
Нина Брагинская

Торжество Кривды,

или

Эсхатологический зверь в басенной шкуре

Публикуемый ниже текст представляет собой завершающую восьмую главу первой части книги О.М. Фрейденберг «Композиция “Трудов и дней” Тезиода»¹ (другое название: «Семантика композиции “Трудов и дней” Тезиода»). Этот объемистый том в 700 страниц, созданный в 1933-1939 годы, не опубликован². Из него читателю предлагается раздел, связанный с темой журнала – животными. Разумеется, Фрейденберг писала о животной басне, «Физиологе» и животном эпосе в контексте своей книги, а не замысла редакции журнала. В первом же абзаце она пишет, что теперь ей «осталась... одна басня», что о басне она не могла писать прежде иных разделов. Читатель же получает сейчас сразу восьмую главу без всяких предварений. Поэтому

¹ О.М. Фрейденберг пользовалась латинизированной транскрипцией имени «Тезиод», которая вышла в настоящее время из обихода.

² Публиковались в разное время отдельные главы и excursus книги («Эйрена» Аристофана / Публ. и введ. Н.В. Брагинской. В кн.: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: «Наука», 1988, с. 224–236; Утопия / Публ., предисл. и прим. Н.В. Брагинской // Вопросы философии, 1990, № 5, с. 148–167), а Ю.М. Лотман напечатал авторское резюме трех глав монографии: Что такое эсхатология? / Публ. Ю.М. Лотмана // Труды по знаковым системам, 1973, 6, с. 512–514.

прежде всего необходимо сказать несколько слов о книге в целом.

Книга посвящена загадке композиции «Трудов и дней», хотя вопрос, который занимает Фрейденберг, много шире: происхождение первых литературных композиций как таковых. Фрейденберг доказывает, что они имели до-художественный и до-личный генезис. Прежде чем стать частью личного художественного замысла, композиция (еще не будучи «композицией») представляла собой смысловую систему, которая могла отливаться в различные формы – религию, этику, философию, науку, поэзию. «Структура каждого античного литературного жанра, – пишет Фрейденберг в Предисловии, – соиздавалась из мифологем, определенные циклы которых стали характеризовать отдельные жанры (например, мифы о расцвете и увядании природы – лирику, загромы мифы – трагедию, мифы о плодородии – комедию и т.д.). Композиционная структура календарей и домостроев, типа Гезиодовских «Трудов», строилась на образно-мифологических космогониях».

Объясняется это тем, что древний человек (а впрочем, и не древний) отождествляет микро- и макрокосмос, социум и природу. Поэтому земледельческий, календарный фольклор толкует образы поля, сада, дома в космическом и космогоническом плане. Пестрый состав поэтических агрономий, календарей и домостроев держался или скреплялся семантическим единством мифологем, лежавших в основе этих жанров. Произведение строилось на фольклорном материале, равнодушном к формально-логической причинно-следственной структуре, и потому композиции покоились на семантическом тождестве всех составляющих. Со стороны, т.е. для современного человека, это конгломерат, пестрота и разноразность без логики и порядка. Фрейденберг утверждает, что *партаксис* – цепочка семантически тождественных элементов, носящих форму внешних различий, – это и есть принцип архаической композиции. Он скрыт от нас, потому что внешние различия не позволяют нам видеть единство мифологической семантики.

«Древнейшие литературные композиции отражали именно единство мысли, но понимали такое единство в виде целостного конгломерата, в котором одна и та же основная семантическая те-

ма варьируется и дублируется в ряде непохожих друг на друга частей. Такова, в конструктивном отношении, и композиция «Трудов» Гезиода (в отличие, скажем, от композиции трагедий). До возникновения понятийного, централизованного мышления, с его категориями подчиненности и управления, мысль не знала иного единства, иной цельности, чем цельность семантическая» (Рукопись).

Парадокс в том, что позитивная историческая наука подходила к Гесиоду *антиисторично*. Композиция «Трудов и дней» Гесиода понималась либо в рамках текстологии: выявление вставок, интерполяций, более поздних и более ранних фрагментов, Гесиодовых и принадлежащих другой руке, либо – после решения вопроса о «правильном тексте» – понималась как результат личного творческого замысла. Таким образом, подход к Гесиоду отличался от подхода к современному автору только в силу неважной сохранности текста. Если же текст установлен, то у Гесиода его композиция определяется личной психологией и индивидуальным творческим выбором в той же мере, как и у Бродского.

Фрейденберг не просто вскрывает в «Трудах и днях» древние мифологемы, в том числе сходные с ближневосточными, она задается целью показать самостоятельное функционирование всех смысловых компонентов гесиодовской композиции до того, как они обратились в литературную, философскую, этическую и т.п. форму. Беря различные жанры, Фрейденберг избавляется от «подозрений» в зависимости авторов от Гесиода – или в зависимости Гесиода от влияния этих авторов. «Останавливаясь перед различием их форм было бы равносильно тому, как если б Менелай отказался признать Протея в драконе, кабане или льве. Одинаковое всегда находится в разном, и недаром наука ищет связей среди различного» (Рукопись).

Фрейденберг показывает, что басня «правильно» встроена в рассказ о смене поколений, что история о торжестве кривды, грубой силы находится в своей стихии. Но чтобы понять это вполне, нужно прочитать предшествующие главы, в которых Фрейденберг объясняет, что такое в ее системе понятий «космогония» и «эсхатология» и что такое «фольклорная этика».

Скажу об этом несколько слов. Привычное значение «эсхатологии» задано рамками христианской концепции истории или, во всяком случае, тех представлений, которые себя с ней соотносят. А Фрейденберг говорит об эсхатологии так, как это делали немецкие филологи-классики и историки религии – сверстники ее учителей. Миф о пяти поколениях был в их понимании эсхатологическим. Фрейденберг видит античный эсхатологический комплекс как двойную, образную и понятийную, систему, где образность – космогоническая, а понятийная часть – этическая. Этика слита с космогонией, и мифологическую концепцию жизни и смерти сил природы, которая переходит в концепцию моральных качеств, она называет эсхатологией. Из тождества губительного разрушения и порчи нравов вырастает идея потопа и пожара за испорченность и преступления. Фрейденберг показывает исходную «физичность» образов, через которые описываются Дика и Гибрис. Этические понятия *in statu nascendi* предстают как вода, волны, ливень, вихрь или светоч, светило, но также и земля преисподняя, и пламень: «Дика и Гибрис представляют собой образ стихий, внешней природы, периодически умиравшей и возрождающейся. Это не понятия, а именно образы: никаких представлений о «стихиях», «природе», «смерти», «возрождении» еще нет, а есть только вот эти Дика и Гибрисы (и другие им подобные). Они не люди, не боги, не стихии, но животные (как показывает большой материал), растения, а потом человекоподобные существа. Претерпевают они только два состояния: они исчезают и появляются. Все, что связано с видимым миром, выражается в этой антиподной, но взаимобратимой паре. Они не наделены никакими качественными признаками: одна может стать другой, и разница между ними вызывается не их особенностями, а статичными состояниями, в которых они находятся попеременно»³. Изменение образа, выработка признаков явления происходит, когда, как считает Фрейденберг, рождается категория «качества», – оценка, отвлеченное значение понятия «создается из конкретного значения образа как его противоречие»⁴.

³ Фрейденберг О.М. Что такое эсхатология? с. 513.

⁴ Там же, с. 514.

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

С космогонией привычно связываются представления о чьей-то величественном, эсхатология вызывает воспоминания об Откровении Иоанна. Фрейденберг утверждает, что миф рассказывает о рождении, гибели и новом рождении мира, который предстает как герой или даже как зверь, в жертвоприношении определено как зверь. Зверя видят (встречают, ловят) – это является-рождается мир; животное убивают – это его эсхатология; съедают – и это означает, что все получившие долю стали им и участвуют в его возрождении. Если медведь не съеден, он не придет снова, как показывает нам сибирский медвежий праздник. Космогония-эсхатология не однократна и не итеративна, она не единична и не множественна. Каждый акт жертвоприношения равен всем другим и космогонически-эсхатологическому циклу, и каждый рассказ о рождении, подвигах и благодатью для людей гибели героя оборачивает «фастурой» космогонически-эсхатологический сценарий. Такой сценарий лежит глубоко в основе многих явлений, не одной басни, конечно. На переломе от подвига к неизбежной гибели строится эпос, гибрис, «превознесение» трагического героя восходит сюда же. Басня как раз может показаться во многом тут сбоку. В ней несомненно присутствуют социальная критика и социальный протест, на которые преимущественно обращает внимание школьная теория литературы, а Фрейденберг, вероятно, именно поэтому внимания не обращаетнисколько. Для нее социальная критика – это самый верхний слой в постро-

ении жанра, не краска даже, а лакировка поверхности ради вкусов и интересов авторов и читателей конкретного произведения. Не слишком ее занимает и функционирование басни: зачем ее сочиняют – чтобы скрыть смысл или чтобы донести? И зачем так скрывать и в такой странной форме доносить? Если интересоваться этими вопросами, творчеством баснописца или разбирать конкретную басню, анализ Фрейденберг ничего не даст. Но Фрейденберг читает не произведение, а его жанр, причем не в наличной исторической форме, а в его генезисе. Все аналогии хромают, но все-таки: так читают метр как таковой или музыкальный лад. Они *значат*, хотя и не так, как стихотворение или песня. По Фрейденберг, сатирическая моралистическая басня привита к подвою, который ничего этого – ни сатиры, ни морали – не ведал. Фрейденберг стремительно пролетает сквозь все исторические слои к глубоководным мифическим. От этой скорости кружится голова, и кажется, что вместить сценарий эпоса и трагедии в скромный маленький жанр басни невозможно. Конечно, звериный персонаж имеет огромную древность, мы видим в наскальных рисунках, что зверь замечен прежде человека как его *иное*, как образ мира, живущего, гибнущего, убивающего. Басню – историю о торжестве кривды над правдой, победе грубой силы и о беспомощности соловья, ягненка и пр. – трудно соотносить с космической победой Гибрис над Дике, ведь мы знаем басню с детства. Точно так мы привыкли к зайчикам и мишкам наших городских детей, которые не видят даже живой мыши. Маленькие дети окружены целыми искусственными зверинцами и знают имена животных так рано и так подробно, словно готовятся жить в тотемистическом или хотя бы охотничьем обществе. Почему? Никто не задумывался, ни одна мама не идет в магазин игрушек, руководствуясь мыслью о том, что онтогенез повторяет филогенез, или о том, что в детскую субкультуру отправляется и там застревает глубочайшая архаика.

Сопоставив басню с «Физиологом» и «Шестодневом», Фрейденберг нашла живой космогонический контекст животного эпоса и басенного жанра. Тем самым она опровергла то, что по сей день, как и сто лет тому назад, можно прочесть в наших учебни-

ках: сперва были рассказы со зверями в качестве действующих лиц, а потом к ним прибавилась мораль.

«Физиолог», не будучи ни сказкой, ни басней, ни эпосом, не будучи ничем не похожим на басню, обнаруживает самим своим составом, что нравоучение «состоит» при зверях не случайно, что звери не маски людей или социальных ролей, как в баснях зрелых литератор, а связь нравоучения и звериной сюжетике почему-то исконная. «Физиолог» был естественно связан с жанрами о происхождении не только животных, но и земель, стран, народов, растений. Описания входят в рассказы о происхождении мира, земли и моря, а отсюда протягивается линия к народному календарю, где поведение животных связывается с состоянием мира (погодой, временем года), так же как праведное или преступное поведение людей в фольклорной этике связывается с урожаем. По описанию бегемота и левиафана становится ясен космогонический характер зверя – противника Бога. Дика и Гибрис бьются в космической (эсхатологической) битве. Та фаза этой битвы зверей-миров, в которой побеждает Гибрис и мир временно гибнет, стала абстрактным сюжетом всякой басни, в котором герой терпит неудачу.

Нет, Фрейденберг не считала, что у Гесиода не было за душой абсолютно ничего, кроме предзаданных мифологем, но она писала в ту эпоху, когда бессознательная модернизация была самым распространенным и естественным делом в науке о древности. Показателен ее беглый спор с Теодором Бенфеем (см. ниже гл. VII и наше прим. 74). Бенфей назвал «Панчатантру» притчевым домостроем, или книжеским зеркалом. Он полагал, что идея наставления, дидактики, зеркала для принца в композиции «Панчатантры» целиком принадлежит буддистским проповедникам, сознательно использовавшим параболические тексты. Фрейденберг важно, что Бенфей усмотрел связь басни и жанра домостроя, или зеркала. Но понимает она эту связь не в ее самой последней исторической конкретике, а в обусловившей ее возможность мифологеме. Позади басни встают мифологические образы Дике-Правды и Гибрис-Кривды, которые составят основные категории для этического прочтения мироздания. Поэтому в глазах Фрей-

денберг буддистские монахи не создают связь дидактики и басни или параболы, а следуют за доставшейся им в традиции мифологической семантикой звериного агона, битвы зверя правого и неправого, зверя тьмы и зверя света.

В «Жизнеописании Эзопа» Фрейденберг усматривает также сверхбасню, ее герой должен погибнуть как катартическое животное, зло должно торжествовать. И в качестве «палеонтологического» ее анализ не вызывает возражений. Она изучает не литературу, она изучает ее происхождение.

Но предание об Эзопе обрабатывалось в период позднего эллинизма, и писатель II или III века не воспроизводил архаический материал рабски. Мне представляется, что в «Жизнеописании Эзопа» (прежде всего в так называемой версии Перрианы) мы сталкиваемся с индивидуальным замыслом, тончайше продуманной композицией человека, который сознательно спорил с тем самым традиционным мифологическим – катартическим – сюжетом, который он обрабатывал. Он заменил гибель гибриста, фармака, козла отпущения гибелью невинного мудреца и страдальца, наполнил этикой ритуальную схему⁵.

Мысль Фрейденберг очень быстра. Если идти, как положено, шагом упорядоченного рассуждения, даже быстрым шагом, если так идти, то от одной мысли или факта до другой или другого можно не добраться и за всю жизнь. А она видит весь путь разом и не может растолковать гордому брюшку филистерской учености, зачем она говорит о зверях у пророка Даниила как об эсхатологическом фольклоре. Автор Книги Даниила не был народным сказителем, он был человеком Книги, его текст переполнен книжными аллюзиями. Какой же это фольклор? Надо поменять обыденное видение на рентгеновские лучи, видеть разом и так и этак, видеть

⁵ Брагинская Н.В. «Музами клянуся!»: Клятвы в литературе и авторский замысел «Жизнеописания Эзопа» (G). – В кн.: Балканские чтения – 8. В поисках «западного» на Балканах: предварительные материалы, 22–24 нояб. 2005 г. / Ин-т славяноведения РАН. М.: «Пробел-2000», 2005, с. 17–29; ее же. Эзоп – служитель Муз, или Ошибка бога. – В кн.: Восток и Запад в балканской картине мира. Памяти Владимира Николаевича Топорова. М.: «Индрик», 2007, с. 98–152.

«тотемическую» семантику образа мира как зверя, т.е. мифологическое происхождение образов, и автора Даниила, который оперирует ими как религиозными символами зверей-эонов в своей сугубо книжной книге. Если читать невооруженным глазом слова о том, как должен был содрогаться Эзоп при виде сошествий и спусков в преисподнюю в древней комедии, потому что они слишком напоминали ему о его собственном конце, то невооруженный этот глаз изумится: «Разве Эзоп мог смотреть комедию в Афинах? И почему его пугают катабасисы? Кто же знает, каков будет его собственный конец?!» Как назвать те стекла, через которые видно это непрозрачное пространство и вневременное время, где Эзоп ужасается схождениям в преисподнюю и понимает, что он, праведник, как воплощение Кривды-Гибрис должен отправиться туда же?

Но, может быть, без этих
стекло читать Фрейд-
денберг не сто-
ит вовсе?