексте оно продолжает всю цепь предшествующих реализаций этой темы. Ранняя традиция связывает идею сладости с поэтическим словом, соответственно и у Аристотеля она присутствует в описании поэтической формы, одновременно объединяясь и с идеей удовольствия от познания (на уровне содержания и происхождения поэзии), и с удовольствием от восприятия поэзии.

Соединение в теории Аристотеля концепций поэтического удовольствия и пользы во многом переходит и в эллинистические описания литературы. Одним из таких описаний, внутри которого сопрягаются принципы удовольствия и пользы, а вместе с ними печали и радости, пробуждаемых поэзией, можно считать фрагмент автора Средней комедии Тимокла, являвшегося младшим современником Аристотеля (fr. 6, 1—11 Kock): «Жизнь человека несет много горестного ... но разум находит забвение (λήθη) собственных печалей, возбуждаясь (ψυχαγωγηθεῖς) от переживаний других и вместе с радостью (μεθ' ἡδονῆς) приобретая знание (παιδευθεῖς). Так и трагедии ... всем приносят пользу (ὠφελοῦσι). Вот бедняк, увидев, что Телеф более нищ, чем он, легче переносит собственную бедность»⁵³. Еще более значимым становится сопряжение этих мотивов в эллинистических «Поэтиках», о содержании которых можно судить на основании сохранившегося текста «О поэтических произведениях» Филодема. О влиянии поэзии на душу слушателя (ψυχαγωγία) рассуждали, согласно Филодему, различные эллинистические школы. Одним из наиболее показательных можно считать суждение Неоптолема, который считал для хорошего поэта необходимым «вместе с тем, чтобы трогать души слушателей, приносить им пользу и говорить нужные вещи. Вот и Гомер радуется ... (далее в тексте лакуна)»⁵⁴. В этом фрагменте очевидно взаимное дополнение критериев удовольствия и пользы в оценке поэтического произведения, перешедшее, возможно именно от Неоптолема [Brink 1963: 128—129], в горациево предписание *miscere utile dulci* «смешивать полезное с приятным» (*Искусство поэзии* 343). Этот тезис теории Неоптолема иногда считают отсылкой к воззрениям Платона [Asmis 1992²: 218]; но проще связать его именно с аристотелевской теорией, коль скоро, по всем свидетельствам, Неоптолем принадлежал к перипатетической школе (Неоптолем не мог следовать Платону хотя бы потому, что признавал, в том числе и в данном

фрагменте, образцовость поэзии Гомера). Другое дело, что в эллинистической научной поэтике понятия «удовольствия» и «пользы» могли быть разведены по разным «разделам» поэтического искусства. Идея поэтической «радости» и «возбуждения души» больше адресовалась форме стиха (что отчасти следует аристотелевской категории ἡδυσμένος λόγος): тот же Филодем приводит мнения так называемых «критиков», все достоинство поэзии сводивших к удовольствию от звучания стиха (например, 18, 15–17; 26, 25–30 Jensen). Под «критиками» здесь именуются прежде всего стоики, среди них — Аристон Хиосский и Кратет Маллосский⁵⁵. Надо заметить, что у стоиков за удовольствием от звуков могло стоять и представление о получаемой пользе, ибо Клеанф, скажем, считал определенные ритмы и метры способными выразить божественную добродетель (Филодем. *О музыке* 4, 28, 1–22; Сенека. *Письма к Луцилию* 108, 10). В свою очередь, в списке мнений, приводимых Филодемом, нередки и предъявляемые к наилучшему поэту требования «быть полезным» (ὠφέλιμος — 29, 3 Jensen) или «учить» (πρὸς διδάσκω — 29, 38). Однако им всегда сопутствует и упоминание о необходимости хорошего «сочетания слов». Иными словами, соображения пользы постепенно закрепляются за содержанием произведения, в то время как пробуждение «удовольствия» и «радости» становится прерогативой поэтической формы. Наконец, у Филодема присутствуют и определения, ставящие ценность поэтического произведения в зависимость от степени их воздействия на слушателя, причем слушателя образованного⁵⁶. В известной мере весь спектр этих вариантов воплощен опять-таки в *Ars Poetica* Горация. Говоря о поэтической форме, он не только требует «красоты», но и «сладости» (*dulcis*, аналог греческого ἡδύς) стиха, способной «увлечь» душу слушателя (*animum agere* — калька с греческого ψυχαγωγία [Brink 1971: 184]):

non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
et quocumque volent animum auditoris agunto.

(99–100)

В то же время, требуя «сладость» сочетать с «пользой», Гораций трактует последнюю категорию не столько как пользу эмоциональную, сколько вполне практическую, изложение «подходящего к жизни», *idonea vitae* (334), соотнося ее тем самым с содержанием поэтического произведения.

Таким образом, принципы удовольствия и пользы в своем становлении и формировании в античной теории литературы проходят путь от

единства в ранней литературной рефлексии к полярному их противопоставлению в «философствующей поэтике» софистов и особенно Платона, а затем — к новой рациональной взаимной зависимости в описании эмоционального воздействия поэзии в теории Аристотеля. Эллинистическо-римская традиция продолжает именно эту трактовку, но стремится разграничить «сферы применения» каждого понятия. «Удовольствие» все больше соотносится с искусным внешним оформлением стиха, «польза» — со значимым и разумным его содержанием. Способность поэзии «трогать, возбуждать душу» становится неким дополнительным следствием сочетания двух этих исконных принципов. Горациева триада задач поэзии — *delectare, monere, animum agere*⁵⁷ — и воплощает собой окончательное закрепление такой последовательности. Впрочем в дальнейшем идеи «прелести поэзии» и «возбуждения души» продолжают нередко противопоставляться принципу «пользы». Примером такой, напоминающей Платона, скептической критики может служить противопоставление поэзии и прозы Секстом Эмпириком (*Против ученых* I, 297, 1–5): «Понятно, что прозаики в большей степени, чем поэты, показывают полезное для жизни. Ведь они стремятся к истине, в то время как поэты любой ценой хотят затронуть душу, а трогает ее в большей степени вымысел, чем правда» (καὶ ὅτι οἱ συγγραφεῖς μᾶλλον ἢ οἱ ποιηταὶ τὰ χρήσιμα τῷ βίῳ δηλοῦσιν εὐεπιλόγιστον. οἱ μὲν γὰρ τοῦ ἀληθοῦς στοχάζονται οἱ δὲ ἐκ παντὸς ψυχαγωγεῖν ἐθέλουσιν ψυχαγωγεῖ δὲ μᾶλλον τὸ ψεῦδος ἢ τὰ ληθές)⁵⁸.

* * *

Проблема соотношения удовольствия и пользы, доставляемых поэзией, рассматривалась в классической индийской поэтике в принципе в сходном с античной поэтикой направлении, но при существенном различии ряда частных подходов и акцентов. Сходство зависело от известной общности архаических представлений, на которых мы останавливались. Различие же определялось как культурными факторами (влиянием на поэтику философских рациональных учений в Греции и религиозной метафизики в Индии), так и — не в последнюю очередь — автономным в сравнении с Грецией статусом поэтики в Индии, ставшей формальной дисциплиной, исследующей в первую очередь специфику поэтической речи.

Двойственное назначение поэзии (удовольствие и польза) предполагается уже в открывающей трактат «Натьяшастру» легенде о возникновении театрального искусства и драмы. Индра от имени всех богов про-

сит Брахму создать что-либо, что стало бы для них развлечением: «Мы желаем забавы (krīḍanīyakam — букв. «игрушки»), которая предназначалась бы для зрения и для слуха» (НШ I.11). И по поручению Брахмы мудрец Бхарата создает драму, которая «станет источником удовольствия в этом мире (vinoda-karaṇam loke bhaviṣyati)» и одновременно заключит в себе «знание вед и итихас (vedavidyā-itihāsānām-arthānām)» (НШ I.86). Задуманная как «забава», драма тем не менее именуется в «Натьяшастре» «театральной ведой» («натья-ведой») или «пятой ведой», открытой для всех сословий (варн). И Бхарата говорит: «Эта драма послужит для всех наставлением в расах, чувствах и совершении всяческих деяний (raseṣu bhāveṣu sarva-karma-kriyāsu sa sarva-upadeśa-janakam nātyam etad bhaviṣyati)» (НШ I.113).

В классической поэтике «польза» и «удовольствие» от поэзии непременно упоминаются в разделе, посвященном ее целям (pṛaṇojana) или плодам (phala). При этом, согласно уже приведенным нами определениям Бхамахи (КАБ I.2), а также Ваманы (КАС I.1.5) и Рудраты (КАР I.21, 22), удовольствие (kīrti), которое приносит поэзия, и польза от нее (знание жизни) стоят в одном ряду, и столь существенное для Греции (особенно у Платона) разделение эстетического и этического начал в поэзии для индийской поэтики не характерно.

Однако весьма скоро утверждение, что поэзия дает знание «четырех целей жизни» (*дхармы, артхи, камы и мокиши*) или какой-либо моральный урок становится, по существу, формальным; в поэтиках на первый план выдвигается удовольствие, наслаждение от поэзии, которое если и не является ее единственной целью, то во всяком случае единственным инструментом, обеспечивающим достижение и других целей. В отличие от Греции, где удовольствие рассматривается отчасти как следствие обретения знания-пользы (Аристотель), в Индии, напротив, нравственный урок непосредственно почитался зависимым от доставленного поэзией удовольствия.

Такое понимание назначения поэзии очевидно в «Кавьяпракаше» Мамматы. В начале своего трактата он пишет: «Поэзия [существует] для богатства, славы, а также знания правильного поведения, устранения зол и неразрывного с нею великого удовольствия, соединенного с назиданием, которое сходно [с удовольствием, исходящим] от любимой (paranirvṛtaye kāntā-sammitataya-upadeśa-yuḥ)» (КП I.2). В прозаическом автокомментарии (*врутти*) к этому стиху Маммата поясняет: «Вся суть назначения [поэзии] — появление познаваемого душой наслаждения (vigalita-vedya-antaram-ānandam), которое возникает вслед за

вкушением расы» (КП: 2). И этим поэзия, по мнению Мамматы, «отличается от священных книг, начиная с вед, где главное — слово, подобное [слову] Творца, и от итихас, начиная с пуран, где главное — смысл, подобный [совету] друга. Она (поэзия) привлекает к себе, погружая в наслаждение расой, подобно возлюбленной (*kāntā-iva*), и наставляет действовать, как Рама и ему подобные, а не как Равана и такие, как он (*gāmādivat vartitayaṃ na gāvaṇādivad-iti*)» (КП: 9–10). Иными словами, в отличие от вед, в которых непреложно, как заповедь, божественное слово в неизменности каждого его звука, в отличие от итихас (например, «Махабхараты») и пуран, которые поучают, как сведущий друг, поэзия предлагает нравственный урок (поступать, как Рама, а не как Равана — положительный и отрицательный герои «Рамаяны») посредством удовольствия, которое она доставляет и сравнимого с удовольствием, доставляемым возлюбленной.

Утверждение нравственного воздействия поэзии через удовольствие, сравнение этого воздействия с наслаждением от возлюбленной было общепринятым и в других поэтиках. Так, Абхинавагупта в «Дхваньялокалочане», процитировав приведенное нами определение целей поэзии Бхамахой (КАБ I.2), добавляет: «Итак, именно удовольствие — главное (*tathāpi tatra prītir eva pradhānam*). В отличие от вед и прочего, дающих знание, подобно Творцу, и от итихас и прочего (дающих знание), подобно другу ... сказано, что в отношении воспитания главная особенность поэзии, придающая ей сходство с женой, — наслаждение (*vyutpatti-hetor jāyāsammitatvalakṣaṇo viśeṣa iti prādhānyena-ānanda evauktaḥ*)» (ДЛЛ: 41). Видьядхара (XIII–XIV вв.), ревностный приверженец доктрины скрытого смысла, в трактате «Экавали» пишет, что «поэзия, в которой главное — дхвани, воздействует, подобно возлюбленной (*dhvani-pradhānaṃ kāvyam tu kāntasammītamīritam*)» (ЭВ I.6). А Вишванатха в «Сахитьядарпане», в свою очередь повторяя определение Бхамахи и замечая, что «благодаря поэзии постигаются четыре цели жизни», поскольку она учит «поступать, как Рама и ему подобные, а не как Равана и ему подобные», затем поясняет: «Обретение четырех целей с помощью вед и шастр даже у людей с совершенным разумом происходит с трудом. Напротив, благодаря поэзии из-за [свойственного ей] нектара высшего наслаждения [оно] возникает легко даже у людей с незрелым разумом (*pramānadasaṃdohajanakatayā sukhād-eva sukumāra-buddhīnām-ari punaḥ kāvyād-eva*)» (СД: 4, 6).

Соответственно в трактатах по поэтике, начиная с Анандавардханы, удовольствие провозглашается главной целью поэзии, определяет ее от-

личие от иных видов словесности (религиозных, дидактических, научных и т. д.), непосредственно вводится в само определение поэзии. «Признак поэзии, — замечает Анандавардхана, — то, что она включает в себе слово и смысл, доставляющие удовольствие сердцу ценителя (sa-hṛdaya-hṛdaya-āhlādi-śabda-arthamayatvam eva kāvyā-lakṣaṇam)» (ДЛ: 29). «Поэзия, — пишет Кунтака, — это соединение слова и смысла, составляющих высказывание, которое отмечено способностью поэта к гнутой речи и доставляет удовольствие знатоку (tadvid-āhlāda-kāriṇi)» (ВДж.: 7). А по определению Джаганнатхи, «поэзия — это слово, возбуждающее доставляющий удовольствие смысл (ramaṇīya-artha-pratipādaka-śabdaḥ kāvyam)» (РГ: 4).

Авторам ранних поэтик, которые ставили удовольствие и пользу в один ряд среди целей поэзии, возражает Бхатта Наяка: «И это (наслаждение — bhoga) — главная и важнейшая часть [поэзии], а образование никак не главное» (ДЛЛ: 193). С ним согласны Вишванатха: «Поскольку у поэтической речи нет иной подобающей для ее адресата и создателя цели, чем вкушение совершенного удовольствия, это вкушение совершенного удовольствия признается ее назначением (nirati-śaya-sukha-āsvāda eva kāryatvena-avadhāryate)» (СД: 298) — и Маммата, называющий речь поэта «полной одного наслаждения и не зависящей ни от чего другого (hlāda-ekamayīm-ananya-paratantrām)» (КП I.1). А Вишвешвара (конец XIV в.), автор трактата «Чаматкарачандрика» («Лунный свет наслаждения»), утверждая, что «поэзия — это слово (vāc) и смысл (artha), которые возбуждают наслаждение (camatkāra — также “изумление”, “восхищение”))» (ЧЧ: 3), делит ее на три разряда в зависимости от источника наслаждения: «возбуждающую наслаждение (camatkāri)», в которой удовольствие доставляют украшения слова (*шабдаланкары*), «возбуждающую большее наслаждение (camatkāritara)», в которой доминируют смысловые украшения (*артхаланкары*), и «возбуждающую наибольшее наслаждение (camatkāritama)», где главное — скрытый смысл (*дхвани*).

Деление Вишвешвары показательно, ибо с утверждением удовольствия в качестве главной цели и признака поэзии сторонники той или иной доктрины именно с ним связывали выдвигаемую ими на первый план поэтологическую категорию. Так, Кунтака, настаивая, что «душу» поэзии составляют и форма, и смысл слова, обладающие свойством «гнутой речи» (*вакрокти*), полагает, что «от них двоих, но никак не от каждого порознь, происходит наслаждение знатока (dvayor api ... tadvid-āhlāda-kāritvam vartate na punar ekasmin)» (ВДж.: 4). Анандавардхана

приписывает особое «очарование» (cārutva) скрытому смыслу (ДЛ I.15) и утверждает, что только он, в отличие от выраженного, «вызывает удовольствие в сердце ценителя (sahrdaya-hṛdaya-āhlādinī)» (ДЛ: 475). Кшемendra, выдвинувший в трактате «Аучитьявичарачарча» идею соразмерности — *аучитья* (aucitya) как определяющий принцип поэзии, рассматривает *аучитья* в качестве «причины наслаждения при вкушении прелести [поэзии] (camatkāriṇaś-cāru-carvaṇe)» [Raghavan 1973: 269].

Однако прежде всего удовольствие от поэзии связывалось в санскритской поэтике — и в этом ее сходство с греческой — с эмоциональным содержанием произведения, с восприятием *расы*. И заметим, что термин *прити*, означавший удовольствие в ранних поэтиках, постепенно оттесняется другими — *ахлада*, *чаматкара*, *чарвана*, *ананда*, которые, сохраняя значение «наслаждение», приобрели в контексте теории *расы*⁵⁹ особую, собственно эстетическую интерпретацию.

Само понятие *раса*, как и большинство других понятий санскритской поэтики, восходит к ведам, где оно первоначально означает сок (особенно сок сомы), жидкость, жизненную влагу (РВ III.48.1; V.44.13; VIII.72.13; IX.63.13; 65.15; АВ III.31.10; II.25.5 и др.). В упанишадах это слово теряет свой частный смысл (жизненный элемент в растениях, зерне, жертвенных приношениях) и приобретает абстрактное значение: «жизненная сила», «сущность». О *расе* говорится как о сущности земли, воды, растений, человека, речи (Чх.уп. I.1.2), сущности глаза, уха, разума (Бр.-ар.уп. I.3.4–6), о дыхании как «расе-сущности членов тела (grāṇo hi vā aṅgānām rasaḥ)» (Бр.-ар.уп. I.3.19) и т. д. Одновременно в упанишадах *раса* имеет значение «вкус» (также намеченное еще в «Ригведе» и «Атхарваведе»), сначала вкус жидкости, затем вкус вообще: «Язык — орудие восприятия ... ибо языком познают вкусы (jihvayā hi rasān vijānāti)» (Бр.-ар.уп. III.2.4), «чем [человек] распознает образ, вкус, запах (gūṛaṁ gasaṁ gandham) ...» (Катха уп. II.1.3). Появляется от корня *gas-* и деноминативный глагол «вкушать»: «Этот человек не слышит, не видит, не обоняет, не вкушает (na gasayate), не осязает, не говорит» (Прашна уп. IV.2). И примечательно, что в тех же упанишадах оба значения совмещаются, так что *раса*, означая «сущность» вещей, вместе с тем дает возможность наслаждения ими: «Ибо лишь постигнув сущность, он (человек) пребывает в состоянии блаженства (rasaṁ hyevāyaṁ labdhvā-ānandī bhavati)» (Тайт.уп. II.7.1).

По-видимому, двойной смысл понятия *раса* и был использован легендарным мудрецом Бхаратой по отношению к театральному искусству. Согласно «Натьяшастре», *раса* составляет сущность драмы: «Ибо без

расы не имеет смысла ни один элемент [драмы] (na hi rasād-ṛte kaścid arthaḥ pravartate)» (НШ I: 273–274). При этом сама раса или точнее расы («Натьяшастра» указывает восемь рас) истолковываются как эстетические корреляты постоянных чувств (*стхайибхава*), свойственных каждому человеку (любовь, веселье, скорбь, гнев, мужество, страх, отвращение и удивление), которые возникают посредством представления их возбудителей (*вибхава*), симптомов (*анубхава*) и преходящих настроений (*вьябхичарибхава*) и которые в силу своей всеобщности (*саманья*) доставляют зрителям удовольствие.

Использование для понятия «эстетическое удовольствие» слова *раса*–‘вкус’ Бхарата поясняет таким сравнением: «Так же как вкус (*раса*) возникает из сочетания различных приправ, трав и иных субстанций, раса возникает из взаимодействия различных бхав (чувств, представления их причин и проявлений. — П.Г.) ... Здесь могут спросить: “Откуда это название — раса?” Отвечаем: оттого что она вкушается (*āsvādayat-vāt*). “Как вкушается раса (*katham-āsvādyate rasaḥ*)?” Как люди — знатоки [еды] вкушают вкус пищи, приготовленной со многими приправами, и испытывают при этом радость и т. п. (*harṣa-ādiñś-ca-apy-adhigacchan-ti*), так знатоки — зрители вкушают постоянные чувства (*sthāyibhāvāḥ*), подсказанные представлением различных бхав посредством речи, жестов и поведения [актера], и испытывают при этом радость и т. п.» (НШ I: 288–290).

То, что вкушение расы доставляет зрителю (и соответственно слушателю или читателю поэтических произведений) удовольствие («радость и подобные ей чувства»), стало неременным постулатом всей санскритской поэтики. Но вопрос, каким образом и почему раса вызывает это удовольствие, оказался предметом теоретической полемики, имеющей принципиальный характер.

Эта полемика засвидетельствована комментариями к «Натьяшастре» Бхатты Лоллаты (VIII–IX вв.), Шанкуки (начало IX в.) и Бхатты Наяки (IX–X вв.)⁶⁰, которые до нас не дошли, но чьи взгляды известны нам в изложении Абхинавагупты в его собственных комментариях к «Натьяшастре» и «Дхваньялоке» Анандавардханы. Лоллата полагал, что раса — это интенсифицированные сценическим представлением постоянные чувства (*стхайибхавы*), принадлежащие первоначально герою, которые именно вследствие своей интенсификации, делающей их необычными, доставляют удовольствие зрителю (Абх. I: 273; ДЛЛ: 193–194). Шанкука, в отличие от Лоллаты, настаивал — и в этом с ним были согласны все последующие теоретики, — что раса — понятие эстетическое и как

такое не может быть просто усиленным чувством героя, но только его имитацией (ср. с намеченным Аристотелем разделением эмоции, испытываемой героем (πάθος), и переживаниями зрителя, вызванными подражанием трагедии жизненным чувствам (πάθημα). В этой связи он задается вопросом, каким образом имитируемое чувство становится достоянием зрителя, и отвечает на него, прибегая к теории вывода (animiti). Восприятие зрителя, по Шанкуке, имеет особый характер. Оно — восприятие, не связанное с размышлением, очевидное само по себе, подобное выводу зрителя о лошади на картине: «Вот лошадь»⁶¹. Такой вывод, основанный на имитации чувств актером в условной и праздничной ситуации театрального представления, вызывает приятное состояние сознания. Чувство, которое испытывает зритель, — не постоянное чувство героя или актера, но его рефлекс, представление о нем, доставляющее наслаждение и потому зовущееся расой (Абх. I: 274–275; ДЛЛ: 194–195).

С принципиально новых позиций к проблеме восприятия расы подходит Бхатта Наяка. Он отвергает теории интенсификации или имитации и вывода, связывающие так или иначе вкушение расы с обыденными человеческими чувствами. Если бы такая связь существовала, то, по мнению Наяки, раса должна была бы восприниматься либо как чужое чувство, оставляя зрителя равнодушным, либо как свое, вызывая субъективно окрашенную реакцию, личные воспоминания, удовлетворение, горечь и т. д., что противоречит реальному опыту и не может быть вызвано далеким от зрителя содержанием пьесы. В качестве позитивного решения Наяка предлагает различать в процессе восприятия расы три стадии, соответствующие трем функциям поэтического языка. Первая — функция «называния» (abhidhākatva), сообщающая значение поэтического текста. Вторая — функция выражения чувств (bhāvakatva), чье действие состоит в универсализации (sādhāraṇatva) чувств персонажей, которые воспринимаются на этой стадии в их надличном, универсализованном аспекте, составляя расу произведения. И, наконец, третья функция — способность доставлять наслаждение (bhogakatva), в силу которой универсализованная эмоция, или раса, вызывает наслаждение знатока. Третья функция, свойственная только поэтическому языку, позволяет рассматривать расу не как какой-либо вид познания (чувственное восприятие, воспоминание, умозаключение), но как блаженство сознания, в котором превалирует *гуна саттва* — состояние покоя, радости, удовольствия и оттеснены на второй план *гуны раджаса* — возбуждения, беспокойства, страха и *тамаса* — апатии, безразличия, без-

действия⁶². Наяка полагает, что вкушение расы ценителем поэзии представляет собой «блаженный покой (*nivṛtti-viśrānti*) подлинной сути собственного сознания» и потому не может не быть наслаждением (Абх. I: 278–279; ДЛЛ: 190–193).

Окончательный вид теория расы как незаинтересованного поэтического удовольствия приобрела в учении Абхинавагупты (конец X — начало XI в.). Во многом присоединяясь к Бхатте Наяке, он тем не менее отвергает его точку зрения, что раса не принадлежит ни к какому виду познания. «Со всех точек зрения, — пишет Абхинавагупта, — нельзя не признать познаваемости расы ... Подобно тому как чувственное восприятие, умозаключение, священная традиция, интуиция, йогическое озарение — все являются видами познания, так и раса — особое познание, имя которому вкушение, наслаждение, блаженство (*carvaṇa-āsvāda-bhoga*)» (ДЛЛ: 197). Отвергает Абхинавагупта и предложенные Наякой функции универсализации (*бхавакатва*) и наслаждения (*бхогакатва*) и считает единственным средством реализации расы функцию проявления скрытого смысла (*вянджана*), признанную главной в поэтическом языке сторонниками теории дхвани. Именно благодаря ей (а не придуманной Наякой функции *бхавакатва*) обычное чувство проявляется в поэзии в его универсальном аспекте. Представление в поэзии или драме возбудителей, симптомов чувства и преходящих настроений, не связанных с явлениями реальной жизни, придает им способность генерализации (*sādhāraṇīkṛti*). Поэтому постоянное чувство (*стхайибхава*), которое они проявляют, воспринимается зрителем или читателем как чувство универсальное: не любовь Душьянты и Шакунталы, героев пьесы Калидасы «Узнанная по кольцу Шакунтала», не любовь изображающих их актера и актрисы, не любовь каких-то конкретных мужчины и женщины, а любовь как таковая.

С другой стороны, когда зритель или читатель соприкасается с идеальным миром искусства, к которому у него нет прагматического отношения, деиндивидуализируется его собственное «я». «В театре, — замечает Абхинавагупта, — у нас нет склонности думать: “Сейчас я увижу нечто реальное (*paramārthika*)”, но [напротив] есть склонность думать: “Я услышу и увижу нечто находящееся вне моего повседневного опыта (*lokottara*), нечто достойное, чья внутренняя сущность — бесконечная чистая радость; и я разделю это [переживание] со всеми зрителями.” Сердце становится незамутненным, как зеркало, ибо все мирское (*saṃ-skārabhāva*) полностью забыто, и [человек], как только услышит пение и музыку, погружается в наслаждение» (Абх. I: 36–37).

Когда деиндивидуализованное сознание зрителя приходит в соприкосновение с универсализованным содержанием пьесы, происходит идентификация эстетического субъекта и объекта (*tadātmya, tanmayīb-hāva*). «Смысл расы и прочего (*вибхав, анубхав, вьябхичарибхав*. — П.Г.), — пишет Абхинавагупта, — иной, чем та радость, которая появляется при словах: “У тебя родился сын” (то есть не имеет личной окраски. — П.Г.) ... Этот смысл открывается знатоку благодаря согласию сердца, когда в процессе восприятия возбудителей и симптомов чувства он вкушает его, идентифицируя себя [с героем]. Тогда единственная суть [восприятия] состоит в наслаждении, лишенном признаков обычного удовольствия и подобных ему чувств» (ДЛЛ: 80–81).

В свою очередь возможность идентификации зрителя или слушателя с героем произведения определяется, по Абхинавагупте, тем, что в сознании первых присутствуют в латентной форме те же эмоциональные комплексы, что и постоянные чувства, свойственные последнему (любовь, скорбь, страх, мужество и т. д.). Они формируются у зрителя или читателя на основе его личного эмоционального опыта в настоящем и прошлых рождениях и откладываются в подсознании в качестве своего рода универсальных моделей — впечатлений (*vāsanā*) от пережитых чувств. Описание или изображение соответствующих возбудителей, симптомов и преходящих настроений в поэтическом произведении пробуждают в знатоке эти «дремлющие» впечатления, и, освобожденные от всякой конкретности, признаков времени и пространства, привязанности к чему-то реальному, они вкушаются как наслаждение — раса. «Они (зрители) наслаждаются сознанием, свободным от воздействия препятствий со стороны органов чувств, полностью находясь во власти наслаждения (*camatkāra*), лишенного различения «своего» и «чужого» (*sva-para-viveka-śūnya-āsvāda-camatkāra-paravaśyatayā*). Разум вкушает высокое блаженство собственного сознания (*saṃviccarvaṇa*), пронизанного разнообразными впечатлениями от прошлых рождений (*vi-citra-vāsanā*): радости, горя и др., отличного от обыденного познания (*laukikāt pratyayād*), в котором присутствуют помехи в форме желания получить (что-либо), и от познания йогингов, жесткого (*paraṣa*) из-за отсутствия в нем удовольствия от объектов чувств» (Абх. I: 291).

Исходя из утверждения неземного характера, трансцендентности расы, Абхинавагупта объясняет и тот парадокс, что изображение горя, в реальной жизни способного вызвать только страдание, при созерцании эстетического объекта порождает такое же удовольствие, как изображение любви или мужества (Абх. I: 221, 283). Развивая идеи Абхинавагуп-

ты, его последователь Вишванатха пишет: «Скажут, что такие расы, как горестная и другие, поскольку они состоят из скорби (*duḥkha-mayat-vād*), не могут считаться расой. На это отвечаем: горестная и подобные ей расы рожают одну только радость. Доказательство этому — восприятие знатоков ... Но как возникает радость от причин, связанных со страданием? ... Те события, которые в земной жизни справедливо считаются причинами страдания ... став достоянием театра или поэзии, приобретают функцию неземных возбудителей, и их соответственно следует называть не «причинами» (*kāraṇaśabda*), а «неземными возбудителями» (*alaukika-vibhāvaśabda*). От них возникает только радость, как от укусов и т. п. во время любовного наслаждения. Итак, лишь в обычной жизни есть правило, что от земных скорби, радости и т. д. рождаются земные скорбь, радость и т. д. (*laukika-śoka-harṣādi-kāraṇebhyo laukika-śoka-harṣādayo jāyante*). В поэзии, напротив, от любых возбудителей и т. п. рождается только удовольствие (*sarvebhyo 'pi vibhāvādibhyaḥ sukham-eva jāyate*)» (СД: 76–78 — ср. представление о «горестной радости» в греческой традиции).

Абхинавагупта постоянно подчеркивает, что раса — это чисто эстетическое, необычное, «неземное» восприятие, и оно состоит только в наслаждении: «Раса — не обыденное чувство, это состояние блаженства (*carvaṇā-gocaratā*), свойственное сознанию, свободному от мирских препятствий, его суть исключительно в наслаждении (*carvyamāṇatā-eka-sārah*). Она не существует объективно, она присутствует лишь в данное время и не сохраняется вне периода самого наслаждения (*tatkālika eva na tu carvaṇā-atirikta-kāla-avalambī*)» (Абх. I: 284).

Представление об особом характере эстетического наслаждения (*saṃatkāra*, *ānanda* и др.) в отличие от наслаждения обыденного (*prīti*) первоначально возникло в теории драмы и именно в связи с категорией расы, исходя, видимо, из ведийских ритуально-мистериальных корней этого понятия [см. Алиханова 1988; Лидова 1994]. И в дальнейшем, когда раса стала категорией, принадлежащей не только драме, но и поэзии в целом, она считалась главным, если не единственным инструментом эстетического удовольствия (см. у Вишванатхи: «Поэзия — это речь, имеющая природу расы» (*vākyam rasa-ātmaṣaṃ kāvyam* — СД: 20), которому были подчинены все другие поэтические средства от аланкар до дхвани. Однако в ряде поэтик понятие эстетического наслаждения отделилось от расы, и наряду с нею и даже в равноправии с нею источниками наслаждения считались также другие элементы поэтического языка и поэтической техники. Так, Кшемendra (XI в.) в «Кавикантхабхара-

не» указывал десять видов эстетического наслаждения (daśa-vidhaś-camatkārah): «однонаправленное, разнонаправленное, от произведения в целом, от одной его части, от слова, от смысла, от слова и смысла вместе, от украшений, от расы, от признанных манер речи» (ККБ: 129). А Вишвешвара (XIV в.) в «Чаматкарачандрике» насчитывал семь его опор (ālambana): достоинства (guṇa), стили (rīti), расу (rasa), манеры речи (vṛtti), зрелость (pāka), естественное расположение слов (śauyā) и украшения (alaṃkṛti) [Raghavan 1973: 295].

Как своего рода итог дискуссии о характере эстетического наслаждения в санскритской поэтике можно рассматривать автокомментарий Джаяннатхи к уже приведенному нами его определению поэзии («Поэзия — это слово, возбуждающее доставляющий удовольствие смысл»): «Состояние удовольствия (gamanīyatā) свойственно познанию, порождающему неземное наслаждение (lokottara-āhlāda). “Неземное” — это особое свойство индивидуального опыта, связанное с удовольствием, другое имя которому — наслаждение (camatkāratva-paraṇaṇyāḥ). Причина же неземного характера [наслаждения] — в концентрации внимания на том, что отделено от всего иного, кроме удовольствия, и созерцании [его объекта] снова и снова. Таким образом, поэзия — это речь, порождающая особый смысл вследствие созерцания, возбуждающего наслаждение (camatkāra-janaka)» (РГ: 4–5).

Концепцию «неземного удовольствия», доставляемого поэзией, у Джаяннатхи в свое время Г.Якоби убедительно сопоставил с концепцией незаинтересованного эстетического наслаждения у Канта [Якоби 1910]. Следует только заметить, что концепция расы как неземного удовольствия принадлежит не одному Джаяннатхе, но, по существу, всей индийской поэтике, начиная с Абхинавагупты. И можно обнаружить черты сходства этой концепции с идеей Аристотеля о «собственном удовольствии», присущем только поэзии и связанном с подражанием, а также — и это, пожалуй, главное — с его теорией катарсиса. Однако здесь еще раз выявляется принципиальное расхождение в подходах греческой и индийской поэтик. Катарсис, согласно рационалистической доктрине Аристотеля — это очищение эмоций страха и сострадания (кстати говоря, включенных в число восьми рас санскритской поэтикой) путем их упорядочения, взаимного уравнивания поэзией. Вкушение же расы очищает обыденные эмоции, не упорядочивая их, а лишая всякой индивидуальной окраски, универсализуя их на том уровне, который можно охарактеризовать как уровень чистого, свободного от жизненных помех сознания⁶³. И в этой связи уместно коснуться

того аспекта теории расы, который связывает ее с некоторыми фундаментальными постулатами индийской религиозной философии.

Уже Бхатта Наяка сравнивает эстетическое наслаждение с «вкушением Высшего Брахмана (*parabrahma-āsvāda*)» (ДЛЛ: 193), и Абхинавагупта (ДЛЛ: 200), а за ним многие санскритские теоретики соглашались с этим сравнением. Например, Вишванатха называет вкушение расы «состоящим из непрерывного и само собой очевидного блаженства благодаря преобладанию [гуны] саттвы (*sattva-udrekād-akhaṇḍa-svapra-kāśa-ānanda*), свободным от воздействия иных объектов познания, родственным вкушению Брахмана (*brahma-āsvāda-sahodaraḥ*)» (СД III.2).

Сравнение вкушения расы (*rasa-āsvāda*) с вкушением Брахмана свидетельствует, по мнению большинства специалистов [Hiriyanna 1954: 1–10; Chaudhury 1953: 97–103; Pandey 1959: 152–155; Krishnamoorthy 1971: 162–163; Warder 1972: 33–34 и др.], о воздействии на санскритскую теорию расы философии веданты. Согласно ведантическим воззрениям, Брахман — универсальный дух — воплощает в себе единство и гармонию вселенной, и познание Брахмана — безмятежное блаженство (*ананда*). Такое познание в принципе доступно лишь для мудреца, порвавшего связи с эмпирическим миром и преодолевшего границу между «я» и «не-я», субъектом и объектом. Обычный человек не в силах избавиться от фрагментарной точки зрения, от «незнания» (*авидья*) и слиться с абсолютным. Но он способен — хотя бы на короткое время — вкусить нечто похожее на блаженство — чистую радость от наслаждения красотой природы или искусства. При эстетическом восприятии ум отвлекается от повседневных привязанностей и желаний, вызывающих житейские радости и страдания, и обнаруживается его глубинная, универсальная сущность, отчего он испытывает наслаждение. Созерцание мудреца, который осознал свое единство с универсумом, — это совершенное, постоянное блаженство, и оно напоминает эстетическое удовольствие, основные черты которого — при всей временной и неустойчивой его сути — незаинтересованность и неэгоистичность.

Эстетическое наслаждение, по учению веданты, соответствует отношению к миру универсального духа Брахмана на ступени его развития в качестве Ишвары, когда, выходя из состояния пассивности, он выступает в роли Творца, создающего мир видимостей и частных явлений. Однако, если индивидуальное «я», подвластное эмоциям, в таком мире страдает, универсальный дух наслаждается этими же эмоциями, сознавая их иллюзорность, отсутствие в них объективной, подлинно реальной сути. Эстетическое восприятие имеет природу этого высокого на-

слаждения Ишвары: практическое «я» отступает в нем на второй план, и созерцатель (зритель, слушатель, читатель) воспринимает эмоцию как таковую, вне связи с какими бы то ни было ее конкретными причинами и целями. Оно, как и созерцание мира на ступени Ишвары, характеризуется постижением универсализованного объекта («это») универсализованным субъектом («я»), хотя на глубинном уровне — в отличие от ступени Брахмана — различие объекта и субъекта сохраняется.

Истоки философско-эстетической доктрины, из которой исходили Абхинавагупта и другие санскритские теоретики в своем учении о вкушении расы, уходят в ведийскую эпоху. В частности, во втором разделе «Тайттирия-упанишады», носящем название «Блаженство Брахмана» (*brahmānanda-valli*), различаются «не-сущий» (*asat*) и «сущий» (*sat*) Брахман, «который, воспламенившись подвижничеством, сотворил все это, что существует...

Поистине, вначале это было не-сущим;
Из него, поистине, возникло сущее;
Оно сделало себя самого,
Поэтому оно зовется хорошо сделанным».

(Упанишады: 87)

И вот для обозначения «сущности» феноменального мира («сущего Брахмана») «Тайттирия-упанишада» знаменательно использует слово «раса» и постижение такой сущности связывает, как мы уже упоминали, с блаженством: «Это, поистине, сущность, и, лишь постигнув сущность, бывает [человек] блаженным (*raso vai saḥ rasaṁ hy-eva-ayam labdhvā-ānandī bhavati*)» (Тайт.уп. II.7.1).

Конечно, несмотря на ведийские корни индийских средневековых эстетических концепций, в этих концепциях ведийские представления оказываются радикально переосмысленными и зачастую переведенными совсем в иную плоскость. Это касается, в частности, проблемы соотношения удовольствия и пользы. И в «Ригведе», и в санскритской поэтике польза и удовольствие, доставляемые поэтической речью, выступают в неразрывном единстве. Но акценты расставлены различно. И сакральные песнопения, которые призваны воздействовать на богов, обеспечивая благоденствие людей и космоса, и поэзия-кавья, наставляющая четырех целям жизни, приносят свойственную им пользу через удовольствие, наслаждение, которое получают от них их адресаты. Однако если исполнение сакральной поэзии и по существу было в первую очередь продиктовано их «полезной», мироустраивающей миссией, то в

санскритской поэтике понятие пользы, по сути, только обозначается, выглядит, хотя и обязательной, но чуть ли не вынужденной апологетической декларацией, а все коренные свойства поэтического произведения объясняются и рассматриваются с точки зрения эстетического (в первую очередь — эмоционального) удовольствия читателя, зрителя или слушателя.

Это — среди прочего — отличает ее от греческой поэтики, в которой понятия удовольствия и пользы, если не противопоставлялись друг другу, то во всяком случае рассматривались в разных измерениях. Так, в эллинистических трактатах идея удовольствия, как мы писали, закреплялась в основном за художественной формой, а идея пользы — за содержанием произведения. В санскритской же поэтической теории содержание в основном рассматривалось как функция формы, и его этическая проблематика выносилась за пределы компетенции поэтики, которая стремилась оставаться собственно эстетической дисциплиной.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Л. Рену высказал в свое время мнение, что тема славы богов в «Ригведе» возникла под влиянием обязательных у древнеиндийских певцов и сказителей восхвалений земных царей и правителей [Renou, Filliozat 1947: 273], однако скорее следует согласиться с точкой зрения Я. Гонды об обратной связи [Gonda 1975: 107] или во всяком случае с параллельным развитием темы славы: вполне возможно, что у ведийских ариев на периферии священных гимнов циркулировали песни героического, эпического характера.
- ² Ср. употребление в «Ригведе» синонимического оборота — «бессмертная слава» (*amṛtaṃ śravaḥ*): «Индра ... надели певцов бессмертной славой (*indra ... gr̥ṇatsu dhāraya śravaḥ ... amṛtam*)!» (VIII.13.12).
- ³ Зачастую то, что адресат пиндаровской оды достоин этой древней славы, подчеркивается самим его именем (воплощающим его связь с собственными предками). Таково, например, имя Клеандра, «славы мужей», и его двоюродного брата Никокла, «славного победами», в 8-й Истмийской оде [Koenken 1975:32; Nagy 1990: 205–207]. Замечательно, что схожую связь содержания песни с именем ее адресата можно обнаружить уже в «Илиаде» (9, 189 сл.), где Патрокл, «славный отцом (предками)», внимает песни Ахилла о «славе древних мужей» [см. Frontisi-Ducroux 1986].
- ⁴ Одним из вариантов реализации этого мотива является также метафорическое приравнивание песни к призу на состязаниях (прежде всего по-

бедному венку — см., например. Нем. 3, 8; Истм. 5, 63). И то, и другое служит неким знаком славы и признания победителя.

- ⁵ Быть может, первым примером такого отождествления поэзии со «славой» можно считать вступление к гомеровскому «Каталогу кораблей». Обращаясь за помощью к Музам, поэт «Илиады» сетует на то, что люди «не знают всего, а слышат только молву» (2, 486). Русская «молва» в переводе соответствует греческому κλέος, впоследствии твердо ассоциируемому со «славой». В контексте гомеровской инвокации κλέος тоже можно трактовать как своеобразный аналог поэзии: люди не знают точно событий, а знакомы только с их передачей («молвой»), которой призваны заниматься эпические певцы. Мотив поэтического «прославления» постоянно сопутствует образу гесиодовских Муз, воплощающих саму идею поэзии: Музы несут своими песнями славу (κλείουσιν ᾠοδῆσι) — *Труды и дни* 1, *Теогония* 44), они по воле Зевса делают или не делают людей знаменитыми (*Труды и дни* 3–4).
- ⁶ В случае эпиникия, похвальной оды, у Ивика, а тем более Пиндара такое «слияние» поэта со своим героем получает дополнительную трактовку. Описываемый герой является еще и покровителем поэта, и «патрон приобретает славу от превознесения поэта, слава которого, в свою очередь зависит от теперешней славы его патрона» [Nagy 1990: 188; см. также Martin 1984: 35].
- ⁷ Об этом постоянном взаимном сопутствии тем памяти, μνησισύνη, и забвения, λήθη, в архаической поэзии см. [Detienne 1973: 69–80; Nagy 1990: 58–60]. Интересно, что идея их постоянного пропорционального смешения в человеческом сознании постулируется и ранней философией (см. Парменид fr. 46 DK). О поэтическом «забвении» см. подробнее ниже в этой главе.
- ⁸ Идея «медовой» сакральной речи в той же мере, что и «Ригведе», свойственна «Атхарваведе»: «Я произнес улаждающую медовую речь (vācam jastam madhumatīm)» (AB V.7.4), «Дай нам, Земля, медовую речь (vaso madhum)!» (AB XII.1.16), «То, что я говорю, сладостно как мед (yad vadāmi madhumat tad)» (AB XII.5.8; ср. III.30.2; V.45.5 и др.).
- ⁹ Т.Я.Елизаренкова предполагает, что в данном случае «корова» — это утренняя заря [Елизаренкова 1989: 331]. Но, с нашей точки зрения, в первую очередь имеется в виду сакральная речь, на что указывают отнесенные в этом же стихе к меду определения: «тайно спрятанный, тайный, скрытый в водах (guhā hitam gūhyam gulham apsu)», которые обычно в «Ригведе» прилагаются к гимну, к священному слову.
- ¹⁰ Синонимами эпитета «медоязыкий» в «Ригведе» часто служат «радостно-языкий» или «прекрасно-языкий», например: День и Ночь — «два радостно-языких ... божественных хотара, поэта» (mandra-jihvā ... hotārā daivya kavī — I.142.8; ср. I.188.7), Ночь и Ушас — «два прекрасноязыких

божественных хотара, поэта» (su-jihvā ...hotārā daivya kavī — I.13.8), «Я снова хочу подкрепить гимном радостно-языкого Брихаспати» (mandra-jihvam bṛhaspatim — I.190.1; ср. IV.50.1), Маруты — «радостные, прекрасно-языкие, громко-звучащие своими устами» (mandrāḥ su-jihvāḥ svaritāra āsabhiḥ — I.166.11).

- ¹¹ Ср. праздничные пиры при дворе Алкиноя или женихов в «Одиссее» Гомера, на которых певец поет эпическую песнь.
- ¹² Ср. ту же идею у Пиндара: «Мне не по вкусу песнь, если в ней нет Экидов» (Ист. 5, 20): поэту тоже должна нравиться, должна быть приятна его собственная песнь.
- ¹³ Тем же мотивом радости и удовольствия отмечено и описание пения еще одного божественного певца — Гермеса, который только что изобретенным им пением под аккомпанемент лиры поселяет радость в душу слушающего его Аполлона, заставляет того проникнуться любовной прелестью и «сладостным томлением» (γλυκὺς ἔμερος — Гом. гимны 4, 420–423).
- ¹⁴ Интересно, что с этимологической точки зрения одна из основных соответствующих лексем — ἔμερος «желание, страсть» (с производными ἔμεροεις, ἔμερός) — соотносится с санскр. *smarati* «думать, вспоминать» [Chantraine: 464]. Неочевидный семантический сдвиг может быть отчасти прояснен именно в связи с частым употреблением греческого слова применительно к поэзии, твердо ассоциируемой в архаике с «памятью» (см. главу «Инспирация и мастерство»). Таким образом, «желанность» поэтического слова может быть продиктована стремлением «держаться в памяти» описываемые события и деяния.
- ¹⁵ Применительно к пению, стиху в ранней поэзии также нередко применяется эпитет λιγύς, λιγυρός, обычно переводимый как «ясный, звонкий»: ср. «звонкая форминга» (λίγεια φόρμιγξ — *Илиада* 9, 186, *Одиссея* 8, 67); «звонкая песнь» (λιγυρή ἀοιδή — *Одиссея* 12, 183); «звонкоголосая Муза» (Μοῦσα λίγεια — *Одиссея* 24, 62; Алкман 14, 1 Page), «звучный путь слов» (ἐπέων οἶμος λιγύς — Пиндар. Ол. 9, 72). С этимологической точки зрения, происхождение слова и его семантика абсолютно неясны [Chantraine: 639–640]. Интересно, что словарь Лидделл-Скотт-Джонс [Liddell-Scott: 1048, sup. 93] предлагает в качестве варианта перевода в случае, когда данный эпитет адресован слову, речи, стиху, все то же значение «сладкий» (правда, комментарий к «Одиссее» называет такую трактовку «чересчур оптимистичной» — [Odyssey 1: 350]). Некоторые основания для этого, действительно, есть. Во-первых, в «Илиаде» Нестор именуется λιγύς ἀγορητής (I, 248; 4, 293) — в переводе Гнедича «громко-гласный вития», однако соседствующий с этой формулой эпитет «сладкоречивый» (ἡδυεπής) позволяет предположить их возможную эквивалентность (тем более что ἡδυεπής употребляется здесь единственный раз, и, возможно, мы имеем дело с частым для Гомера прояснением гапакса

описательной конструкцией). В свою очередь, в «Одиссее» эпитет используется по отношению к пению Сирен, очаровывающих им странников (Σειρῆνες λιγυρῇ θέλγουσιν ᾠοδῇ — 12, 44), и чей голос называется в другом месте «медоточивым» (μελίτηρον — 12, 187). О связи «сладости» и «чар» мы еще будем говорить; характерно при этом, что λιγύς закрепляется в качестве постоянного эпитета опасных певиц (λίγεια Σπῆν — Алкман. fr. 30, 1 Page). В значении «сладкий» пользуется этим словом поздняя риторическая (Дионисий Галикарнасский. *Демосфен*, 5) и грамматическая традиции (Sch. Dion. Thr. 173 Hilgard).

- 16 Мотив «сладостной песни», бесспорно, вообще является важной составляющей в распространенном сравнении поэта с соловьем. Сравнение обыгрывалось порой на уровне чисто словесном путем сближения самих слов ᾄδων «соловей» и ᾠοδός «аэд, поэт» (ср. Гесиод. *Труды и дни* 208, где в басне о коршуне и соловье последний назван ᾠοδός). Демокрит полагал, что люди научились пению, подражая соловью (В 154 DK); под именем «кеосского соловья», помимо Вакхилида, был известен его дядя Симонид (см. Феокрит 16, 44). См. о значении и вариациях этого сравнения в [Nagy 1979: 238–241; 1996: 59–60].
- 17 Еще более прямолинейным нам кажется короткое рассуждение Дж. Керка в комментарии к «Илиаде» (по поводу «сладкоречивого» Нестора): «Обо всем, что сладко, можно, следуя очевидному преувеличению, сказать, что оно «слаще меда» — таковыми у Гомера могут оказаться даже война и гнев. Но поскольку сладость меда люди ощущают языком, сравнение с ним особенно подходило к словам, и стало, особенно у Пиндара, общим местом для описания поэтического слова» [Iliad I: 79].
- 18 Ср. выше его же самоназвание «соловей с острова Кеос» (3, 97). Показательно в данном фрагменте использование в качестве эпитета к «пчеле» производного от λιγύς, лишний раз позволяющее предположить возможность интерпретации этого корня как еще одного варианта темы «сладости» поэзии.
- 19 Еще одним вариантом буквального восприятия этой метафоры можно считать истории о том, что пчелы пролили мед на уста Пиндару (Павсаний 9, 23, 3) или Софоклу (Аристофан. фр. 151=Дион Хризостом 52, 17). Естественно, что такие истории возникали или в связи с частым использованием данной метафоры соответствующим автором, или в качестве своеобразного легендарного «пояснения» к принятым характеристикам его стиля. Ср. о том же Софокле: «Софокл сладок, потому его и называли пчелой» (Sch. In Aristophanis Vespas 462b).
- 20 О том, что образ Сирен тождествен (хотя и с обратным, «негативным» знаком) образу певца или поэта см. [Russi 1979]. Кстати, тема «сладости» в эпизоде встречи Одиссея с Сиренами приобретает некую дополнительную трактовку. Голос Сирен «медоточив», как голос всякого поэта (12,

187); чтобы не слышать его, спутники Одиссея затыкают уши «воском, сладким как мед» (12, 48; греч. κηρός обозначает одновременно «воск» и «сот»). Таким образом, мы имеем здесь дело с неким примером «гомеопатического действия»: «мед» обычный противостоит «меду поэзии». Если учесть особое соединение применительно к поэзии вообще и пению Сирен в частности противоположных мотивов «памяти» и «забвения» (см. ниже), то похоже, что и это обыгрывание одной и той же темы не случайно.

- 21 Пожалуй, с этой же точки зрения можно воспринимать и образ заколдовывающей спутников Одиссея Кирки (10, 226–243). Весьма характерно, что первый раз, когда они ее видят, она поет и одновременно тклет (о метафоре поэзии как ткачества см. «Инспирация и мастерство»). Напиток, который она дает воинам, содержит среди прочего мед и отнимает не только человеческий облик, но и память о родной земле. В итоге одним из составных элементов сцены колдовства становится некие «певческие чары» Кирки.
- 22 Особенно часты в этом отношении споры об интерпретации 2-ой Истмийской оды, в начале которой речь идет о древних временах, когда Муза не была еще «корыстной» (φιλοκερδής) и «платной работницей» (ἐργατής — Ист. 2, 6). Многие комментаторы полагают, что «плата» здесь вполне положительная цель поэзии [Descat 1981: 25–27, Hubbard 1985: 158–162], отражающая тот факт, что ко времени Пиндара «Муза стала ценить деньги и стала стремиться прокормить себя» [Woodbury 1968: 535]. В то же время общий анализ структуры данной оды заставляет иных ученых полагать, что образ «наемной Музы» служит для Пиндара неким отрицательным полюсом, на фоне которого он стремится утвердить бескорыстную традицию древней поэзии, к которой сам хочет принадлежать [Nagy 1990: 188–190, Kurke 1991].
- 23 Еще одним вариантом того же уподобления можно считать рассуждение Горгия о том, что он с помощью риторического искусства убеждал больных принять лекарства с большим успехом, чем это удавалось делать врачам (22, 1–3 DK). Мастер слова вновь оказывается лучшим врачом, а само слово — лучшим лекарством.
- 24 Интерес Пифагора и его школы к поэзии традиция объясняла еще и тем, что по преданию, он являлся учеником гомеридов с острова Самос [см. Detienne 1962: 13 сл.]. Что касается медицинского действия поэзии и музыки, то именно с пифагорейцев берет начало теория очищения, или катарсиса, под которой понимается эмоциональное влияние на душу человека. Об этом свидетельствует, например, утверждение Аристоксена о том, что пифагорейцы «пользовались катарсисом для тела посредством врачебного, а для души — посредством мусического искусства» (καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς — fr. 26 Wehrli).

- 25 Возможно, что такая двоякая трактовка совместности/несовместности печали с поэтическим творчеством в какой-то степени связана с формальным разделением поэтических жанров: Архилох отказывается от ямбов (фр. 20), воплощающих поэтическую радость как таковую, «возвращается» к поэзии и ищет утешения горестям в элегии (фр. 10), традиционно связываемой, как известно, с фольклорным плачем.
- 26 Исходное представление о статусе поэзии в архаическом обществе подчеркивает, скажем, такое описание ее роли в античности Б. Снеллем: «Поэзия в Греции на пути от примитивного к сложноустроенному обществу ... являлась определителем общественных форм, руководством в политических начинаниях, реформатором языка, стимулом эволюции» [Snell 1961: 1].
- 27 Это представление о Гомере — просветителе Греции сохраняется на протяжении всей античности (см., например, Псевдо-Плутарх. *De vita et poesi Homeri*, passim), вполне оправдывая фразу В. Егера о том, что «Гомер был первым и величайшим творцом греческой жизни и греческой души» [Jaeger 1959: 36].
- 28 Говоря о формировании риторики, мы имеем в виду общее развитие ораторской прозы, а не строгое оформление риторики как самостоятельной гуманитарной дисциплины. В последнее время споры о моменте такого возникновения участились среди исследователей, весьма критически относящихся к традиционной датировке его появлением учебников Корака и Тисия, сообщения о которых ныне считаются ненадежными. В результате появление самого термина «риторическое искусство» сейчас скорее принято считать новацией чуть ли не самого Платона [Schiappa 1991].
- 29 Еще раньше тот же принцип «выбора по душе» очевиден во фразе сомневающегося Диониса: «Того считаю мудрым, а этому радуюсь» (τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφόν τῷ δ' ἡδοῦμαι — 1413). У комментаторов при толковании этой фразы возникают разночтения: не совсем понятно, «who is who». Двусмысленность, пожалуй, здесь носит сознательный характер (как часто у Аристофана): с одной стороны, окончательный «выбор сердцем» в пользу Эсхила предполагает, что и радуется, наслаждается Дионис именно им, а Еврипиду отводит первенство в премудростях «мастерства» (попутно обыгрывая «софистическую» природу его искусной речи). В то же время декларируемое в начале комедии страстное желание Диониса услышать вновь «еврипидовы словечки» предполагает адресованность «радости» именно Еврипиду, а постоянно упоминаемая «заумность» Эсхила позволяет связать как раз с ним подчеркнутую «мудрость» в противовес «легковесности» Еврипида. Так или иначе, но здесь характерно противопоставление сущностной оценки («мудрость») непосредственному восприятию, с последующим предпочтением последнего критерия.

- ³⁰ О медицинском воздействии слова в учении Платона см. [Rosen 1988: 17–18]. О допущении ограниченного «подражания» для хранителей идеального города в «Государстве» см. [Else 1986: 31–33].
- ³¹ Ср. постулирование подобного утилитарного подхода в «Государстве»: «Качество, красота и правильность любой утвари (σκεῦη — о подобии поэтического творчества изготовлению утвари см. в главе «Инспирация и мастерство». — *Н.Г.*) ... соотносятся не с чем иным, как с применением (χρεῖα)... А подражатель о том предмете, который изображает, не знает ничего стоящего; его творчество — просто забава (παίδία)...» (601d–602b).
- ³² Весьма характерно в этом отношении рассуждение все в том же «Государстве» о том, что допускаемому роду поэзии свойствен едва ли не единообразный ритм и строй, в то время как подражательная поэзия требует бесконечного варьирования гармонии и ритма (т. е. искусности именно в поэтической форме), дабы приковать к себе внимание аудитории и добиться сильного (и нежелательного, с точки зрения Платона) воздействия на нее (397b–c).
- ³³ В «Поэтике» на самом деле обнаруживаются многочисленные аллюзии на критику поэзии Платоном, особенно в том виде, в котором она представлена в «Государстве» (Ničev 1982: 17–20). Правда, некоторые исследователи полагают, что напротив, 10-я книга «Государства» является своего рода ответом на взгляды, изложенные Аристотелем в «Поэтике» ([Else 1957: 55–57; 1986: 69–70]; того же мнения придерживается и [Janko 1992: 342]). Однако, вне зависимости от того, какому сочинению и автору отдавать приоритет и кого считать объектом полемики, сам факт наличия у Аристотеля неких выпадов против Платона общепризнан, тем более что они не ограничиваются исключительно рамками «Поэтики». Так, иронический намек на платоновский образ «обезумевшего поэта» видят в упоминании о «проникнутой богом поэзии» (ἐνθεὸς ποίησις) в «Риторике» 1408b14 [Janko 1984: 139]; подобные отсылки содержатся и в других сочинениях Аристотеля (см., например, *Problemata* 954 a–b — подробнее в [Quandt 1981: 179–196]).
- ³⁴ Превосходной иллюстрацией этого может служить хотя бы соответствующий раздел комментария Дж. Элса [Else 1957: 222–232], где последовательно анализируется каждое слово фрагмента.
- ³⁵ «Очищению, или ослаблению, подвергается эмоциональная способность зрителя к переживанию в течение длительного времени после представления, а происходит очищение благодаря эмоциональному опыту, приобретаемому в процессе представления как такового» [Lucas 1968: 279]. Сродни такому пониманию и представление о катарсисе как о «прояснении эмоций», предлагаемое в других современных работах [Wagner 1984: 81 сл.; Nussbaum 1986: 390–391], или как о психотерапевтической «переработке» нежелательных переживаний [Rorty 1992: 155].

- ³⁶ Истолкование катарсиса как термина медицинской сферы восходит к работе Я.Бернайса [Bernays 1857], который видел в «очищении» терапевтический процесс излечения «подобного подобным». Теория Бернайса, пусть и в слегка модифицированном виде, по-прежнему сохраняет свой престиж для многих исследователей [Moulinier 1952: 149 ff.; Gould 1990: 49 сл.].
- ³⁷ О связи катарсиса с архаическими религиозными и магическими представлениями писал, например, В.Буркерт [Burkert 1985: 75–84]. Возможность установления такой связи обосновывается обычно верой древних в магическую силу слова [Entralgo 1970: 235].
- ³⁸ Здесь стоит отметить два, в известной мере дополняющих друг друга, подхода. С одной стороны, достаточно популярна точка зрения, согласно которой катарсис представляет собой своего рода интеллектуальное прояснение, способствующее правильному пониманию и осознанию происходящего на сцене [Golden 1962: 51–60; 1992: 26 сл.; Dupont-Roc, Lallot 1980: 190–193; Lear 1992: 334–335]. С другой, начиная с труда Дж. Элса, в научной литературе утвердилась тенденция, полагающая катарсис интеллектуальной категорией, характеризующей сам предмет трагедии и подразумевающей объективную последовательность ее составляющих [Else 1986: 158–162], своеобразное «очищение действия» [Kitto 1966: 133–147] или, как это было предложено Е.Г.Рабинович [1991: 121], «прояснение сюжета» или «поражающую умы развязку».
- ³⁹ Подтверждением неслучайности подобной словесно-этимологической игры может служить еще один фрагмент предшествующей беседы Элейца с Тезетом, когда на вопрос первого: «Тому, кто занимается подобным применительно к прочим искусствам, *созвучным будет* (ἀρμόττοι) имя торговца искусством, а тому, кто занимается этим применительно к добродетели, ты сам подбери имя», — Тезет отвечает: «Какое же другое имя, кроме... софиста, можно ему дать, *не испортив песни*» (πλῆττελέοις — *Софист* 224c4–8). Тезет «подхватывает» музыкальную метафору собеседника, и термины μέλος и ἀρμονία прямо соседствуют друг с другом, как бы предвосхищая последующую скрытую этимологию.
- ⁴⁰ См. разбор этого приема в [Гринцер Н. 1994: 193]. Этот принцип восходит к основам архаического истолкования слова как своего рода амбивалентной данности, способной нести различный, порой противоположный смысл [см. Lallot 1991: 140], проявляющейся, в частности, и в подробно разобранный нами концепции божественного и человеческого языков ранней поэзии.
- ⁴¹ Для этих случаев П. Шантрэн пытается объяснить начальную аспирацию прогрессивной ассимиляцией с суффиксом *-sm [Chantraine: 111]. При всей спорности такой интерпретации заметим только, что она вполне распространяема и на этимологизируемый Платоном καθαρμός.

⁴² Отметим только по ходу дела, что к выводу о тождественности катарсиса «состоянию внутренней упорядоченности» приходит, например, исходя из сугубо психологического анализа понятия, Т. Флоренская [1978: 562–570].

⁴³ В этом фрагменте «Политики», содержащем, единственное, наряду с «Поэтикой», упоминание катарсиса (и, кстати, отсылающем к «Поэтике» за точным определением термина), речь идет об очищении песнопениями: «Мы полагаем, что музыкой следует пользоваться не ради одной полезной цели, но ради многих (и ради воспитания, и ради очищения — а что мы разумеем под этим словом, скажем подробнее в *Поэтике*, а сейчас просто упомянем, — и наконец ради развлечения для отдыха и ослабления напряжения). Поэтому очевидно, что пользоваться здесь надо всеми мелодиями (ἀρμονίας), но при этом не одинаково ... Ведь одно и тоже переживание ... присуще всем, но по-разному — кому больше, кому меньше. Так происходит с жалостью, страхом, а также восторгом (ἐνθουσιασμός) — и этим порывом одержимы многие, а заметить это можно по священным напевам, когда те, кто прибегают к разрешающим (ἐξορμιάζοντες) напевам, получают подобие излечения или очищения. Это обязательно испытывают и сожалеющие, и страшящиеся, и вообще те, кто подвержены какому бы то ни было переживанию. Этим прочим, коих одолевает одна из подобных страстей, также свойственно некое очищение и радостное облегчение (κομφίγεσθαι μετ' ἡδονῆς)» (*Политика* 1341b–1342a). Соотношение музыкального и трагического катарсиса для исследователей также представляет трудноразрешимую проблему. Последователи Я. Бернайса склонны уравнивать эти два понятия и толковать термин «Поэтики» аналогично музыкальному «очищению» [ср., например, Janko 1984: 139 сл.] В свою очередь их противники обращают внимание на разграничение Аристотелем религиозного энтузиазма, с одной стороны, и страха и сострадания как эмоций, присущих исключительно трагедии, с другой, и на основании этого говорят о необходимости различения понятий «Поэтики» и «Политики» [Lord 1982: 138; Рабинович 1991: 106]. На наш взгляд, такое разграничение продиктовано полемической направленностью трактовки воздействия поэзии и музыки Аристотелем по отношению к соответствующим теориям Платона. Аристотель нарочито выводит энтузиазм, являющийся, скажем, в «Ионе» аналогом поэтического вдохновения, за пределы описания литературы (ср. также упоминание о «разрешающих напевах» и «легкости» получаемой радости, параллельные все тем же пассажам «Иона»). В то же время общность идеи «радости» (ἡδονή), доставляемой трагическим и музыкальным очищением, позволяет представить трактовки катарсиса в «Поэтике» и «Политики» как варианты одного базового понятия, в основе которого лежит принцип упорядочивания, или равновесия, эмоций, разных для каждого конкретного случая.

- ⁴⁴ κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους, τελείας, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (TC 4).
- ⁴⁵ Бернайс назвал этот пассаж «травестией» аристотелевой дефиниции [Bernays 1857: 145]. Ему вторит современный автор, язвительно замечая, что «восходит этот трактат к Аристотелю или нет, он все равно представляет собой упражнение в промахах» [Sutton 1994: 13]. Особенное недоумение вызывает помещение «удовольствия» (ἡδονή), наряду со «смехом», в число специфических комедийных эмоций (параллельно со страхом и состраданием для трагедии). В таком случае, продолжая параллель с определением трагедии в «Поэтике», мы должны считать, что комедия должна «достигать свойственного ей удовольствия через смех и удовольствие» (ср. *Поэтика* 1453b11–13) — тавтология, вряд ли свойственная Аристотелю [Smith 1928: 153–156; Fuhrmann 1973: 65; Golden 1992: 98–99]. Правда, некоторые исследователи пробуют оправдать и это конкретное место, и трактат в целом [Plebe 1952: 122; Janko 1984: 156 сл.]. На наш взгляд, при очевидной уязвимости конкретного определения (а точнее, конкретного места в определении) и его, и трактат в целом вряд ли следует сбрасывать со счетов как явный абсурд. Во всяком случае, даже если он и не восходит непосредственно к «Поэтике», он представляет собой своеобразный комментарий к аристотелевым терминам. Более того, параллели к нему в иных поздних грамматических и философских сочинениях убеждают, что подобная интерпретация Аристотеля могла опираться на достаточно прочный фундамент.
- ⁴⁶ ἐν τε κωμῳδίᾳ καὶ τραγῳδίᾳ ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετρίωτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν (*De mysteriis*, 11, 53–56).
- ⁴⁷ ἐστὶ δὲ κωμῳδία μίμησις πράξεως καθαρτικῆ καὶ τοῦ βίου συστατικῆ τυπούμενῃ δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος (18b4 Koster).
- ⁴⁸ С точки зрения возможного распространения Аристотелем теории катарсиса равным образом на трагедию и комедию показательно, что сразу за осуждением горестных эмоций эпоса Платон утверждает и необходимость отказаться в поэзии и от смеха: «Нельзя допускать, чтобы изображали, как смех одолевает достойных людей и уже всего менее богов» (*Государство* 389a). «Жалость» и «смех» оказываются своего рода «параллельными» эмоциями (характерными для разных жанров) уже у Платона — соответственно и оправдание этих эмоций Аристотелем должно тоже стать параллельным для трагедии и комедии, тем более что такая параллель признается многими исследователями вполне объективной. «Совершенно справедливым и немаловажным было бы признать, что и трагедия Софокла, и комедия Аристофана предлагали зрителям эмоциональное «очищение» — слезами или смехом <...> И опять-таки справед-

ливо и правильно полагать, что великие трагики и комедиографы преодолевали таким образом эмоциональное напряжение, добиваясь прояснения ума и духа аудитории» [Reckford 1987: 57].

49 Р.Дженко, например, так определяет цель аристотелевой теории катарсиса: «Это своего рода бастион, воздвигнутый *ad hoc* на пути платонова наступления на поэзию как на гибельное возбуждение человеческих эмоций» [Janko 1984: 140].

50 На противопоставление Аристотелем страха и жалости обращалось внимание еще в работе [Butcher 1951: 238]. Ср. также сравнительную интерпретацию описания этих эмоций Аристотелем в [Fortenbaugh 1975: 18–22].

51 О соотношении *λύπη* и *ἡδονή* см., например, *Никомахова этика* 1104b9.

52 Что же касается гармонии и ритма, то высказанная Н.Брагинской идея об их принципиальном тождестве понятию мимесиса верна, но они не составляют *две* самостоятельные причины поэзии, а лишь вместе разъясняют *одну* из них — см. [Halliwell 1986: 68].

53 Здесь показательна сама трактовка возбуждения души (*ψυχαγωγία*) — понятия, постоянно присутствующего в эллинистических теориях литературы — как «радости, соединенной с воспитанием». В то же время интересно разграничение претерпеваний зрителя и героя, ведущее к некоему гомеопатическому их соотносению (в духе последующих трактовок аристотелева катарсиса). Однако, это разграничение более непосредственно восходит к разделению собственных и чужих переживаний в «Государстве» Платона (*ἀλλότρια καὶ οἰκεῖα πάθη* — 606 a-b). О терапевтическом воздействии поэзии в описании Тимокла см. [Dalfen 1975: 32, 269].

54 τῷ τελείῳ ποιητῇ μετὰ τῆς ψυχαγωγίας τὴν τῶν ἀκούοντων ὠφέλησιν καὶ χρησιμολογίαν καὶ τὸν Ὅμηρον τέρπειν... (13, 9–14 Jensen).

55 О Кратете Филодем говорит, что тот «восхваляет не столько само сочетание слов, сколько возникающее при нем звучание» (*οὐ γὰρ τὴν σύνθεσιν ἀλλὰ τὴν ἐπιφαινομένην αὐτῇ φωνὴν ἐπαινεῖ* — 21, 30–32 Jensen), об Аристотеле, что для того критерий оценки поэзии — «привычное слушание» (*κατὰ τὴν ἀκοὴν τριβή* — 20, 21–26).

56 ἢ τε λέγουσα τὸν δύνασθαι τὸν ἀκούοντα καὶ παραδοξολογίας προσαγαγέσθαι καὶ ἢ τὸ δεῖν μόνον κινῆσαι τοὺς πεπαιδευμένους (32, 33 — 33, 5). Данные дефиниции исследователи склонны также связывать с традицией Аристотеля [Asmis 1992¹: 412–413].

57 Очевидно, что эта триада прямо соответствует и трем целям риторического искусства — *delectare, docere, movere* (см., например, Цицерон. *Об ораторе* 1, 17; 2, 178 и т. д.).

58 Схожая трактовка «возбуждения души» как пробуждения в слушателе сильных страстей, способных отвлечь его от самого предмета, присутст-

вует (правда, с положительной оценкой) и в риторике. Так, в трактате Цицерона «Об ораторе» утверждается, «что для оратора нет ничего более важного при произнесении речи, чем расположить к себе слушателя и так его возбудить (*movere*), чтобы он был руководим больше неким душевным порывом и волнением, чем советом и разумом» (2, 178). Связь *ψυχαγωγία* прежде всего с «чарующим и радостным» воздействием словесной формы подчеркивается и в поздней греческой риторике Лонгина (οὐ γὰρ ψυχαγωγῆσεις μὴ γοητεύων μετὰ τινος χάριτος καὶ ἡδονῆς μεταβολῇ τε καὶ ποικιλίᾳ τῶν ὀνομάτων — 560, 3–5 Walz).

- 59 Подробно о теории расы в классической индийской поэтике см. [Гринцер П. 1987: 141–202].
- 60 Впрочем, остается не вполне ясным, был ли трактат Бхатты Наяки «Хридаядарпана» комментарием к «Натьяшастре» или независимым сочинением [De I: 40–41; II: 180–181; Sankaran 1973: 86].
- 61 Примечательно, что и Аристотель, разъясняя свою теорию мимесиса, сравнивает поэзию с живописью (см. «Правда и вымысел»). Идея подобия их, в частности, обосновывается и необходимостью отождествления предмета изображения («что этот есть тот», οὗτος ἐκεῖνος — *Поэтика* 1448b17). Однако, для греческого мыслителя это действие воспринимается не как непосредственно-чувственное, но рациональное, лежащее в основе процесса познания.
- 62 Учение о трех *гунах*, из которых состоит сознание и вообще любая форма материи, развито в философии санкхьи и в той или иной мере принято и другими ортодоксальными философскими школами индуизма.
- 63 Нам кажется, что именно в этом плане правомерно сравнивать концепции *катарсиса* и *расы*, не ограничиваясь достаточно поверхностными утверждениями об их принципиальном тождестве в качестве терминов, подразумевающих «очищение эмоции» [ср. Virtanen 1988].

ГЛАВА ПЯТАЯ ПРАВДА И ВЫМЫСЕЛ

В мифологической и ритуальной поэзии древности ее соответствие правде бытия, законам мироздания не вызывало у ее создателей сомнения. Священное знание, каковое и воплощает в себе древнеиндийская *веда*, истинно. «Высказыванию истины в др.-инд. культуре, начиная с РВ, приписывалась огромная творческая сила — сила, организующая космос и оказывающая воздействие на богов», — справедливо отмечает Т.Я.Елизаренкова. И далее соглашается с Х.Людерсом, Б.Шлератом и другими исследователями в том, что «основной целью гимна <...> является высказывание истины — *ṛta*» [Елизаренкова 1993: 20–21].

Rta-'*puma*' — одно из ключевых слов «Ригведы». Образованное от и.-е. корня **ag-* 'соединять', 'связывать', 'устраивать' (ср. др.-греч. ἄρ-ρῖστω — 'соединять', 'связывать', 'прилаживать'), оно означает мировой порядок как соединенное, организованное, прилаженное целое [Топоров 1979: 143–146] и обычно переводится — Закон или Истина (нечто подобное китайскому *дао*). Верность Закону-Истине составляет в «Риг-

веде» непереносимое условие жизнедеятельности человека, в том числе и деятельности поэта:

Ибо много целительных сил у истины (ṛtasya), мысль об истине (ṛtasya dhītiḥ) уничтожает преграды. / Голос истины, пробуждая, пылая, отвергает глухие уши.

У истины прочные опоры, многие сияющие, прекрасные на удивление формы. / Благодаря истине надолго приходят в движение жизненные силы; благодаря истине коровы (как всегда многозначный символ, в частности — сакральной речи. — П.Г.) пришли к истине.

Придерживающийся истины обретает эту истину; огонь истины стремителен и пылает в коровах; / для истины широки и глубоки земля [и небо]; для истины дотяга [эти] две вышние коровы (IV.23.8—10).

Олицетворяют истину ведийские боги, к которым поочередно слово *ṛita* прилагается в качестве характеризующего их сущность эпитета: «Ты, Агни, присутствуешь всюду — спаситель, истина, поэт (trātar ṛtas kavīḥ)» (VIII.60.5), «Пусть войдет в щель Сомы Павамана — истина, поэт (ṛtaḥ kavīḥ). Пусть даст он великую силу восхваляющему!» (IX.62.30). И одновременно боги — хранители и передатчики, «колесничие истины»: «Вас (боги), возникших истины (ṛtasya vo rathyaḥ), обладающих светлой искусностью, живущих в одном доме с истиной (ṛtasya pastya-sadaḥ), нелживых, вас всех, могучих мужей, я склоняю [к себе] поклонением» (VI.51.9; ср. VII.66.12; VIII.83.3); «Будь для нас, Пушан, колесничим истины (rathīr ṛtasya no bhava)!» (VI.55.1); «Ведь ты, Агни, был колесничим счастливого вдохновения, благой искусности, высокой истины (krator bhadrasya dakṣasya sādhoḥ rathīr ṛtasya brhataḥ)» (IV.10.2); «Брихаспати восходит на сияющую колесницу истины (jyotiṣmantam ratham ṛtasya)» (II.23.3) и т. д.

Обратим внимание на то, что уже в приведенных нами примерах понятие истины — *ṛitya* часто коннотирует понятие речи. Истина пребывает в коровах, олицетворяющих священное слово (IV.23.9—10), боги одновременно именуются «истиной» и «поэтами» (VIII.60.5; IX.62.30), Агни — возникший истины (ṛta), вдохновения (kratu) и искусности (dakṣa) (IV.10.2 ср. VI.51.9). Такое соположение не случайно, поскольку ведийские гимны по сути своей должны отражать и утверждать истину, закон бытия. И смертный поэт, который своими песнопениями возглашает истину, считается, подобно богу, колесничим истины: «Колесничий истины приводит в движение три речи: гимн, священные слова, молитву (tisro vāca īrayati pra vahniṣ ṛtasya dhītim brahmaṇo manīṣām)» (IX.97.34)¹.

Певцы «Ригведы» обладают даром прозрения истины: «Ведь я от отца получил дар прозрения истины (*medhām ṛtasya*)» (VIII.6.10); преданы истине: «Они были сотрапезниками богов — преданные истине древние поэты (*ṛtāvānaḥ kavayaḥ pūrvyāsaḥ*)» (VII.76.4), «Для вас, Митра-Варуна, этот преданный истине вдохновенный поэт (*ṛtāvā vipro*) посылает молитвы» (VII.61.2); провозглашают истину: «С поклонением я (поэт) провозглашаю истину (*ṛtaṁ voce namasā*)» (IV.5.11), «Я хочу петь гимны небу, я приношу земле истину (*pra pṛthivyaḥ ṛtam bhare*)» (V.59.1); являют собой воплощение истины: «Когда, пребывая в тайне, сами по себе сияют гимны, Канвы (родовое имя певцов «Ригведы». — П.Г.) [сияют] потоком истины (*kaṇvā ṛtasya dhārayā*)» (VIII.6.8).

И так же как связь поэта с истиной, в «Ригведе» постоянно утверждается связь истины и гимна. Гимны порождены истиной, проистекают из лона истины: «Солнце сияет благодаря гимну, порожденному истиной (*ṛta-jātayā girā*)» (X.138.2), «С седалища истины воссиял гимн (*ṛtasya hi sadaso dhītir adyaut*), к коровам пошел бык, рожденный коровой» (X.111.2), «Пусть двинется из обиталища истины священный гимн (*pra brahma-etu sadanād ṛtasya*)!» (VII.36.1). Гимны творятся посредством истины: «Стремясь к цели, я слагаю гимн с помощью истины (*ṛtena dhiyaṁ dadhāmi*)» (VII.34.8) — и возвещают истину: «[Певец] породил для Индры ... древнюю молитву, обдуманную в сердце, пропитанную истиной (*cikītvinmanasaṁ dhiyaṁ pratnām ṛtasya pipruṣīm*)» (VIII.95.5), «Адити создала для Индры хвалу, которая [полна] истины (*stomaṁ ... ṛtasya yat*)» (VIII.12.14). И освобождение Ангирасами и Брихаспати коров из-под власти демонов Пани символизирует, в согласии с тайным языком «Ригведы», выведение гимнов из плена не-истины:

Внизу через две [двери], сверху через одну — коров, находящихся тайно в сетях не-истины (*gā guhā tiṣṭhantir anṛtasya setau*), / Брихаспати вывел, ища свет во тьме (X.67.4).

В свое время Х.Людерс полагал, что вообще термин *ṛita* в первую очередь имеет в виду истину сакрального слова и служит обозначением культовой песни и поэтического вдохновения [Lüders I: 421—446; II: 635, 641—643; см. также: Schlerath 1974: 213—221; Топоров 1979: 148, 155; Елизаренкова 1993: 21]. Может быть, такое заключение чересчур узко для «Ригведы» и не исчерпывает всего словоупотребления, но есть достаточные основания утверждать, что в отдельных контекстах *ṛita* и гимн действительно отождествляются. Так, в 105-м гимне I мандалы «Ригведы» говорится:

Варуна создает священные гимны ... он отпирает сердцем мысль (или: молитву). Пусть снова родится истина (brahmā kṛṇoti varuṇo ... / vy uṇṇoti hṛdā matim navyo jāyatām ṛtam)! (15).

Вполне правомерно считать, что в этом стихе гимн (brahman), мысль/молитва (matī) и истина (ṛta) означают одно понятие, служат синонимами. Так же отождествляются «след (или: слово) истины (ṛtasya padam)» и «тайные слова (guhā nāmāni)» гимна в 5-м гимне X-й мандалы: «Поэты охраняют след истины, они владеют высшими тайными именами» (2); гимны (manmāni) и истина — в 165-м гимне I-й мандалы: «Раздувая гимны, о блистательные (Маруты), познайте эти мои [слова] истины (navedā ma ṛtānām)» (13). Еще более очевидно использование слова *ṛta* в значении «гимн» в 67-м гимне X-й мандалы, где термины dhī, uktha и ṛta замещают друг друга:

Этот гимн, семиглавый, рожденный истиной (imām dhiyam ... ṛta-prajātām), великий, нашел отец наш; / четырехчастный — создал Всесущий; Аясья (имя творца данного гимна — П.П) пел [этот] гимн (uktham) Индре. // Пели истину (ṛtam śaṁsanta), должным образом размышляя, сыновья неба, мужи Асуры (1–2).

Поэтому в принципе, когда ṛta- употребляется с глаголами «говорения», наиболее уместно его истолковывать как одно — хотя и наполненное своим внутренним содержанием — из именований гимна. Например:

Говоря истину (ṛtam vadan), о сияющий истиной (ṛta-dyumna), говоря правду (satyam vadan), о творящий правду (satya-karman), / говоря верное (śraddhām vadan), о царь Сома, о Творцом приготовленный Сома, теки к Индре, Инду! (IX.113.4).

В последнем приведенном стихе в одном ряду с *ṛta* — «истина» употреблено сходное понятие *satya* (satya), которое мы условно перевели как «правда» (ср. «Только по правде мы будем славить этого Индру и не против истины» — satyam id vā u tam vayam indram stavāma na-anṛtam — VIII.62.12). Так же как истине, гимны должны соответствовать правде. Такие «правдивые» гимны могут исходить и от богов: «Следующие прямым путем Рибху, чьи гимны правдивы (satya-mantrā), снова сделали родителей юными» (I.20.4), певцы призывают Агни, «чья речь правдива (satya-vācam)» (III.26.9), «кто следует правде (anusatyam)» (III.26.1; ср. I.67.5); и от людей: «Это мы хотим произнести вам (Митра и Варуна) правдивые гимны (ād vām bravāma satyāny ukthāḥ)» (VI.67.10), «Не каждый из них поймет этот правдивый, необыкновенный гимн,

произнесенный поэтами (etac cana tvo vi ciketad eṣāṃ satyo mantraḥ kaviśaṣṭa ṛghāvān)» (I.152.2), «О Митра-Варуна, да будет правда [нашей] молитве (dhiye ... satyam astu)!» (IV.1.18). И поэтом может быть только тот, кто слышит правду: «О поэты, слышащие правду (satya-śrutaḥ kavayaḥ) ... призовите неподвижный и движущийся миры!» (VI.49.6).

Исходя из этимологии слов *pṛita* и *satya* (*satya* от *sant-/sat-* 'сущее', причастной формы глагола существования *as-* 'быть'), В.Н.Топоров высказал мнение, что *pṛita* — это истина в динамической модели мира, которая предполагает развертывание, изменчивость, бесконечность космоса, а *satya* — истина в статической модели, в которой все упорядочено, фиксировано, однозначно детерминировано [Топоров 1979: 147–149]. С другой стороны, Х.Людерс считал, что в то время как *pṛita* означает истину высказанного слова или мысли, *satya* касается более широкого круга явлений, чем мысль или слово, а именно: вещей и лиц самого разного рода [Lüders II: 633–643]. Наметить семантические различия между этими двумя понятиями «истины» на основании текстов «Ригведы», где они часто сосуществуют, подменяя друг друга, в действительности нелегко. Однако некоторые примеры указывают, на наш взгляд, на еще на одно существенное отличие. *Pṛita* по преимуществу истина сакральная, относящаяся к божественному мироустройству. Гимны **истинны** в этом смысле, когда они отвечают законам этого мироустройства. *Satya* — истина/правда в ее конкретном приложении. В этом смысле гимны **правдивы**, когда они достоверны, отражают то, что было, есть или будет.

Когда поэт говорит: «Стремясь к награде, хорошо вознесите для Индры правдивую хвалу, если правдивая существует (pra su stomam bharata vājayanta indrāya satyaṃ yadi satyam asti)» (VIII.100.3), — очевидно, что правдивая хвала (*stomaḥ satyaḥ*) — это хвала, правильно, полно описывающая Индру и его деяния. А поскольку величие его деяний в принципе неопишимо, появляется сомнение, что такая хвала вообще существует. Едва ли такое можно было сказать о хвале, порожденной истиной-*ритой*, источающей *риту*, исполненной *риты*: сакральная истина — *rita* существует безусловно, и гимны могут лишь ей соответствовать или не соответствовать.

В другом гимне сказано:

Десять царей, не приносящих жертвы, все вместе не победили Судаса, о Индра-Варуна. / Правдивой [оказалась] хвала мужей, сидящих за жертвенной трапезой (satyaṃ nr̥ṇām admasadām upastutiḥ), боги были на их призывах (VII.83.7).

Речь здесь идет о неоднократно упоминаемой в «Ригведе» победе легендарного благочестивого царя Судаса, которому помог Индра, в битве с десятью враждебными ему и богам царями, возможно, не-ариями, поскольку они названы «не приносящими жертвы (a-yaṁyavaṇ)». Хвала мужей (восхваления Индры с просьбой прийти на помощь Судасу) называется правдивой, поскольку она оказывается действенной, согласующейся с тем, что произошло на самом деле.

Сходный с этим пример:

Правда это (satyaṁ tad), о Митра-Варуна: семь голосов Криши (имя жертвователя. — П.Г.) доят для вас волну меда. / Благодаря им (голосам) вы помогаете благочестивому, тому, кто, лишенный обмана (adabdhah), чтит вас в мыслях (VIII.59.3).

Правдой, не содержащей обмана, объявляются здесь песнопения Криши, и за их соответствие правде-*сатье* боги помогают своему адепту.

Соотнесение *риты* с истиной сакральной, а *сатьи* с истиной реальной, достоверностью можно увидеть и в ряде стихов «Ригведы», где эти понятия соплагаются друг с другом: «Ведь еще прежние [поэты], чья речь правдива (pūrṇvā ... satya-vācāḥ), обрели вас, Земля и Небо, соблюдающих истину (ṛtāvaṛi rodasī)» (III.54.4), «Правдой поддержана земля (satyena-uttabhītā bhūmih); солнцем поддержано небо. / На истине живут Адитьи (ṛtena-ādityās tiṣṭhanti); Сома помещен на небе» (X.85.1).

Как бы то ни было, и истина — *рита*, и правда — *сатья*, с точки зрения певцов «Ригведы», неотъемлемые и необходимые свойства их гимнов. Вместе с тем они допускают, что в принципе поэтическая речь может им — и прежде всего *сатье* — не соответствовать. Но такая речь губительна для того, кто ее произносит:

Истинная и неистинная речи спорят друг с другом (sac ca-asac ca vacasī pasprdhāte). / Той из двух, которая правдива, которая более прямая (tayor yat satyaṁ yatarad ḡriyaḥ), помогает Сома, неистинную он убивает (VII.104.12).

Лживые поэты — злоречивы, и это враги, соперники певцов «Ригведы»: «Да не одержит над нами верх злоречивый, желающий обмануть (duḥśaṁso abhidipsuḥ); да сопутствует успех гимнам доброречивого!» (II.23.10); «Пусть постигнет несчастье того злоречивого, лживого смертного (duḥśaṁsam martyaṁ ḡrim), кто ищет нашей гибели и двоедушен!» (VIII.18.14); «Тех, кто ведет лживые речи (droghavācaḥ), да постигнет смерть!» (VII.104.14). И одновременно лживые поэты — противники богов: «[Сома] убивает говорящего ложь (hanty āsad vādantam)» (VII.104.13).

Гимны же самой «Ригведы», будучи заведомо правдивыми, истинными, лишены обмана: «Не подверженные обману дойные коровы (=гимны) [находятся] на жертвенной соломе (gāvo dhenavo barhiṣy adabdhā)» (I.173.1). И сами поэты называют себя «свободными от обмана», «не терпящими обмана» (adabdhā, adruḥ, adrogha): «Поэты, не терпящие обмана (kavaṃ 'dabdhāḥ), восхвалили поэта (Агни)» (IV.2.12), Индру воспевали «отцы, чья речь без обмана (adrogha-vācaḥ)» (VI.22.2), «оза-реннные, свободные от обмана (sudīṭayaḥ ... adruhaḥ)» певцы подчиняют себе Индру (VIII.97.12), «не терпящий обмана (adabdhāḥ)» поэт чит Индру и Варуну и получает их поддержку (VIII.59.3).

Противопоставляя истинную/правдивую и лживую речь, поэты «Ригведы» относят собственные творения к области безусловно истинной речи, неотступно следующей законам жизни так, как они их понимали. И это — общее свойство сакральной поэзии. Но со временем, когда поэзия обретает собственную, эстетическую ценность, дихотомия правды и лжи, намеченная в архаических текстах, получает новую окраску и новое осмысление в со- или противопоставлении правды жизни и правды поэзии.

Приступая к изложению теории расы в шестой главе «Натьяшастры», Бхарата разделял атрибуты (dharmī) театрального действия на два вида: те, что принадлежат миру (loka-dharmī), и те, что принадлежат драме (nāṭya-dharmī) (НШ VI.25). Из последующего текста ясно, что драме принадлежат такие ее элементы, как музыка, танец, бутафория, костюмы, грим и т. п. Остальные, по-видимому, «принадлежат миру». Но было бы опрометчиво истолковывать их как просто свойственные окружающему обыденному миру или заимствованные из него: речь, конечно, идет не столько о мире как таковом, сколько о представлении о мире, о картине мира, сложившейся в мифах, сказаниях, легендах, верованиях.

Это же нужно иметь в виду, когда мы касаемся традиционного в индийской поэтике деления на выдуманные (utpāḍya, utprekṣita) и невыдуманные (anupāḍya, vṛtta — букв. «бывший», «истинный», «случившийся») сюжеты (см., например, рекомендации Анандавардханы касательно «бывшего или выдуманного (vṛttasya-utprekṣitasya vā)» сюжета в связи с реализацией расы — ДЛ III.10–14; ср. КАБ I.17). Оказывается, что невыдуманный сюжет — это вовсе не сюжет истинный, взятый из жизни, а заимствованный из священных книг, итихас и пуран, рассказывающий о богах и царях-героях. В «Натьяшастре» невыдуманный сюжет характеризуется как «известный», «прославленный» (prakhyāta), и к тако-

го рода сюжетам отнесены сюжеты *самавакары*, *ихамриги*, *димы*, *вьяюги* и *натаки* — жанровых разновидностей мистериальной и героико-мифологической драмы. Рудрата (КАР XVI.7–18) и Дандин (КД I.14–19) причисляют к невыдуманным сюжетам содержание эпической поэмы (*махакавы* — жанра, считавшегося самым высоким в санскритской поэзии), которое должно быть заимствовано из итихас и пуран. А Раджашекхара видит в использовании сказаний вед, итихас и пуран «единственное лекарство поэтического искусства (*kavitvasya-ekam-aṣṣadham*)» и источник успеха поэтов (*ślāghyante kavayaḥ*) (КМ: 36). В отличие от жанров с невыдуманными сюжетами жанры с выдуманными считались в санскритской поэтике низкими, но стоит отметить, что даже в произведениях таких жанров сюжетов, непосредственно связанных с окружающей действительностью, было сравнительно мало и большинство составляли сюжеты, взятые из фольклора и полуфольклорной литературы типа «Брихаткатхи» Гунадхьи (первые века н.э.).

Но какими бы ни были сюжеты, выдуманными или невыдуманными, и те и другие, с точки зрения санскритской поэтики, принадлежат особому миру поэтического слова, принципиально отличному от мира реального. Анандавардхана называл поэта — Праджапати (богом-творцом), творящим по своей воле особую вселенную: «В безбрежном мире поэзии поэт — единственный Праджапати (*apāre kāvya-saṁsāre kavir ekaḥ prajāpatih*). Как ему все представляется, так и происходит» (ДЛ: 530), Маммата провозглашал, что «речь поэта (*bhārati kaveḥ*) создает творения, свободные от ограничений судьбы (*niyatikṛtaniyamarahitā*)» (КП I.1), а Абхинавагупта в качестве примера независимости поэта от законов реального мира допускает, что он вправе описать в своей драме полную луну несколько раз в течение одного месяца (Абх. III: 71).

И в этой связи санскритская поэтика в отличие от вед признает право поэта на вымысел; правда, вымысел, ограниченный законами поэтического мира и в первую очередь проявляющий себя в новых способах реализации традиционного сюжета, темы, мотива в поэтическом слове. Вымысел в первых поэтиках связывается с термином *бхава* (*bhāva*), имеющим, впрочем, и ряд других значений, а также с производными от него словами: *бхавика* (*bhāvika*), *бхавикатва* (*bhāvikatva*), *бхавана* (*bhāvana*). Бхамаха причисляет *бхавику* к числу аланкар, но рассматривает ее как «качество, принадлежащее произведению» и обнаруживающее себя «в представлении вещей, которые были или будут, так, словно они находятся перед глазами» (КАБ III.52). Дандин пишет, что «нельзя порицать те особенности [произведения], которые порождены поэтическим

вымыслом (*kavi-bhāva-kṛta*)» (КД I.30), и одновременно выделяет *бхавику* как такую аланкару, которая «составляет смысл [деятельности] поэта и пронизывает поэтические сочинения [от начала] до конца (*bhāvaḥ kaver-abhiprāyaḥ kāvyeṣv-āsiddhi saṁsthitaḥ*)» (II.364). Позже в поэтических трактатах: у Мамматы (КП X.173), Руйяки (АС: 178–183), Вишванатхи (СД: 832–835) и других — сфера действия *бхавики* была ограничена, как правило, частью произведения или строфой и за ней оставлена лишь способность изображать прошлое или будущее как настоящее. В качестве примера *бхавики* в поэтиках обычно приводились такие стихи:

Я вижу на твоих глазах черную тушь, которая когда-то была на них; я вижу на тебе все те украшения, которые ты когда-нибудь наденешь (КП: 676; СД: 833).

Однако представление о вымысле как одном из условий поэтического творчества, согласно которому поэт видит вещи по-новому, иначе, чем они кажутся или есть на самом деле, постепенно утверждается в санскритской поэтике, и, например, Анандавардхана противопоставляет «особый новый взгляд поэтов» (*kācit kavīnām navā dṛṣṭiḥ*) на окружающий мир и «взгляд мудреца, созерцающий сферу установленных смыслов» (*pariniṣṭhitarthaviṣayonmeṣā sa vaipaścīti*) (правда, сам Анандавардхана, будучи и поэтом, и ученым, предпочитает третий род созерцания — духовный, религиозный: блаженство видения возлежащего на водах Вишну) (ДЛ: 541–542).

Сфера вымысла становится в поэтике достоянием не какой-то отдельной аланкары или «достоинства» (*гуна*) поэтического текста, но необходимым свойством поэтического вдохновения. Тот же Анандавардхана в первом стихе IV части «Дхваньялоки» пишет, что благодаря скрытому смыслу (*дхвани*) «достоинство поэтов, [именуемое] вдохновением, обретает беспредельность» (ДЛ IV.1). И в следующем стихе поясняет, что под беспредельностью он имеет в виду «новизну поэтической речи, даже если она воспроизводит прежнее содержание (*vāṇī navatvamāyāti pūrvārthānvayavatyaṇi*)» (ДЛ IV.2).

Вымысел, понимаемый санскритскими теоретиками как качество вдохновения (*пратибха*, *шакти*), означал, таким образом, не уход от законов жизни (об отношении поэзии к жизни нам еще вскоре предстоит говорить), но именно «свойство ума, позволяющее видеть [вещи] по-новому» (Бхатта Таута), способность «по-новому описывать вещи, подлежащие изображению» (Абхинавагупта). В этой связи снимается вопрос об истинности или лживости поэтического произведения. Ананда-

вардхана, считая главным в поэзии скрытый, или проявляемый, смысл, утверждает: «В сфере поэзии бессмысленно прилагать меру истинного и ложного (satya-asatya-nirūpaṇasya-aprayojakatvam) к восприятию проявляемого смысла; в ней его проверка с помощью иных средств познания (pramāṇāntara-vyūpāra-paṭikṣaḥ) вызывает только смех» (ДЛ: 489). Махи-мабхатта отвергает критерий истины, потому что «поэзия ничего не утверждает» и ее «единственная цель — только восприятие [знатока] (pratītimātra-paramārtham)» (ВВ: 113). Маммата развивает эту мысль более полно: «Все, что доставляет знатоку удовольствие, — правда, что не доставляет, — ложь. Поэтому здесь (в поэзии) неприменимо различение истинного и ложного (ato 'tra satya-asatya-nirūpaṇam anupayuktam-eva)» (КП: 253). А Раджашекхара, приводя мнение «хулителей» поэзии: «Поэзии не следует учиться, потому что она изображает лживые вещи (asatya-artha-abhidhāyivān-na-upadeṣṭavyaṁ kāvyam ity-eke)», — решительно им возражает: «Поистине, в поэзии не бывает ничего лживого (na-asatyam nāma kiṃcana kāvye)». В качестве примера он указывает, что свойственные ей несообразности и преувеличения в прославлении каких-либо событий или героев встречаются и в ведах, и в шастрах, и даже в обыденной жизни, но в поэзии они дополнительно оправданы особыми свойствами, спецификой поэтической речи (КМ: 24–26).

Проблема правды поэзии, отношения ее к действительности получила весьма важное отражение в дискуссии санскритских теоретиков о характере подражания жизни (опять-таки жизни в широком смысле этого слова, включая религиозные и мифологические представления о ней, закрепленные традицией). Основополагающий в индийской поэтике трактат о драматическом искусстве «Натьяшастра» Бхараты рассматривал, по всей видимости, драму именно как подражание жизни, используя для понятия «подражание», «имитация» термины *анукарана* (anukaraṇa — букв. «делание вслед за») и *анукиртана* (anukīrtana — букв. «отображение», «пересказывание»): «Эту драму я создал в подражание бывшего в этом мире (lokaṇṛtta-anukaraṇam nāṭyam etanmayā kṛtam)» (НШ I.113), «Эта драма будет подражанием [миру] с его семью материками (saptadvīpa-anukaraṇam nāṭyam etad bhaviṣyati)» (I.120), «Подражание деяниям божеств, риши и царей, а также обычных людей называется в этом мире драмой (devatānām ṛṣinām ca rājñām atha kuṭumbinām kṛta-anukaraṇam loke nāṭyam abhidhiyate)» (XXVI.121).

Здесь нельзя не обратить внимания на близость взглядов Бхараты к теории *мимесиса* Аристотеля, рассматривавшего эпическую и трагическую поэзию как искусства подражательные и подражание как источ-

ник удовольствия для зрителя или читателя². Близость дополнительно подчеркивается еще одним обстоятельством. Аристотель, проводя различие в воспроизведении действительности историком и поэтом, пишет: «...один говорит о том, что было, а второй — о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об *общем*, история — о *единичном*» (пер. М.Л. Гаспарова, курсив мой. — П.Г.)» (*Поэтика* 1451b). Иначе говоря, поэзия, по мнению Аристотеля, подражает не частному, а общему, универсальному, и в этом она философичнее истории.

Сходная идея заключена и в доктрине подражания жизни по «Натьяшастре». Согласно рассказанной в ней легенде о создании первой драмы, эта драма должна была изображать борьбу богов и демонов-асуров, в которой асуры терпят поражение. Асуры, находившиеся среди зрителей, посчитали себя униженными. И тогда Брахма объяснил им универсальный, внеличностный характер представления-подражания в театре: «Это не изображение по отдельности ни вас, ни богов. Драма — это подражание состоянию чувств во всех трех мирах (*na-ekāntato 'tra bhavatām devānām ca-anubhāvanam / trailokyasyāsya sarvasya nātyam bhāva-anukīrtanam*)» (НШ I.107). Однако эти слова «Натьяшастры» свидетельствуют и о существенном расхождении между нею и «Поэтикой» Аристотеля. Аристотель определял трагедию как «подражание действию» и инструментом реализации принципа подражания считал в первую очередь сюжет, который «есть начало и как бы душа трагедии» (1450ab). Для Бхараты же драма прежде всего — подражание состояниям души, чувствам (*bhāva-anukīrtana*), и хотя он тоже уделял немало внимания сюжету драмы (*итивритта*), в отличие от Аристотеля, сюжет у него получает не столько структурное, сколько психологическое истолкование.

«Натьяшастра» выделяет в сюжете пять «элементов содержания» (*артхапракрити*), пять «состояний» (*авастха* — обычно переводят «стадий действия») и пять «связей» (*сандхи*). Толкование этих терминов спорно, и современные исследователи часто не согласны друг с другом [см. Эрман 1987: 183–197; там же обзор литературы], но в целом можно полагать, что «элементы содержания» — это события, из которых складывается содержание драмы, «состояния», или «стадии» — те же события, но в их линейном воплощении в сюжете, а «связи» — художественные средства, инструменты преобразования драматической топики («элементов содержания») в драматический сюжет («состояния», или «стадии»).

Для характеристики фабулы индийской драмы особенно значимы «состояния», и не случайно в поздних трактатах, начиная с «Дашарупы»

Дхананджаи (X в.), следующей традиции «Натьяшастры», драма определяется как «воспроизведение состояний» (*avasthā-anukṛti*) [Эрман 1987: 184]. Так вот, пять этих состояний: «начало» (*арамбха*), «усилие» (*пратина*), «надежда на успех» (*пратьяша*), «уверенность в успехе» (*ния-танти*) и «обретение плода» (*пхалайога*), — согласно толкованию «Натьяшастры», обозначают последовательность не столько действий героев, сколько связанных с ними психологических ситуаций: *начало* страстного стремления к какому-либо объекту чувств, *усиление* этого стремления, *надежду* его приобрести, *уверенность* в осуществимости надежды вследствие преодоления препятствий и *обретение плода* желаний [см. Dimock, Gerow a.o. 1978: 134–135]. Соответствующим образом можно интерпретировать значение терминов «элементы содержания» и «связи»; и для «Натьяшастры», таким образом, сюжет в первую очередь организует все компоненты драмы ради раскрытия состояния духа и чувств ее героев. Отсюда и весьма существенные отличия индийской драмы (драмы чувств) от традиционной европейской драмы (драмы событий), отсюда и специфика толкования доктрины подражания жизни в санскритской поэтике.

Фактически проблема подражания жизни сводилась в поэтике к проблеме подражания чувству, рассматриваемого в границах теории расы. Бхатта Лоллата понимал термин «Натьяшастры» *анукарана* (*anukāraṇa*) как прямое подражание, имитацию. Драма, с его точки зрения, — это подражание эмоциям, которые принадлежат «реальному» имитируемому персонажу (*анукāгья*), например, Раме, имитирующим его актером (*анукартṛ*). Зрителем благодаря сходству актера с героем овладевает иллюзия: «Вот Рама, он любит Ситу», и эта иллюзия отличает эстетический опыт от жизненного: эмоция (раса) приписывается не тому, кому она действительно принадлежит, не герою, а подражающему герою актеру (Абх. I: 274).

Шанкука в целом разделяет имитационную теорию Лоллаты. Он соглашается с ним, что драма подражает эмоциям реального героя (*анукарья*). Но, по его мнению, эти эмоции, или «постоянные чувства» (*стхай-ибхавы*), не могут имитироваться непосредственно, а только через осязаемые их проявления (возбудители — *вибхава*, симптомы — *анубхава*, преходящие настроения — *вьябхичарибхава*), изображаемые актером (*анукартар*), по которым зритель делает заключение, вывод об эмоциях героя. Раса, полагает Шанкука вопреки Лоллате, не усиленное постоянное чувство героя, но сценическое подражание этому постоянному чувству, и она принадлежит не реальному миру, не актеру, не зрителю, а

заклучена в представленной на сцене эмоциональной ситуации, в эстетическом объекте. Этот эстетический объект — фикция, однако он не ощущается как таковой зрителем, поскольку сходен с реальностью. Восприятие зрителя — не истинное познание («этот человек актер»), и не ложное («этот человек Рама»), и не сомнение («это Рама или актер?»), и не утверждение подобия («этот человек похож на Раму»). Это восприятие, очевидное само по себе и имеющее оправдание в себе самом: «Вот Рама», и оно подобно восприятию предмета или живого существа, нарисованного на картине (Абх. I: 274–275).

С имитационной теорией резко разрывает Бхатта Наяка. Мир драмы он считает полностью миром воображения; роли Рамы или его противника Раваны не имеют отношения к реальности и представляют собой чисто эстетические феномены; а раса — это особое состояние ума зрителя, которое не познается (*na pratiyate*), не возникает (*na utpadyate*) и не возбуждается (*na abhivyajyate*) на основе сходства произведения с жизнью. Если бы драма была имитацией подлинной жизни, то чувства в ней изображенные, должны бы были восприниматься зрителем либо как чужие и оставлять его равнодушным, либо как свои и вызывать личную заинтересованность, либо по аналогии пробуждать собственные, пережитые им когда-то впечатления.

Однако все это противоречит эстетическому опыту. На самом деле благодаря особой функции поэтического языка — функции генерализации (*садхаранакатва*) чувства персонажей воспринимаются зрителем в их безличном, универсальном аспекте, составляя не реальный, а эстетический продукт — расу, которая доставляет наслаждение, представляет собой «блаженный покой» (*нивритти-виширанти*) подлинной сути собственного сознания, сходный с вкушением высшего Брахмана (*парабрахма-асвада*) (Абх. I: 278–279).

Отказывается признавать драму, а вместе с нею и всю поэзию, подражанием жизни и Абхинавагупта, чьи взгляды разделялись большинством последующих теоретиков поэзии. Он в дополнение к Наяке выдвигает, опровергая мнения Лоллата и Шанкуки, еще несколько соображений. Подражание, говорит он, предполагает формальное сходство. Корова, изображенная на картине, похожа на реальную корову благодаря специфическому сочетанию красок и линий. Но ничто в визуальной или словесной презентации драмы не может имитировать чувство, ибо слова, жесты и т. д. имеют принципиально иную, чем чувства, формальную природу. Подражание, далее, возможно лишь при знании подражателем оригинала. Но ни Рама, ни Равана, ни иные герои драмы никак

не могли быть знакомы ни актерам, ни зрителям. Как же первые способны им подражать, а вторые воспринимать их игру как подражание? Если даже предположить, что актер имитирует не индивидуального героя Раму, а, скажем, вообще «печаль человека, высокого духом», то, во-первых, нельзя имитировать нечто абстрактное, не имеющее частных, конкретных характеристик, а, во-вторых, он не может представить печаль, не будучи сам печальным. Имитация также всегда связана с осознанием имитирующим своего отличия от имитируемого. Но актер не осознает своего отличия от героя; представляя воплощенную в герое эмоциональную ситуацию, он невольно себя с ним отождествляет. Даже самая искусная имитация, далее, способна породить только иллюзию. Однако любую иллюзию устраняет последующее наблюдение (например, если свет лампы принимают за блеск драгоценного камня), а впечатления зрителя от характера представления не исчезают и не меняются, и он готов — с тем же доверием — смотреть его снова и снова. Наконец, подражание, поскольку можно подражать лишь чужим особенностям, поведению, чувствам, оставляет наблюдателя по существу равнодушным; между тем зритель ощущает себя вовлеченным в события драмы, не отделяя от героя и его переживаний не только актера, но и самого себя (Абх. I: 276–278).

Отвергнув теорию имитации, Абхинавагупта склонен понимать термины «Натьяшастры» *анукарана*, *анукиртана* не как подражание, а как «духовное воспроизведение» — *анувьявасая* (*anuvyavasāya*). Когда зритель приходит на театральное представление, у него, по мнению Абхинавагупты, нет склонности думать: «Сейчас я увижу нечто реальное (*rāgamārthika*)». Скорее он чувствует: «Я услышу и увижу нечто находящееся вне моего повседневного опыта (*lokottara*) чья внутренняя сущность — чистая радость. И я разделю это переживание со всеми зрителями (*sarvaparīṣatsādhāraṇa*)». В театре зритель живет во времени и пространстве, не принадлежащих ни героям, ни актерам, ни кому-либо вообще (*ata eva-ubhaya-deśa-kāla-tyāga*), и сам он себя ощущает вне определенных времени и пространства (*deśa-kāla-viśeṣa-avaśa-anālingite*). Сердце его становится незамутненным, как зеркало, ибо все житейские чувства (*sāṃsārika-bhāva*) полностью забыты. Поглощенный театральным представлением, зритель идентифицирует себя с его героем, видит все так, как видит тот, мир пьесы глубоко укореняется в его сердце (*hṛdaya-abhyantara-nikhāta*), становится частью его собственного внутреннего опыта, и он испытывает одно только наслаждение (*camatkāra*) (Абх I: 36; 280–285).

Рассматривая расу как особого рода наслаждение, возникающее вследствие идентификации универсализованного сознания зрителя или читателя с универсализованным эмоциональным содержанием поэтического произведения, Абхинавагупта не согласен с Бхаттой Наякой в том, что раса не постигается, не возникает и не возбуждается, что эстетическое восприятие не принадлежит к видам познания. «Со всех точек зрения, — пишет Абхинавагупта, — нельзя не признать познаваемости расы; если бы она не познавалась, то, подобно [существованию] пищачей (род низших демонов. — П.Г.), не могла бы быть предметом обсуждения. Однако, подобно тому как чувственное восприятие, умозаключение, священная традиция, интуиция, йогическое озарение — все являются видами познания, так и раса — особое познание, имя которому вкушение, наслаждение, блаженство» (ДЛЛ: 197).

Признавая расу видом познания, Абхинавагупта не считает поэтическое творчество ни иллюзией, ни продуктом воображения. Цель художественного творчества — в генерализации эмоциональной ситуации, и изображенные события воспринимаются в свете такой генерализованной ситуации, хотя и свободной от обыденной или исторической обусловленности, но тесно связанной с сущностными началами человеческой жизни. Познание расы, по Абхинавагупте, — это «вкушение блаженства самопознания» (*svasamvid-ānanda-carvaṇā* — ДЛЛ: 50; Абх. I: 283), познание неизменной, универсальной сущности собственного «я», восприятие очищенных от индивидуальной и конкретной окраски эмоций любви, горя, страха, удивления и т. д. в качестве основных атрибутов этой сущности. Раса возникает от особенных, свойственных только сфере искусства причин (*вибхава, анубхава, вябхичари*), которые отличаются от обычных причин, создающих феномены окружающего мира (*каракахету*), но являются их эстетическими коррелятами, так же как сама раса — эстетический коррелят присущих каждому человеку постоянных чувств (*стхайибхава*). Поэтому, настаивая, что раса, составляющая «душу» поэзии, трансцендентна (*алаукика*), Абхинавагупта был далек от того, чтобы отрицать связи искусства с жизнью. Заключая свой комментарий к понятию подражание (*анукарана*) у Бхараты и заменяя его термином «духовное восприятие» (*анувьявасая*), Абхинавагупта пишет: «Впрочем, если скажут, что [слово] подражание употреблено в значении следования событиям, принадлежащим обыденной жизни, здесь нет никакой ошибки (*yadi tv-evaṃ mukhya-laukika-karaṇa-anusāritayā anukaraṇam ity-ucyate tan na kaścid doṣaḥ*)» (Абх. I: 38). И определение Бхаратой драмы как «подражания бывшему в мире (*lokavṛtta-*

anukaraṇa)» (НШ I.112) он толкует как «следование бывшему в мире (lokavṛtta-anusaraṇa)».

Поэзия, по мнению Абхинавагупты, не копия реального мира и не может классифицироваться среди его объектов. Но она и не игра ума или вымысла. Поэтическая речь, поэтическое изображение — это своеобразный фильтр, пройдя сквозь который обыденные или так называемые «исторические» события теряют свою индивидуальность или прагматический смысл и, в универсализованном виде апеллируя к универсализованному сознанию читателя или зрителя, обнаруживают свою вневременную, идеальную природу. Отсюда признание трансцендентной расы одним из видов познания, отсюда рассмотрение обычных чувств и ситуаций как ее исходных, коренящихся в жизни стимулов.

В этой связи характерно перечисление Абхинавагуптой семи препятствий (vighna), мешающих вкушению расы зрителем драмы. Среди них поглощенность собственными радостями и горестями, которую должна устранять сама атмосфера театрального представления (убранство зала, музыка, пение, танцы и т. д.), несовершенство актерской игры и неясность смысла пьесы, невыделенность главного чувства героя среди проходящих владеющих им настроений, неопределенность возбудителей и симптомов этого главного чувства. Существенным препятствием считает Абхинавагупта «возобладание примет времени и пространства» (deśa-kāla-viśeṣa-aveśa), когда время и место изображаемых событий очерчены в пьесе слишком наглядно и конкретно, и зритель может принять театральное действие за нечто реально происходящее и реагировать на него как заинтересованное лицо.

Но все-таки первым из препятствий называет Абхинавагупта «отсутствие вероятия» (sambhavānā-viraha), истолковывая его как заведомое неправдоподобие сюжета. Несмотря на всю условность, «неземной» характер драмы (или поэзии), ее содержание, настаивает Абхинавагупта, не должно противоречить жизненному опыту зрителя, иначе оно останется для него чуждым и он не сможет сосредоточиться на нем. Это требование действительно и для так называемых «выдуманных», и для «невыдуманных» сюжетов. Скажем, если в «выдуманном» сюжете, то есть, согласно классификации санскритской поэтики, как раз таком, который близок обыденной жизни, изобразить отречение героя от царства, дабы сдержать чье-то чужое обещание, сражение войска обезьян и медведей, прыжок героя через океан, поединок с десятиголовым демоном, — столь невероятные события смутят и оттолкнут зрителя. В «невыдуманном» же произведении они должны быть освящены, оп-

равданы традицией (как и происходит на самом деле, ибо речь в данном случае идет о событиях «Рамаяны»), и тогда зритель воспринимает их с доверием, ибо они уже укоренились в его сознании как «действительно бывшие» (АБх. I: 281–280). Интересно соотнести эту мысль Абхинавагупты с представлением Аристотеля о развитии действия в драме «по вероятию и необходимости». При общем сходстве терминов показателен различный смысл, вложенный в них. У индийского ученого «вероятие» адресовано восприятию зрителя, у Аристотеля оно является характеристикой логической связи внутри сюжета (см. подробнее ниже). Такое одновременное сходство понятий и разность их интерпретации как нельзя лучше демонстрирует противопоставленность рациональной эстетики греков анализу драматической эмоции в санскритской поэтике.

Понимание санскритской поэтикой отношения искусства к действительности в принципе параллельно интерпретации ею связи эстетического и этического начала. Эстетическое, хотя, как мы видели, и определяет специфику поэзии, не самоценно. Поэзия, отвлекая от утилитарных, узко прагматических целей, не давая никаких предписаний, практических советов, рецептов на тот или иной случай жизни, тем не менее (а точнее именно поэтому) самим процессом ее восприятия, наслаждения прекрасным обогащает духовно-эмоциональный мир человека, содействует его нравственному совершенствованию. Свободный от эгоистических интересов, увлеченный поэзией читатель реализует лучшие стороны своего «я», стремится, по словам Абхинавагупты, к добру и избегает зла (АБх. I: 36–37).

Это, в свою очередь, происходит благодаря абстрагирующей силе поэтического слова, которое лишает изображаемые события и персонажи индивидуальных примет, признаков конкретного времени и пространства, создает, отталкиваясь от реального мира, свой особый мир универсальных чувств, гармонии, красоты. Считать этот мир ложным можно лишь на уровне поверхностного эмпирического знания. Между тем эмпирическая реальность не есть истинная суть реальности, а только внешнее ее проявление. Знание истинной реальности доступно одному мудрецу. Но поэзия, преодолевая фрагментарное понимание окружающей действительности, устраняя барьеры между «я» и «не-я», приближает (пусть на время) к такому знанию. И потому, как мы уже говорили, эстетическое познание сравнивается в санскритской поэтике с познанием, «вкушением» Брахмана, который, начиная с эпохи вед, признавался единственным началом всего сущего, абсолютной истиной.

Отсутствие собственно сакральных текстов предопределило принципиальное отличие трактовки проблемы правды и вымысла в греческой архаике в сравнении с архаикой индийской. Представление о безусловном соответствии поэзии универсальной истине/закону (чему-то подобному ведийскому *ṛita*) выносится за рамки поэтической рефлексии. Остаются вопросы о ее соответствии правде жизни — мифологической и реальной (чему-то подобному ведийскому *satya*), о правдивых и лживых поэтах (также, как мы видели, не чуждый «Ригведе»), но решаются они многосторонне, предвосхищая разнообразие подходов последующих поэтологических доктрин.

Знаком «недоверия» к истинности поэтического слова стала расхожая максима, содержащаяся в псевдо-платоновском диалоге «О справедливом» (374b1): «Много лгут поэты» (πολλὰ ψεύδονται αἰοδοί). Показательно, что эта «древняя пословица» возводится платоновским схолиастом к самой поэтической традиции и связывается с именем Солона (fr. 21 Diehl). Не менее характерно и то, что в схолиях использование мысли Солона Сократом объясняется разграничением им древних поэтов, стремившихся говорить только истину, и поэтов «профессиональных», ради победы на состязаниях идущих на любые вымыслы и ухищрения, дабы затронуть души слушателей³. Естественно, что такое противопоставление — дань «платонизирующему» морализаторскому подходу; на самом деле, первые упоминания о поэтической лжи мы обнаруживаем уже в гомеровских поэмах. Так, в «Одиссее» царь феаков Алкиной хвалит главного героя за то, что тот «рассказал свою повесть умело, как певец» (11, 368), причем не такой, как «лукавые обманщики, которых много плодит земля и которые слаживают ложные сказания о том, чего никто не ведает» (ἡτερολήα τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπῶν, οἷά τε πολλοὺς / βόσκει γαῖα μέλαινα πολυπτεράας ἀνθρώπους / ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο — 11, 364–366). Весь контекст указывает на то, что под этими «обманщиками» имеются в виду именно сказители (характерно, что само сочинение ими сказаний именуется «сложение ложного» с использованием глагола ἀρτύνω, производного от корня *ἀρ- «ладить, устраивать», постоянно применяемого для описания поэтического творчества). Показательно и то, что правдивым поэтом оказывается сам Одиссей, чей рассказ, действительно, представляет собой малую «песнь о странствиях». Интересен и еще один эпизод поэмы, когда Одиссей вновь выступает в роли рассказчика — на этот раз излагая вымышленную историю о самом себе Пенелопе (19, 107 сл.). При этом о

его повествовании говорится: «Много сказал он лжи, похожей на правду» (ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτόμοισιν ὁμοῖα — 19, 203); иными словами, Одиссей и здесь выступает в роли искусного рассказчика, почти певца, заставляющего сказанное выглядеть истинным. Более того, формула, которой описывается история Одиссея, впоследствии дословно повторяется Музами в «Теогонии», передающими суть своего поэтического дара, которому они учат Гесиода:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτόμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι

Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.

Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем!

(Теогония 27–28, пер. В. Вересаева)

Ранее была весьма распространена точка зрения, согласно которой в этом месте «Теогонии» противопоставлены дидактическая (истинная) и эпическая (ложная) поэзии [Goettling 1878]; впрочем, в последних исследованиях и комментариях такое истолкование отвергается, и правда и ложь считаются двумя возможными «путями» поэзии [West 1966: 162]. Весьма важно, что ложь Муз — это все же «подобие истины», точно так же, как подобен ей рассказ Одиссея. Иначе говоря, ложное, вымышленное поэтическое слово тем не менее служит отражением и некоей оборотной стороны истины.

В связи с этим необходимо, хотя бы кратко, остановиться на сути архаического представления об истине в греческой культуре. Статус основного греческого термина для «истины», ἀλήθεια, важен, естественно, сам по себе, но статус его интерпретаций преумножен, помимо прочего, и тем фактом, что ἀλήθεια играла существенную роль в построениях М.Хайдеггера [см., например, Heidegger 1947: 26–33; 1967: 54–61]. Следуя очевидному морфологическому устройству греческого слова, философ видел в нем комбинацию корня **lat-*, и.-е. **lai-* (греч. λαμβάνω, лат. *lateo*) ‘скрывать, таить’ и негативного префикса **a* (т.н. *alpha privativum*, восходящей к и.-е. **n-*, нулевой ступени отрицательной частицы *ne*). Соответственно ἀλήθεια должна означать нечто «ясное, не-скрытое». Для Хайдеггера таким образом греческое слово служило идеальным выражением концепции истины как «откровения (*Unverborgenheit*) бытия». Одновременно он полагал, что именно такое значение ἀλήθεια было центральным исключительно для греческой архаики, а со времен Платона слово начинает терять свой исходный смысл и означать более обыденную и нейтральную «правильность точки зрения».

Надо сказать, что интерпретация Хайдеггера единодушно поддерживается как основными этимологическими словарями [Frisk: 71; Chantraine: 618–619], так и целым рядом научных исследований, исходящих из подобной семантики слова [Buttmann 1964, Luther 1966, Heitsch 1962]. Основания ее можно обнаружить и в самих греческих источниках. Так, скажем, у того же Гесиода в «Теогонии» Нерей именуется «правдивым» (ἀληθής), причем эпитет немедленно поясняется: «ибо он ничего *не скрывает* из божественных установлений» (233–236: οὐδὲ θερίστων λήθεται — отрицание οὐ и производное корня ληθ- образуют идеально точный парафраз самого ἀληθής)⁴. Наряду с этим в гомеровских поэмах очень часты случаи, когда ἀληθής ‘истинный’ и его производные связываются с *verba dicendi*, означая «говорить открыто, ничего не скрывая»⁵. Кстати, подобный факт сам по себе отчасти противоречит хайдеггеровскому представлению, по которому ἀλήθεια начинает означать «правильность» точки зрения или высказывания, лишь начиная с Платона. Оказывается, что такая субъективность оказывается свойственной понятию истины уже с архаики, и именно этим объясняется отличие ἀληθής от других слов, означающих «истинный» у того же Гомера — например, ἔτυμος или νημερτής [Krischer 1965: 164–167, Snell 1975: 1–18].

Во многом основываясь именно на этих примерах, ученые предлагают и несколько иную трактовку семантики греческого концепта. Сохраняя неизменной интерпретацию самой его структуры, они предлагают уточнение значения корня, понимая ληθ- не как «сокрытие» вообще, но как более конкретное «сокрытие от памяти, забвение» (очевидное в греческом производном (ἐπι)λανθάνομαι «забывать»). Опять-таки уже в «Илиаде» мы сталкиваемся с интересным контекстом, когда Ахилл просит Феникса ὥς μὲνέωτο δρόμους καὶ ἀληθείην ἀποείποι (23, 361). Буквальный перевод: «запомнить ход скачек и затем все рассказать по истине (т. е. как было)». Этимологическая игра достаточно понятна: истина как таковая возникает лишь на основе должной *памяти*. Точно так же в греческой мифологии «поле Истины» соседствует и противопоставлено в подземном мире «лугу Забвения», где пребывают души грешников (Аристофан. *Лягушки* 185–186)⁶. Ту же оппозицию усматривает Прокл в своем комментарии к знаменитому описанию «поля Истины» в платоновском «Федре» 247c–248b, сравнивая его с упоминанием о «поле Забвения» в «Государстве» 621a. Наконец, именно такая интерпретация «истины» как «памяти, не-забвения» нередко присутствует в позднейших этимологических словарях⁷.

Такое понимание истины оказывается весьма значимым для «правдивого» слова поэзии. Нам уже приходилось подробно говорить о важности для ранних описаний поэзии темы «памяти» как основного предмета и характеристики поэтического творчества. «Истина» поэзии как раз и состоит в сохранении и поддержании памяти о «деяниях богов и героев». В поэтическом тексте это означает, по формулировке одного из исследователей, «не просто невозможность опустить какие бы то ни было сведения <...> но невозможность ни на мгновение забыть то, что уже было сказано <...> и невозможность позволить ничему, сказанному или даже несказанному, ускользнуть от осмысления его смысла и последствий» [Cole 1983: 12].

В то же время мы упоминали и о некоей амбивалентности поэтической памяти: поэзия оказывается способной нести и забвение (печалей, горестей и т. п. — см. гл. «Удовольствие и польза»). В этом контексте интересным оказывается то, что истина тоже может подразумевать интерпретации, противоположные традиционной. Семантика «открытости, явленности» очевидно противоречит философскому пониманию истины: уже Анаксагор говорил о том, что истина неразличима (В 21 DK), ее непознаваемость для обычных чувств утверждал Эмпедокл (В 2 DK). Показательным образом Демокрит провозглашал, что истинное в принципе абсолютно неясно (ἄδηλον) для нас (В 112 DK)⁸. Еще более ярко скрытость и потаенность истины подчеркивается в учении Платона: хотя бы в том же пассаже «Федра», где занебесное «поле Истины» душа способна созерцать лишь на мгновение, а затем, «преисполнившись забвения», падает на землю (Федр 247с–248b)⁹.

Таким образом, истина может восприниматься не как «откровение», но, напротив, как «потаенность», «сокрытость» (напрашивается ассоциация с подробно рассмотренным нами в главе «Сакральное и поэтическое слово» «тайным», «сокровенным» языком «Ригведы», возвещающим то, что недоступно простому смертному; см. далее о «темном», «загадочном» языке Пиндара и Феогида). Парадоксальным образом и эту трактовку можно подкрепить этимологически: ведь начальная α слова могла восприниматься не как отрицание, но как усиление значения корня. В греческих грамматиках для таких случаев существовал специальный термин — *alpha intensivum* (как в производных ἀσκέλλω «высушенный» от σκέλλω «сушить» или ἀσπερχέω «торопливо» от σπερχω «торопить»). Ее принятое лингвистическое истолкование возводит *alpha intensivum* к нулевой ступени и.-е. корня *en- (греч. ἐν, лат. in). Формальное совпадение двух префиксов с противоположным значением уже в

архаической поэзии нередко служило поводом для этимологической игры (см., например, *Илиада* 12, 41). Возможно, что и в случае с ἀλήθεια существовали возможности для такой двойкой интерпретации смысла слова¹⁰. «Истина» в итоге могла оказаться и «скрытой», и «открытой»; точнее говоря, «истина» высказанная, показанная, отраженная (в том числе и в поэзии) становилась выражением истины подлинной, трудно-доступной для немедленного понимания (отсюда, вероятно, и активная связь ἀλήτης и его производных именно с глаголами высказывания, говорения, в противовес иным синонимам, обозначающим у того же Гомера некую объективную истину мира)¹¹.

Соединение мотивов «открытости» и «потаенности» характерно для представления об истине в ранней поэзии. Особенно показательным здесь вновь оказывается Пиндар¹². С одной стороны, произносимая им истина становится реализацией некоего потаенного, скрытого от смертных знания. «Я отважусь истинным разумом (ἀλαθεῖ νόῳ) выпустить заповедное слово (ἐνὸρκιον λόγον)» (Ол. 2, 92). Внутри оппозиции «разум—речь» «истинное» соотносимо с «заповедностью» (букв. «заклятостью», ἐν-ὸρκιον) и потому «непроизносимостью», но в то же время парадоксальным образом «истинность» разума поэта преображает произносимое слово в произносимое — т. е. в стихи самого Пиндара. По сути эпитет «истинный» в равной мере распространяется не только на мысль, но и на слово поэта. Не случайно поэтому, что Пиндар не раз настаивает именно на «истинности» своего стиха, и сочетание ἀλαθῆς λόγος, «истинное слово», постоянно присутствует в его автохарактеристиках (см., например, Ол. 6, 89, ср. 7, 69). Отсюда и постоянные обращения, помимо традиционных инвокаций к Музам с просьбой о поэтическом мастерстве, к Истине как хранительнице самого предмета его од (Ол. 8, 2; 10, 4; фр. 205). Подлинному содержанию должно соответствовать и истинное слово, в оппозицию которому естественным образом попадает «ложь». Но здесь интересно, что и истина, и ложь оказываются противопоставленными друг другу в едином поле поэзии, поэтического слова.

Очевидной иллюстрацией этого разграничения становится, например, вступление к 1-ой олимпийской оде: «Людская молва и украшенные мифы обманывают, пестрой ложью выходя за пределы истинного слова. Ведь Удовольствие (Харита), которое смертным готовит все медвяные дары и несет славу, часто представляло невероятное убедительным» (βροτῶν φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆν λόγον δεδαίδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι. Χάρις δ' ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μέλιχα θνατοῖς; ἐπιφέροισα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστὸν ἔμμεναι τὸ πολλάκις — Ол. 1, 28—

32). В этом пассаже явственна оппозиция истинного слова, соответствующего истине как таковой, и «вымыслов», которым на уровне содержательном соответствуют мифы. Слово истинное и ложное — оба существуют в единстве слова как такового («людской молвы»), но при этом очевидно, что под ним прежде всего имеется в виду поэзия. Не случайно, что возникновение «невероятного» (т. е. «мифа») связывается с поэзией, ее покровительницей Харитой-Удовольствием, и является следствием чарующего, убедительного воздействия «сладостного» поэтического слова. Таким образом, отход от «истины» как содержания и предмета поэзии диктуется ее основной целью — удовольствием и искусностью поэтической формы как средством ее достижения. Более того, с вымыслом связывается и основная тема поэзии, в том числе и пиндаровской, — принесение славы одновременно герою и автору стиха.

Так, Пиндар может утверждать, что деяния Одиссея в том виде, в котором они предстают в традиционных сказаниях, значительно превышают подлинно сделанное им (букв. «слово об Одиссее больше его претерпеваний»), и причиной тому — «сладкоречивый» Гомер, который придает герою некое величие с помощью «лжи и крылатых уловок» (ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλλομαι λόγον Ὀδυσσεὸς ἢ πάθαν διὰ τὸν ἄδυελπῆ γενέσθ' Ὅμηρον· ἐπεὶ ψεύδεσί οἱ ποτανᾶ <τε> μαχανᾶ σεμνὸν ἔτεστί τι — Нем. 7, 20–23). Тем самым ложь по сути становится почти синонимом поэзии как таковой¹³ — но при этом отнюдь не однозначно негативным, ибо тогда вряд ли ложь могла стать характеристикой Гомера. На самом деле поиск истины поэтом становится неким выбором между истинным и ложным словом, выбором правильного или более точного способа изложения, правильной формы речи. Отсюда проистекают и многочисленные инвокации или просто предостережения самому себе с просьбой не уклоняться от истинного слова, не сбиваться на ложь: «Я не смочу свое слово ложью» (οὐ ψεύδε τέγξω λόγον — Ол. 4, 17–18); «Не сбеи сложенные мною слова на шершавую дорогу лжи» (μὴ πταίσης ἐμὰν σύνθεσιν τραχεῖ ποτὶ ψεύδει — fr. 205, 2–3 Snell); «Много прошел я дорог, не разбивая уместность ложью» (πολλῶν ἐπέβαν καιρὸν οὐ ψεύδει βαλὼν — Нем. 1, 18). Во всех этих примерах ко лжи оказываются применимыми все основные характеристики стиха как такового: о метафоре «струи, течения поэзии» мы говорили в главе «Старая и новая песнь»; то же относится и к мотиву «дороги стиха». В рамках последнего ложь предстает как «неверная, трудная, непрямая дорога»; истина, напротив — как прямой, правильный путь. Отсюда постоянная тяга Пиндара к прямоте: «Прямая отвага побуждает к слову мой язык» (τόλμα τέ μοι εὐθεῖα γλῶσσαν ὀρνύει

λέγειν — Ол. 13, 11–12) — и стремление отойти ото лжи, избежать ее как «заблуждения» в дороге: «[Муза и Истина], прямой рукой удержите меня от лжи» (ὀρθῶ χερὶ ἐρύκετον ψευδέων — Ол. 10, 4–5)¹⁴.

В этом контексте дополнительный смысл приобретают мотив выбора дороги, всегда стоящий перед поэтом: «Есть ближние пути и дальние пути» (Пиндар. Ол., 9, 105, ср. Ист. 3, 2; 6, 23), «Тысяча есть путей / Для бессмертных песен» (Вакхилид 19, 1–2) — и представление о необходимой «краткости» (= «прямоты») дороги: «Но зачем я погнался / Долгую мою речь / Прочь от *прямой дороги*» (τί μακρὰν γλῶσσαν ἰθύσας ἐλάυνω ἐκτὸς ὁδοῦ; — Вакхилид 10, 51–52, пер. М.Л.Гаспарова). Такой выбор в известной мере можно отождествить с выбором между поэтической «правдой» и «ложью», тем более что поэтическая ложь, как мы видели, во многом воспринимается как следствие «украшательства» (а значит «расширения») поэтической речи: «Украшенные мифы обманывают, пестрой ложью выходя за пределы истинного слова» (Ол. 1, 27–29). Поэт должен найти некий баланс между необходимой краткостью (практически тождественной «истинному» содержанию) и неизбежной изощренностью поэтического слова (служащей знаковым отличием поэзии как таковой). Своеобразной формулой этого баланса можно считать утверждение Пиндара: «Великие доблести всегда многословны. Для слуха искушенных краткое расцветается многим. Но всему голова — знание верного времени» (ἀρεταὶ δ' αἰεὶ μεγάλα πολύμυθοι· βασιὰ δ' ἐν μακροῖσι ποικίλλειν ἄκοα σοφοῖς· ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν — Пиф. 9, 76–79). «Верное время» (καιρὸς) как раз и становится знаком достижения некоего равновесия между краткостью и многословностью, а значит, в конечном счете, и между «голой» правдой и «украшенной» ложью. Внутри этой же оппозиции дополнительный и отчасти новый смысл приобретает и обозначение традиционного (и потому прежде всего поэтического) слова — μῦθος ‘миф’, который у Пиндара именно в силу своей связанности с поэтическими «историями» древности начинает приближаться к своему конечному значению, близкому семантике этого слова в новых языках¹⁵. У Пиндара μῦθος равнозначен поэтическим сказаниям, зачастую невероятным и противоречащим истине (Ол. 1, 29, Нем. 7, 23; 8, 33), и в этом смысле он противостоит ἀλήθεια и ἀληθὲς λόγος.

Характерно, что Пиндар использует принципиально иное самоназвание для своих стихов, тоже весьма интересное само по себе. Пиндар довольно часто именует свои оды αἶνος (Ол. 2, 95; 6, 12 и т. д.), словом, также обозначающим «слово, сказание, историю», и в том числе впоследствии «сказку». Однако, для Пиндара важна семантическая связь

этого слова с темой «хвалы» и «превознесения» — ср. ἑλ-αἰνέω «хвалить»¹⁶. В своей трактовке пиндаровского термина Г.Надь расширяет его значение в принципе до «авторитетного, значимого слова», которое может предполагать не только положительный, но и отрицательный смысл — например, хулу (см. фр. 181 Snell [Nagy 1990: 147–149]; ср., однако, критику конкретных трактовок Надя в [Kirkwood 1984: 169–171]). Эта «авторитетность» делает пиндаровский αἶνος близким, если не тождественным, истине. Интересно при этом, что с другой стороны, αἶνος родственен глаголу αἰνίσσασθαι ‘говорить темно, загадками’ и производному от него αἰνύμεα ‘загадка’. Феогнид, скажем, делает свои стихи «загадками для добрых граждан» (681–682 Diehl), в гесиодовских «Трудах и днях» ключевым эпизодом является «басня» (αἶνος! — 202), а точнее «притча/загадка» о соловье и ястребе. Таким образом, αἶνος служит внешним, но при этом достаточно загадочным, требующим искусного понимания выражением истины, скрытой в стихе¹⁷ [Nagy 1979: 240–241]. В то же время поэт стоит перед необходимостью искать выражение, наиболее адекватное истине и потому отличное от поэтической лжи, тождественной просто искусному многословию. Такая вариативность определяет по сути соотношение всех рассмотренных выше понятий и, в частности, истины и вымысла. В действительности, ложь на формальном уровне оказывается одной из возможных альтернатив истине. Если последняя является наиболее адекватным выражением истины содержательной, то ложь отстоит от нее дальше. «Истина» стиха — это тот правильный вариант, который выбирается поэтом на фоне множества «лживых» версий. Помимо одической поэзии, такая трактовка явственна, например, и в зачине гомеровского гимна «К Дионису», где выбирается «истинное» место рождения бога:

Кто твердит про Дракан, а кто про ветреный Икар,
 Кто про Наксос, а кто про Алфеевой берег стремнины —
 Там-де тобой разрешилась, о Святосокрытое чадю,
 Матьер Семела, поята Зевесом буйногромовым.
 Молвят иные, что ты, владыка, в Фивах родился —
 Лгут (ψεῦδομένους)! Тебя породил отец бессмертных и смертных
 Не по соседству с людьми, от супруги тайком белорукой.
 Высится Ниса — гора...

(1, 1–8, пер. Е.Рабинович)

У одного события — рождения бога — множество различных версий (причем, по всей видимости, гимнических, поэтических), из которых автор гимна настаивает на одной, истинной, причем характерно, что

верная версия как бы известна только ему, пребывает в некоей тайне. Эта скрытость, загадочность правильного варианта (отражающая таинство самого рождения бога) подчеркнута, как кажется, и присутствием в зачине нескольких эпитетов с тем же значением — «тайный, сокровенный»: ср. «святосокрытый» (εἰρηφώτης), «тайком» (κρύπτων).

Принцип соотношения в ранней поэзии истинности/ложности поэтического слова как «одного из множества вариантов» уже подмечался исследователями и трактовался, в частности, применительно к поэзии Пиндара как идея установления общей, «панэллинской» версии мифа в противовес множеству локальных модификаций [Nagy 1990: 60–68]. Заметим, впрочем, что выбор версии поэтом как раз зачастую диктовался необходимостью привязать гимн именно к данному месту, городу, роду и т. д. С другой стороны, у Пиндара, как мы видели, «ложью» именуется изложение истории Одиссея у Гомера при том, что гомеровские поэмы, бесспорно, ко времени создания пиндаровских од уже обладали таким общегреческим статусом. Скорее, истинность/ложность слова в представлении ранних поэтов являлась своего рода дополнительной проекцией общей идеи неоднозначности слова как такового. Если «истина» сама по себе могла одновременно подразумевать и «тайное», и «открытое», и истинный смысл, и словесное выражение его, тем не менее отстоящее от подлинной «сути» событий, то ложь становилась еще одной формой или множеством форм выражения, еще более далеких от этой сути. При этом если «истинное слово» ориентировано на поиск, разгадку смысла, то ложь принципиально направлена на слово как таковое, на его украшенность, «сладость» и т. д. Суть такого соотношения выражена Пиндаром в описании собственного стиха как «соединения чарующих звуков с голосом флейты и умышлениями души на радость вашу (т. е. слушателей)» (ἀγαλὸν καλὰ μὲν συνάγειν θρόον μῆδεσί τε φρενὸς ὑμετέρων χάριν — fr. 52k, 36–37). Внутри постепенно возникающей дихотомии содержания и формы, ложь прежде всего связана с формой, в то время как истинная речь подчеркивает необходимость связи слова и смысла. Именно поэтому «лживость» зачастую, как мы видели, чуть ли не оказывается тождественной «поэзии» как таковой и поэзии древней — и в упомянутой формуле Солона, и, например, в забавной диалектной (дорийской) глоссе ὀμπρίδδεν· ψεύδεσθαι «гомеридовать (по-видимому, исполнять гомеровские поэмы, аналог ὀμπρίζω) — лгать», приводимой Гесихием.

В то же время истина и ложь зачастую оказываются близко связанными и взаимобратимыми. Помимо уже приведенных примеров мож-

но сослаться на философскую поэму Парменида, две части которой — строго говоря, «часть Истины» и «часть Лжи» — обе представляют собой поэтический «порядок слов» (истинный в первом случае, но именуемый, среди прочего, *mṓthos* ‘миф’ — В 8, 2 DK, и «обманчивый» во втором — *ἀπαθῆλον κόσμον ἐπέων* — В8, 52 DK). Кроме того, вторая часть повествует о «людском мнении», *dóξα*, которое не полностью лживо, но лишь «устанавливает знаки» на пути к истинному пониманию (В 8, 1–3; 19, 3 DK). Такое соотношение во многом напоминает то «истинную», то «лживую, но подобную правде» речь Муз из «Теогонии» Гесиода. Напоминают эту картину и некоторые эпизоды из гомеровых гимнов, когда, скажем, Деметра, клянясь говорить «сущую правду» (*ἀλῆθεα μυθήσασθαι*), рассказывает выдуманную историю о своем появлении в Элевсине (2, 121 и далее), или когда обманщик Гермес утверждает правдивость своих речей, ибо не «обучен лгать» (*Ζεῦ πάτερ ἦ τοι ἐγὼ σοὶ ἀληθεῖν ἀγορεύσω νημερτῆς τε γάρ εἰμι καὶ οὐκ οἶδα ψεύδεσθαι* — 4, 368–369). Уста бога оказываются способными изрекать и истину, и ложь, а значит, то и другое могут быть присущи и рассказывающим «божественные истории» поэтам.

С постепенно все более жестким разграничением уровней формы и содержания и, соответственно, противопоставлением целей поэзии — либо удовольствия, либо воспитания и пользы — все более последовательным оказывается разведение и полюсов правды и вымысла, уже не дополняющих, но скорее исключаящих друг друга. Естественно, что происходит это прежде всего в рамках анализа поэзии соседствующими дисциплинами — философией и риторикой. Ориентированные на убедительность и действенность слова, словесной формы, софисты показательным образом настаивают не только на допустимости, но и предпочтительности поэтического вымысла. Горгий, например, традиционно подчеркивая, что высшей ценностью речи является истина (*ἀρετὴ λόγῳ δὲ ἀλήθεια* — фр. 11, 2, ср. 3, 118), в то же время для трагедии полагает естественным некое стремление к обману: «В ней более правильно заставить поверить в обман, чем не заставить, и поддавшийся обману более мудр, чем не поддавшийся; обманувший здесь более справедлив, потому что он сделал, что обещал, а обманутый более мудр, потому что пленяться наслаждением речи есть признак чуткости» (*ὁ τ' ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιοτέρος ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον* — фр. 23, 3–6, пер. Т.Миллер). С той же идеей «трагедийного» обмана мы

сталкиваемся и в «Лягушках» Аристофана. При этом замечательно, что поборник истины Эсхил, клеймящий своего оппонента Еврипида «лжецом» (ψευδολογος — 1521), одновременно соглашается, что тот в своем изложении истории Федры воспроизводил реальные, подлинные события. Но тут оказывается, что, по мнению Эсхила, поэт не должен следовать реальности, если она порочна и способна развратить слушателей, а, напротив, скрывать ее (ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τὸν γε ποιητὴν καὶ μὴ παρᾶγειν μηδὲ διδάσκειν — 1053–1054). Подобный призыв к поэтическому «молчанию», бесспорно, тоже имеет свою предысторию: о необходимости его не раз говорил тот же Пиндар (Ол. 1, 35–36; 9, 35–37). Показательно, что он также противопоставлял это молчание истине: «Не все на пользу, что бестрепетно открывает лицо истины, и часто молчание — самое мудрое для разума человека» (οὐ τοι ἅπαντα κερδίῳ φαίνοισα πρόσωπον ἀλάθει· ἀτρεκές· καὶ τὸ σιγᾶν πολλάκις ἐστὶ σοφώτατον ἀνθρώπῳ νοῆσαι — Нем. 5, 16–18). Тот же принцип очевиден и в словах Эсхила; в итоге оказывается, что поэтический обман допустим и при эстетическом (Горгий) и при этическом (Аристофан) подходе к поэзии. Более того, в обоих случаях он диктуется различно понимаемыми целями поэзии: в первом вымысел — лучшее средство достичь поэтического удовольствия, во втором к нему следует прибегать во имя воспитательной пользы. Но при всем противостоянии формирующихся течений литературной критики, ни одно из них характерным образом не исключает вымысла в принципе, ибо он по сути продолжает оставаться специфической и, быть может, основной чертой поэтического искусства как такового.

Идею лжи как синонима и основного определения поэтического искусства закрепляет Платон, придавая ей при этом однозначно пейоративный оттенок. «Гесиод, Гомер и остальные поэты, составив для людей *лживые* сказания (μύθους ψευδεῖς συντίθεντες), стали их рассказывать, да и до сих пор рассказывают ... [Я ставлю им в упрек] то, за что главным образом и стоит упрекнуть: когда кто-нибудь, говоря о богах и героях, плохо их изобразит, словно художник, который нарисовал несколько не похожими тех, чье подобие он хотел изобразить» (*Государство* 377c–e). Окончательно придавая «мифу» как основному содержанию поэзии эпитет «лживый» (ср. там же 377a), Платон обосновывает такую лживость неподобающим воспроизведением в поэзии деяний ее основных персонажей — богов и героев. Совершая при этом некую незаметную подмену субъекта и объекта творчества, он утверждает, что поскольку ложь никак не может быть присуща богу, то ложь не должна

быть свойственна и изображающему богов поэту как носителю «божественного вдохновения». Эта весьма характерное для Платона жонглирование отнюдь не тождественными друг другу определениями: «поэт, изображающий богов», «бог, живущий в поэте», «поэт, родственник богу» — явно проступает хотя бы в нижеследующем пассаже:

— Но в каком же из этих отношений могла бы ложь (*τὸ ψεῦδος*) быть полезной богу? Может быть, не имея сведений о древних временах, он обманывает с помощью уподобления (*ἀφομοίωσιν ἄν ψεύδοιτο*)?

— Это было бы просто смешно.

— Значит, в боге не живет лживый поэт (*Ποιητὴς μὲν ἄρα ψευδὴς ἐν θεῷ οὐκ ἔστι*).

— А стал бы бог обманывать из страха перед врагом?

— Этого никак не может быть.

— А из неразумия или помешательства тех, кто ему близок?

— Никакой неразумный или помешанный не мил богу.

— Значит, обязательным и для рассуждений, и для поэзии, если они касаются богов, будет у нас закон: боги не колдуны, чтобы изменять свой вид и вводить нас в обман словом или делом (*Государство* 382d — 383a).

Очевидно, что в постоянном переходе «поэт-бог-поэт» внутри платоновского рассуждения существенную роль играет концепция «уподобления», или «подражания»: если поэт изображает бога, то он уподобляется ему, а значит, не может лгать. В более широком аспекте идея «уподобления» составляет основу концепции *мимесиса*, начиная с платоновской теории становящейся центральной характеристикой поэтического творчества как такового. О значении этого термина, по меткому замечанию современного исследователя, «поглотившего в своей протейической неисчерпаемости уже целую армию комментаторов» [Брагинская 1991: 94], для новоевропейской теории поэзии и культуры в целом уже вряд ли нужно говорить специально¹⁸. С «подражанием» у Платона связана сама возможность существования «словесной лжи» (*τὸ ψεῦδος ἐν τοῖς λόγοις*), которая является отражением, воспроизведением (*μίμημα*) соответствующего душевного состояния (*Государство* 382b). Соответственно, подражанием определяется у него и вся суть поэтического творчества, правда, сам термин оказывается неоднозначно трактуемым уже в рамках собственно платоновских сочинений. Мимесис прежде всего означает у него чисто внешнее уподобление — жестом, обликом и т. п. — изображаемому предмету или объекту. Так, в «Кратиле» 432a подражанием (*μιμοῦμενοι*) называется указание жестом на небо для обозначения того, что «выше и легче», и на землю для того, чтобы обо-

значить нечто «более низкое и тяжелое». Соответственно в «Государстве» дается некое общее определение мимесиса: «А уподобиться другому человеку — голосом или обличем — разве не означает *подражать* тому, кому ты уподобляешься?» (Οὐκοῦν τὸ γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα *μιμεῖσθαι* ἐστὶν ἐκείνου ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ; — 393 с)¹⁹. «Уподобление голосом» — весьма важный элемент в общей концепции мимесиса, ибо по сути является основанием для признания его некоей основой происхождения человеческого языка. Все в том же «Кратиле» результатом подражания называется любое слово, или «имя», в языке: «Имя — *подражание* голосом тому, чему станет подражать и что станет именовать голосом подражатель» (Ὀνομ' ἄρ' ἐστὶν ὡς ἔοικε *μίμημα* φωνῇ ἐκείνου ὃ μιμεῖται καὶ ὀνομάζει ὁ μιμούμενος τῇ φωνῇ ὃ ἂν μιμῆται — 423b)²⁰. Такая трактовка данного понятия имеет и некоторую предысторию: в частности, одним из наиболее ранних употреблений соответствующего слова является пассаж из гомеровского гимна «К Аполлону», где говорится о невероятных «подражательных» способностях хора делосских девушек:

μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἡδὲ γυναικῶν
ῥμνον ἀεΐδουσιν θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων.
πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστῶν
μιμεῖσθ' ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος
φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν αἰοιδῇ.

Вспомнив о древних мужах и женщинах, Делоса девы

Песни поют и ими людские сердца услаждают,

Зная, как всякую речь и даже людскую запинку²¹

Изобразить, чтобы всякий немедля свой собственный голос

В песне признал, настолько она сложена у них славно.

(3, 160–164)

В поэзии Пиндара слова, однокоренные с «мимесис», явно ассоциируются с воспроизведением сложных мелодий и одновременно сложного звучания стиха: так, Афина изобретает флейту, дабы воспроизвести «стон скрежещущий, вырванный из челюстей Евриалы» (ἄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων χριμφθέντα σὺν ἔντεσι *μιμήσαιτ'* ἐρικλάγκταν γόον — Пиф. 12, 20–21, пер. М.Л.Гаспарова). Схожим образом песня Пиндара оказывается способной подражать звучному пению Сирен (σεῖρηνα δὲ κόμπον αὐλίσκων ὑπὸ λωπίνων *μιμήσομι'* αἰοδαῖς — fr. 94b, 13–15) или «следовать в погоне за изогнутым (т. е. искусным) напевом» (*μιμέο* καμπύλον μέλος διώκων — fr. 107a, 3 Snell). Очевидно, что во всех

приведенных контекстах миметическая способность поэта распространяется равным образом на словесную и музыкальную форму стиха, т. е. на его звуковое оформление. В то же время не менее ясно, что под этим словом никак не понимается «подражание» в узком смысле — вряд ли можно считать реальным предметом для него пение Сирен или звуки, издаваемые одной из Горгон; скорее речь идет о способности строить сложную и своеобразную («изогнутую», «скрежещущую») мелодическую и звуковую форму (ср., кстати, «гнутую речь» как синоним гимна в «Ригведе»). Иными словами, речь идет прежде всего об искусстве, мастерстве певца, следующего определенной традиционной форме²².

Распространение идеи звукового подражания на музыкальную сферу подтверждается ссылкой Платона на известного теоретика музыки Дамона (возможно, автора первого учебника по музыкальному искусству) в качестве авторитета в том, какие музыкальные лады (гармонии, *ἁρμονίαι*) являются подражаниями (*μιμήματα*) определенных типов жизни или поведения (*Государство* 400a). Это упоминание вкупе с иными свидетельствами о музыкальном мимесисе (почерпнутыми прежде всего из позднейшего трактата «О музыке» Псевдо-Плутарха) послужили основой для оригинальной теории Х. Коллера, возводившего понятие мимесиса, трактовавшегося им не как простое «подражание» (*Nachahmung*), но как «изображение» (*Darstellung*) и, шире, «выражение» (*Ausdruck*), к ранней (по преимуществу пифагорейской) доктрине музыки и танца [Koller 1954]. Теория подверглась достаточно суровой критике в рамках классической филологии²³, однако так или иначе признается, что в пятом веке до н.э. *μιμῆσθαι* и его производные выражали идею внешнего, артистического воспроизведения того или иного объекта — воспроизведения звукового, пластического, драматического (мим) и т. д. [см. Брагинская 1991: 95; Else 1958: 73–90; Sörbom 1966: 13–18, 204–208].

Отчасти сохраняя заложенный в «мимесисе» принцип внешнего воспроизведения особой (и как мы видели хотя бы по пиндаровским примерам, достаточно сложной) формы, Платон постепенно придает этому понятию еще более конкретный и частный смысл. Применительно к поэзии мимесис начинает означать по мере продвижения рассуждений Платона во второй книге «Государства» воспроизведение не просто объекта, но конкретного человека или героя, т. е. некое перевоплощение и персонификацию. Собственно само определение подражания, о котором мы уже говорили, встроено именно в такую трактовку: «Когда поэт приводит какую-либо речь от чужого лица, разве мы не говорим, что он делает свою речь как можно более похожей на речь того, о чьем

выступлении он нас предупредил? А уподобиться другому человеку — голосом или обличем — разве не означает подражать тому, кому ты уподобляешься?» (393с). В литературном произведении такая персонификация по сути означает повествование от первого лица. Исходя из наличия либо отсутствия этого приема в различных видах поэтического искусства, Платон производит жанровое разграничение поэзии на три вида: «Все, о чем бы ни говорили сказители и поэты, это повествование о прошлом, о настоящем или о будущем ... и они это делают или путем простого повествования (ἀπλῇ διήγησις), или посредством подражания (μίμησις), либо того и другого вместе» (392d); «Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это трагедия и комедия; другой род складывается из высказываний самого поэта — это ты найдешь в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах — оба эти приема» (394с). Однако, как убеждает собеседника Сократ, такое перевоплощение поэта на самом деле является обманом: Гомер прикидывается, скажем, Хрисом при том, что им не является (393а-d). Одновременно ситуация, по которой поэт постоянно «сам оказывается другим» (ὡς αὐτὸς ὢν ἐκεῖνος — 396с) и принимает чуть ли не все возможные облиčky (παντοδαπὸν γίγνεσθαι, φαίνεσθαι — 381е, 398а), делает его неким «чудотворцем» (θαυματοποιός, ср. *Законы* 658b—с), «колдуном» (γοής) или, попросту говоря, шутом, забавляющим зрителей передразниванием того или иного человека [Брагинская 1991: 101]²⁴. Тем самым, именно здесь поэтическая «ложь» проявляется наиболее явным образом, а потому виды литературы (эпос и драма), пользующиеся мимесисом=персонификацией, уступают в иерархии Платона «простому повествованию».

В то же время у Платона происходит и еще одна нюансировка, или точнее сдвиг значения одного и того же понятия. Достаточно простому пониманию мимесиса как «изображения от первого лица», совпадения автора и героя, сопутствует перенесение этого же термина вообще на изображения характера или предмета²⁵. Поэт «подражает», не только «становясь» тождественным персонажу, но и просто описывая его. В упрек Гомеру и Гесиоду ставится «то, за что главным образом и стоит упрекнуть: когда кто-нибудь, говоря о богах и героях, плохо их изобразит, словно художник, который нарисовал несколько не похожими тех, чье подобие он хотел изобразить» (*Государство* 377е). Если в случае с мимесисом=персонификацией поэтическая «ложь» оказывается связанной прежде всего и исключительно с *формой* поэтического произведения, то здесь она и связанная с ней концепция «подражания» затраги-

вают уже его *содержание*. Благодаря этому переносу мимесис немедленно ассоциируется со столь частой у Платона констатацией поэтического незнания собственного предмета, что подготавливает окончательную критику поэзии уже в 10-й книге «Государства».

Критика Платона напоминает критику Абхинавагуптой теории подражания Бхатты Лоллаты и Шанкуки, напоминает, в частности, в том отношении, что актер и поэт *не могут знать* героя, которому они якобы подражают. Однако у Платона в третьей книге «Государства» незнание поэта в основном касается собственно поэтического творчества, а точнее, неумения в равной степени «подражать» в различных жанрах. Аргументация при этом сходна с доказательством в «Ионе» «невежества» поэта относительно изображаемых вещей: невозможно знать несколько вещей сразу. «Не может один и тот же человек с успехом подражать одновременно многим вещам, будто это все — одно и то же ... Ведь даже в случае, когда, казалось бы, два подражания близки друг другу, и то одним и тем же лицам это не удастся — например, тем, кто пишет и комедии, и трагедии...» (395a)²⁶. Окончательный переход с формального на содержательный уровень происходит уже в 10-й книге. Здесь подражание становится уже основной и главной характеристикой поэзии: «Поэзию никоим образом нельзя допускать, поскольку она подражательна (μιμητική); это прямо-таки язва для ума слушателей, поскольку у них нет средства узнать, что это, собственно, такое...» (595a); причем под мимесисом здесь, безусловно, имеется в виду общая идея «уподобления» как способа изображения того или иного предмета, уподобления, которое из-за незнания поэтом изображаемых вещей неизбежно оказывается «лживым». Соответственно и в знаменитой платоновской картине уровней познания поэт стоит на третьем уровне, ибо воспроизводит, и при том неточно, лишь образы «идей»: «Творец трагедий, раз он подражатель (μιμητής), естественно, стоит на третьем месте от царя и от истины; точно так же и все остальные подражатели...» (597e). Немедленно и идея незнания поэта тоже генерализуется и распространяется (так же, как в «Ионе», «Апологии» и т. д.) на сам предмет, причем отдаленность «подражателей» от истинного облика вещей служит еще одним дополнительным аргументом: «Надо рассмотреть трагедию и ее зачинателя — Гомера, потому что мы слышали от некоторых людей, будто трагическим поэтам знакомы все искусства, все человеческие дела — добродетельные и подлые, а вдобавок еще и дела божественные. Ведь хорошему поэту, чтобы его творчество было прекрасно, необходимо знать то, чего он касается, иначе он не сможет творить. Замечали ли люди, глядя на их

творения, что такие вещи втрое отстоят от подлинного бытия и легко выполнимы для того, кто не знает истины (μὴ εἶδóτι τὴν ἀλήθειαν), ибо тут творятся призраки (εἰδóλα), а не подлинно сущее» (598e — 599a); «Поэт с помощью слов и различных выражений передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит, а умеет лишь *подражать* (μιμεῖσθαι), так что другим людям, таким же несведующим, кажется под впечатлением его слов, что это очень хорошо сказано» (601a).

Таким образом, в трактовке Платона концепция мимесиса проходит как бы несколько этапов. Отталкиваясь от уже сформировавшегося в традиции начального, пожалуй, не-теоретического понимания его как некоего внешнего воспроизведения, организации поэтической формы²⁷, Платон еще более конкретизирует мимесис как воспроизведение слов, характера действующего лица, а затем переносит концепцию «подражания» на сам предмет и заново придает ему некий глобальный статус, придавая мимесису значение неточного, неверного, ложного отображения предмета²⁸.

При этом, как зачастую бывает у Платона, сам ход его рассуждений оставляет возможность и для обратной, скорее положительной, возможности интерпретации мимесиса. Допуская вероятность пользы от словесной лжи (которая, в свою очередь, является подражанием, μίμημα, состоянию души и потому не тождественна лжи «в чистом виде» — *Государство* 382b), он как бы признает в принципе и возможность «полезного» подражания. Делая подражание тождественным изображению характера, Платон, естественно, допускает для хранителей идеального города подражание доблестным и достойным людям (395c, 400–401). Даже общая негативная концепция мимесиса в 10-й книге «Государства» оставляет возможность положительной его трактовки при некотором перенесении акцента: подражание — слабое и недостаточное орудие познания, но тем не менее может им являться. Такой переход делает более понятным и даже ожидаемым вполне «достойное» функционирование этого термина и самой идеи «воспроизведения» в том же «Государстве», где истинный философ оказывается должным «подражать» (μιμεῖσθαι) и «уподобляться» (ἁφομοιοῦσθαι) идеям (500c), или, скажем, в описании действия демиурга в «Тимее» (38a, 39e, 44d, 47b–c). Амбивалентность понятия вполне видна и в «Законах», где, с одной стороны, мимесис является одним из инструментов в правильной организации государства (см., например, 713b), а с другой, мимесис поэтический может быть одновременно и правильным, и неправильным, ибо поэт, в

отличие от законодателя, может противоречить сам себе и не знает, истинно ли то, что он говорит (719c—d). Но в то же время поэзия призвана говорить правду (660e сл.). Примечательно, что в ранг правдивой поэзии в «Законах» оказывается отчасти зачислен и тот вид литературы, который в «Государстве» считается «миметическим» (в узком смысле слова) по преимуществу — а именно драма; не случайно Афинянин сравнивает гипотетическое построение идеального города с сочинением настоящей трагедии: «Мы — творцы трагедии, самой прекрасной и наилучшей. Ведь само государство наше возникло как подражание прекрасной и наилучшей жизни, что, по нашему мнению, и является истинной трагедией» (ἡμεῖς ἐσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης· πᾶσα οὖν ἡμῖν ἡ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου ὃ δὴ φάμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀλθεσιώτατην — 817b). Таким образом, платоновская интерпретация оказывается достаточно двойственной: в противопоставлении «правды» и «лжи» (отождествляемой во многом с оппозицией философии и поэзии) мимесис занимает некое промежуточное положение. Подражание творит подобие истины, и потому его можно воспринимать как путь к ней (в рамках философского познания), но и как творение ее ложного образа (в рамках поэзии)²⁹. В зависимости от цели аргументации акцент и доминанта внутри дихотомии может меняться: в «Государстве» (и прежде всего, в 10-й книге) эта цель — в развенчании поэзии и утверждении первенства философии; а в тех же «Законах» первенство уже утверждено и речь идет скорее о вспомогательной роли поэзии для философского поиска, и в этой контролируемой роли она оказывается вполне допустимой.

Заметим, что «нейтральные» контексты употребления мимесиса и сходных понятий у Платона оказываются способными отчасти прояснить сам «механизм» процесса «подражания». В том же «Тимее», например, демиургический процесс, в основе которого во многом лежит именно миметическое действие, строится как комбинация, сочетание первоэлементов (см., например, 31b и далее). При этом подобные первоэлементы и их сочетания уподобляются языковым комбинациям — звукам и слогам — тем более, что и те, и другие обозначаются одними и теми же терминами — στοιχεῖα, «элементы», но и «звуки, буквы», συλλαβαί, «комбинации», но и «слоги» (см. *Тимей* 48b, ср. *Филеб* 17d—18a, *Политик* 278a—d). Еще более интересно, что та же идея сочетания очевидно присутствует и в рассуждениях о языковом мимесисе в «Кратиле», где нередко соответствующие термины сопутствуют друг другу.

Так, например, сама идея подобия слова и вещи состоит в некоем правильном «подражательном сочетании»: «Невозможно было бы, чтобы имена были чему-то подобны, если бы не существовало изначально какого-то подобия меж тем, из чего *составлены* имена, и тем, чему имена *подражают*» (Οὐκοῦν ὡσαύτως καὶ ὀνόματα οὐκ ἂν ποτε ὅμοια γένοιτο οὐδενί εἰ μὴ ὑπάρξει ἐκεῖνα πρῶτον ὁμοιότητά τινα ἔχοντα ἐξ ὧν συντίθεται τὰ ὀνόματα ἐκείνοις ὧν ἐστὶ τὰ ὀνόματα *μιμήματα* — *Кратил* 434b). Подражающий именем должен согласовывать между собой его части (*μεμίμηται τῷ ὀνόματι συναρμόσας* — 414b); наконец весь процесс языкового подражания описывается как последовательность сочетаний — от звуков к слогам, словам и в итоге к построению высказывания (424b—с). В свою очередь, в платоновской теории искусств в «Софисте» к одному и тому же классу отнесено «все, что касается *соединения* (τὸ περὶ σύνθετον) и рукоделья, т. е. все, что мы называем утварью (σκεῦος), а с этим и *подражательное искусство*» (ἥ τε *μιμητική* — 219a—b). отождествление «подражателей» с ремесленниками, мастерами по утвари присутствует и в «Государстве» (373b), причем и там изготовление утвари тождественно соединению (τὰ σύνθετα πάντα σκεύη — 381a). Замечательно, что в «Софисте» общим наименованием для этого класса искусств, объединяющего ремесленников с подражателями, является «творческое искусство» (ποιητική), одновременно в узком значении являющееся обозначением и для поэзии³⁰.

В этом контексте уместно вспомнить и про значение идеи соединения частей в единое целое в платоновском описании речи, а также поэзии и, в частности, трагедии в «Федре» (264с, 268d). Тот же принцип, как кажется, лежит и в основе столь любимого Платоном сравнения поэтического искусства с живописью. На первый взгляд, главной чертой, объединяющей для Платона живопись с поэзией и искусством слова вообще, является то, что их методом является подражание, а целью и результатом — создание подобий (εἰκόνες — см., например, *Государство* 377e, 401a; *Софист* 236b)³¹. Частые у Платона указания на то, что подоби́я эти мнимы и неточны, заставляют исследователей порой полагать, что «Платон, кажется, для того заговаривает <...> о мимесисе в живописи и скульптуре, чтобы этим сравнением «свободного» искусства поэзии и риторики с ремеслом скомпрометировать и поэзию и риторику» [Брагинская 1991: 96]. Мы, со своей стороны, не склонны полагать, что Платон придает однозначно пейоративную окраску сравнению поэзии с живописью, кстати, чрезвычайно распространенному в античности, начиная с Симонида³² и кончая знаменитым *ut pictura poesis* Горация

(*Искусство поэзии* 361), подобно тому как оно было распространено в санскритской поэтике. Не случайно, что он с тем же успехом уподобляет художникам и хранителей идеального государства (*Государство* 500e–501c). Если же рассматривать сравнение живописи с поэзией по существу, то оказывается, что помимо создания подобий, схожим, по мнению Платона, оказывается сам миметический процесс рисования и словесного выражения. В обоих случаях главным является процесс правильного сочетания исходных элементов — звуков в языке и красок в живописи (*Кратил* 424 d–e)³³.

Схожие основания лежат в основе уподобления поэзии и живописи в «Поэтике» Аристотеля. Художника и поэта объединяет то, что оба они — творцы изображений, а стало быть «подражатели» (ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡς περ αὖτε ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός — *Поэтика* 1460b, ср. *Риторика* 1371b). В процессе этого подражания один пользуется звуками, другой — «красками и позами» (*Поэтика* 1447a), но суть мимесиса — едина, и именно поэтому подобные уподобления весьма часты в «Поэтике» (1448a–b, 1450a и т. д.). О смысле аристотелевского представления о мимесисе сказано чрезвычайно много; единственно, в чем сходится подавляющее большинство интерпретаторов — так это в том, что эта категория никак не тождественна простому подражанию. Исходя из того, что мимесис и родственные термины у Аристотеля могут употребляться как применительно к внутренней структуре трагедии («подражание действию», μιμησις πράξεως– 1450a), так и порой к действиям актеров (например, 1447b, 1449a — [см. Брагинская 1991: 97–98]), наиболее популярным в современных исследованиях становится общее определение мимесиса у Аристотеля как «воплощения» (англ. *enactment* — [см. Halliwell 1986: 124–126, 130 сл.; Nagy 1990: 42–45]), одновременно сценического и содержательного (напомним о замене — хотя и по другим соображениям — термина подражание — *анукарана* понятием «духовное воспроизведение» — *анувьявасая* у Абхинавагупты)³⁴. Таким образом, Аристотель сводит воедино платоновские частную (персонификация) и общую (подражание — универсальное свойство поэзии) трактовки мимесиса и в то же время как бы вводит их внутрь самого искусства, относя к содержательной (структура сюжета, «подражание действию») и формальной (сценическое воплощение) стороне трагедии. Главенствует при этом, бесспорно, внутренняя, содержательная трактовка мимесиса, и здесь для Аристотеля вновь оказывается весьма значимой идея *сочетания* как принципа, лежащего в основе миметического процесса. «Началом и некоей душой трагедии является

сюжет» (ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας — 1450a, ср. чуть выше «события и сюжет — цель трагедии, а цель важнее всего», τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων), который и есть «подражание действию» (μίμησις πράξεως). При этом сюжет (μῦθος) представляет собой «сочетание событий» (σύνθεσις, σύστασις τῶν πραγμάτων — 1450a), и в правильности их соединения заключена суть трагического мимесиса (1447a). Соответственно именно внутри сочетания Аристотель перемещает, среди прочего, и принцип «подобия» (εἰκός), который, наряду с «необходимостью», становится логическим обоснованием правильного соединения событий (κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον — 1451a). Характерно, что в этом качестве принцип «подобия» также вытесняет в поэзии изображение реальности, но в отличие от Платона Аристотель считает это ее преимуществом перед, скажем, описанием действительно произошедших событий в исторических сочинениях, поскольку в реальности зачастую отсутствует та логическая причинность, сцепление событий, которые заключены в «подобии и необходимости» поэтического мимесиса (1451b).

В этом смысле поэтическое «воплощение», восстанавливающее или даже устанавливающее такую логическую связь, выполняет основную роль искусства как такового, о которой Аристотель говорит в «Физике» 199a: «Вообще же искусство то, что природа не может выполнить, доводит до конца, а другому [в ней] подражает» (ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι τὰ δὲ μιμεῖται). Как кажется, данная фраза подразумевает тождественность мимесиса законченности некоего творческого процесса: если в природе он завершен, то искусство его воспроизводит; если нет, то оно завершает его само, пользуясь теми же миметическими принципами [см. Woodruff 1992: 80]. Именно в этом заключена суть аристотелевской идеи «подражания природе». Как справедливо замечает Н.В.Брагинская [1991: 99], сравнивая подражательное действие поэзии и «подражание природе», скажем, врачебного искусства (процесс, описанный в той же «Физике» 194a и далее), «все мусические искусства подражают природе, *действуют, как она*, а вовсе не воспроизводят ее как свой предмет». Это действие заключено в целостном соединении своего материала. Одновременно поэтический мимесис служит некоему установлению логических связей между событиями, явлениями и т. д., что является рациональной, познавательной целью восприятия искусства³⁵. Именно эта идея содержится, как представляется, в знаменитом лаконичном описании «радости познания» от восприятия творений живописи и поэзии: «узнавать и составлять умо-

заклучения, что́ есть что́, например, что этот есть тот» (μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον οἶον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος — 1448b)³⁶. Таким образом, в «Поэтике» мимесис становится не способом взаимодействия поэзии с внешней реальностью, но внутренним свойством самого поэтического метода.

Этот перенос «подражания» внутрь поэтического искусства³⁷ естественным образом влияет и на истолкование связанной с ним проблемы поэтической правды и лжи. «Правильность» поэзии отныне заключена в следовании своим собственным внутренним законам, и соответственно, ошибки, «ложь» состоят не в отступлении от реальности, но в нарушении подобных законов. Потому Аристотель отводит от поэзии упреки в ошибках, если неточности касаются какого бы то ни было иного искусства, например, медицины. Изображение любого неправдоподобного события — например, бегства Гектора или приезда Одиссея на Итаку (со всеми чудесными происшествиями по ходу их) — допустимы в том случае, если поэт достигает главного — воздействия на слушателя с помощью прежде всего силы (ἐκπληκτικώτερον) выражения (1460a–b). Вообще же главным ответом на возражение: «Это неправда», по Аристотелю, служит: «неправда, но возможно» или, что еще более показательно: «так говорят», т. е. «такова традиционная история» (πρὸς δὲ τοῦτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθὴ ἀλλ' ἴσως ὥς δεῖ... ὅτι οὕτω φασὶν — 1460b32–35). Ссылка на основной принцип поэтического мимесиса — связь «по подобному, вероятному» — или на сам традиционный материал поэзии служит достаточным основанием для нарушения «истинности». Главным для поэзии становится критика «в соответствии с ней самой» (καθ' ἑαυτήν), т. е. по ее внутренним, собственным правилам. Соответственно меняется и концепция «лжи» как таковой, которая становится одной из возможных составляющих поэзии и мимесиса в качестве ее основного метода³⁸. «Гомер более других научил всех лгать, как должно, а именно с помощью ложного вывода» (δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὀμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῇ λέγειν ὥς δεῖ. ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός — 1460a18–20). Примером служит упоминавшийся нами в начале главы вымышленный рассказ Одиссея Пенелопе, когда, примешав ко лжи правду, герой убеждает жену в истинности всей истории. Таким образом, внешне непротиворечивое соединение на логическом уровне лжи и правды становится просто одним из словесных приемов поэзии, никак не связанным с ее этической оценкой. Достаточным основанием для присутствия лжи в поэзии является ее «убедительность», критерий, столь важный для Аристотеля и в «Риторике» (ср. приведенное нами су-

ждение санскритского теоретика Мамматы: «Все, что доставляет знаток — удовольствие. — правда, что не доставляет, — ложь. Поэтому здесь (в поэзии) неприменимо различие истинного и ложного» — КП, с. 253), и само соотношение правды и вымысла в поэзии идеально выражается стихотворным фрагментом, приводимом Аристотелем именно в этом сочинении:

ἀλλ' εἰ περ ἔστιν ἐν βροτοῖς ψευδογορεῖν
πιθανά νομίζειν χρή σε καὶ τοῦναντίον
ἄπιστ' ἀληθῆ πολλὰ συμβαίνειν βροτοῖς

Коль скоро можно смертным ложь произносить
И убеждать при этом — не забудь обратное:
Нередко неспособна правда убедить.

(Риторика 1397a)

Окончательное перенесение оппозиции «истина — ложь» внутрь самого поэтического искусства и возможное равноправное сосуществование в нем двух этих полюсов было закреплено, вслед за Аристотелем, научной эллинистической традицией. Эта дихотомия стала основой для разграничения возможных предметов литературных сочинений. Одним из первых примеров такого разграничения можно считать теорию грамматика 2 в. до н.э. Асклепиада из Мирлеи, который, по свидетельству Секста Эмпирика (*Против ученых* 1, 252), отличал три вида поэтического предмета (изучаемые грамматикой как наукой о поэтических произведениях) или «истории»: правду (соответствующую реальности), ложь (состоящую в «вымыслах и мифах») и как бы правду (представленную в комедиях и миме)³⁹. Эта триада, впоследствии закрепленная в греческих терминах *ιστορία-πλάσμα-μῦθος*, присутствует и в риторических руководствах, подразделяющих аргументы на «истинные» (*vera, historia*), «подобные правде» (*verisimilia, ficta*) и «вымышленные» (*falsa, fabula* — см. *Риторика к Гереннию* 1, 13–14; Квинтилиан. *Воспитание оратора* 2, 4, 2). Она, в свою очередь, повлияла и на трактовку правды и вымысла в «Поэтике» Горация:

Aut famam sequere aut sibi convenientia finge
Следуй преданью, поэт, иль выдумывай с истиной сходно!

(*Искусство поэзии* 119, пер. М. Дмитриева)⁴⁰

Образцом такого правильного соединения истины и лжи становятся древние поэты и прежде всего Гомер, который «так лжет, правду смешивая с вымыслом, что начало не расходится с серединой, а середина с

концом» (ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum — 151–152). Критерием, таким образом, вновь служит никак не соответствие реальности, а единство и непротиворечивость самого поэтического произведения, составлявшие цель мимесиса у Аристотеля. Интересно, что постепенно и сама категория «подражания» окончательно ограничивается рамками поэзии как таковой. Уже в трактате «О поэтических произведениях» Филодема мы сталкиваемся с мнением (впрочем, решительно критикуемым самим автором трактата), что критерием ценности поэзии становится «правильное подражание древним поэтам»⁴¹. Естественно, что здесь речь идет не о слепом воспроизведении традиционных образцов, но о следовании неким правилам, заложенным внутри них; та же идея очевидна и в рассуждении Горация, и, скажем, в аналогичных утверждениях автора трактата «О возвышенном»⁴². Мимесис при этом окончательно становится «воплощением» неких принципов поэтического искусства, отделенным от «правильного» или «неправильного» воспроизведения реальности. Такая самостоятельная значимость творчества утверждается и известным тезисом о «поэтической дозволенности отваживаться на что угодно» (Гораций. *Искусство поэзии* 9–10)⁴³, т. е. на изображение любого предмета. Однако, и здесь правила искусства налагают некие рамки, и поэтическая «дерзновенность» не должна быть «неумелой» (ἀμαθής τὸ λῆμ — см. *О возвышенном* 2, 1–2). Истина, ложь и право на вымысел в конце концов оказываются судимы исключительно по критериям искусства как такового.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О «трех речах» (tisro vācaḥ) — вероятно, трех видах гимна — говорится и в других стихах «Ригведы»: «Произнеси три речи, впереди которых свет» (VII.101.1), «Три речи возглашают коровы» (IX.33.4), «На выжимании сомы они произносят три *возвышенных* речи» (IX.50.2).

² О соотношении терминов *anukaraṇa* и *μίμησις* см., в частности, [Virtanen 1988: 52 ff.]

παροιμία ὅτι <πολλὰ ψεύδονται αἰοδοί>... φασι γὰρ τοὺς ποιητὰς πάλαι λέγοντας τὰ ληθῆ ἄθλων ὕστερον αὐτοῖς ἐν τοῖς ἀγῶσι τιθεμένων ψευδῇ καὶ πεπλασμένα λέγειν αἰρεῖσθαι ἵνα διὰ τούτων ψυχαγωγῶντες τοὺς ἀκροαμένους τῶν ἄθλων τυγχάνωσιν (Schol. Plat. Π. δικ. Α ρ. Greene). Соблазнительно здесь увидеть аналогию с ведийскими риши и последующими поэтами, но в Индии разграничение между ними проводилось по иным критериям.

- 4 Идеальным выражением именно такой семантики ἀλήθεια можно считать словесную игру во фрагменте Менандра (502): «Невозможно скрыть истину» (τὰλθές λαθεῖν — буквально «скрыть открытое»). То же истолкование слова присутствует и позднее, например, у Секста Эмпирика, который понимал ἀλθές как нечто «явное для всякого», «нескрытое от людского знания» (*Против ученых* 7, 8).
- 5 См. подробный обзор соответствующих контекстов в [Boeder 1959: 91–93; Snell 1978: 93–95].
- 6 Мифологические свидетельства такого рода подробно проанализированы М. Детенном [Detienne 1960; 1967: 125–136]. О подобии ἀλήθεια ‘истины’ μνηοσύνη ‘памяти’ см. также [Heitsch 1963].
- 7 Так, Etymologicum Magnum трактует «истинное» как то, «что не подвержено забвению» (τὸ μὴ λήθῃ ὑλόπιπτον), а словарь Гесихия отождествляет «истинное» с «памятливым, устраняющим забвение» (ἀληθής· μνήμων, κατὰ στέρησιν τῆς λήθης).
- 8 В этом случае показательно подчеркивание подобия морфологического устройства двух слов (ἄ-δηλον ~ ἄ-ληθές) при том, что трактовка оказывается парадоксально противоположной («не-скрытое» оказывается «не-ясным»). Подобное обыгрывание присутствует, кстати, и у Эмпедокла (см. выше), где истина называется непостижимой (ἄ-ληπτος).
- 9 Своего рода «пространственной моделью», демонстрирующей недоступность «поля Истины», становится пифагорейская модель мира, в которой эта область помещена в закрытый центр мироздания, где человеческая душа может созерцать ее один раз в 10000 лет (Плутарх. *De defectu oraculorum* 422b–c). О связи этой картины с «Федром» см. [Detienne 1960: 32–33].
- 10 Мы совершенно не стремимся настаивать именно на таком этимологическом понимании важнейшего концепта греческой культуры и соответствующего слова. Правда, следует заметить, что индоевропейские параллели к «истине» как «не-скрытому», приводимые разными исследователями, оказываются весьма уязвимыми. До недавнего времени такой параллелью принято было считать как раз славянский корень (ст.-слав. **исти́на**, чеш. jistina и т. д.), соотносившийся с лат. *ists*, лит. *uščias*, *ýscus* «ясный, видный» [Фасмер 1986: 144]. Однако, после того как В.Н.Топоровым была убедительно показана связь славянского слова с латинскими указательными местоимениями типа *iste* «этот» [Топоров 1958: 80–84, Трубачев 1981: 246–247], единственной приемлемой параллелью для ἀλήθεια остается арм. *čšmarit*, хотя его этимологическое родство с авест. *čašma-dīta* «явный для созерцания» было подозрительным еще для Я.Фриска, собравшего и проанализировавшего в одной из своих работ большинство индоевропейских обозначений для «истины» [Frisk 1966: 20–21, 34].
- 11 Весьма яркой демонстрацией именно такой модели «двух истин» является искусная фраза Платона в «Теэтете» (162a), где обсуждая книгу Про-

тагора под заглавием Ἀλήθεια, Сократ говорит в сомнении: «Если на самом деле истинна истина Протагора, а не шуткой доносится до нас из глубин его сочинения» (εἰ ἀληθὴς ἡ Ἀλήθεια Πρωταγόρου ἀλλὰ μὴ παίζουσα ἐκ τοῦ ἀδύτου τῆς βίβλου ἐφθέγγετο). На поверхности истина одна, а «в глубинах» (букв. «из недоступности», ἐκ τοῦ ἀδύτου, заметим опять параллель морфологических конструкций ключевых слов: ἀ + корень) — другая. Понятно, что даже если верна принятая этимология слова, то уже к 5 в. до н. э. исходная семантика слова, соотносимая с отрицательным значением префикса, была забыта [Friedländer 1964: 233–234]. «Когда Платон говорит об истине, нельзя полагать, что он исходит из этимологии слова; его концепция истины, наоборот, прямо противоположна тому, что предполагает этимология ἀ-λήθεια: не открытость, но реальность, сущая повсюду и потому скрытая...» [Classen 1959: 95].

¹² См. подробный разбор значения ἀλήθης в различных пиндаровских контекстах в [Komorinska 1972].

¹³ Интересно, что в данном случае «ложь» становится отчасти и характеристикой не только поэзии Гомера, но и изображаемых в ней событий и поведения его героев: дальше речь идет об Аяксе, павшем жертвой искусной лжи самого Одиссея (Нем. 7, 24 сл.). Тот же самый переход «ложь поэзии — ложь, обманывающая толпу — ложь, убившая Аякса» мы обнаруживаем и в следующей оде того же цикла (Нем. 8, 25 сл.). В итоге поэтическая «ложь» становится неким продолжением «лжи» как черты, свойственной самому ее предмету.

¹⁴ В качестве такого «заблуждения» ложь оказывается тождественна забвению, которое тоже отвращает человека с прямого пути — в этом случае «пути памяти»: «Находит неожиданное облако забвения и убирает прямую дорогу вещей из души» (ἐπὶ μὲν βαίνει τι καὶ λάθος ἀτέκμαρτα νέφος καὶ παρέλκει πραγμάτων ὁρθὰν ὁδὸν ἔξω φρενῶν — Ол. 7, 45–47).

¹⁵ Интересно, что такое употребление μῦθος в значении «поэтический рассказ», «байка» прямо противоречит традиционной этимологии, связывающей его с оноματοпоэтическим μύω, означающим «закрывать рот», а следовательно «не говорить» (откуда и большое количество «мистериальных» производных этого корня [см. Chantraine: 718–719, 728–729]). Если этимологическая природа слова как-то продолжала ощущаться, то речь здесь может идти о своеобразном обыгрывании его семантики «от противного»: кстати, такой поиск этимологии «по противоположному» был весьма распространен уже в научной этимологии древних. Окончательно подобное значение «легенды», «сказки», почти тождественной «лжи», специально закрепляется за μῦθος Платоном [Boisson 1982], ср. показательную фразу в «Тимее», где речь идет об истории Фаетона: «У этого сказания форма мифа, но и истинное в нем есть» (τοῦτο μῦθου μὲν σχῆμα ἔχον λέγεται τὸ δὲ ἀληθές ἐστι — *Τιμει* 22c7–d1). Характерно, что «миф» опять ассоциируется здесь прежде всего со словесной формой выражения. О семантике μῦθος у Пиндара см. [Nagy 1990: 65–68].

Подобные самоназвания для своих стихов используют и Архилох (fr. 81, 89 Diehl), и Феогнид (681–682 Diehl)

В этом отношении показателна, скажем, такая характеристика Пиндаром своих стихов: «Много есть острых стрел / В колчане у моего локтя./ Понимающим ясны их речи — / А толпе нужны толкователи» (πολλὰ μοι ὑπ' ἀγκῶνος ὥκεα βέλη ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας φωνάεντα συνετοῖσιν· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἑρμηνέων χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φῦξ — Ол. 2, 83–86, пер. М.Л. Гаспарова).

18. Заметим только, что после выхода в свет знаковой работы У. Ауэрбаха [1976], все более последовательно проявилось стремление исследователей отойти в трактовке мимесиса от идеи простого копирования реальности к представлению о нем как о процессе передачи не столько внешней, сколько внутренней структуры объекта. Из общих реализаций этого принципа упомянем взгляды Т. Адорно, полагавшего мимесис неким важным приспособлением внутреннего и внешнего [Adorno 1969: 196 ff.], или концепцию Ж. Дерриды, по которому мимесис подразумевает процесс удвоения предмета и бытия [Derrida 1972: 217 ff.]. См. обзор современных теорий мимесиса в [Mimesis 1984: I–XXIX].

Ср. аналогичную дефиницию в «Софисте» 267a: «Полагаю, что когда кто-то, используя собственное тело или голос, уподобляется облику или голосу другого, то это творение призрачных подобию более всего следует назвать подражанием» (Ὅταν οἷμα τὸ σὸν σχῆμά τις τῷ ἑαυτοῦ χρώμενος σῶματι προσόμοιον ἢ φωνὴν φωνῇ φαίνεσθαι ποιῇ μίμησις τοῦτο τῆς φανταστικῆς μάλιστα κέκληται πον).

Этот принцип сохраняется и в дальнейшей теории языка: ср. у Аристотеля: «Имена суть подражания» (τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστὶν — *Риторика* 1404 a) и впоследствии, например, в схолиях к Дионисию Фракийскому (121, 1 Hilgard).

Мы принимаем рукописное чтение βαμβαλιαστός, альтернативное более распространенному κρεμβαλιαστός, означающему что-то вроде «звука трещоток, кастаньет». Что имеется в виду, непонятно даже для признающих это чтение издателей — тем более загадочно, как можно воспроизводить это голосом (ср. φθέγγεσθαι). Βαμβαλιαστός, согласно Гесхию, восходит к глаголу, означающему не совсем членораздельную речь, бормотание, шепелявость и т. п. В данном случае, возможно, подразумевается не обязательно даже точное воспроизведение каких-то фонетических дефектов, но просто негреческая, варварская, чужестранная речь, воспринимаемая как «тарабарщина». Это вполне соответствует последующей идее мимесиса как человеческой способности к «подражанию», но обязательно в «членораздельной» речи, отличающей человека от прочих животных. Впрочем, даже исследователи, придерживающиеся чтения κρεμβαλιαστός, сходятся в том, что здесь речь идет о воспроизведении сложной ритмической мелодии, т. е. опять-таки о звуковой стороне стиха [Bergren 1982: 93; Barker 1984: 40; Burkert 1987: 54].

Тот же смысл несут, на наш взгляд, и слова Феогнида, утверждающего, что «никто не сможет подражать мне, не обладая мудростью (т. е. знанием искусства)» (μιμητῶν δ' οὐδεὶς τῶν ἀσώφων δύναται — 370 Diehl).

Показательна, например, резкая отповедь, содержащаяся в [Pfeiffer 1968: 280–282]. Ср. гораздо более взвешенную позицию в [Nehamas 1982].

- 24 Характерно, что «подражатель» (μιμητής) прямо отождествляется с таким «трюкачом» (γούτης) в «Софисте» (например, 235a). В этом же диалоге «подражание» постоянно ассоциируется и связывается с «творящим искусством» (ποίησις, ποιητική — 219a, 265a–b), которое, вроде бы не являясь в «Софисте» прямо тождественным «поэзии», тем не менее заставляет вспомнить об аргументации «Государства». В свою очередь подражание в «Софисте» тоже связывается со словесным искусством, на сей раз с софистической риторикой, причем, как и в «Государстве», цель состоит в том, чтобы доказать, что и она посредством мимесиса доносит до людей «ложное мнение» (δόξα ψευδής — 264d).

- 25 Интересной параллелью к такой трактовке мимесиса можно считать фрагмент из «Женщин на празднике Фесмофорий» Аристофана, где трагический поэт Агафон, обучая родственника Еврипида тому, как следует изображать женщину, говорит, что мужское поэту-мужчине изобразить легко, так как это заключено в нем самом, а «чего мы не имеем, того следует достигать подражанием» (Ἄ δ' οὐ κεκτήμεθα μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεῖται — 155–156). На близость этого пассажа к платоновской трактовке мимесиса было обращено внимание в работе [Dalfen 1975: 182]. Однако, заметим, что в той же комедии впоследствии мимесис трактуется исключительно как некий литературный прием сродни простому исполнению роли: в момент затруднения родственник Еврипида решает «подражать новой Елене» (τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι — 850) и немедленно воспроизводит начало соответствующей еврипидовской трагедии. По сути мы здесь вновь имеем дело с вполне формально-литературной интерпретацией понятия: мимесис как бы тождествен «еще одной постановке» или «чтению роли». См. разбор соответствующих контекстов в [Halliwell 1986: 114].

- 26 Весьма показательно, что следуя логике конкретной аргументации, Платон здесь прямо противоречит утверждению в финале «Пира» (223d) о том, что хороший трагический поэт неизбежно окажется и хорошим комедиографом.

- 27 «В пятом веке мы имеем дело не с теорией (мимесиса), но с пучком взаимозависимых, конкретных словоупотреблений» [Else 1958: 87].

- 28 Как кажется, таким переходом во многом оказывается возможным более или менее адекватно объяснить то, что принято традиционно называть «незаввершенным и неудовлетворительным исследованием поэзии в «Государстве» [Else 1986: 47] или «очевидно небрежным, даже бесплодным описанием миметической природы поэзии» [Rosen 1988: 7].

- ²⁹ Эта двойственность подчеркивается сейчас практически всеми исследователями платоновской теории. Так, например, говорится о некоем балансировании понятия мимесиса между «философским презрением к нему» и необходимостью его использовать «в качестве необходимого средства в приближении к истине» [Golden 1992: 41]; в принципе всеми так или иначе признается тот факт, что Платон придает этой категории «активное философское и теологическое значение» [Halliwell 1986: 118].
- ³⁰ Об объединении поэзии с ремеслом — среди прочего и по принципу «сочетания» — см. главу «Инспирация и мастерство». Ср. также, например, отождествление поэзии и изготовления утвари в «Государстве»: «Качество, красота и правильность любой утвари (σκεῦος) ... соотносятся не с чем иным, как с применением ... А подражатель (μιμητής) о том предмете, который изображает, не знает ничего стоящего; его творчество — просто забава...» (601d–602b).
- ³¹ См. подробный обзор и анализ соответствующих контекстов в [Keuls 1978].
- ³² По свидетельству Плутарха (Moralia 346f), «Симонид живопись именует молчащей поэзией, а поэзию — звучащей живописью» (ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν). Это сравнение было весьма популярно, скажем, в позднейших риторических трактатах (*Риторика к Гереннию* 4, 39; Дионисий Галикарнасский *О соединении слов* 21, 145–146; Квинтилиан. *Воспитание оратора* 12, 10). Близкую к платоновским примерам идею одинаковой «обманчивости» поэзии и живописи мы обнаруживаем уже в софистических «Двойных речах», но, естественно, с вполне положительной оценкой: «В сочинении трагедий и живописи тот, кто больше обманет, создав подобие истинного, тот и является наилучшим» (ἐν γὰρ τραγωιδιοποιῖαι καὶ ζωγραφίαι ὅστις πλεῖστα ἐξαπατῇ ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποιῶν οὗτος ἀριστος — 3, 25–26).
- ³³ Показательно, что точно такую же мотивировку родства живописи и речи мы обнаруживаем у Дионисия Галикарнасского: «...как в живописи художники берут одни и те же краски, но смешивают их по-разному, совершенно так же в нашей речи, как художественной, так и всякой иной, мы пользуемся одними и теми же словами, но слагаем их в совсем не одинаковые соединения» (*О соединении слов* 21, 145–146, пер. М.Л.Гаспарова).
- ³⁴ Ср., однако, точку зрения, согласно которой «мимесис может быть исключительно литературным явлением и не предполагать ничего схожего с воплощением в строгом смысле этого понятия» [Woodruff 1992: 80, ср. Somville 1975: 52].
- ³⁵ Именно рациональная, познавательная основа мимесиса позволяет многим исследователям считать его в некоторой степени аналогом философского процесса постижения универсалий [Golden 1992: 44].
- ³⁶ См. об этом месте «Поэтики» [Sifakis 1986: 218, Nagy 1990: 44]. Связь мимесиса с процессом построения умозаключений (συλλογίζεσθαι буквально

но означает «со-размышлять», или «со-высказывать» и, в частности, является обозначением построения силлогизма) означает, что и в процессе «подражания» важнейшим является «соединение вещей, которые на первый взгляд отстоят друг от друга» [Davis 1992: 27].

37 Точно так же, как Аристотель меняет смысл «подражания», он меняет и значение еще одной важной категории — *μῦθος* ‘миф’. При этом механизм перемены остается тем же: на место «ложной истории», зачастую используемой поэтами (таково значение слова, скажем, у Пиндара и Платона), приходит просто «история, рассказываемая поэтами», «традиционная история», т. е. «сюжет» [см. Halliwell 1986: 57–58].

38 «Аристотель формулирует свой взгляд на мимесис, интегрируя две его составляющие. Одна заключается в акценте на воплощение как определяющую черту поэзии, отличающую ее от дискурсивного, аналитического или просто повествовательного функционирования языка. Вторая состоит в допущении поэтической свободы вымысла в изображении человеческих деяний разного рода или даже построенных по моделям, взятым из иных источников, нежели обычная реальность» [Halliwell 1986: 134–135]. Ср. также представления о мимесисе как о «способе заставить верить» [Walton 1990] или «функциональном обмане» (Woodruff 1992: 91 сл.).

39 «В истории содержатся истина, ложь и подобие истины. Истина — случившееся на самом деле; ко лжи относятся вымыслы и мифы; а каково подобие правды, можно увидеть в комедиях и мимах» (τῆς γὰρ ἱστορίας τὴν μὲν τινα ἀληθῆ εἶναι φησι τὴν δὲ ψευδῆ τὴν δὲ ὡς ἀληθῆ καὶ ἀληθῆ μὲν τὴν πρακτικὴν ψευδῆ δὲ τὴν περὶ πλάσματα καὶ μύθους ὡς ἀληθῆ δὲ οἷα ἐστὶν ἡ κωμῳδία καὶ οἱ μῖμοι).

40 «Соответствующее себе», *sibi convenientia*, обозначает одновременно и «внутренне непротиворечивое», и — вследствие этого — «подобное правде». Об источниках этих понятий у Горация см. [Brink 1971: 197–198, 223, 355].

41 τὸ εὖ μιμεῖσθαι τὰ Ὀμήρου καὶ τῶν ὁμοίως παραδιδόμενων (30, 25–28 Jensen). См. разбор этого пассажа в [Asmis 1992¹: 408–409].

42 «Подражание и соревнование с писателями и поэтами прежних времен» (ἡ τῶν ἐμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις) ведет «не к воровству, а к воспроизведению прекрасных характеров, вымыслов и творений» (οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα ἀλλ’ ὡς ἀπὸ καλῶν ἡθῶν ἡ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις — *О возвышенном* 13, 2–4).

43 Ч. Бринк в своем комментарии к «Поэтике» указывает в качестве параллелей к Горацию фрагмент комедиографа Дифила (2, 549 Kock), где речь идет о «праве трагиков говорить и изображать, что угодно», а также фрагменты из сочинений Лукиана и Гимерия [Brink 1971: 91–92].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая становление литературной теории в Древней Греции и Индии, мы пытались по мере возможности очертить то общее, что сближает их поэтики, и ту специфику, которая отличает их друг от друга. Общее, на наш взгляд, определялось двумя взаимосвязанными факторами. Во-первых, обе поэтики в своих истоках основывались на сходных представлениях, негласных принципах, принадлежащих архаической поэзии как таковой и так или иначе повлиявших на последующую литературную мысль. Во-вторых, и древнегреческая, и санскритская поэтика относятся к одной и той же эпохе литературного развития, а именно к эпохе традиционалистского художественного сознания с общей для него поэтической доминантой — поэтикой слова или стиля. Специфика же каждой из двух поэтик, помимо очевидных этнических, исторических, географических и прочих причин, зависела во многом от того принципиального обстоятельства, что культура древней и средневековой Индии была в своей основе культурой религиозной, опирающейся на религиозно-мифологический канон (прежде всего веды), а

культура Греции — в значительной мере культурой уже секуляризированной, рациональной, если и ориентирующейся на какой-либо авторитетный канон, то рассматривающей в качестве такового эпические поэмы Гомера.

И сходство, и различие литературных теорий Греции и Индии достаточно отчетливо выявляется при анализе наиболее репрезентативных понятий и категорий поэтики (и соответственно концептов предшествующей ей архаической протопоэтики, которую можно возвести к «индоевропейскому поэтическому языку»), предпринятом нами в пяти главах книги.

Как в Индии, так и в Греции архаические тексты пронизывает представление о божественной инспирации — даре, внушенном поэту-певцу богами, внутреннем свете, видении, овладевающим по их воле его сердцем и разумом. Поэт выступает при этом как передатчик такого видения, как пророк и посланец богов, посредник между божественным и человеческим мирами. Существенно, однако, что вдохновение трактовалось не просто как внезапное озарение, но вместе с тем как мудрость, знание и — главное — как умение пользоваться божественным даром, и понятие вдохновения и сама песнь или гимн обозначались одним словом, а поэтическая способность уподоблялась ремеслу (плотника, кузнеца, ткача и т. д.). Трактовка поэзии как ремесла несколько не противоречила архаическому представлению о боговдохновенности поэта, поскольку имела и в Греции, и в Индии космолого-ритуальные соответствия, и творение мира (как и творение поэзии) весьма часто описывалось посредством ремесленной терминологии.

В уподоблении поэзии ремеслу одновременно реализовывалась и другая идея — идея необходимости выучки поэта, способности использовать, обрабатывать данное ему слово. Это представление особо явно у Гомера и ранних греческих поэтов, у которых понятие вдохновения в значительной мере рационализируется и конкретизируется: божественная инспирация призвана дать начальный импульс к созданию песни, обуславливает выбор актуальной и ожидаемой слушателями темы, объединяет стихи в единое целое, обеспечивает необходимый порядок (*космос*) слов. Позже у Платона понятия вдохновения и мастерства (*технэ*) решительно размежевываются, и вдохновение, «одержимость» поэта противопоставляется его умению, знанию им своего ремесла. При этом инспирация оказывается ответственной за форму поэзии (вызывая ее притягательность, «очарование»), а умение, мастерство — за ее содержание (обычно оцениваемое Платоном негативно).

Подобного противопоставления, которое, хотя и было в принципе снято Аристотелем, а вслед за ним эллинистической поэтикой и Горацием, тем не менее время от времени обнаруживало себя в античной традиции, санскритская поэтика изначально не знала. В ней понятие божественной инспирации постепенно отождествляется с природным даром поэта (*пратибха*), который сам по себе предполагает умение, но должен дополняться образованием (*вьютпатти*) и упражнением (*абхьяса*) (ср. *фюсис* или *ингениум*, с одной стороны, и *мелете*, *экзерцитатии* или *студиум*, с другой, в античной поэтике).

Примечательно, что вдохновение, дарованная поэту извне интуиция, и воображение, хотя и признавались главным источником поэзии, в санскритской поэтике только декларировались, а предметом ее скрупулезного анализа служили различные аспекты поэтического мастерства, находящие отражение в исследуемых текстах. В этом отношении санскритская поэтика оказалась близкой античной риторике в ее разделах, посвященных ораторскому/поэтическому стилю. В то же время и в античной — тем более поздней — поэтике вдохновение стало синонимом природного дарования, понимаемого как необходимое, но недостаточное условие искусства, или термином, обозначающим внутреннюю предрасположенность поэта к эмоциональному переживанию, воображению и т. п.

В переходе от архаической протопоэтики к поэтике традиционалистской эпохи древнегреческой и индийской литератур ключевую роль играло переосмысление понятия Слова. В «Ригведе» Слово в качестве космогонического начала вселенной персонифицирует богиня Вач; в упанишадах трансцендентное Слово, манифестирующее себя во всех явлениях феноменального мира, лежит в основе концепции *брахмана* — священного слова и одновременно высшей духовной субстанции, абсолюта. Сходным образом убеждение в животворящей силе Слова укоренено в греческой архаической традиции и прежде всего в учении о *Логосе* как основании и исходной сущности мира. Это мифопоэтическое представление о могуществе слова естественно перетекает в поэтику. Однако здесь оно постепенно утрачивает мифологический ореол, становится словом не столько миротворящим, сколько упорядочивающим, воздействующим, убеждающим. И уже не сакральная, а моральная и прежде всего эстетическая функции слова становятся актуальными для литературы, понимаемой как искусство слова. Соответственно в обеих поэтиках мастерство поэта, чем дальше, тем больше, связывается именно с искусным словесным оформлением текста.

При этом формирование поэтики в качестве самостоятельной дисциплины происходит под знаком отделения поэтического слова от слова обыденного — отделения, тоже имеющего опору в архаических текстах. В последних так или иначе провозглашается принципиальное отличие «языка богов» от «языка людей», прослеживаемое во многих индоевропейских традициях. Божественное слово обычно выступает как стилистически маркированное, представляет собой перифразу или косвенное описание, в то время как слово человеческое — семантически прозрачное или чаще непрозрачное — противостоит ему в качестве общепринятого. Эта оппозиция «языка богов» и «языка людей» трансформируется в классической поэтике в оппозицию поэтической и разговорной речи, языка поэзии, с одной стороны, и языка прозы или науки, с другой. Однако в процессе такой трансформации индийская и греческая поэтика расставляют собственные акценты. В индийских ведах божественное слово понимается прежде всего как слово тайное, доступное только для посвященных, и, как следствие, уже в санскритской поэтике доминируют доктрины скрытого смысла (*дхвани*), необычного облика, «гнутой» (*вакра*) формы поэтической речи. В Греции же противостояние божественного и человеческого языков уже в гомеровских и постгомеровских текстах соотносится, среди прочего, с представлением о двойном (частном и общественном) имени человека, и тем самым все более и более десакрализуется, а впоследствии постепенно переосмысливается как оппозиция правильного, точного и ложного, неуместного имени или слова. Отсюда та важная роль, которую приобретают в античной поэтике и риторике такие «достоинства речи», как «недвусмысленность», «ясность», «уместность», «чистота», «правдивость». Там, где индийская поэтика ищет потаенность и глубину, античная традиция тяготеет к рациональной ясности и понятности.

Для становления поэтики основополагающее значение имело соотношение понятий «старая» и «новая» песнь, «прежние» и «нынешние» поэты, присутствующих и в греческой, и в индийской архаической поэзии. Существенно важным было то обстоятельство, что там и здесь «новая» песнь не рассматривалась как принципиально отличная (по содержанию и форме) от «старой», «нынешние» певцы считались прямыми продолжателями «прежних», следующими за ними по тому же «пути песни». По сути, новый гимн или песнь повторяли или во всяком случае призваны были повторять песнь, пропетую ранее (отсюда на внешнем уровне пресловутое однообразие, например, гимнов «Ригведы»), и понятие «новый» скорее указывало не на новый текст, а на новое, при-

уроченное к настоящему либо недавнему времени, исполнение. Вместе с тем такое повторение никогда не было и не могло быть по законам устной поэзии достаточно полным, точным, тем более дословным. Вольные и невольные изменения были неизбежны, и — что особенно важно — отмечались и ценились. Эти изменения прежде всего касались формы песни, а вариативность формы в свою очередь предполагала возможность определенной новизны в трактовке темы, композиции составляющих ее мотивов. Потому хорошим певцом или поэтом считался тот, кто сумел искусно обработать старую песнь, предстающую перед слушателями в новом облике. Отсюда широко распространенная практика поэтических состязаний, засвидетельствованная ритуальными и неритуальными текстами («Ригведой», Гесиодом, гомеровыми гимнами, Аристофаном, Пиндаром и др.) архаической эпохи и сохранившая большое значение для древней и средневековой поэзии.

Соотношение «старой» и «новой» песни обретает теоретическое обоснование в греческой и индийской поэтике. В традиционалистских литературах, к которым они принадлежат, воспроизведение традиции, устойчивого канона тем, мотивов, поэтических приемов является обязательной нормой. И вместе с тем признается необходимой также предусмотренная каноном техника индивидуального обновления традиции, поиска нового слова, новой интерпретации. При этом в санскритской поэтике, в согласии с тенденциями, заложенными еще в архаике, идея новизны связывается главным образом со стилистикой, доктриной «украшенности» текста, требующей использования в традиционной теме новых стилистических средств, которые в свою очередь содействуют эмоциональному воздействию поэзии и проявлению в ней скрытого смысла. В античной же поэтике, наряду со стилистической новизной, большое значение придавалось новой организации поэтического материала, в частности, обновлению самого сюжета (так обстоит дело, например, у Аристотеля). Однако и здесь постепенно на первое место выдвигается чисто словесная, формальная «новизна» (Гораций).

В процессе формирования и развития поэтики существенную роль играла также динамика связей категорий удовольствия и пользы. В архаической поэзии, на первый взгляд, доминирует гедонистическая установка. Поэзия призвана доставлять удовольствие богам и усладу слушателям. Отсюда постоянная характеристика поэтического слова, гимна, певца и «вдохновляющих» его Муз как «сладких», «сладкоязычных», отсюда принятая в индоевропейской традиции метафора «меда поэзии». Но и в Индии, и в Греции за гедонистической функцией непре-

менно проступала функция утилитарная. Удовольствие, которое доставляют богам гимны, обеспечивает певцам и обществу в целом их расположение и служит залогом благоденствия социума (в этом, как и в ряде других отношений, гимн подобен жертве, предполагающей ответный дар жертвователю). Наслаждение поэзией, с другой стороны, облагораживает, «чарует душу» слушателей, сближает поэзию с целительной магией. Можно при этом заметить, что в соответствии с различием традиций польза в архаической индийской поэзии понимается прежде всего как польза сакральная, мироустроительная, а в греческой — как польза практическая, нравственная (поэзия — «лекарство души»).

Когда в Греции культовое и магическое назначение поэзии теряет свою актуальность, присущие ей понятия «удовольствия» и «пользы» разделяются и даже вступают друг с другом в противоречие. С этим связаны известный феномен «критики Гомера» и моралистическая оценка поэзии Аристофаном, отчасти Пиндаром и особенно Платоном. Позицию Платона в свою очередь отвергает Аристотель, настаивающий на взаимообусловленности эстетического удовольствия и пользы: удовольствие, которое возбуждает поэзия, рассматривается им, во-первых, как следствие обретения знания посредством свойственного поэзии подражания, а во-вторых, как результат действия внутренних, присущих собственно поэзии законов и правил. И подобного рода подход в целом возобладал в античной литературной критике.

Эстетический подход, безусловно, доминировал над этическим и в санскритской поэтике. Хотя среди целей («плодов») поэзии в ней всегда упоминались и удовольствие, и — в тех или иных терминах — польза, однако последняя понималась как функция или производная удовольствия, и ее рассмотрение фактически выносилось всеми авторами поэтик за рамки своих трактатов. В них же речь по существу шла о тех средствах и приемах, которые делают поэтический язык необычным, «поразительным», вызывая тем самым чувство наслаждения у читателя или слушателя.

И еще одна черта сходства древнегреческой и санскритской поэтики: и в той, и в другой удовольствие связывается прежде всего с эмоциональным воздействием произведения (теория *катарсиса* в Греции, *расы* — в Индии). Однако и здесь существенно различие в интерпретации этого воздействия. В контексте рационализации поэтического искусства Аристотелем *катарсис*, на наш взгляд, рассматривался по преимуществу как упорядочение, равновесие эмоций (страха и сострадания), описываемых в произведении и соответственно передающихся зрителям;

раса — в духе индийской религиозной философии — трактовалась как универсализованная эмоция, лишенная личностной окраски и примет конкретного времени и пространства, а потому доставляющая наслаждение, подобное наслаждению *Брахмана*.

В сакральной поэзии Индии господствует убеждение в соответствии правды гимна правде бытия, законам мироздания. Сходным образом и в греческом эпосе божественная инспирация, дарованная Музами, почитается залогом истинного знания, иначе недоступного смертным (чаще всего в силу его безграничности и неисчислимости). Но уже в рамках архаической словесности возникает представление, что в определенных условиях поэзия бывает и лживой. Если «свое» слово, ниспосланное богами, истинно, то «чужое», исходящее от противников или соперников богов, искажает правду. Более того, в Греции даже божественная инспирация не всегда по умыслу тех же богов является гарантом истины, и поэзия нередко отождествляется с ложным вымыслом и обманом или, точнее, становится неким отклонением от «прямоты» истинного слова в силу стремления к искусному выражению, являющемуся неотъемлемым свойством поэзии как таковой. Поэт «держится истины», выбирая тот способ изложения, ту «дорогу песни», которая этой искусностью не злоупотребляет и потому не слишком далеко отстоит от истинности исходного, божественного слова (Пиндар).

Будучи наследником мифопоэтической традиции, Платон, исходя из высокого предназначения поэзии, ее же и осуждает, поскольку поэт для него не более чем подражатель, творящий одни кажимости. Следует заметить при этом, что Платон в известной степени генерализует идею *мимесиса* в качестве основной характеристики поэтического искусства. Такому представлению следует и Аристотель, но для него подражание в искусстве — это воспроизведение не частного, но общего, не искажение или кепирование реальности, но создание объекта с собственной онтологией, внутренней логикой, определяемой связью составляющих его элементов. Вновь создаваемый объект носит прежде всего эстетический характер, и к нему неприменимы житейские или даже философские представления о правде и лжи. Правда поэзии, согласно Аристотелю и его преемникам, состоит в следовании собственным законам, и соответственно ее ложь заключена не в обмане, не в вымысле, но в нарушении этих самых законов.

Также и в санскритской поэтике реальный мир и мир поэтический признавались принципиально различными, и потому в оценке поэзии считалось бессмысленным использовать критерий истинного или лож-

ного. Вместе с тем уже в зрелый период развития этой поэтики была отвергнута и сама идея подражания действительности, по крайней мере в ее внешних формах. Поэзия, с точки зрения индийских теоретиков, начиная с Абхинавагупты, должна быть в какой-то степени связана с жизнью (и прежде всего с жизнью, отраженной в священных преданиях), но при этом она не изображает реальные события или характеры. Ее цель состоит в генерализации эмоциональной ситуации, представленной в поэтическом тексте, и действительность, подвергнутая такой генерализации, теряет «реальный» облик и практический смысл, обнаруживает свою вневременную, идеальную природу.

Так или иначе и в греческой, и в индийской традиции происходит постепенная смена представлений о «правде» поэтического слова: тождественное реальности или создающее его иллюзию в архаике, оно затем от реальности отчуждается, приобретает по отношению к ней эмоциональную, генерализующую и символическую функции, и изучение возможности и механизма действия этих функций и составляет предмет поэтики. Но опять-таки там, где греческая традиция исходит из концепции рациональной организации, внутренней непротиворечивости произведения, индийская поэтика апеллирует скорее к специфике внешнего, эмоционального его воздействия.

Изменения в представлениях о слове — сакральном и поэтическом, о вдохновении — как божественном даре и даре природном, о поэте — пророке, медиуме и умельце, мастере, о соотношении в поэзии нового и старого, удовольствия и пользы, правды и вымысла, о характере воспроизведения ею действительности и т. п. — знаменуют в целом те сдвиги в понимании словесного творчества, которые привели к появлению поэтики. Более поздние представления не просто сменяют ранние, архаические, но развиваются на основе их демифологизации и переосмысления. В архаических — мифологических, ритуальных, эпических — текстах скрыта своя метапоэтика, поэтика в латентном виде, включенная в широкую сферу знания (как поэзия была включена в само бытие), и на нее опиралась поэтика в собственном смысле этого слова, эксплицированная в теоретических трактатах, комментариях, суждениях о поэзии ее творцов и критиков.

Вместе с тем возникновение поэтики было связано с формированием иных гуманитарных дисциплин, прежде всего грамматики, риторики, логики, и поэтику (в особенности греческую) часто считали ответвлением какой-либо одной или нескольких из них. Скорее, однако, все эти дисциплины вместе с поэтикой представляли собой в архаических

текстах еще недифференцированный комплекс, который с равным правом можно назвать и протопоэтикой, и протограмматикой, и протофилологией. Характерно, что начальная каноническая экзегеза интегрировала в себе и реальный, и логический, и грамматический, и поэтологический комментарий. Так было в Индии, где первые толкования вед (так называемые *веданги*) наряду с ритуалом посвящались фонетике, грамматике, этимологии, метрике гимнов. Так было и в Греции, где появлению поэтики предшествовала экзегеза гомеровских текстов, имеющая дело со смыслом слов и их сочетаний, ценностью отдельных букв и слогов, ритмикой фразы и т. д.

Связь поэтики с родственными ей дисциплинами сохранялась и в последующее время. В первой дошедшей до нас санскритской поэтике «Кавьяланкаре» Бхамахи одна из глав посвящена грамматике, другая — логике. Анандавардхана в «Дхваньялоке», утверждая доктрину *дхвани* — скрытого смысла, ссылается на авторитет грамматиков и добавляет: «Грамматики, поистине, первые среди ученых, ибо грамматика — основа всех наук» (ДЛ: 138). Хемачандра рассматривает свою поэтику «Кавьянушасану» в качестве непосредственного продолжения им же написанного грамматического трактата «Шабданушасаны». Столь же близкими были отношения грамматики и поэтики в античной традиции. С одной стороны, уже Аристотель, а вслед за ним и Феофраст включают разделы, посвященные чисто грамматической проблематике, в свои сочинения о литературе — «Поэтику» и трактат «О стиле». С другой, у Дионисия Фракийского, Варрона, Квинтилиана и др. предметом грамматики считалось не только обучение правильному языку, но и толкование поэтов и оценка их произведений.

Особенно тесно переплетались в античности задачи поэтики и риторики (в Индии риторика как самостоятельной дисциплины не существовало; она не отделялась от философии, будучи одним из ее инструментов, и от поэтики как учения и о письменном, и об устном слове) Платон рассматривал поэтику в качестве инобытия риторики (*Гиппий больший* 502с), и так же как поэтика вбирала в себя риторическую проблематику (например, анализ риторических фигур), риторы в своем толковании законов красноречия больше ссылались на поэтов, чем на ораторов. Протагор у Платона даже утверждает, что Гомер, Гесиод, Симонид, Орфей и Мусей прикрывали поэзией свое истинное призвание софистов-риторов (*Протагор* 316с).

Аристотель объединяет поэтику и риторику как знания творческие, пойетические, и отделяет их от знаний практических (политика, этика)

и теоретических (математика, физика, метафизика). Но это уже зрелый этап размежевания и систематизации наук. Изначально же все эти науки в смешанном и не вполне самостоятельном виде выделялись из полифункциональных архаических текстов по ходу изменения условий их бытования и восприятия. Среди них была и поэтика, становление которой знаменовало начало собственно художественной литературы, обособление эстетической функции слова от функции культовой, дидактической, этико-философской, познавательной.

Если говорить в целом о картине этого становления применительно к двум рассмотренным нами традициям, то она предстает и единой, и взаимодополняющей. Значим и показателен сам факт того, что и в Индии, и в Греции мы имеем дело с единым изначальным мифопоэтическим комплексом, где параллели не исчерпываются общим характером представлений, но включают и словесные формулы, и конкретные образы-понятия типа «славы», «сладости» поэзии и т. п. Именно из них вырастают базовые концепты литературной рефлексии, подробно разобранные в главах этой книги. Не менее показательны, что и эти концепты, и стоящие за ними понятия и формулы в преображенном виде переходят впоследствии в терминологический аппарат «научной» поэтики, будь то идея «гнутого слова» или «скрытого смысла» в санскритской или представление об «уместности» или «соединении слов» в греческой традиции. Но для обоснованности и корректности проводимых сравнений всегда следует иметь в виду, что в характере этого преобразования, этой терминологизации архаической протопоэтики постоянно проявлялись внутренние механизмы, различные для культур Индии и Греции.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абх. — Abhinavabhāratī of Abhinavagupta / Nāṭyaśāstra with the comment. of Abhinavagupta. Ed. M.R.Kane. Vol. 1–3. Baroda, 1926–1954.
- АВ — Atharva Veda Sanhita. Hrsg. R.Roth und W.D.Whitney. Berlin, 1856.
- Аверинцев 1971 — *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная словесность (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971.
- Аверинцев 1981 — *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- Аверинцев 1994 — *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // ИП. М., 1994.
- Авеста — The Zend-Avesta. P. III. Trans. L.H.Mills // The Sacred Books of the East. Vol. XXXI. Oxford, 1887.
- АВЧ — Aucitya-vicāra-carcā of Kṣemendra. Vol. 1. Bombay, 1896.
- Айт.-бр. — The Aitareya Brāhmaṇa. Ed. K.Agase. Patna, 1896.
- Алиханова 1974 — Анандавардхана. Дхваньялока («Свет дхвани»). Пер. с санскрита, введение и комментарий Ю.М.Алихановой. М., 1974.
- Алиханова 1988 — *Алиханова Ю.М.* К истории древнеиндийского понятия «раса» // Архаический ритуал в фольклорных и литературных памятниках. М., 1988.
- Аристотель 1957 — *Аристотель.* Поэтика. Пер. В.Г.Аппельрота. М., 1957.
- Аристотель 1978 — Аристотель и античная литература. М., 1978.
- Ауэрбах 1976 — *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976.
- Бенвенист 1974 — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.
- Бр.-ар.уп. — Брихадараньяка упанишада. Пер. А.Я.Сыркина. М., 1961.
- Брагинская 1991 — *Брагинская Н.В.* Из комментария к «Поэтике» Аристотеля: ῥυθμός, μέτρος и др. // Mathesis. Из истории античной науки и философии. М., 1991.
- Брагинский 1991 — *Брагинский В.И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.
- Бх.Г. — The Bṛishmaparvan. The VI Book of Mahābhārata. Ed. S.K.Belvalkar. Poona, 1947.

- BA — Vāgbhaṭālaṃkāra of Vāgbhaṭa. Bombay, 1985.
- BB — Vyaktiviveka of Mahimabhaṭṭa. Ed. G.Śāstri. Trivandrum, 1909.
- ВДж — Vakroktijīvitā of Kuntaka. Ed. S.K.De. Calcutta, 1923.
- ВП — Восточная поэтика. Тексты, исследования, комментарии. М., 1996.
- ВПБ — Vākyapadīya of Bhartrihari. Ed. G.Śāstri. Benares, 1884–1887.
- Гаспаров 1963 — *Гаспаров М.Л.* Композиция «Поэтики» Горация // Очерки римской литературной критики. М.
- Гаспаров 1980 — Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. Пер., статьи и комментарии М.Л.Гаспарова. М.
- Гаспаров 1986 — *Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986.
- Голыгина 1971 — *Голыгина К.И.* Теория изящной словесности в Китае XIX–начала XX в. М., 1971.
- Гоп.бр. — The Gopatha-brāhmaṇa. Ed. D.Gaastra. Leiden, 1919.
- Гринцер Н. 1989 — *Гринцер Н.П.* Poīema–poiesis: к генезису понятия поэтического текста // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. Лингвистика. М., 1989.
- Гринцер Н. 1994 — *Гринцер Н.П.* Структура и смысл диалога Платона «Кратил» // *Знаки Балкан*. М., 1994.
- Гринцер П. 1984 — *Гринцер П.А.* Поэтика слова // Вопросы литературы. № 1. 1984.
- Гринцер П. 1987 — *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
- Гринцер П. 1994 а — *Гринцер П.А.* Стиль как критерий ценности // ИП. М., 1994.
- Гринцер П. 1994 б — *Гринцер П.А.* Тема и ее вариации в санскритской поэтике // Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. М., 1994.
- Грюнебаум 1981 — *Грюнебаум Г.Э. фон.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
- ДЛ — The Dhvanyāloka of Ānandavardhana. Ed. J.Pāthak. Varanasi, 1965.
- ДЛК — Древнегреческая литературная критика. М., 1975.
- ДЛЛ — The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Lochana of Abhinavagupta. Ed. J.Pāthak. Varanasi, 1965.
- ДФ — Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972.
- Елизаренкова 1989 — Ригведа. Мандалы I–IV. Издание подготовила Т.Я.Елизаренкова. М., 1989.
- Елизаренкова 1993 — *Елизаренкова Т.Я.* Язык и стиль ведийских риши. М., 1993.

- Елизаренкова 1995 — Ригведа. Мандалы V–VIII. Издание, подготовила Т.Я.Елизаренкова. М., 1995.
- Елизаренкова, Топоров 1979 — *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // ЛКИ. М., 1979.
- Елизаренкова, Топоров 1984 — *Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н.* О ведийском ритуале типа brahmodya // Паремнологические исследования. М., 1984.
- Зайцев 1985 — *Зайцев А.И.* Культурный переворот в Древней Греции. Л., 1985.
- Иванов 1979 — *Иванов Вяч.Вс.* Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // ЛКИ. М., 1979.
- Иванов, Топоров 1973 — *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Этимологическое исследование семантически ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов // Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973.
- ИП — Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- КАБ — The Kāvyaḷamkāra of Bhāmaha / Pratāparudrayaśobhushana of Vidyānātha. Ed. K.P.Trivedi. Appendix VIII. Bombay, 1909.
- КАВ — The Kāvyaṇuśāsana of Vāgbhaṭa. Ed. Śivadatta and K.P.Parab. Bombay, 1894.
- Калыгин 1986 — *Калыгин В.П.* Язык древнейшей ирландской поэзии. М., 1986.
- КАР — The Kāvyaḷamkāra of Rudraṭa. Ed. Durgāprasāda and V. L.S. Paṇashīkar. Bombay, 1909.
- КАС — The Kāvyaḷamkārasūtrāṇi of Vāmana. Bombay, 1953.
- Кассирер 1990 — *Кассирер Э.* Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990.
- КАХ — The Kāvyaṇuśāsana of Hemachandra. Ed. Śivadatta and K.P.Parab. Bombay, 1934.
- КД — The Kāvyaadarśa of Daṇḍin. Ed. R.R. Shastri. Poona, 1938.
- Кейпер 1986 — *Кейпер Ф.Б.Я.* Древний арийский поединок // Кейпер Ф.Б.Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
- КМ — The Kāvyaṁīmāṃsā of Rājaśekhara. Ed. C.D.Dalal and R.A.Sastry. Baroda, 1934.
- Корнилов 1908 — *Корнилов И.* Из якутских поверий // Известия Восточно-Сибирского отдела Императорского русского географического общества. Т. 39. Иркутск, 1908.
- КП — The Kāvyaṇprakāśa of Maṃmaṭa. Ed. R.D.Karmarkar. Poona, 1965.
- КСВ — Ватсьяна Малланага. Камасутра. Пер. А.Я.Сыркина. М., 1993.
- КСК — Kālidāsa. The Kumārasambhva. Ed. W.L. Sastri Pansikar. Bombay, 1930.

- Куделин 1983 — *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII—XI в.). М., 1983.
- Лидова 1994 — *Лидова Н.В.* Раса. От сакрального символа к эстетической категории // Восток № 3. 1994.
- Лисевич 1979 — *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средневековья. М., 1979.
- Лосев 1975 — *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лосев 1978 — *Лосев А.Ф.* Античные теории стиля в их историко-эстетической значимости // Античные риторика. М., 1978.
- Мбх. — The Mahābhārata. For the first time crit. ed. V.S.Sukthankar a.o. Vol. I—XVIII. Poona, 1933—1966.
- Мелетинский 1976 — *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994 — *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // ИП. М., 1994.
- МЭ — Младшая Эдда. Издание подготовили О.В. Смирницкая и М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1970.
- Никольский 1994 — *Никольский Б.М.* Агональная метафора в греческой риторической теории (термины период и колон) // Балканские чтения-3. Лингво-этнокультурная история Балкан и Восточной Европы. М., 1994.
- Нир. — The Nirukta by Yāska. Ed.R.G. Bhadkamkar. Vol. 1—2. Bombay, 1942.
- Новик 1984 — *Новик Е.С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. М., 1984.
- НШ — The Nāṭyaśāstra with the comment. of Abhinavagupta. Ed. M.P. Kane. Vol. 1—3. Baroda, 1926—1954.
- Огибенин 1968 — *Огибенин Б.Л.* Структура мифологических текстов «Ригведы». М., 1968.
- Потебня 1976 — *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Путилов 1980 — *Путилов Б.Н.* Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. М., 1980.
- Рабинович 1991 — *Рабинович Е.Г.* «Безвредная радость»: о трагическом катарсисе у Аристотеля // Mathesis. Из истории античной науки и философии. М., 1991.
- Рабинович 1995 — Гомеровы гимны. Перевод, предисловие, вступительные статьи и примечания Е.Г.Рабинович. М., 1995.
- Рам. — The Rāmāyaṇa of Vālmiki. Ed. N.Ramaratnam. Madras, 1958.
- РВ — Die Hymnen des Rigveda. Hrsg. Th.Aufrecht. B. 1—2. Berlin, 1955.

- РГ — The Rasagaṅgādhara of Jagannātha. Ed. Durgaprasad and K.P.Parab. Bombay, 1888.
- Ригведа — Ригведа. Избранные гимны. Пер., коммент. и вступ. статья Т.Я.Елизаренковой. М., 1972.
- СД — The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha Kavirāja. Ed. K.Śāstri. Varanasi, 1967.
- СРК — The Subhāṣita-Ratnakōṣa by Vidyākara. Ed. D.D.Kosambi and V.V.Gokhale. Cambridge (Mass.), 1957.
- Стеблин-Каменский 1978 — *Стеблин-Каменский М.И.* Историческая поэтика. Л., 1978.
- Стеблин-Каменский 1979 — *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Л., 1979.
- Суфизм — Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989.
- СЭ — Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. Пер. А.И.Корсуна. М.; Л., 1963.
- Топоров 1958 — *Топоров В.Н.* Этимологические заметки (славяно-италийские параллели) // Краткие сообщения Института языкознания. М., 1958.
- Топоров 1981 — *Топоров В.Н.* Ведийское ṛta — к соотношению смысловой структуры и этимологии // Этимология 1979. М., 1981.
- Топоров 1995 — *Топоров В.Н.* О древнеиндийской заговорной традиции // Малые формы фольклора. Сб. статей памяти Г.Л.Пермякова. М., 1995.
- Трубачев 1981 — Этимологический словарь славянских языков. Под ред. О.Н.Трубачева. Вып. 8. М., 1981.
- Уп. — Упанишады. Пер. А.Я.Сыркина. М., 1967.
- Фасмер — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1986–1987.
- Фильштинский 1978 — *Фильштинский И.М.* Арабская литература в Средние века. VIII–IX вв. М., 1978.
- Флоренская 1978 — *Флоренская Т.А.* Катарсис как осознание (Эдип Софокла и Эдип Фрейда) // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Тбилиси, 1978.
- Чханд.уп. — Чхандогья упанишада. Пер. А.Я.Сыркина. М., 1961.
- ЧЧ — The Samatkāracandrikā of Viśveśvara Kavicaṇḍra. Ed. P.S.Mohan. Delhi, 1972.
- Шат.бр. — The Śatapatha-brāhmaṇa of the White Yajurveda. Ed. A.Weber. Leipzig, 1929.
- Шишмарев 1911 — *Шишмарев В.Ф.* Лирика и лирики позднего Средневековья. Очерки по истории Франции и Прованса. Париж, 1911.
- ЭВ — The Ekāvalī of Vidyādhara. Ed. K.P.Trivedi. Bombay, 1963.

- Эрман 1987 — *Эрман В.Г.* Концепция драматического действия в «Натя-
шастре» // ЛКИ. М., 1987.
- Adorno 1969 — *Adorno T.* Dialektik der Aufklärung. Frankfurt, 1969.
- Annas 1992 — *Annas J.* Plato the Sceptic // Oxford Studies in Classical Philoso-
phy. Supp. 5: Methods of Interpreting Plato and his Dialogues. Oxford,
1992.
- Ardizzoni 1953 — *Ardizzoni A.* Ποίημα. Recherche sulla teoria del linguaggio po-
etica nell' antichità. Bari, 1953.
- Asmis 1992¹ — *Asmis E.* An Epicurean survey of poetic theories // CQ 42. 1992.
- Asmis 1992² — *Asmis E.* Neoptolemus and the classification of poetry // CP 87.
1992.
- Asmis 1992³ — *Asmis E.* Crates on poetic criticism // Phoenix 46. 1992.
- Averincev 1981 — *Averincev S.S.* Das dauerhafte Erbe der Griechen: Die rhetori-
sche Grundeinstellung als Synthese des Traditionalismus und der Reflex-
ion // Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative
Association. 1. Innsbruck, 1981.
- Bader 1989 — *Bader F.* La langue des dieux ou l' hermétisme des poètes indo-
européens. Pisa, 1989.
- Baldwin 1959 — *Baldwin C.S.* Ancient Rhetoric and Poetic. Gloucester, 1959.
- Barker 1989 — Greek Musical Writings. Ed. A.Barker. Cambridge, 1989.
- Barwick 1922 — *Barwick K.* Die Gliederung der rhetorischen Techne und die
horazische Epistula ad Pisones // Hermes 57. 1922.
- Bergaigne 1881 — *Bergaigne A.* Quelques observations sur les figures de rhétorique
dans le Rig-Veda // MSL 4. 1881.
- Bergren 1982 — *Bergren A.* Sacred apostrophe: re-presentation and imitation in
the Homeric hymns // Arethusa 15. 1982.
- Bernabe — Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Ed. A.Bernabe. Leip-
zig, 1988.
- Bernays 1857 — *Bernays J.* Zwei Abhandlungen über der aristotelische Theorie des
Drama. Berlin, 1857.
- Bhandarkar 1941 — *Bhandarkar D.R.* The development of the figures of speech in
Rgvedic hymnology // A Volume Present. to P.V.Kane. Poona, 1941.
- Bhattacharya 1962 — *Bhattacharya B.* A Study in Language and Meaning (a criti-
cal examination of some aspects of Indian semantics). Calcutta, 1962.
- Boeder 1959 — *Boeder H.* Der frühgriechischen Wortgebrauch von λόγος und
ἀλήθεια // ABG 4. 1959.
- Bowie 1986 — *Bowie E.L.* Early Greek elegy, symposium and public festival //
JHS 106. 1986.
- Bowra 1953 — *Bowra C.M.* Problems in Greek Poetry. Oxford, 1953.

- Bowra 1961 — *Bowra C.M.* Heroic Poetry. London, 1961.
- Bowra 1962 — *Bowra C.M.* Primitive song. Cleveland and New York, 1962.
- Bowra 1964 — *Bowra C.M.* Pindar. Oxford, 1964.
- Brink 1963 — *Brink C.O.* Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles. Cambridge, 1963.
- Brink 1971 — *Brink C.O.* Horace on Poetry. The Ars Poetica. Cambridge, 1971.
- Brisson 1982 — *Brisson L.* Platon: les mots et les mythes. Paris, 1982.
- Brough 1953 — *Brough J.* Some Indian theories of meaning // Transactions of the Philological Society. London, 1953.
- Bundy 1972 — *Bundy E.L.* The «quarrel» between Kallimachos and Apollonios // CSCA 5. 1972.
- Bundy 1986 — *Bundy E.L.* Studia Pindarica. Berkeley-Los Angeles, 1986.
- Burkert 1985 — *Burkert W.* Greek Religion. Oxford, 1985.
- Burkert 1987 — *Burkert W.* The making of Homer in the sixth century B.C.: rhapsodes versus Stesichorus // Papers on the Amasis Painter and His World. Malibu, 1987.
- Butcher 1951 — *Butcher S.H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. New York, 1951.
- Buttmann 1964 — *Buttmann R.* The Greek and Hellenistic use of λόγος and ἁλήθεια // Theological Dictionary of the New Testament. Vol. I. Grand Rapids, 1964.
- Calame 1986 — *Calame C.* Le récit en Grèce ancienne. Paris, 1986.
- Campanile 1977 — *Campanile E.* Ricerche di cultura poetica indoeuropea. Pisa, 1977.
- Chantraine — *Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Paris, 1968–1970.
- Chantraine 1981 — *Chantraine P.* Grammaire homérique. T. 2: Syntaxe. Paris, 1981.
- Chari 1990 — *Chari V.K.* Sanskrit Criticism. Honolulu, 1990.
- Chaudhury 1953 — *Chaudhury P.* Studies in Comparative Aesthetics. Santiniketan, 1953.
- Classen 1959 — *Classen C.J.* Sprachliche Deutung als Triebkraft platonischen und sokratischen Philosophierens. München, 1959.
- Cole 1983 — *Cole T.* Archaic truth // QU 13. 1983.
- Cornford 1952 — *Cornford F. M.* Principium Sapientiae: the Origins of Greek Philosophical Thought. Cambridge, 1952.
- Dahlmann 1953 — *Dahlmann H.* Varros Schrift de poematis und die hellenistische-römischen Poetik. Wiesbaden-Stuttgart, 1953.
- Dalfen 1974 — *Dalfen J.* Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen. München, 1974.

- Darmesteter 1978 — *Darmesteter J.* Iranica VI. Une métaphore grammatical de langue indoeuropéenne // MSL 3. 1978.
- Davis 1992 — *Davis M.* Aristotle's Poetics. The Poetry of Philosophy. Lanham, 1992.
- De 1947 — *De S.K.* Some problems of Sanskrit poetics // NIA. Vol. IX, 1947. № 1-3.
- De 1976 — *De S.K.* History of Sanskrit Poetics. Vol. 2. Calcutta, 1976.
- De Lacy 1948 — *De Lacy P.* The Stoic views of poetry // AJP 69. 1948.
- Derrida 1972 — *Derrida J.* La dissémination. Paris, 1972.
- Descat 1981 — *Descat R.* Idéologie et communication dans la poésie grecque archaïque // QU 38. 1981.
- Detienne 1960 — *Detienne M.* La notion mythique d'ἀλήθεια // REG 13. 1960.
- Detienne 1962 — *Detienne M.* Homère, Hesiode et Pythagore. Poésie et philosophie dans le pythagorisme ancien. Bruxelles, 1962.
- Detienne 1967 — *Detienne M.* Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque. Paris, 1967.
- Dhadphale 1977 — *Dhadphale M.C.* Some Aspects of Buddhist Literary Criticism as Gleaned from Pali Sources. Bombay, 1977.
- Diehl — Anthologia Lyrica Graeca. Ed. E.Diehl. Leipzig, 1952–1954.
- Diels-Kranz (DK) — Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch von H.Diels. Hrsg. von W.Kranz. Zürich-Hildesheim, 1985¹².
- Dimock, Gerow a.o. 1978 — *Dimock E.C., Gerow E., Naim C.M., Ramanujan A.K., Roadarmes G., van Buitenen J.A.B.* The Literatures of India. An Introduction. Chicago and London, 1978.
- Dindorf — Scholia in Homeri Iliadem. Ed. F.Dindorf. Bd. 1–4. Oxford, 1874.
- Dornseiff 1956 — *Dornseiff F.* Redende Namen // *Dornseiff F.* Antike und alter Orient. Leipzig, 1956.
- Dumézil 1924 — *Dumézil G.* Le festin immortalité. Étude de mythologie comparée indo-européenne. Paris, 1924.
- Dupont-Roc, Lallot 1980 — *Dupont-Roc R., Lallot J.* Aristote: la Poétique. Paris, 1980.
- Durante 1960 — *Durante M.* Ricerche sulla preistoria della lingua greca // Atti della Acad. Naz. dei Lincei. №15. 1960.
- Durante 1976 — *Durante M.* Sulla preistoria della tradizione poetica greca. II. Risultanze della comparazione indoeuropea. Roma, 1976.
- Edwards 1988 — *Edwards A.T.* Κλέος ἄφθιτον and oral theory // CQ 38. 1988.
- Eliade 1979 — *Eliade M.* Images et symbols. Essais sur le symbolisme magico-religieux. Paris, 1979.
- Elias 1984 — *Elias J.A.* Plato's Defence of Poetry. London, 1984.

- Elizarenkova, Toporov 1979 — *Elizarenkova T.Y. and Toporov V.N. Vedic vañ-ku // Sternbach Felicitation Volume. P. 1. Lucknow, 1979.*
- Else 1957 — *Else G. Aristotle's Poetics. The Argument. Cambridge, 1957.*
- Else 1958 — *Else G. Imitation in the fifth century // CP 53. 1958.*
- Else 1986 — *Else G. Plato and Aristotle on Poetry. Chapel Hill-London, 1986.*
- Entralgo 1970 — *Entralgo P. The Therapy of Word in Classical Antiquity. New Haven, 1970.*
- Ernout-Meillet — *Ernout A., Meillet A. Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots. Paris, 1939.*
- Falter 1934 — *Falter O. Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern. Würzburg, 1934.*
- Finnegan 1977 — *Finnegan R. Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context. London, 1977.*
- Floyd 1980 — *Floyd E.D. Κλέος ἄφθιτον: an Indo-European perspective on early Greek poetry // Glotta 58. 1980.*
- Ford 1988 — *Ford A.L. The classical definition of ΠΑΥΩΙΔΙΑ // CP 83. 1988.*
- Fortenbaugh 1975 — *Fortenbaugh W. Aristotle on Emotion. New York, 1975.*
- Fortenbaugh 1990 — *Fortenbaugh W.W. Theophrastus, fragment 65 Wimmer: is it important for understanding Peripatetic rhetoric? // AJP 111. 1990.*
- Frisk — *Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Bd. 1–3. Heidelberg, 1960–1970.*
- Frisk 1966 — *Frisk H. Kleine Schriften. Göteborg, 1966.*
- Frontisi-Ducroux 1986 — *Frontisi-Ducroux F. La cithare d' Achille. Essai sur la poétique de Iliade. Roma, 1986.*
- Fränkel 1975 — *Fränkel H. Early Greek Poetry and Philosophy. London-New York, 1975.*
- Fuhrmann 1973 — *Fuhrmann M. Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt, 1973.*
- Geldner 1–3 — *Geldner K.F. Der Rig-Veda aus dem Sanskrit ins Deutsch übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen. Bd. 1–3. Cambridge (Mass.), 1957.*
- Gentili 1988 — *Gentili B. Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century. Baltimore, 1988.*
- Germain 1954 — *Germain G. Genèse de l' Odyssée. Paris, 1954.*
- GG — *Grammatici Graeci. Ed. G.Uhlir et R.Schneider. Leipzig, 1868–1910.*
- Gigante 1961 — *Gigante M. Σημαντικὸν ποίημα. Contributo alla storia dell' estetica antica // PP 16 (76). 1961.*
- GL — *Grammatici Latini. Rec. H.Keil. Vol. 1–7. Leipzig, 1857–1880.*
- Goettling 1878 — *Hesiod. Ed. C.Goettling. Leipzig, 1878.*

- Golden 1962 — *Golden L.* Catharsis // TAPA 93. 1962.
- Golden 1992 — *Golden L.* Aristotle on Tragic and Comic Mimesis. Atlanta, 1992.
- Goldhill 1991 — *Goldhill S.* The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek literature. Cambridge, 1991.
- Gonda 1939 — *Gonda J.* The meaning of the word *alamkāra* // A Volume in Honour of F.W.Thomas. Bombay, 1939.
- Gonda 1941 — *Gonda J.* Ein neues Lied // WZKM 48. 1941.
- Gonda 1949 — *Gonda J.* Remarks on Similes in Sanskrit Literature. Leiden, 1949.
- Gonda 1959a — *Gonda J.* Epithets in the R̥gveda. The Hague-'s-Gravenhage, 1959.
- Gonda 1959b — *Gonda J.* Stylistic Repetitions in the Veda. Amsterdam, 1959.
- Gonda 1963 — *Gonda J.* The Vision of Vedic Poets. The Hague, 1963.
- Gonda 1975 — *Gonda J.* Vedic literature (*saṃhitās* and *brāhmaṇas*). Wiesbaden, 1975.
- Gould 1990 — *Gould T.* The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy. Princeton, 1990.
- Grassmann 1873 — *Grassmann H.* Wörterbuch zum Rig-Veda. Leipzig, 1873.
- Greenberg 1959 — *Greenberg N.A.* Metathesis as an instrument in the criticism of poetry // TAPA 89, 1959.
- Greenberg 1961 — *Greenberg N.A.* The use of *ποίημα* and *ποίησις* // HSCP 65, 1961.
- Grube 1967 — *Grube G.M.* How did the Greeks Look at Literature? Cincinnati, 1967.
- Guthrie — *Guthrie W.K.* A History of Greek Philosophy. Vol. 1–6. Cambridge, 1962–1983.
- Güntert 1921 — *Güntert H.* Von der Sprache der Götter und Geister. Halle, 1921.
- Halliwell 1986 — *Halliwell S.* Aristotle's Poetics. London, 1986.
- Halliwell 1987 — *Halliwell S.* The Poetics of Aristotle, translation and commentary. London, 1987.
- Harriott 1969 — *Harriott R.* Poetry and Criticism before Plato. London, 1969.
- Heath 1989 — *Heath M.* Unity in Greek Poetics. Oxford, 1989.
- Heidegger 1947 — *Heidegger M.* Platons Lehre von der Wahrheit. Bern, 1947.
- Heidegger 1967 — *Heidegger M.* Vorträge und Aufsätze. Bd. 3. Tübingen, 1967.
- Heinrichs 1969 — *Heinrichs W.* Arabische Dichtung und griechische Poetik. Beirut, 1969.
- Heitsch 1962 — *Heitsch E.* Die nicht-philosophische ἀλήθεια // Hermes 90. 1962.
- Heitsch 1963 — *Heitsch E.* Wahrheit als Erinnerung // Hermes 91. 1963.
- Herington 1985 — *Herington J.* Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition. Berkeley — Los Angeles, 1985.

- Heubeck 1950 — *Heubeck A.* Die homerische Göttersprache // Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 4 (1949–1950). 1950.
- Hilgard — Scholia in Dionysii Thracis Artem grammaticam. Ed. A.Hilgard. Leipzig, 1901.
- Hiriyanna 1954 — *Hiriyanna M.* Art Experience. Mysore, 1954.
- Hirzel 1890 — *Hirzel A.* Gleichnisse und Metaphern im Rgveda. Leipzig, 1890.
- Hobein — Maximi Tyrii Opera. Ed. H.Hobein. Leipzig, 1910.
- Howald 1946 — *Howald E.* Der Dichter der Ilias. Zürich, 1946.
- Hubbard 1985 — *Hubbard T.K.* The Pindaric Mind: A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry. Leiden, 1985.
- Iliad 1–6 — The Iliad: A Commentary. General editor: G.Kirk. Vol. 1–2. Books 1–4; G.Kirk. Vol. 3. Books 9–12; R.Hainsworth. Vol. 4. Books 13–16; R.Janko. Vol. 5. Books 17–20; M.Edwards. Vol. 6. Books 21–24; N.Richardson. Cambridge 1995–1996.
- Jacobi 1910 — *Jacobi H.* Die Poetik und Aesthetik der Inder // Internationale Wochenschrift. Bd. 4. Berlin, 1910.
- Jaeger 1959 — *Jaeger W.* Paideia. Die Formung der griechischen Menschen. Bd. 1–3. Berlin, 1959.
- Jakobson 1969 — *Jakobson R.* The Slavic god Veles and his Indo-European cognates // Studi linguistici in onore di V.Pisani. Brescia, 1969.
- Janko 1984 — *Janko R.* Aristotle on Comedy. London, 1984.
- Janko 1992 — *Janko R.* From catharsis to Aristotelian mean // Essays in Aristotle's Poetics. Princeton, 1992.
- Jensen — Philodemos. Über die Gedichte V.Buch. Text mit Übersetzung und Erläuterung von Chr.Jensen. Berlin, 1923.
- Kaibel — Comiorum Graecorum Fragmenta. Ed. G.Kaibel. Berlin, 1899.
- Kamptz 1982 — *Kamptz H. von.* Homerische Personennamen. Göttingen, 1982.
- Kern — Orphicorum Fragmenta. Ed. O.Kern. Berlin, 1922.
- Keuls 1878 — *Keuls E.C.* Plato and Greek Painting. Leiden, 1878.
- Kirk 1976 — *Kirk G.S.* Homer and the Oral Tradition. Cambridge, 1976.
- Kirkwood 1984 — *Kirkwood G.M.* Praise and envy in the Pindaric epinician // Greek Poetry and Philosophy. Chico, 1984.
- Kitto 1966 — *Kitto H.D.* Catharsis // The Classic Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of H. Caplan. Ithaca, 1966.
- Kock — Comiorum Atticorum Fragmenta. Bd. 1–3. Hrsg. Th.Kock. Leipzig, 1880–1888.
- Koenken 1975 — *Koenken A.* Gods and descendants of Aiakos in Pindar's eighth Isthmian ode // BICS 22. 1975.
- Koller 1956 — *Koller H.* Das kitharodische Prooimion: eine formgeschichtliche Untersuchung // Philologus 100. 1956.

- Koller 1956 — *Koller H.* Mimesis in der Antike. Bern, 1956.
- Komorinska 1972 — *Komorinska A.M.* Quelques remarques sur la notion d' ἁλῆθεια et ψεῦδος chez Pindare // *Eos* 60. 1972.
- Koster — Scholia in Aristophanem. P. 1. Fasc. 1. Ed. W.J.Koster. Groningen, 1975.
- Kraus 1987 — *Kraus M.* Name und Sache. Ein Problem im frühgriechischen Denken. Amsterdam, 1987.
- Krischer 1965 — *Krischer T.* ἔτυμος und ἀληθής // *Philologus* 109. 1965.
- Krishnamoorthy 1971 — *Krishnamoorthy K.* A vedantic idea of aesthetic experience: an exposition by Jagannātha // *The Aryan Path*. Vol. 42. № 4. 1971.
- Kroll 1988 — *Kroll D.F.* Knowledge as Remembrance. Diotima's instruction at Symposium 207c8–208b6 // *Post-structuralist Classics*. New York, 1988.
- Kunjunni Raja 1963 — *Kunjunni Raja K.* Indian Theories of Meaning. Madras, 1963.
- Kurke 1991 — *Kurke L.* The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy. Ithaca, 1991.
- Lallot 1991 — *Lallot J.* L' étymologie en Grèce ancienne d' Homère aux grammairiens alexandrins // *Discours étymologiques*. Tübingen, 1991.
- Lan 1960 — *Lan C.E.* Die ὁδός der parmenideischen Wahrheit // *Hermes* 88. 1960.
- Lassere-Bonnard — Archiloque. Fragments. Texte établi par F.Lasserre, trad. et comm. par A.Bonnard. Paris, 1958.
- Lear 1992 — *Lear J.* Katharsis // *Essays in Aristotle's Poetics*. Princeton, 1992.
- Liddell-Scott — Greek-English Lexicon. Compiled by H.G.Liddell and R.Scott. Rev. by H.S.Jones. Oxford, 1968⁹.
- Liebermann 1991 — *Liebermann W.* Sprachauffassungen im frühgriechischen Epos und in der griechischen Mythologie // *Sprachtheorien der abendländischen Antike*. Tübingen, 1991.
- Liu 1975 — *Liu J.J.* Chinese Theories of Literature. Chicago, 1975.
- Lobel-Page — Poetarum Lesbiorum Fragmenta. Ed. E.Lobel et D.Page. Oxford, 1955.
- Lord 1982 — *Lord C.* Education and Culture in the Political Thought of Aristotle. Ithaca, 1982.
- Lucas 1968 — *Lucas D.W.* The Poetics of Aristotle. Oxford, 1968.
- Luther 1966 — *Luther W.* Wahrheit, Licht und Erkenntniss in der griechischen Philosophie // *AB* 10. 1966.
- Lüders 1–2 — *Lüders H.* Varuṇa. Bd.1–2. Göttingen, 1951, 1959.
- Mactoux 1975 — *Mactoux M.-M.* Pénélope: légende et mythe. Paris, 1975.
- Mangoni 1993 — Il quinto libro della Poetica di Filodemo. Ed., trad. et commento a cura di C.Mangoni. Napoli, 1993.
- Martin 1984 — *Martin R.* Hesiod, Odysseus and the instruction of princes // *TAPA* 114, 1984.

- Martin 1989 — *Martin R.* The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad. Ithaca, 1989.
- Mayrhofer 1–4 — *Mayrhofer M.* Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. Bd. 1–4. Heidelberg, 1956–1970.
- Meid 1978 — *Meid W.* Dichter und Dichtkunst in indogermanischer Zeit. Einige allgemeine Gedanken zum Problem der indogermanischen Dichtersprache und der sprachlichen Tradition überhaupt. Innsbruck, 1978.
- Merkelbach-West — *Fragmenta Hesiodica*. Ed. R. Merkelbach and M. West. Oxford, 1967.
- Mette 1952 — *Mette H.J.* Parateresis. Untersuchungen zur Sprachtheorie des Krates von Pergamon. Halle, 1952.
- Miller 1982 — *Miller A.M.* Phthonos and Parphasis: Nemean 8, 19–34 // GRBS 23. 1982.
- Mimesis 1984 — *Mimesis in Contemporary Theory: an Interdisciplinary Approach*. Philadelphia-Amsterdam, 1984.
- Minton 1960 — *Minton G.* Homer's invocations of the Muses: traditional patterns // TAPA 90, 1960.
- Monier-Williams 1974 — *Monier-Williams M.* A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and philologically arranged. Oxford, 1974.
- Moulinier 1952 — *Moulinier L.* Le pur et l'impur dans le pensée des Grecs. Paris, 1952.
- Mullen 1982 — *Mullen W.* Chorea: Pindar and Dance. Princeton, 1982.
- Murray 1981 — *Murray P.* Poetic inspiration in early Greece // JHS 101. 1981.
- Mühlestein 1969 — *Mühlestein H.* Redende Personennamen bei Homer // SMEA 9.
- Müller 1968 — *Müller M.* A History of Ancient Sanskrit Literature. Varanasi, 1968.
- Nagy 1974 — *Nagy G.* Comparative Studies in Greek and Indic Meter. Cambridge, 1974.
- Nagy 1979 — *Nagy G.* The Best of Achaeans: Concepts of Hero in Archaic Greek Poetry. Baltimore, 1979.
- Nagy 1990 — *Nagy G.* Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past. Baltimore-London, 1990.
- Nagy 1990¹ — *Nagy G.* Greek Mythology and Poetics. Ithaca, 1990.
- Nagy 1996 — *Nagy G.* Poetry as Performance. Cambridge, 1996.
- Nehamas 1982 — *Nehamas A.* Plato on imitation and poetry in Republic 10 // Plato on Beauty, Wisdom and the Arts. Totowa, 1982.
- Ničev 1982 — *Ničev A.* La catharsis tragique chez Aristote. Sofia, 1982.
- Nussbaum 1986 — *Nussbaum M.* The Fragility of Goodness. Cambridge, 1986.

- Odyssey 1 — A Commentary on Homer's Odyssey. Vol. 1: Introduction and Books I–VIII. Ed. A. Heubeck, S. West, J.B. Hainsworth. Oxford, 1990.
- Orsini 1975 — *Orsini G.N.* Organic Unity in Ancient and Earlier Poetics. Carbon-dale-Edwardsville, 1975.
- Otto 1956 — *Otto W.F.* Die Musen und die göttliche Ursprung der Singens und Sagens. Darmstadt, 1956.
- Page — *Poetae Melici Graeci*. Ed. D.L. Page. Oxford, 1962.
- Pagliaro 1953 — *Pagliaro A.* Saggi di critica semantica. Messina, 1953.
- Palmer 1963 — *Palmer L.* The Interpretation of Greek Mycenaean Texts. Oxford, 1963.
- Pandey 1959 — *Pandey K.Ch.* Comparative Aesthetics. Vol. 1: Indian Aesthetics. Varanasi, 1959.
- Pearson — The Fragments of Sophocles. Ed. by A.C. Pearson. Amsterdam, 1963.
- Pfeiffer 1968 — *Pfeiffer R.* History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of Hellenistic Age. Oxford, 1968.
- Plebe 1952 — *Plebe A.* La teoria del comico da Aristotle a Plutarco. Torino, 1952.
- Pokorny 1959 — *Pokorny J.* Indogermanisches etymologisches Wörterbuch. Bern-München, 1959.
- Pollitt 1974 — *Pollitt J.J.* The Ancient View of Greek Art. New Haven-London, 1974.
- Pucci 1979 — *Pucci P.* The song of the Sirens // *Arethusa* 12, 1979.
- Pulleyn 1994 — *Pulleyn S.* The power of names in classical Greek religion // *CQ* 44 (1), 1994.
- Quandt 1981 — *Quandt K.* Some puns in Aristotle // *TAPA* 111. 1981.
- Race 1979 — *Race W.H.* The end of Olympia 2: Pindar and the Vulgus // *CSCA* 12. 1979.
- Raghavan 1958 — *Raghavan V.* Vedic poetry // *R.B. Trivedi Commemoration Volume*. Madras, 1958.
- Raghavan 1973 — *Raghavan V.* Studies in Some Concepts of the *Ālambkāra Śāstra*. Madras, 1973.
- Ram Gopal 1983 — *Ram Gopal.* The History and Principles of Vedic Interpretation. New Delhi, 1983.
- Rank 1951 — *Rank R.* Etymologiseering en verwante verschijnselen bij Homer. Assen, 1951.
- Reckford 1987 — *Reckford K.* Aristophanes' Old-and-New Comedy. Chapel Hill, 1987.
- Renahan 1968 — *Renahan R.* The derivation of *ῥυθμός* // *CP* 58. 1968.
- Renou 1–17 — *Renou L.* Études védiques et pāṇinéennes. T. 1–17. Paris, 1955–1969.

- Renou, Filliozat 1947 — *Renou L., Filliozat J. L' Inde classique*. Paris, 1947.
- Risch 1981 — *Risch E.* Namensdeutung und Worterklärungen bei den ältesten griechischen Dichtern // *Risch E.* Kleine Schriften. Berlin; New York, 1981.
- Risch 1987 — *Risch E.* Die ältesten Zeugnisse für κλέος ἄφθιτον // ZVSF 100. 1987.
- Rorty 1992 — *Rorty A.O.* The psychology of Aristotelian tragedy // *Essays in Aristotle's Poetics*. Princeton, 1992.
- Rosen 1988 — *Rosen S.* The Quarrel between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought. Routledge—NewYork—London, 1988.
- Rostagni 1955 — *Rostagni A.* Scritti minori. Vol. 1. Torino, 1955.
- Ruijgh 1957 — *Ruijgh C.J.* L' élément achéen dans la langue épique. Amsterdam, 1957.
- Russell 1981 — *Russell D.A.* Criticism in Antiquity. Berkeley-Los Angeles, 1981.
- Rutherford 1988 — *Rutherford I.* Ἐμφασίς in ancient literary criticism and Tractatus Coislianus // *Maia* 40. 1988.
- Rzach — *Hesiodi Carmina*. Ed. A.Rzach. Leipzig, 1902.
- Sankaran 1973 — *Sankaran A.* Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. Delhi, 1973.
- Sbordone 1968 — *Sbordone F.* Contributo alle poetiche degli antichi. Napoli, 1968.
- Schadewaldt 1966 — *Schadewaldt W.* Iliasstudien. Darmstadt, 1966.
- Scheid, Svenbro 1994 — *Scheid J., Svenbro J.* Le métier de Zeus: mythe de tissage et du tissu dans le monde greco-romain. Paris, 1966.
- Schiappa 1991 — *Schiappa E.* Protagoras and Logos: a Study in Greek Philosophy and Rhetoric. Columbia, 1991.
- Schlerath 1974 — *Schlerath B.* Gedanke, Wort und Werk im Veda und im Avesta // *Antiquitates Indogermanicae*. Güntert Commemoration Volume. Innsbruck, 1974.
- Schlerath 1986 — *Schlerath B.* Bemerkungen zu den vedischen Metaphern und Identificationen // *Sanskrit and World Culture*. Berlin, 1986.
- Schmid 1959 — *Schmid W.P.* Die Kuh auf der Weide // IF 64. № 1. 1959.
- Schmitt 1967 — *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden, 1967.
- Seaford 1994 — *Seaford R.* Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State. Oxford, 1994.
- Sealey 1957 — *Sealey R.* From Phemius to Ion // REG 70. 1957.
- Segal 1994 — *Segal C.* Philomela's web and the pleasures of the text; reader and violence in the Metamorphoses of Ovid. // *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden, 1994.
- Shende 1967 — *Shende N.J.* Kavi and kāvya in the Atharvaveda. Poona, 1967.

- Sifakis 1986 — *Sifakis G.M.* Learning from art and pleasure in learning: an interpretation of Aristotle *Poetics* 4 1448b8–19 // *Studies in Honour of T.B.L. Webster* I. Bristol, 1986.
- Smith 1928 — *Smith K.* Aristotle's 'lost chapter on comedy' // *CW* 21. 1928.
- Smith 1986 — *Smith J.E.* Plato's use of myth in the education of philosophic man // *Phoenix* 40. 1986.
- Snell — Pindarus. P. 1–2. Ed. B. Snell. Leipzig, 1964.
- Snell 1961 — *Snell B.* Poetry and Society. The Role of Poetry in Ancient Greece. Bloomington, 1961.
- Snell 1978 — *Snell B.* Der Weg zum Denken und zur Wahrheit. Studien zur frühgriechischen Sprache. Göttingen, 1978.
- Snyder 1981 — *Snyder J.M.* The web of song. The weaving imagery in Homer and the lyric poets // *CJ* 76. 1981.
- Sörbom 1966 — *Sörbom G.* Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of Aesthetic Vocabulary. Stockholm, 1966.
- Somville 1975 — *Somville P.* Essai sur la Poétique d' Aristote. Paris, 1975.
- Stanford 1959 — The Odyssey of Homer. Ed. by W.B. Stanford. London, 1959.
- Stein 1959 — *Stein R.A.* Recherches sur l' épopée et le barde au Tibet. Paris, 1959.
- Steiner 1986 — *Steiner D.* The Crown of Song: Metaphor in Pindar. London, 1986.
- Stroux 1912 — *Stroux I.* De Theophrasti virtutibus dicendi. Leipzig, 1912.
- Sutton 1994 — *Sutton D.F.* The Catharsis of Comedy. Lanham-London, 1994.
- Svenbro 1976 — *Svenbro J.* La parole et le marbre: aux origines de la poésie grecque. Lund, 1976.
- Thieme 1954 — *Thieme P.* Der Wurzel vat // *Asiatica Festschrift Fr. Weller*. Leipzig, 1954.
- Thieme 1957 — *Thieme P.* Vorzarthustrisches bei den Zarathustriern und bei Zarathustra // *ZDMG*. Bd. 107. 1957.
- Tiegerstedt 1970 — *Tiegerstedt E.N.* Furor poeticus: poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato // *JHI* 31, 1970.
- Toporov 1981 — *Toporov V.N.* Ursprünge der indoeuropäischen Poetik // *Poetica* 13. 1981.
- Trimpi 1983 — *Trimpi W.* Muses of One Mind. Princeton, 1983.
- Wackernagel 1953 — *Wackernagel J.* Indogermanische Dichtersprache // *Wackernagel J.* Kleine Schriften. B. 1. Göttingen, 1953.
- Wagner 1984 — *Wagner C.* 'Katharsis' in der aristotelischen Tragödiendefinition // *Grazer Beiträge* 11. 1984.
- Walde-Hofmann — *Walde A.* Lateinisches etymologisches Wörterbuch. 3 Aufl. von J. Hoffmann. Heidelberg, 1938.
- Walton 1990 — *Walton K.* *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, 1990.

- Walz — *Rhetores Graeci*. Ed. Chr. Walz. Bd. 1–9. Leipzig, 1832–1836.
- Warder 1972 — *Warder A.K.* Indian Kāvya Literature. Vol. 1. Delhi; Patna; Varanasi, 1972.
- Watkins 1970 — *Watkins C.* Language of Gods and language of men: remarks on some Indo-European metalinguistic tradition // *Myth and Law among the Indo-Europeans*. Studies in Indo-European Comparative Mythology. Berkeley; Los Angeles; London, 1970.
- Watkins 1982 — *Watkins C.* Aspects of Indo-European poetics // *The Indo-Europeans in the Fourth and Third Millennia*. Ann Arbor, 1982.
- Wehrli — *Die Schule des Aristoteles*. Hrsg. von F. Wehrli. Bd. 1–9. Basel, 1944–1957.
- West 1966 — *Hesiod. Theogony*. Ed. with prolegomena and commentary by M. West. Oxford, 1966.
- West 1974 — *West M.* Studies in Greek Elegy and Iambus. Berlin, 1974.
- West 1983 — *West M.* The Orphic Poems. Oxford, 1983.
- West 1992 — *West M.* Ancient Greek Music. Oxford, 1992.
- Wimmer — *Theophrasti opera cum fragmentis*. Ed. F. Wimmer. Vol. 1–3. Leipzig, 1854–1862.
- Winternitz 1959 — *Winternitz M.* A History of Indian Literature. Vol. 3. Fasc. 1. Calcutta, 1959.
- Wolf 1955 — *Wolf E.* Zur Etymologie von *ῥηθμός* und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur // *WS 68*. 1955.
- Woodbury 1968 — *Woodbury L.* Pindar and the mercenary Muse: Isthmian 2.1–13 // *TAPA 99*. 1968.
- Woodbury 1985 — *Woodbury L.* Ibycus and Polycrates // *Phoenix 39*, 1985.
- Woodruff 1992 — *Woodruff P.* Aristotle on mimesis // *Essays in Aristotle's Poetics*. Princeton, 1992.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ДЛК — Древнегреческая литературная критика. М., 1975.
- ИП — Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- ЛКИ — Литература и культура древней и средневековой Индии. Сборник статей. М., 1979.
- ABG — *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bonn.
- AJP — *American Journal of Philology*. Baltimore.
- BICS — *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. London.
- CJ — *The Classical Journal*. London.
- CP — *Classical Philology*. Chicago.
- CQ — *Classical Quaterly*. Oxford.
- CSCA — *California Studies in Classical Antiquity*. Berkeley.
- CW — *Classical Weekly*. New York.
- DK — *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von H. Diels, hrsg. von W. Kranz. Zürich-Hildesheim, 1985¹².
- GRBS — *Greek, Roman and Byzantine Studies*. Cambridge, MA.
- HSCP — *Harvard Studies in Classical Philology*. Cambridge, MA.
- IF — *Indogermanische Forschungen*. Berlin.
- JHI — *Journal of the History of Ideas*. Baltimore.
- JHS — *Journal of Hellenic Studies*. London.
- MSL — *Memoires de la Societé de Linguistique de Paris*. Paris.
- NIA — *New Indian Antiquary*. Bombay.
- PP — *Parola del Passato*. Napoli.
- QU — *Quaderni Urbinati di cultura classica*. Roma.
- REG — *Révue des Etudes Grecques*. Paris.
- SMEA — *Studi Micenei et Egeo-Anatolici*. Roma.
- SVF — *Stoicorum Veterum Fragmenta*. Coll. H. von Arnim. Lipsiae, 1903.
- TAPA — *Transactions of the American Philological Association*. Chicago.
- WS — *Wiener Studien*. Wien.
- WZKM — *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*. Wien.
- ZDMG — *Zeitschrift für Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Leipzig.
- ZVSF — *Zeitschrift für Vergleichende Sprachforschung*. Göttingen.

Абхинавагупта — 73, 86, 89, 91, 109,
122, 234, 300, 303, 305–310, 330,
331, 335–339, 359, 377

Агафон — 247, 367

Агни — 14–17, 19–28, 44, 45, 56,
58–61, 64, 65, 68, 69, 72, 92, 93,
111, 113, 115–118, 152, 153,
155–164, 169–174, 176, 178–
185, 187, 190, 194, 211, 212, 216,
218–222, 225–227, 229–231,
250, 256, 257, 259–261, 263, 264,
266–271, 324, 326, 329

Адити — 25, 160, 192, 325

Адитьи — 59, 111, 118, 160, 186, 211,
219, 266, 328

Алкиной — 273, 313, 340

Алкман — 17, 54, 55, 209, 218, 238,
274, 275, 313, 314

Алкмеон — 247

Амфион — 38, 49, 100

Анаксагор — 343

Анаксимен — 102, 104

Анандавардхана — 87, 88, 91, 104,
108, 109, 122, 196–199, 234–236,
300, 301, 303, 329–331, 378

Ангирас(ы) — 18, 20–22, 56, 62, 68,
70, 71, 114, 117, 164, 172–176,
183, 189, 190, 193, 212, 220–223,
237, 268, 325

Андроменид — 108, 127

Анша — 156

Апам Напат — 44, 155, 267, 271

Аполлодор — 207

Аполлон — 32–34, 51, 52, 55, 100,
147, 195, 200, 213, 215, 216, 242,
243, 261, 273, 278, 313, 352

Аппайя Дикшита — 197, 232, 233

Арджуна — 211

Арес — 136

Арион — 243

Аристоксен — 315

Аристон Хиосский — 297, 321

Аристотель — 8, 10, 39, 41, 49–52,
55, 75–77, 82, 84, 85, 97, 98,
102–105, 107, 108, 124–129, 131,
202, 203, 246–248, 250, 254,
287–296, 298, 299, 304, 308,
317–322, 332, 333, 339, 359–363,
366, 369, 372, 374–376, 378

Аристофан — 8, 40, 67, 83, 84, 98,
99, 104, 209, 277, 284, 314, 316,
320, 342, 350, 367, 374, 375

Артемиды — 210

Архилох — 39–41, 97, 213, 254, 274,
281, 283, 316, 366

Арьяман — 155, 156, 174

Асклепиад Мирлейский — 362

Астианакт (Скамандрий) — 137–
139, 205, 208

Атлант — 136, 205

Атри — 18, 56, 117, 221, 222, 230

Атхарван — 222

Афина — 51, 52, 92, 97, 352

Афиней — 208, 243

Афродита — 141, 215, 242

Афтоний — 103

- Ахилл — 29, 30, 33, 95, 139, 206, 207, 244, 248, 253, 260, 261, 273, 274, 281, 311, 342
 Ашвины — 16, 18, 21, 24, 26, 46, 59, 61–63, 68, 69, 71, 92, 111, 165, 169, 180–183, 186–188, 193, 220, 226, 227, 230, 257, 258, 263, 266, 268, 269, 271
 Аю — 22, 43, 113, 177, 186, 263, 272
 Аякс — 365
 Аясья — 326
 Баллала — 215
 Брахма — 92, 265, 299, 333
 Брахманаспати — см. Брихаспати
 Бриарей — 132, 138
 Брихаддуктха — 68
 Брихаспати — 14–17, 21, 59, 60, 62, 112–114, 117, 119, 156, 162, 172–175, 178, 183, 190, 193, 219, 226, 250, 258, 268, 269, 313, 324, 325
 Будда — 88
 Бхага — 71, 156
 Бхамаха — 8, 87, 89, 90, 121, 122, 195–197, 232, 233, 255, 299, 300, 330, 378
 Бхарадваджа — 18, 166
 Бхарата — 72, 109, 232, 299, 302, 303, 329, 332, 333, 337
 Бхараты — 116
 Бхартрихари — 86, 91
 Бхатта Лоллата — 303, 334, 335, 355
 Бхатта Наяка — 109, 301, 303–305, 309, 322, 335, 337
 Бхатта Таута — 73, 89, 331
 Бхатти — 233
 Бходжа — 195, 197, 233
 Бхригу — 18, 68, 177, 222
 Бхупала — 197
 Вагбхата (младший) — 91
 Вагбхата (старший) — 88, 89
 Ваджа (Ваджи) — 178, 192, 215, 230, 267
 Вайшванара — 20, 27, 156, 219, 220
 Вакхилид — 17, 42, 47–50, 71, 100, 218, 238, 248, 251, 252, 254, 261, 268, 275, 276, 279, 314, 346
 Вала — 61, 63, 172, 173
 Вальмики — 8, 73, 74, 235
 Вамана — 88, 89, 91, 109, 122, 195, 197, 233, 299
 Вангиша — 88
 Варрон — 100, 103, 127, 201, 202, 378
 Варуна — 14–17, 19–22, 24, 25, 28, 60, 65, 67–69, 72, 92, 102, 111, 116–118, 153, 155, 156, 159, 163–165, 171, 177, 179, 181, 186, 192, 211, 216, 219, 223, 229, 263, 266–268, 325–329
 Васиштха (Васиштхи) — 18, 56, 68, 115, 180, 188, 263
 Васу — 150, 160, 170, 186, 219, 222, 261, 266
 Вата — 181, 183, 194
 Ватса — 56, 63, 268
 Ватсьяяна — 72, 73, 215
 Вач — 14, 17, 19, 45, 60, 86, 101, 111–113, 123, 152, 165, 169, 188, 213, 227, 228, 372
 Ваю — 16, 18, 180, 182, 263
 Вена — 149
 Вергилий — 213, 276
 Видьядхара — 300
 Видьякара — 264
 Вимада — 220
 Вишвадевы (Все-Боги) — 15, 18, 111, 181, 186, 211, 232
 Вишвакарман — 15, 45, 97, 111, 199, 200
 Вишваманас — 56, 190
 Вишвамитра — 18, 56, 115, 220
 Вишванатха — 200, 300, 301, 307, 331
 Вишвасаман — 222
 Вишвешвара — 301, 308
 Вишишипра — 114
 Вишну — 15, 45, 155, 156, 211, 227, 257, 258, 265, 331
 Вритра — 61, 62, 115, 257, 258

- Вьяса — 8
 Вьяшва — 56, 222
 Гавиштхира — 230
 Гайя — 21, 116
 Гарпии — 205
 Гарутман — 155, 159
 Гаури — 74
 Гаятри — 101
 Гектор — 95, 137, 138, 208, 260, 261, 361
 Геллий, Авл — 206
 Геракл — 139, 244
 Гераклеодор — 127
 Гераклит — 7, 52, 78, 123, 145
 Гермес — 32, 33, 38, 51, 52, 94, 133, 145, 213, 237, 277, 313, 349
 Геродиан — 101
 Геродот — 67
 Гесиод — 17, 29, 35–37, 42, 47, 48, 81, 95, 97, 99, 102, 140–142, 144, 145, 200, 204, 213, 215, 242, 243, 260, 261, 265, 268, 273, 275, 276, 278, 279, 282–284, 312, 314, 342, 350, 354, 374, 378
 Гесихий — 95, 96, 101, 209, 348, 364, 368
 Гиганты — 141
 Гимерий — 369
 Гиппий — 8
 Гиппократ — 289
 Гиппонакт — 96
 Гомер — 8, 9, 17, 28–39, 42, 46–49, 78, 79, 81, 94–97, 99, 102, 103, 130–138, 141, 146, 201, 204–209, 216, 218, 237, 239–241, 243, 260–263, 268, 272–275, 278, 280, 281, 283–285, 290, 291, 296, 297, 312–316, 342, 344, 345, 348, 350, 354, 355, 361, 362, 365, 371, 375, 378
 Гомериды — 47, 48, 315
 Гораций — 76–78, 84, 85, 99, 103, 129, 248–250, 253, 296–298, 350, 358, 362, 363, 369, 372, 374
 Горгий — 8, 40, 124, 280, 283, 286, 289, 291, 315, 340, 350
 Горгоны — 353
 Готама — 17, 18, 67, 177, 194, 219
 Граи — 141
 Гритсамада — 44, 117, 271
 Гунадхья — 330
 Дадхикра (Дадхикраван) — 67, 188
 Дадхьянч — 221, 222
 Дакшина — 180
 Дамон — 353
 Дандин — 73, 90, 120, 122, 195–197, 200, 232–234, 236, 256, 265, 330
 Деметра — 83, 349
 Деметрий — 126, 201
 Демодок — 31, 33, 34, 205, 260, 262, 272–274, 281
 Демокрит — 38, 78, 99, 314, 343
 Деянира — 50
 Джаганнатха — 88, 91, 301, 308
 Джаймини — 197
 Джатаведас — 68, 156, 170, 220, 257
 Джаядева — 233
 Диоген Лаэртский — 55, 252
 Диомед, грамматик — 50, 103
 Дион Хризостом — 314
 Дионис — 143, 209, 284, 285, 316, 343
 Дионисий Аргосский — 98
 Дионисий Галикарнасский — 126–128, 200, 204, 368
 Дионисий Фракийский — 10, 103, 290, 366, 378
 Дифил — 369
 Душьянта — 305
 Дхананджая — 334
 Еврипид — 83, 94, 98, 107, 284, 316, 350, 367
 Евстафий — 30, 98
 Елена — 47, 207
 Зевс — 102, 142, 147, 209, 210, 246, 273, 274, 276, 282, 312, 347

- Ивик — 262, 312
 Ида — 116
 Идандра — 155
 Индра — 14–17, 19–27, 43–45, 56, 59–65, 67–72, 111, 113–118, 149, 150, 152, 155, 156, 159, 161, 162, 164–167, 171–174, 176, 178–194, 212, 214, 216, 218–223, 225, 227–230, 256–258, 260, 261, 263, 264, 266–271, 298, 311, 325–329
 Инду — 228, 229, 326
 Индху — 155
 Ио — 142
 Ион — 79–81, 105, 291
 Ир (Арней) — 136, 138
 Ирида — 138
 Исократ — 125, 254

 Кавья Ушанас — 62, 63, 74, 164
 Кавьяпуруша — 13, 74
 Какшиват — 56, 194
 Калидаса — 73, 121, 233, 236, 256, 305
 Калипсо — 29, 136
 Каллимах — 147, 210
 Каллиопа — 100, 274
 Кама — 213
 Канва(ы) — 18, 21, 24, 118, 184, 221, 222, 225, 230, 268, 325
 Каристий Пергамский — 147
 Карна — 260
 Кассандра — 55, 209
 Катулл — 99
 Катьяна — 148, 232
 Каутса — 154
 Каушика — 220
 Квинтилиан — 40, 130, 204, 362, 368, 378
 Кирка — 29, 133, 315
 Кирн — 54, 261, 265
 Клеандр — 311
 Клеанф — 205, 297
 Клеопатра (Алкиона) — 137, 206, 208

 Клитемнестра — 248
 Клио — 275
 Корах — 316
 Кратет Маллосский — 127, 203, 297, 321
 Кратин — 67, 75, 99, 143, 209
 Криша — 268, 328
 Кришна — 118
 Крон — 246
 Ксанф (Скамандр) — 132, 133, 137, 138
 Ксенофан — 7, 42, 282, 283
 Кумарила — 148
 Кунтака — 91, 122, 195–197, 232, 301
 Кутса — 56, 62, 63
 Куша — 73
 Кшемendra — 8, 302, 307, 308

 Лава — 73
 Лакшми — 265
 Лампон — 96
 Лаэрт — 47
 Ликофрон — 206
 Лонгин — 322
 Лукиан — 203, 369
 Луцилий — 103

 Магха — 121
 Магхаван — 149
 Максим Тирский — 148
 Маматея — 166
 Маммата — 87, 88, 90, 120, 256, 299–301, 330–332, 362
 Мангала — 91
 Мандарья Манья — 69
 Мандхатри — 222
 Ману — 114, 221, 222
 Марсий — 33, 100
 Маруты — 16–19, 24, 45, 59, 68–70, 72, 165, 179, 181, 186, 193, 219, 223, 229, 257, 266, 267, 313, 326
 Матарившан — 155, 159
 Махаон — 280
 Махимабхатта — 89, 197, 332

- Медея — 248
 Мелеагр — 137, 206, 260
 Менандр — 364
 Метродор Лампсакский — 130
 Мимнерм — 244
 Минос — 205
 Митра — 14, 15, 19–21, 25, 28, 67, 68, 72, 92, 111, 117, 155, 156, 177, 181, 186, 192, 211, 216, 219, 266, 267, 325–328
 Мнемосина — 8, 23, 32, 42, 94, 242, 265, 279
 Мойры (Парки) — 50, 97, 99
 Морфей — 147
 Муза(ы) — 8, 23, 29–37, 40–42, 52–54, 56, 77, 78, 80–82, 85, 94–97, 99, 101, 106, 144, 238, 242, 245, 246, 265, 273–279, 282, 284, 312, 313, 315, 341, 344, 346, 349, 374, 376
 Мукула — 197
 Мусей — 378
 Навагвы — 114, 221
 Нарашанса — 156, 270
 Насатъи — 21
 Неоптолем (Пирр), сын Ахилла — 139
 Неоптолем, автор «Поэтики» — 51, 75, 76, 102, 103, 108, 126, 127, 202, 203, 296
 Нерей — 342
 Нестор — 275, 280, 313, 314
 Никокл — 311
 Ниррити — 184
 Ноний Марцелл — 50
 Овидий — 147, 207
 Одиссей — 29, 31, 32, 47, 98, 133, 136, 205–207, 240, 249, 262, 281, 314, 315, 340, 341, 348, 361, 365
 Олимп — 52, 100, 243
 Олимпиодор — 289, 292
 Орест — 247
 Оры — 246
 Орфей — 246, 378
 Павсаний — 100, 314
 Паджры — 115
 Пан — 51, 142, 200
 Пани — 172, 173, 175, 189, 268, 269, 325
 Панини — 58, 148, 232
 Парджанья — 176, 256
 Парис (Александр) — 138, 139, 206, 207
 Парменид — 38, 100, 145, 252, 254, 312, 349
 Патанджали — 232
 Патрокл — 206, 273, 280, 281, 311
 Пауры — 71
 Пелей — 30, 99
 Пелопс — 244
 Пенелопа — 47, 93, 98, 240, 241, 281, 340, 361
 Перикл — 209
 Пиндар — 17, 29, 31, 38–42, 44, 47, 49, 51–54, 56, 76, 77, 79, 80, 94–98, 101, 104, 107, 142, 200, 216, 218, 238, 239, 243–245, 248, 252–254, 261, 262, 265, 268, 273, 276, 278, 279, 282, 312–315, 343–346, 348, 350, 352, 365, 369, 374–376
 Пифагор — 280, 289, 315
 Платон, философ — 8, 39–41, 48, 50, 66, 74–76, 78–85, 94, 97, 105–107, 123, 124, 129, 137, 144–146, 208, 211, 241, 246, 252, 254, 277, 278, 283, 285–289, 291, 292, 295, 296, 298, 299, 316–321, 341–343, 350, 351, 353–359, 364, 365, 367, 368, 369, 371, 375, 376, 378
 Платон, комедиограф — 209
 Плиний — 205
 Плутарх — 96, 100, 203, 209, 364, 368
 Поликрат — 262
 Порфирион — 103

- Посидоний — 128, 201–203
 Праджapati — 45, 86, 108, 111, 330
 Прадихара — 233
 Прадихарендураджа — 197
 Приямедха — 221
 Продик — 8
 Прокл — 290, 342
 Прокна — 98
 Прометей — 140
 Протагор — 8, 364, 378
 Псевдо-Лонгин (автор “О
 возвышенном”) — 126, 129, 363
 Псевдо-Плутарх — 52, 100, 130,
 204, 316, 353
 Пурамдхи — 191
 Пурувасу — 184
 Пуруша — 14, 56, 111, 117, 149, 160
 Пурушоттама — 148
 Пушан — 15, 16, 59, 156, 160, 166,
 178, 181, 185, 186, 260, 266, 271,
 324
 Равана — 300, 335
 Рагхуганы — 268
 Раджашекхара — 13, 73, 74, 87–91,
 109, 123, 215, 234, 236, 237, 251,
 254, 265, 330, 332
 Рака — 228
 Рама — 300, 334–336
 Ратахавья — 216
 Рибху — 17, 20, 23, 26, 27, 45, 62,
 68, 71, 118, 177–179, 181, 192,
 193, 215, 230, 259, 267
 Рудра — 16, 60, 111, 155, 156, 160,
 176, 186, 193–195, 257–259, 267
 Рудрата — 87, 89, 90, 233, 265, 299,
 330
 Руйяка — 232, 233, 331
 Савитар — 14, 17, 20, 21, 25, 61,
 113, 116, 156
 Саннирион — 143
 Саптавадхри — 56
 Сарам — 172
 Сарасвати — 13, 16, 17, 74, 109, 117,
 165, 182, 193, 228, 256, 271
 Сафо — 243, 261, 262, 265
 Сахитьявидья — 74
 Саяна — 64, 93, 157, 169, 170, 194,
 195, 212
 Секст Эмпирик — 102, 297, 362,
 364
 Селена — 141
 Семела — 347
 Сенека — 297
 Сивилла — 145
 Силий Италик — 206
 Симонид — 105, 253, 314, 350, 358,
 368, 378
 Синдху — 192
 Сирены — 32, 275, 278, 314, 352,
 353
 Сита — 334
 Сократ — 39, 78–81, 98, 105, 106,
 137, 208, 211, 291, 340, 354, 365
 Солон — 17, 38, 40, 42, 49, 96, 102,
 274, 340, 348
 Сом — 14–17, 19–22, 24, 25, 28,
 44, 45, 56, 57, 59–64, 69, 70, 72,
 113, 115–118, 152, 160, 163, 166,
 167, 171, 176, 181, 185, 186, 211,
 222, 223, 226, 228–230, 259,
 269–271, 324, 326, 328
 Софокл — 34, 98, 99, 314, 320
 Стесихор — 17
 Страбон — 203
 Судас — 259, 327, 328
 Суджампати — 149
 Сурья — 15, 16, 46, 59, 62, 64, 65,
 102, 114, 115, 153, 157, 175, 179,
 181, 212, 230, 260
 Танунапат — 156
 Тацит — 260
 Тваштар — 15, 16, 156, 186, 219
 Телемах — 208, 239, 240

Терпандр — 52, 216, 243, 246

Теэтет — 318

Тимокл — 296, 321

Тимофей — 218, 245, 246, 254

Тираща — 223

Тиресий — 34

Тисий — 316

Трита — 211

Тритсу — 25

Удбхата — 233

Упаманья — 69, 192

Упамашравас — 267

Утгара — 88

Ушас — 15, 16, 18, 21, 46, 60, 62, 64,
65, 68, 114, 115, 157, 164, 168,
169, 175, 180, 181, 186, 212, 222,
250, 263, 271, 312

Ушиджи — 162, 172, 174, 175, 212

Фамир — 33, 34, 95

Фанес — 141, 209

Фазтон — 365

Феаген Регийский — 130

Федра — 350

Фемида — 148, 210

Фемий — 35, 47, 93, 95, 239, 240,
272, 278, 281

Феникс — 206, 342

Феогнид — 17, 38–42, 54, 97, 261,
265, 281–283, 343, 347, 366, 367

Феокрит — 147, 213, 314

Феофраст — 10, 51, 104, 125, 126,
129, 201, 204, 378

Ферекид — 140, 209

Фетида — 99, 260

Филодем — 51, 76, 102, 103, 126–
131, 202, 203, 296, 297, 321, 363

Филоксен — 140, 147

Филомела — 98

Фрии — 145, 277

Фриних — 277

Халкида — 205

Харибда — 205

Харита(ы) — 48, 50, 210, 274, 344,
345

Хемачандра — 73, 87, 88, 378

Херил — 218, 246

Хирон — 207

Хрис — 354

Хрисипп — 130, 204

Цицерон — 203, 260, 321, 322

Шакунтала — 305

Шанкука — 303, 304, 334, 335, 355

Шара — 72

Шива — 74, 121

Шушна — 61, 63

Шьявашва — 222

Шьямадева — 74

Эврипил — 280

Эдип — 34, 292

Эзоп — 8

Эмпедокл — 78, 104, 105, 251, 343,
364

Энний — 103, 201

Эпихарм — 143

Эрифилла — 247

Эрот — 146

Эсхил — 55, 83, 107, 209, 284, 316, 350

Эташа — 188, 189

Ээт — 205

Яма — 155, 159, 211

Ямвлих — 280, 290

Яска — 58, 64, 154, 198, 232

- Божественное происхождение поэзии — 13–18, 22, 27–29, 34, 40, 51, 52, 55, 56, 66, 74, 77–79, 81, 83, 85, 92, 100, 107, 112–114, 153, 160, 238, 268, 278, 299
- Варьирование (см. также Традиционализм) — 234–238, 242, 243, 245, 246, 250, 254, 275, 347, 348, 374
- Вдохновение (инспирация) — 16–29, 32–34, 37, 44, 46, 55–60, 65, 66, 70–74, 77, 78, 81–93, 95, 97, 101, 104, 106–110, 116, 185, 189, 194, 222, 226, 270, 277, 319, 325, 331, 371, 372, 376, 377
- божественный дар — 16–19, 21, 24, 26–28, 33–35, 37, 40, 42, 51, 59, 63, 70, 78, 83–85, 87, 88, 97, 106, 109, 189, 194, 270, 274, 275, 278, 371, 377
- вдохновение и воображение — 86–91, 108, 109, 372
- вдохновение и разум — 19, 23, 24, 27, 44, 55, 78, 79, 81, 82, 87, 89, 101, 106, 107, 109, 277
- вдохновение и сердце — 19, 22, 23, 27, 44, 87, 95, 101, 109
- вдохновение и умение — 6, 27, 28, 32, 33, 37, 40, 43, 46, 55, 58, 71, 77, 79, 83–87, 90, 95, 371, 372
- видение — 25–27, 34, 64–66, 73, 87, 88, 331, 371
- мудрость — 20, 24, 34, 35, 40, 42, 43, 56, 62–66, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 80, 85, 92, 93, 104, 106, 167, 226, 371
- природный дар — 60, 63, 64, 78, 84, 85, 88, 92, 104, 107, 109, 110, 222, 372, 377
- одержимость (безумие) — 23, 41, 55, 56, 77–79, 81–85, 106, 107, 277, 291, 292, 317, 319, 371
- свет (озарение) — 22, 27, 44, 86, 88, 92, 93, 220, 371
- Вымысел — 145, 285, 298, 330, 331, 338, 340, 345–347, 349, 350, 362, 363, 366, 376
- выдуманные и невыдуманные сюжеты — 247, 248, 329, 330, 338, 339, 362, 369
- мир поэтический и реальный — 38, 89, 90, 123, 145, 293, 304–309, 328–330, 332, 334, 335, 338, 376
- Гимн (слово) и жертва — 46, 57, 59, 60, 63–66, 68–70, 113, 116–118, 120, 150, 161, 166, 167, 183, 200, 211, 231, 257, 267, 271, 276, 277, 375
- Гнущее слово (вакрокти) — 59, 91, 122, 193–198, 216, 232, 301, 373, 379
- Живопись и поэзия — 304, 322, 335, 350, 358, 359, 368
- Катарсис — 288–294, 308, 315, 317–322, 375
- Краткость — 40, 76, 104, 129, 130, 201, 203, 238, 346

- Крылатое слово — 19, 52–55, 81, 100, 101
- Мастерство (умение) — 6, 27, 28, 31, 32, 35, 37, 39, 43, 48, 56, 71, 73, 75–85, 87, 90, 91, 95–99, 102–105, 109, 110, 147, 200, 217, 226, 241, 274, 316, 344, 353, 371, 372, 377
- знание — 23, 28, 32–35, 38, 40–42, 55, 71, 78, 80, 83, 85, 87, 97, 109, 147, 167, 282, 316, 371
- мера, размер (поэтический) — 14, 15, 40, 41, 53, 76, 96, 97, 103, 104, 128, 200, 201, 235, 280, 297
- обучение — 34, 35, 40, 51, 52, 55, 77, 85, 87, 90, 104, 109, 110, 273, 371, 372
- уместность — 53, 54, 56, 77, 104, 105, 125, 147, 238, 346, 373, 379
- упорядочение стиха — 31, 32, 36–40, 48, 50, 77, 80, 82, 94–96, 99, 105, 128, 145, 238, 241, 242, 252, 289, 349, 371
- соединение — 43, 48, 50, 51, 54, 75, 76, 87, 98, 99, 102, 103, 105, 121–123, 126–128, 130, 200, 201, 247, 249, 297, 321, 357–360, 368, 379
- упражнение — 90, 91, 109, 110, 372
- достоинства поэзии — 76, 77, 104, 109, 123, 125, 129, 130, 202, 203, 308, 331, 363, 373
- Мед поэзии — 22, 27, 59, 60, 63, 69, 228, 268, 269, 275–278, 312, 314, 315, 374
- Мимесис — 285, 287, 289, 293, 295, 321, 332, 351–361, 363, 366–369, 376
- Множественность имен — 132–149, 155, 156, 204–211, 373
- богов — 132, 133, 138–143, 146, 147, 149, 155, 156, 209–211
- героев — 134, 136–141, 142, 205–208
- Музыка — 26, 47, 51, 52, 54, 80, 92, 97, 100, 199, 243, 246, 252, 254, 280, 288, 297, 305, 315, 318, 319, 329, 352, 353
- Новизна — 27, 39, 51, 52, 68, 76, 83, 89, 100, 112, 166, 208, 218–220, 222–226, 234–254, 331, 373, 374
- Определение поэзии — 48, 50, 51, 53, 75–77, 82, 88, 90, 91, 103, 105, 121, 126–128, 203, 232, 274, 287, 288, 290, 292–294, 299–301, 307, 308, 320
- Очищение (см. также Катарсис) — 22, 25, 27, 59, 64, 72, 117, 211, 228, 229, 288, 289, 293, 315, 317–320, 322
- Подражание (см. также Мимесис) — 41, 50, 55, 83, 105, 203, 237, 285–287, 294, 295, 304, 308, 317, 332–337, 351–360, 363, 366, 367, 369, 375–377
- действию — 287, 290, 333, 359, 360
- жизни — 55, 83, 332, 334, 335, 337, 353, 355, 356, 357, 360, 377
- общему и частному — 333, 335–337, 360, 376
- характерам — 203, 248, 335, 336, 354–356, 367, 377
- чувствам — 304, 333–336, 377
- Польза — 6, 255, 256, 259, 264, 265, 272, 279, 282–287, 294–299, 301, 310, 311, 317, 349, 350, 356, 374, 375, 377
- нравственная — 272, 280, 282, 284, 286, 287, 297, 299, 300, 350, 375
- познавательная — 255, 272, 282–284, 295–297, 299, 375
- польза и удовольствие — 255, 256, 264, 265, 270, 272, 279, 282–287, 294–299, 301, 310, 311, 374, 375

- поэзия — лекарство — 278–282, 286, 289, 295, 315, 317–319, 375
- практическая — 259, 272, 282, 287, 297, 298, 317, 375
- сакральная — 259, 272, 310, 375
- Поэзия и действительность — 38, 39, 45, 50, 79–81, 83, 89, 90, 99, 105, 106, 112, 114, 116, 118, 119, 123, 124, 137–140, 154, 199, 200, 224, 270, 272, 283, 305–307, 323, 328–333, 336–339, 350, 360, 361, 363, 377
- Поэзия и память — 8, 23, 32, 33, 94, 109, 242, 265, 279, 283, 312, 313, 315, 343
- забвение — 33, 265, 278, 279, 283, 296, 312, 315, 343, 365
- Поэзия и проза — 40, 41, 96, 128, 131, 195, 196, 203, 247, 298, 333, 373
- Поэзия и ремесло — 43–51, 55, 58, 62, 64, 66–68, 70, 71, 76, 79, 97–100, 102, 117, 177, 267, 358, 368, 371
- кузнечество — 43, 45, 58, 66, 371
- плотничество — 23–27, 43–45, 49, 50, 68, 97, 99, 100, 117, 177, 180, 192, 227, 267, 371
- ткачество — 43–51, 64, 74, 97–100, 102, 220, 238, 251, 267, 315, 371
- Поэтика и грамматика — 9, 10, 76, 86, 90, 120, 123, 124, 130, 131, 197, 198, 200, 232, 314, 320, 362, 377, 378
- Поэтика и риторика — 8, 10, 39, 51, 75–77, 102, 103, 106, 107, 124–126, 129, 130, 200–204, 216, 250, 283, 314, 316, 321, 322, 349, 362, 368, 372, 377, 378
- Поэты — 22, 26, 28, 31, 33–36, 42, 43, 47–49, 51, 52, 54–75, 77, 79, 80–82, 86, 89, 95, 97–99, 100, 105, 107, 113–115, 127, 132, 153–156, 160, 161, 163, 170, 172–174, 177–182, 184–186, 190, 194, 195, 200, 203, 212, 217, 221, 222, 230, 241, 243, 251, 264, 270, 273, 275, 276, 285, 312–315, 324, 326, 377
- боги — 16–18, 20, 21, 26, 28, 29, 32, 33, 51, 52, 56–69, 71, 72, 100, 113–115, 153, 156, 160, 161, 170, 172–174, 177, 181, 182, 190, 195, 212, 221, 222, 251, 264, 270, 273, 275, 276, 312, 313, 324, 326
- именования поэтов — 16, 20, 24, 26, 36, 37, 47, 56–73, 74, 98–100, 174, 182
- люди — 17, 18, 20, 21, 28, 29, 35, 36, 51, 52, 56–60, 62, 63, 65, 66, 68–72, 79, 80, 100, 114, 115, 153, 160, 161, 170, 173, 181, 182, 194, 195, 221, 222, 251, 264, 270, 273, 275, 276, 285, 326
- пророки — 6, 8, 18, 34, 41–43, 54, 65, 66, 70, 79, 80, 97, 132, 204, 277, 377
- поэты прежние и нынешние — 21, 26, 56, 57, 62, 65, 68, 73, 74, 81, 115, 154, 169, 172, 178, 179, 217–222, 230, 234, 235, 237, 238, 244, 245, 253, 315, 340, 364, 373
- Правда (истина) — 35, 37, 42, 72, 78, 83, 86, 105, 107, 113, 118, 145, 158, 180, 181, 183, 184, 213, 221, 252, 259, 283, 285, 287, 323–332, 335, 340–350, 355–357, 361–366, 368, 369, 373, 376, 377
- истина и память — 94, 342, 343, 364, 365
- правда и ложь — 6, 35, 42, 83, 144–148, 277, 285, 286, 298, 328, 329, 331, 332, 335, 339–341, 344–351, 354–357, 361–363, 365–367, 369, 376
- жизненная правда — 83, 145, 287, 327, 328, 361, 362, 377
- сакральная истина — 64–66, 118, 145, 162, 163, 175, 183, 221, 252, 282, 323, 327, 328, 376

- знание и неведение — 30, 32, 65, 78, 81, 105, 107, 113, 118, 153, 154, 309, 344, 355–357
- Путь песни (гимна) — 17, 35, 60, 92, 178, 217, 218, 226, 237, 239, 246, 248, 251, 252, 254, 345, 346, 376
- Скрытый смысл (дхвани) — 73, 91, 122, 130, 196–199, 204, 233–235, 300–302, 305, 307, 331, 332, 373, 379
- Слава — 5, 6, 26, 45, 49, 52, 54, 60, 64, 66, 67, 69, 126, 150, 170, 186, 202, 214, 245, 253, 255–265, 273, 279, 286, 299, 311, 312, 345, 379
- богов — 64, 69, 256–261, 263, 264, 311
- героев — 5, 49, 52, 54, 150, 244, 253, 255, 256, 259–265, 279, 311, 312, 345
- нетленная слава — 5, 6, 253, 261, 311
- поэтов — 26, 45, 49, 54, 69, 126, 170, 186, 202, 214, 255, 256, 262–265, 273, 312, 345
- Сладость речи — 20, 24, 40, 60, 125, 129, 173, 201, 228, 265, 267–269, 274–278, 283–285, 287, 295–297, 313, 314, 345, 348, 374, 379
- Слово — 13, 14, 42, 49, 52–57, 80, 83, 86, 87, 89, 91, 92, 101–105, 107, 112–130, 144, 146, 148, 152, 162–165, 186, 195, 196, 200–202, 211, 213, 214, 232, 233, 237, 239, 249, 250, 261, 274, 296, 300, 308, 314, 315, 318, 327, 330, 339, 345, 346, 348, 349, 371–373, 377
- слово и смысл (содержание и форма) — 27, 39–41, 49, 53, 74–77, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 89, 91, 97, 103–105, 107, 118, 121–130, 144, 148, 152, 154, 162, 163, 193, 195–199, 201–204, 206–208, 214, 224, 225, 232–234, 236–239, 241–243, 246, 248, 250, 252, 254, 283, 287, 296–298, 300, 301, 308, 311, 317, 318, 327, 344, 346, 348, 349, 353–356, 371, 373, 374
- слово поэтическое и обыденное — 52, 54, 55, 73, 121, 122, 124, 125, 129–131, 133, 134, 144, 148–151, 154, 198, 203, 232, 373, 377
- слово сакральное — 7, 14, 15, 18, 21, 22, 56, 57, 60, 64, 67, 68, 72, 101, 112–119, 123, 131, 144, 146, 148–150, 153, 158, 159, 162, 164–166, 168, 172–176, 180, 183, 186, 188, 190, 193–195, 211–214, 219, 221, 225, 227, 231, 232, 259, 270, 312, 324, 325, 329, 372, 377
- могущество (поэтического) слова — 112–115, 118–120, 124, 125, 153, 261, 280, 315, 318, 349, 361, 372
- необычность (поэтического) слова — 6, 54, 55, 101, 121, 122, 125, 128–131, 151, 195–198, 203, 236, 249, 250, 332, 345, 375, 376
- Состязания, поэтические — 24, 33, 53, 59, 70–72, 98, 101, 121, 160, 165, 180, 186–192, 194, 215, 216, 222, 254, 257, 260, 311, 374
- Старая и новая песнь — 6, 39, 89, 95, 101, 186, 218–220, 222–225, 233, 234, 236–246, 252, 253, 258, 373, 374, 377
- Тайный язык — 60, 62, 64, 65, 68, 101, 131, 146, 149–172, 175, 176, 184, 186, 193–196, 198, 199, 211–214, 227, 231, 232, 312, 326, 343, 347, 348, 373
- загадки (брахмодья) — 65, 150, 156–159, 161, 168, 170, 212
- колесница стихов — 15, 43, 44, 53, 62, 67, 69, 71, 100, 176–186, 189–193, 215, 216, 227, 246, 254, 263, 267

- молоко речи — 22, 162, 165, 166, 169, 171, 177, 193, 213, 214, 276
- перифразы (кеннинги) — 134, 135, 137–144, 146, 149, 150, 155, 156, 159–161, 207–212, 373
- поэт — возничий — 53, 71, 177–183, 217, 324
- слово — конь — 53, 60, 62, 167, 177–186, 189, 190, 192–195, 215, 263, 264, 267
- слово — корова — 46, 60, 62, 69, 71, 101, 120, 121, 153, 159, 162–177, 180, 184–186, 190, 192, 193, 200, 211, 213–216, 227, 268, 269, 312, 324, 325
- слово — птица — 52, 54, 55, 81, 93, 101, 209, 229
- Традиционализм — 82, 86, 234, 237–239, 242, 243, 245–251, 254, 262, 278, 295, 363, 370, 374
- Удовольствие — 6, 27, 121, 122, 186, 219, 255, 256, 259, 264–267, 270, 272–274, 278, 279, 281–287, 291, 293–311, 313, 316, 320, 333, 336, 337, 345, 349, 350, 362, 374, 375, 377
- богов — 27, 67–69, 186, 219, 259, 266, 267, 270–273, 313, 375
- людей — 122, 129, 241, 272–274, 279, 284, 285, 375
- особенности эстетического удовольствия — 121, 122, 128, 129, 274, 278, 279, 281–283, 287, 290, 291, 293, 294, 300, 301, 303–311, 375
- «преlestь» поэзии — 58, 128, 278, 279, 283–287, 298, 314, 315, 322, 345, 375
- Украшения (аланкары, фигуры) — 13, 39, 72, 73, 82, 87, 104, 118, 121, 122, 129, 131, 134, 194–197, 201, 225, 226, 228–236, 250, 290, 295, 301, 307, 308, 330, 331, 346, 348, 374
- Цели поэзии — 48, 49, 52, 54, 79, 127, 132, 249, 255, 256, 271–273, 278, 283, 286, 287, 290, 292, 296–301, 332, 337, 345, 350, 375
- Эмоция, поэтическая — 13, 84, 124, 201, 231, 280–283, 287–294, 298, 302–310, 315–317, 319–322, 336, 339, 372, 375
- радость — 124, 271, 272, 278–285, 291, 294–297, 303–307, 313, 316, 319–321
- горе — 124, 240, 278–283, 291, 292, 294, 296, 303, 306, 307, 316, 320, 336
- страх — 124, 287, 288, 290–294, 303, 304, 306, 308, 319, 321, 375
- сострадание — 124, 287, 288, 290–294, 303, 308, 319, 321, 375
- Эстетическая функция поэзии — 9, 83, 86, 108, 123, 283, 284, 287, 299, 300, 311, 316, 335–337, 339, 350, 372, 375, 379
- Эстетическое восприятие (раса) — 13, 73, 91, 92, 109, 121–123, 196, 233, 235, 299, 300, 302–311, 322, 329, 334, 335, 337, 338, 376
- Этическая функция поэзии — 83, 123, 230, 283, 284, 287, 288, 299, 311, 316, 339, 340, 350, 361, 372, 375
- «Язык богов» и «язык людей» — 29, 55, 131–152, 163, 199, 204, 205, 208–211, 232, 318, 373

SUMMARY
THE EMERGENCE OF LITERARY THEORY
IN ANCIENT GREECE AND INDIA

In the last half of the XX century investigation of both Greek and Indian culture has been effected to a significant extent by analysis of their literary and linguistic heritage in the light of the so-called "Indo-European poetic language". After being shaped in the works of A.Kuhn, J.Wackernagel, F. de Saussure and others, this notion was then finally defined and applied to various archaic traditions by such scholars as E.Companile, B.Schlerath and, probably, above all, by R.Schmitt and C.Watkins. Usually understood as a set of lexical or formulaic parallels shared by poetical language of different ancient traditions, it is now being enlarged by the inclusion of some common poetical themes, genres or poetical devices. This book is intended as a further step in this direction, trying to reveal and establish some basic concepts marking the specific features of the approach to the phenomenon of poetry and literature by the ancients. Parallelisms in formal expression must have also implied some general analogies in fundamental views on poetry. The authors concentrate on five basic ideas concerning poetry in ancient thought: the nature of poetry, its form, its contents, the perception of poetry and the ways of its development. Each of these general topics is distinguished by application of some pairs of complementary concepts. The nature of poetry is defined by the concepts of inspiration and craft; its form by contrasting categories of sacred and poetic word; the contents of literature may be described by the concepts of truth and/or fiction; perception of poetry is revealed by the categories of pleasure and benefit; and the categories of tradition and innovation play the important role in the development of poetry on the whole. So each of these pairs is analyzed in separate chapter of the book. This analysis is mainly applied to the most archaic texts — *Rig-Veda* in India, and archaic epic and lyric poetry in Greece — as it is there where the earliest instances of poetic reflection can be perceived, and where possible parallels of ancient traditions can be established. Of course, we don't have any continuous theory at this time, but one of the goals is to argue that the main principles of poetic analysis both in Greece and India are outlined by these first attempts at literary reflection. This

idea is maintained by showing the subsequent development of earlier ideas in later Greek and Indian grammatical, poetical, and rhetorical treatises.

Chapter I is dedicated to the ancient dichotomy of "Inspiration and Craft". The Indian *Rig-Veda* is marked by the conception of the divine nature of speech in general, and poetry in particular. Gods are named "the creators of hymns", "charioteers of skilful word", and the hymns are told "made by gods", or simply, "divine". Having created speech, the gods conferred (and are conferring) it on mortal poets by way of inspiration. This notion is conveyed by Sanskrit verbs *vat-*, *jinv-*, *hi-*, *cud-* ("to blow in, arouse, excite") and, above all, by the root *vip-/vep* 'to make tremble, to thrill', from which a number of words designating inspiration and the one inspired (*vip*, *vipra*, *vipaścit* a.o.) is derived. At the same time, along with other terms for inspiration (such as *manīṣā*, from *man-* "think", also implying the idea of "recollection, memory", or *dhī*, *dhīti* etc.), *vip* is also used to define the object of inspiration, meaning "song, hymn". Thus, inspiration as divine knowledge is transferred from the gods to the poet, giving him not only the "spiritual force" (*kratu*), but also "craft" (*dakṣa*).

In its turn, Greek poetic tradition, from epic to lyric poetry of the Vth century, also underlines the mutual interdependence of the notions of inspiration and poetic craft. Beginning with Homeric invocations to the Muses, the poet, asking for divine creative impulse, in fact seeks for some rational precepts of the art. These primary technical rules are reflected in the metaphoric "terms" of literary "proto-poetics", among which one can specify these of *κόσμος* (meaning something close to "proper text organization" — *Odyssey*, *Homeric hymns*, Solo, Pindar etc.), or *μέτρον* "poetic norm" (Solo, Theognis, Pindar etc.). Special attention is drawn also to various derivatives from the root **ᾱp-* also applied to poetry (cf. e.g. *ᾱπτειρής* "skilled in words" — Hesiod., Pindar) or to the poet himself. These derivatives bearing the meaning "to join, to fit" also imply the idea of skilful and rational organization of the poetic text (it is argued, e.g., that the same meaning could be seen in one of the most common epithets for "singer" by Homer — *ἐρίηρος ἀοιδός*). All these concepts form the basis for poetic "wisdom", *σοφία*, transferred from the gods to mortal poets. Thus the divine patrons of poetry play the role of "teachers in art" and this process of learning lacks any idea of irrationality. This very principle — inspiration and skill joined together — is mostly vivid in frequent comparisons of poetry with other sorts of handicraft, especially with that of "weaving" (Hesiod, Pindar, Bacchylides etc). The metaphor of "web of song", which has wide parallels in other archaic traditions, comprehends the idea of skilful "construction of text" (that's why it lies behind the poetic etymologies of Greek

words for “rhapsode” or “hymn”, or Latin *vates* by Varro) and at the same time bears the resemblance to the picture of the divine “threads of fate”, reinforcing the equation of poet with the figure of divine prophet.

The same comparison of poetry and handicraft is pursued also in Indian tradition by analyzing the usage in application to poetry such terms as *takṣ-* “to trim”, *u-/ve-*, *tan-* “to weave” [a hymn], *taṣṭr* “poet-carpenter”, *tanu* “thread” [of song] etc. This doesn’t contradict the idea of poetic inspiration, as such usage is based, firstly, on the mythological idea of cosmogony as handicraft, and secondly, it presupposes the conception of poetic “skill” in elaborating the sacred word conferred by the gods.

Both the ideas of poetic inspiration and poetic (handi)craft are seen, as in Greek, also in the self-naming of Vedic poets. The term *ṛṣi*, derived from *ṛṣ-/arṣ-* “to flow, pour out” associates the “outpouring” of an inspired hymn with the effusion of *soma*. The equation of poetry and handicraft is implied into the term of *kavi-* “poet” and *kāvya* “poetry” (applied both to divine and mortal poets) which might correspond to the Indo-European root **kau-/kəo* “to forge, hammer”. Another designation of “poet” — *kāru* — is argued to be connected with *kar-/kr* “to make” (like Greek ποιητής from ποίεω). Whereas *kavi* implies the image of a seer, sage, *kāru* defines poet in a more restricted, professional sense. It is interesting that in later classical Indian poetics *kāru* came out of usage, while *kavi* and *kāvya* became the main terms for poet and poetry.

It is significant that while Indian tradition stresses the idea of divine inspiration being the impulse for poetic craft, Greek poetry maintains the latter notion of the pair. It’s no wonder that there existed no break between the ideas of “inspiration” and “skill”. The image of “insane” poet appears only in the Vth century’s philosophy (Empedocles, Democritus) and immediately afterwards it is strongly emphasized by Plato. By Plato the opposition of inspiration/craft could be treated as an extension of the dichotomy of poetic form and contents (those poles being for the first time distinguished by Sophists and then by Plato himself). In *Ion* he focuses on the level of contents and formulates the very opposition of divine “frenzy” and knowledge, in *Phaedrus* speaks only about inspiration (positively appraised), and in the *Republic* comes back (due to the philosophical aims of the dialogue) to the level of “knowledge” and proves the poetic ignorance, carefully avoiding any mention of the divine nature of poetry (pointedly replacing *Ion*’s ἐνθουσιασμός by simple μανία). As for Aristotle, he follows *Republic* in removing divine “connotations” of poetry, but replaces Plato’s *mania* by the natural abilities of poet (εὐφροσύνη) what anticipates the later notion of poetic *ingenium*. This very principle of natural capac-

ity being the initial requirement for further elaboration of poetic skills is maintained by later poetical and rhetorical tradition, up to Horace's *Epistula ad Pisones*.

As for Indian poetics, the hierarchy of inspiration and craft becomes overturned there, in contrast to Vedic texts. Inspiration is designated by the term *pratibhā* (from *prati-bhā* "to shine, to appear to the mind") or *śakti* (from *śak-* "to be able"). But the notion is rationalized and now implies an inherited gift of a poet, a capacity of one's mind to see things in a new light, thus being close to the conception of "imagination". Furthermore, although *pratibhā* is thought to be the primary "cause of poetry" (*kāvya-hetu*), it is supplemented by two other "causes": education (*vyutpatti*, *śruta*) and exercise (*abhyāsa*, *abhiyoga*, cf. the famous triad of *ingenium-ars-exercitatio*), and is excluded from theoretical discourse of poetical treatises. Poetics aims at the investigation of poetic gift through the analysis of its characteristics and peculiarities of literary text. This is an important mark of the constitution of poetics as a scholarly discipline, shared both by Greek and Indian traditions.

Chapter II "Sacred and Poetic Word" concentrates on the views on the formal peculiarities of poetic speech. The transition from the implicit poetics of Vedic texts to the explicit poetics of classical times is connected with a new comprehension of the notion of word. The goddess *Vāc* plays in *Rig-Veda* the role of a primary cosmogonic cause; this can be compared with the doctrine of *Logos* in early Greek philosophy. Manifestation of a transcendental word in the world of phenomena forms the basis of the conception of *brāhman* — simultaneously meaning the sacred word and the highest spiritual substance. Following the archaic equation of word and thing, word/hymn is identified in Vedic texts with sacrifice having the same importance for cosmic order. Some traces of such equation can be pursued also in Greek poetry (*Homeric hymns*, Pindar etc.). The idea of the might of word is transferred then into later poetics. Most poetical treatises contain praises of word reminding of Vedic ideas. The same is true for Greek ideas of poetic word beginning with the famous passage in Gorgias' *Helen*. But gradually, mythological connotations become lost: word is no longer creating the world of things, but becomes an instrument for the poet creating the world of poetry. The sacred role (more obvious in Indian than in Greek archaic poetry) is replaced by the esthetic function of the word.

Formation of poetics as an autonomous scholarly discipline is also marked by separating poetic word from ordinary one. Some traces of such separation can be perceived in archaic texts, namely, in the famous distinction between the "language of gods" and "the language of men" characteristic for Indo-European poetic language. And here one can see both similarity and differ-

ence of Greek and Indian interpretations of this dichotomy. In India this general opposition is found in *brāhmaṇas*, *upaniśads*, in Indian epics, Buddhist canon, and by early grammarians. Although in *Rig-Veda* there are no clear examples, one can find some traces of the dichotomy even there (I.164.45, 185.9; IV.58.1; VIII.19.12; X.28.12). Both Indian examples and Indo-European parallels show that the dichotomy can be interpreted as an opposition of a direct naming of a thing ("language of men") to its periphrastic designation ("language of gods"). The same is true for Greek usage of the antinomy: in Homeric poetry "divine" name implies periphrastic and thus etymologically or semantically "clear" naming. In the book this interpretation is improved by arguing that the name of unknown root, called μῶλον by the gods (*Odyssey* 10, 305; the word had no etymological interpretation so far and thus fell out of the line of the "language of gods"), is understood in Homeric context like something "difficult, hard". At the same time the opposition of divine and human language corresponds in early Greek poetry to the idea of "double naming" of one and the same hero, where his periphrastic "common" name (used by most of the people) is opposed to the name he/she is called in its own family. The motivation is the same; but such correspondence results in the idea of human language sharing some features (possibility of periphrastic naming) with the "language of gods". Hence, later on, the poles of the opposition of "language of gods" and "language of men" became confused in Greek tradition and the dichotomy is gradually replaced by that of "correct" and "incorrect" language ("clearness" being the synonym of such "correctness"). The routes of such transformation are followed by analyzing the relevant passages taken from Homer, Hesiod, the Orphics, Pindar, Presocratic philosophy, old Comedy etc. Finally, the idea of unusual, or elevated, speech is realized in the concrete Aristotelian terms of gloss, foreign word or ornament.

In Vedic tradition, however, the notion of "divine speech" is related to that of "secret language" consisting of secret, obscure, incomprehensible words. They are known to gods, and not to "mortals with small mind" (VIII.101.6), but they are available to seers and to the performers of hymns (X.53.10). One can mention here periphrases (including periphrastic names of gods), cosmological riddles — *brahmodya*, kennings called "secret" by *Rig-Veda* itself. But in fact, the entire language of *Rig-Veda* can be described as secret. This periphrastic, stylistically marked language is opposed to common, ordinary speech. The text is imbued by all sorts of sound-play (alliterations, anagrams, *figurae etymologicae* and so on), stylistic, grammatical and syntactical figures and, hence, becomes quite obscure both for present-day and ancient hearer or reader.

The “secret language” also embraces several important symbols for the concepts of “speech”, “hymn” and “poet”. Sacred speech, or hymn, is constantly equated with “cow” (*go*, *dhenu*), “horse” (*aśva*, *sapti*, *arvat*), or “chariot” (*ratha*, *nijat*, *yojana*) and, consequently, poet is identified with charioteer or driver (*rathin*, *vahnī*) and poetic contest with the competition of horses or chariots. The same metaphors are found also in Greek poetry: poetry is connected with chariot-race in Pindar’s odes, for instance; and there is an interesting story telling of Archilochus receiving his poetic gift in exchange for a cow (fr. 11a Lasserre-Bonnard). Such equations should be taken into account when interpreting some of the hymns and mythological stories in *Rig-Veda*. For instance, one of important myths of *Āṅgirasas*, who save with the help of *Indra* and *Brihaspati* the cows stolen by demons *Pani*, may be understood as saving/getting the hymns by divine singers.

In later poetics the opposition of sacred and profane languages is transformed in the dichotomy of poetical and ordinary language. In Sanskrit poetical theory poetic language is marked by numerous figures and tropes, or “ornaments” (*alaṃkara*). This ornamented poetic speech is called in Indian poetics “bent, crooked” (*vakrokti*). This term can be also traced back to Vedic ideas of “secret language” called “well-crooked” (*suvr̥kti*), “curved” (*vr̥jana*) or of a poet, who is going “by circuit ways” (*vaṅku*). The same Vedic legacy may be seen in the theory of “concealed sense” (*dhvani*) continuing the conception of “secret language” of *Rig-Veda*. It’s interesting that in Greece Pindar, for instance, is constantly seeking for “direct speech”, rejecting the “roundabout ways”; as for later Greek poetic and rhetoric theories, they always stress the idea of “clearness” as the main requirement for poetry. Whereas Indians look for secret and sacred, Greeks are inclined towards clarity and straightforwardness. Nevertheless, Greek poetics also characterize poetic speech as unusual, or elevated, what results in the notions of gloss, ornament etc. used from Aristotle onwards.

The development of formal distinctive features of poetry is revealed in the antinomy of “Old and New Song” investigated in Chapter III of the book. Although the notions of “old” (*pūṛva*, *pratna*) and “new” (*nava*, *apūṛvya*) song, and, consequently, of “former” and “contemporary” poets, are distinguished in *Rig-Veda*, the “new” song is pointedly described not as completely distinct from the “old” one. “Today’s” poets follow “the way of the ancients”, sing as “the elders” (*pūrvathā*), “as *Āṅgirasas*” (*āṅgirasvat*), “as *Kanvas*” (*kaṇvavat*). In fact, a new song or hymn should repeat the previous one (this is the reason for the seeming formal similarity of *Rig-Veda*’s hymns), and the notion of “new” implied not the novelty of text, but some new, “this time”

performance. Certainly, such new performance could not, according to the rules of oral poetry, be absolutely exact, accurate, or literal. Some changes were inevitable and, moreover, they were noted and appraised. They were usually connected with the formal expression, but the variety of form presumed, in its turn, some innovations in themes and composition of song. That's why poets of *Rig-Veda* are summoned to "adorn" (*śumbh-*, *bhūs-*, *parīṣkr-*), "purify" (*pū-*), "oil" (*añj-*), "polish" (*mṛj-*) their work, and the hymns were called "well said" (*sūkta*), "well told" (*suśasti*), "well praising" (*suṣṭuti*) or "well crooked" (*suvrkti*) etc., and were compared with beautiful clothes or jewelry. To be acknowledged as a good poet, one needed to elaborate skillfully a traditional song so that it seemed "new" to the audience. One could achieve that through the practice of verbal contests, competitions of singers mentioned in *Rig-Veda*, as well as in early Greek poetry (Hesiod, Pindar etc.) where it became a fundamental principle of ensuring and developing poetic tradition.

It's significant that in Greek poetry also, beginning with the famous Homeric phrase of the *Odyssey* 1, 351–352, the idea of "novelty" presumed some variation within the tradition, new reproduction of a traditional song or poem. This is shown by interpreting the traditional finals of *Homeric hymns* and by analysis of Hesiodic fragment, where "Hesiod and Homer were for the first time weaving the song of Apollo into new hymns" (fr. 357 Merkelbach-West). The song, or more precisely, its contents, remains the same; but every new performance gives it some new form. It is especially vivid in various Pindaric passages. The main theme of his poetry — "glory" of heroes of the past and the present; but the concept of "glory" also applies to the poet himself and to his poetic predecessors (Pyth. 3, 11, 9, 103–105; Ol. 9, 101; Nem. 6, 26). The succession of poetic tradition is expressed in the metaphors of "leaves of the same tree" (Isthm. 4, 27) or "blossoms of the same stalk" (Ol. 9, 48–49; 13, 17–18) which exists throughout the tradition up to Horace's *Epistula ad Pisones* 60–62. The correlation of "old" and "new" is also revealed in a widespread metaphor of "the way of song" (*Hom. Hymns* 4, 451; cf. *Odyssey* 8, 74, 81; 22, 347) especially popular with Pindar (Pyth 4, 248; Isth. 4, 1; 6, 23; cf. Bacchylides 10, 51–52; 19, 1–4), and having a lot of parallels in Indic tradition (e.g., *Rig-Veda* IX.9.8, 91.5; X.122.2 etc.). This concept implies the idea of a proper organization of song: it should be found by the poet (in order to make his song "new") but in doing so he is following the "ways" of tradition. This paradoxical equation of tradition and innovation is nicely expressed by Alcman who asks the Muse "to begin *always* to sing in a *new* way the song of *many* melodies" (fr. 14 Page).

Meanwhile, the idea of combination of "old" and "new" begins to correspond in Greece to the distinction of the poetic form and contents as the idea of novelty becomes connected with the new verbal or musical expression (see Timotheus fr. 6^E, 203 sqq. Diehl). Along this dichotomy, formal innovations are opposed to the tradition and thus rejected by Plato (*Republic* 424b-c, *Laws* 802c-d). Aristotle returns the idea of novelty to the level of contents, i.e. plot organization. He accepts both traditional and new plots (*Poetics* 1451b) emphasizing the principle of the logical sequence of the actions described. In "old" plots this sequence is granted by the previous literary tradition; inventing new ones a poet should draw it up by himself (1453b, 1455a). This notion of internal continuity of plot which can be both "traditional" and "new" could be compared to the conception of the "way of song" in the early poetry. Later, the principle of novelty extends also to the verbal organization of poetic text (see Horace. *Epistula ad Pisones* 47 sqq.).

As for Indian poetics, here the idea of novelty becomes combined with the doctrine of "ornament" (*alaṃkāra*) which is based, significantly enough, upon the analysis of the style of *Rig-Veda* by its commentators and ancient grammarians, like Yāska, Pāṇini, Kātyāyana, Patañjali. This doctrine was fundamental for poetic theory which was called, therefore, "science of ornaments" (*alaṃkāra-śāstra*). According to various Indic scholars, it is quite necessary and practically inevitable to preserve and follow the tradition, consisting in a stable canon of motives, themes and characters. As Rājaśekhara wrote in his Xth century's treatise *Kāvyamīmāṃsā*: "there is no theme which ancient poets didn't touch upon". But still, he also acknowledges the necessity of innovation technique, as "a great poet should transform the old revealing something new in word, sense or combination of words". This innovation could be achieved by various interpretations of one and the same motif by applying "concealed sense", changing emotional effects, but mainly, by using the broad variety of figures and tropes. Simultaneously, the variety of formal means leads, as Ānandavardhana maintains, to the variety in contents: as in poetry "the expressing and the expressed have to be combined with each other".

Evaluation of poetry depends on the categories of "Pleasure and Benefit" analyzed in Chapter IV of the book. Most of Indian poetical treatises were opened by definition of goals (*prayojana*) or "fruits" (*phala*) of poetry. Usually, three of them are enlisted: moral benefit, pleasure (*prīti*) and glory (*kīrti*). Basically, the former two are understood as addressed to the reader whereas the latter, glory, implies the fame of the poet himself. But in fact the notion of glory is ambivalent, as it concerns both the creator and the addressee of po-

etic text. It is true for Indian tradition, where “glory of gods”, the addressees of hymns, is the main topic of Vedic poetry, while epic poetry is dealing with the “glory of kings”, the epic heroes. The same formula, “glory of men”, describes the subject of Greek epics. Singing “the glory of the gods”, the singers of *Rig-Veda* affirm the divine powers and the divine order of the world. At the same time poets strive to gain the proper reward from the gods for the pleasure their poems convey. Thus Vedic idea of “glory” bears both principles of pleasure (for gods) and benefit (for gods and men). Also, in *Rig-Veda* one can find the themes of “glory of men” (*narāśaṁsa*), later on expanded in the epics, and “glory of singer” (brought by a skillfully made hymn) which anticipates the later idea of “poetic glory”. All those motives are present in Greek tradition as well, where “glory of hero” (both the object and addressee of a poem) and “glory of poet” become complimentary and mutually interdependent. This is shown by analyzing relevant passages taken from Theognis, Pindar, Ibycus and others.

At a first glance Vedic hymns seem exclusively hedonistic. Singers constantly ask gods to enjoy (*juṣ-*) their hymns, call the hymns “sweet” (*svādu*), “honeyed” (*madhu*), using various realizations of Indo-European metaphor “honey of word, speech” (*vacanasya madhum*). The same image of “poetic honey” is found also in Greek poetry (*Odyssey* 12, 187; *Hom. Hymns* 3, 519; Alcman 94,1 Diehl; Pindar. Ol. 11, 4; Pyth. 3, 64) having wide parallel in other (for example, Scandinavian) traditions. In the book the inner ambivalence of the image (conveying contrary ideas of “charm” and “danger” of poetic gift) is perceived, whereas the further development of the metaphor is pursued by showing the transformation it gets by Aristophanes and Plato (where it is played upon even on the etymological level — see *Birds* 748 and *Ion* 534b). As for the epithet of “sweetness” reflecting the idea of poetic pleasure, it could be also pursued up to the notion of ἡδουμένος λόγος playing an important role within Aristotle’s definition of tragedy.

Still, already in the archaic times, hedonistic prospective cannot be separated from the idea of benefit poetry brings. In *Rig-Veda* pleasure of the gods (because of the hymn) is the cause for their benevolence to the singers, and, through this, to the Vedic society as a whole. That’s why hope for the god’s pleasure and for the reciprocal reward are often expressed in one and the same verse of *Rig-Veda* (also in this respect hymn becomes equivalent to a sacrifice). In Greek poetry the idea of pleasure and benefit are closely combined in the metaphor of “poetic medicine” (*Theogony* 98–103; Pindar. Pyth. 1, 1–12, Nem. 1, 1–4 a.o.; cf. Gorgias fr. 11, 87–93 DK): poetry removes pain and sorrow due to the “pleasant oblivion” it confers.

The ways of changing correlation between the categories of pleasure and benefit are pursued by the analysis of Indian and Greek poetic theory. In Sanskrit poetics the idea of benefit is traditionally mentioned, but the actual explanations of the characteristic features of poetry are based upon the notion of esthetic pleasure a reader/hearer gets from a literary piece. Mammaṭa (XI century A.D.) in his treatise *Kāvyaaprakāśa* maintains that poetry can instruct only as “a beloved one instructs, attracting by inner charm”. Pleasure is declared to be the main goal of poetry distinguishing it from all other kinds of verbal art (such as didactic, scholarly or religious works).

This view can be compared with the ideas of Aristotle. His conception of οἰκεῖα ἡδονή, “specific pleasure” of literature, marks the reaction to Plato’s emphasis on the pure hedonistic nature of epic and dramatic poetry which according to him doesn’t produce any practical or moral benefit. Already in his description of the “natural causes of poetry” (1448b4–21) Aristotle combines the idea of rational quest for knowledge with the pleasure gained through acquisition of it. The same is true for the famous notion of κάθαρσις which is now interpreted by most of the commentators as having not a psychological or theurapeutic, but quite rational implications. This approach is shared by the authors of the book, but it is argued that Aristotelian notion also implies the principle of rational balancing of contrary emotions of fear and pity (it is demonstrated by analyzing the later scholarly tradition and some possible interpretations of the word in question). It’s interesting that the idea of “pleasure” gained by those experiencing the unpleasant emotions of fear and pity finds its prototype in the early poetry (*Iliad* 23, 10, cp. 24, 513, *Odyssey* 1, 325–364; 8, 83–92; Theognis 1041–1042 Diehl; cf. Gorgias fr. 11, 56–57 DK).

In some respect, the notion of κάθαρσις may be confronted with the category of *rasa*, connected with the doctrine of pleasure in Sanskrit poetics. Initially it meant “taste”, but gradually it became the poetical term for esthetic pleasure, the peculiarities of which were discussed in various treatises. The theory of *rasa* got its final form by Abhinavagupta (X–XI centuries A.D.) In his opinion, *rasa* cannot be identified with ordinary feeling or an imitation of it; *rasa* signifies some esthetic correlate of feeling, understood by Abhinavagupta as a universal, transcendent one (*alaukika*). Due to conventional character of poetic text or theatrical performance, reader or spectator experiences such feeling which lacks any individual characteristics and brings him pleasure free from any pragmatic issues or any spatial or temporal condition. Such esthetic pleasure is compared by Indian scholars with “tasting of Higher Brāhman” (*parabrāhmasvada*) when human consciousness is drawn away from everyday wishes and affections causing ordinary joys and sorrow and

thus the deepest universal essence of consciousness is revealed. Hence, both *κάθαρσις* and *rasa* are interpreted in ancient poetics as some universal characteristics of poetic emotion, but whereas Indic tradition emphasizes some abstract dimension of it, Aristotle concentrates on the rational mechanics of transforming actual emotions into those present in drama.

The impact of literary work is often due to its content which is characterized mainly by the notions of "Truth and Fiction" put in the focus of investigation in Chapter V of the book. The creators of Vedic poetry were absolutely sure that it corresponds to cosmic truth and the laws of the universe. The very notion of *veda* implies this idea of sacred truth, and the expression of it serves for the benefit of the society. "Truth" — *ṛta* — plays an important role within the *Rig-Veda*; it establishes the link between the truth and the hymn which is "born and imbued by truth". *Ṛta* serves as one of the designations for truth and sacred word; the other one is *satya*. The analysis of relevant contexts shows that *ṛta* can be interpreted as universal, sacred truth, whereas *satya* is equivalent to truth in its concrete, ordinary dimension, to trustworthiness, reliability. Both notions signify indispensable qualities of hymns. Meanwhile, in ancient Indic texts we also come across the idea of "falsity" of poetic word characterizing the words of "deceitful poets", adversaries of Vedic singers. Therefore, "truthful and false speeches" (*sac cāsac ca vacasī*) — of *Rig-Veda*'s poets and their "lying" opponents, respectively — "are always in contest with each other" (VII.104.12).

It's quite significant that in Greece the idea of "falsity" characterizes poetry from the very beginning of poetic reflection. It is demonstrated by interpreting classical interpretations of the dichotomy of truth and lie, including Homer (*Odyssey* 11, 364 sqq., 19, 107 sqq), well-known passage of *Theogony* 27–28 and the saying "Poets tell a lot of lies" ascribed to Solo (fr. 21 Diehl). It is important, however, that "lie" is constantly understood as something "akin to truth" (*Odyssey* 19, 203; *Theogony* 27); hence, "falsity" of poetic word implies some "deviation", or "variation" of truth (such understanding is improved by a special survey of the historical semantics of the very word "truth", ἀλήθεια, in various philosophical and literary texts). Such correlation is also illustrated by examining Pindar's statements (e.g. Ol. 1, 28–32, 4, 17–18; Nem. 7, 20–23 etc.). "Truth" is equated by him with the "direct road" of song (Ol. 9, 105, 10, 4–5), while "falsity" conveys the idea of deviation from this "straight way" and presumes poetic "ornamentation" of contents (Pyth. 9, 76–79). As such ornamentation remains an obligatory quality of poetic text, it also presupposes the necessity of poetic "lie"; poet should find the proper balance between truth and falsity (Pind. fr. 52k, 36–37).

The gradually established connection of poetic lie with the formal level of poetry is strongly emphasized by Sophists and Plato — with certainly different estimation of it. Sophists concentrate on the stylistic dimensions of text; hence, they made “falsity” govern over “truth” (Gorgias fr. 23, 3–6 DK). On the contrary, Plato makes falsity a pejorative characteristic of poetry and extends it to the level of contents. For reaching this goal, he skillfully uses the category of μῦθος which could imply diverse meanings. Before Plato, this notion was used to designate the reproduction of a complex verbal or sound form (*Hom. Hymns* 3, 160–164; Pind. *Pyth.* 12, 20–21, fr. 94b, 13–15, 107a,3 Snell). In the *Republic* 392d sqq. Plato at first slightly changes this meaning, including within it the case when author impersonates the character described. And he makes then a step further equating *mimesis* with all means of representation of character or, more generally, of subject of a literary piece. Thus in the Xth book of the *Republic* μῦθος becomes the general rule of poetic *imitation*, that is, non-adequate representation of contents.

In his turn, Aristotle applies the term *mimesis* both to the inner structure of tragedy (*Poetics* 1450a etc.) and to the actors playing the role (e.g. 1447b, 1449a). Thus, he combines Plato’s particular and general meaning of the term into notion which some of the modern scholars translate as *enactment*. Certainly, the general sense of subject representation prevails, but here Aristotle underlines the idea of internal structure, or “combination of actions” (1447a, 1450a etc.). The falsity, or mistake, now consists not in improper depiction of subject, but in breaking the rules of subject structure (1460a–b). It’s quite telling that the very term of εἰκός “probable, likely”, which Plato applies to the relations of poetry to external reality, Aristotle uses to designate the laws of such combination of elements of contents (1451a). You may be truthful in telling a fictitious story and you may lie against the laws of poetry in telling about the things actually happened — this attitude lies behind Aristotle’s treatment of “real” and “invented” plots, or his excusing the “mistakes” made by Homer or other writers. So, the concepts of truth and falsity strictly divided by Plato eventually became linked together, like there were linked in the earliest cases of classical poets speaking about their own art.

The same distinction of poetic truth and the truth of life can be found also in Sanskrit poetics. Real and poetic worlds are argued to be quite different; according to Ānandavardhana poet should be called *Prajāpati* (god-creator) making his own universe, and thus there is no use in questioning the truthfulness of poetic work. At the same time poetic invention, or fiction is taken to be an indispensable feature of poetic inspiration. It is understood not as breaking

the laws of life, but as “a property of mind which enables to see things in a new light” (Bhatta Tauta, X century A.D.).

As in Greek tradition, the problem of relation of poetry to external reality resulted in Sanskrit poetics into doctrine of imitation. So, in the basic treatise on dramatic art *Nāṭyaśāstra* (first centuries A.D.) drama is interpreted as imitation (*anukaraṇa*, *anukīrtana*) but imitating not any single or concrete phenomenon, but imitating the universal, “the states of the soul” (*bhāvānakīrtana*). Still, in contrast to Aristotle, for instance, imitation is treated not as an internal principle of poetry, but as a way of transforming some external reality. However, later on (since Abhinavagupta) the doctrine of imitation vanishes from Indic poetic theory, and poetry is interpreted as spiritual representation (*anuvyavasāya*) of the reality. Poetic expression makes real or legendary events universalized and thus appeals to the universal consciousness revealing its timeless, ideal nature. Whereas in archaic times poetic word is thought to be either identical to the reality or making an illusion of it, classical Sanskrit poetics estranges word from reality, stressing its expressive, symbolic and generalizing functions.

So the consequent analysis of Greek and Indian data helps to reveal both common and distinctive features of these two traditions. They share the fundamental approaches to literature and poetry what results sometimes in sharing also some concrete notions and terms. Here, one can mention metaphoric representation of poetry as handicraft; the idea of “languages of men and gods” where the latter becomes equal to the language of poetry; the principle of innovation as variation of the tradition and so forth. We also spoke about possible parallels in both ancient metaphors of poetry (like “chariot”, “honey”, “cow” etc.) and later terms (like imitation or *κάθαρσις* and *rasa*). This commonness can be understood as revealing the common mythological basis both cultures start from, and which can be traced back even to Indo-European prehistory.

However, the further interpretation of basic concepts proves to be rather distinct, and that can be explained by general cultural differences of these traditions. In sum, the main difference consists in opposing the religious character of Indic tradition to secularized and rational culture of classical Greece. That’s why, for instance, from the very beginning we see that Greek tradition tends to a more rationalized understanding of poetic inspiration; that Indic poetics lacks the distinction of form and content which forms the basis for re-interpretation of fundamental poetic dichotomies in Greece; that in Greece the antinomy of “languages of gods and men” transforms into a rational treatment of “correct and clear expression” whereas in India the “language

of gods” is deeply connected with the idea of unusual and “secret” language of poetry.

It's very important to keep in mind that both Greek and Indian traditions of developing literary views prove to be rather continuous from the archaic times onward. The basic metaphoric concepts of “protopoetics” of early texts transform later into technical terms of scholarly poetics. This is true for the idea of Indic “secret” language giving birth to the notions of “concealed sense” (*dhvani*) and “crooked word” (*vakrokti*); this is also true for, say, Greek metaphor of “weaving” a poetic text which can be perceived in the idea of poetic “fabric” defining the basic poetical category of ποιησις in the treatise of Philodemus (II-I century B.C.). The list of such examples of terminological “legacy” analyzed in the book is rather large. But within this continuity both traditions showed their peculiar character. Indic poetics focused upon formal, esthetic and emotional aspects of literature, not considering the interpretation of secret sense and meaning of the text to be a task of poetic theory. This can be understood as some inheritance and transformation of the idea of sacred status of the word characteristic for Indian archaic texts. Greeks always took the language to be some concrete material, by analyzing which one can find out something about the object described. That's why in scholarly treatises word and meaning were not separated; they were looked upon as an entity which should be explored according to some specific rational laws. We can say that both Indian and Greek views on poetry were mostly formal; word and text were always in the center of the analysis. But the reasons and methods of such formal analysis were different to a significant extent. Common origins led to various interpretations, and the aim of the authors was to show how the greatest archaic traditions proved to be both different and the same.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>ВВЕДЕНИЕ</i>	5
<i>ГЛАВА ПЕРВАЯ</i> ИНСПИРАЦИЯ И МАСТЕРСТВО	13
<i>ГЛАВА ВТОРАЯ</i> САКРАЛЬНОЕ И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО	111
<i>ГЛАВА ТРЕТЬЯ</i> СТАРАЯ И НОВАЯ ПЕСНЬ	217
<i>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ</i> УДОВОЛЬСТВИЕ И ПОЛЬЗА	255
<i>ГЛАВА ПЯТАЯ</i> ПРАВДА И ВЫМЫСЕЛ	323
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i>	370
<i>БИБЛИОГРАФИЯ</i>	380
<i>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СОКРАЩЕНИЯ</i>	397
<i>ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ</i>	398
<i>ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ</i>	405
<i>SUMMARY</i>	410

- Гринцер Н.П., Гринцер П.А.**
Г 82 Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. 424 с.
ISBN 5-7281-0401-0

Книга посвящена подробному анализу этапа перехода от исходных представлений о сути поэтического творчества в архаическую эпоху к формализованной поэтике, как греческой, так и древнесиндийской. Одновременно авторы расширяют представления о “индоевропейском поэтическом языке”, в который включают и определенный набор общих различных традиций концептов, определяющих суть и особенности литературного творчества. В этом смысле книга является по сути первым опытом компаративного анализа древнейших представлений о поэзии и литературе в Индии и Греции и в принципе не имеет аналогов в отечественном и зарубежном литературоведении.

Для литературоведов и широкого круга читателей.



म ज वा हु न म
म ज वा हु न म
म ज वा हु न म