



Подписывайтесь на
наши социальные сети,
если вам знакомо это
горько-сладкое томление



Eros the Bittersweet

Anne Carson

Горько-сладкий эрос

Энн Карсон

Перевод с английского Анны Логиновой
под литературной редактурой Любови Сумм

Издательство АСТ
Москва

УДК 821`01.09
ББК 83.3(0)32
К26

Anne Carson
EROS THE BITTERSWEET

Все права защищены.
Любое использование материалов данной книги,
полностью или частично, без разрешения
правообладателя запрещается

Печатается с разрешения
Princeton University Press и Synopsis Literary Agency
All rights reserved

Карсон, Энн.
К26 Горько-сладкий эрос / Энн Карсон ; [перевод с ан-
глийского А. И. Логиновой]. — Москва : Издатель-
ство АСТ, 2024. — 256 с. — (*Слово современной фи-
лософии*).

ISBN 978-5-17-154600-7

Современная классика, проникновенное лирико-философское эссе, одна из 100 лучших научно-популярных книг всех времен по версии журнала Modern Library, незаменимая книга на полке любого филолога — и это все «Горько-сладкий эрос» Энн Карсон.

Дебютная работа, которая почти мгновенно сделала из Энн Карсон одну из ведущих исследовательниц Античности, впервые выходит на русском языке!

Книга посвящена феноменам любви, лирики, эротики и философии в древнегреческой литературе, и страницы этой книги оживляют похороненные под слоем пыли строки Сапфо, Лонга, Гелиодора, Эсхила, Платона и плеяды великих имен прошлого.

«Горько-сладкий эрос» представляет собой широкомасштабное размышление о противоречивой природе романтической любви, которая одновременно и несчастна, и одно из величайших удовольствий, что мы можем получить.

УДК 821`01.09
ББК 83.3(0)32

© 1986 by Princeton University Press
© А. И. Логинова, перевод, 2023
© Л. Б. Сумм, перевод, 2023
© Г. Л. Юзefович, предисловие, 2023
ISBN 978-5-17-154600-7 © Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2024

Эрос как глагол

Новое время свело понятие эроса до любви чувственной, телесной. Нельзя сказать, чтобы древние греки смотрели на него совсем уж иначе — в обиходном понимании эрос — любовь, скажем так, материальная, был противопоставлен филии — любви-приязни и агапэ — любви безупречной, чистой и возвышенной.

Но помимо этого эрос был для греков одной из могущественных стихий наравне с землей, воздухом, огнем и водой — неслучайно легкомысленная на первый взгляд Афродита была одной из древнейших богинь. В некотором смысле эрос мыслился не просто стихией, но главной из них — именно он обеспечивал взаимодействие всех прочих элементов. Луна не улетаала от Земли, потому что ее притягивала к Земле любовь — все тот же эрос. Эрос двигал волнами, тянущимися к суше, и дождем, проливающимся на землю. Говоря о «любви, что движет солнце и светила», Данте имел в виду любовь того же вселенского толка, только для него она существовала не сама по себе, но воплощалась в христианском Боге.

Книга — по сути дела, развернутое эссе — канадской писательницы, поэтессы и филолога-классика Энн Карсон посвящена размышлениям именно об эросе в этом значении — как фундаментальной силе, приводящей в движение не только любящих людей, но и весь мир. И в этом качестве «Горько-сладкий эрос» будет логично поставить в один ряд с «Фрагментами речи влюбленного» Ролана Барта, так же глубоко и тонко препарирующими самую суть любви. Впрочем, с одной важной поправкой: в отличие от Барта, концентрировавшегося на процессах внутри любящего, Карсон фокусируется на эросе как таковом — на властном притяжении между двумя объектами. На эросе как действии, а не состоянии.

Подобно тому, как Жиль Делёз посвятил целое масштабное исследование метафизике складки, Карсон в первую очередь говорит о промежутке — о том таинственном, непреодолимом и наэлектризованном пространстве, которое отделяет любящего от объекта его любви. Почему непреодолимом? Потому что само существование субъекта — собственно любящего — автоматически предполагает наличие у него границы, которую эрос — влечение к другому — способен растопить (античные поэты регулярно используют для описания любовного чувства метафору плавящегося воска), но не уничтожить.

Стремясь к полному слиянию с объектом любви, мы в то же время не способны, да и не очень хотим реализовать его на практике — ведь, если

верить Энн Карсон, это означало бы потерю границы нашей личности, а с ней и собственного «я». Если угодно, конец самого нашего существования, а вместе с ним и любви. Предельное сближение с любимым или любимой — это верная смерть. Именно так интерпретирует эрос греческая поэтесса Сапфо в своем знаменитом стихотворении «Богу равным кажется мне по счастью»: находиться «близко-близко» к любимому доступно только божеству, но не человеку.

Именно это и делает эрос, по Карсон, горько-сладким, ведь в самом понятии заложено и притяжение, и отторжение, и ненависть, и любовь, о странном сочетании которых так любят рассуждать античные поэты от Архилоха до Катулла. Эрос нам не друг, и поселяясь внутри, он наносит человеку раны — одновременно и прекрасные, и мучительные. Он вынуждает нас стремиться к цели, которую по определению нельзя достичь.

Рассуждая об эросе как о промежутке, наполненном сладостью и горечью, Энн Карсон ищет проявления того же принципа и в других областях. В поэтике греческого любовного стиха с его непременным хиатусом — неслитным сочетанием двух гласных звуков, символически обозначающим зияние между любящим и любимым. В греческом алфавите, впервые в человеческой истории вводящем идею обособленной согласной как разрыва между гласными (в более раннем слоговом письме один знак всегда соответствовал сочетанию согласного и гласного звуков). В самой идее письма и чтения,

предполагающей четкое осознание барьера между человеком и воспринимаемым им миром, расчленение неделимого прежде сущего.

Эссе Энн Карсон поэтично, безупречно написано, наполнено очаровательными примерами и обманчиво непрактично — кажется, что ее размышления о природе античного эроса не применимы ни к чему, кроме античного эроса. Это впечатление неточно. Как всякое по-настоящему значимое, заметное высказывание, «Горько-сладкий эрос» обладает свойствами одновременно и предметности, и универсальности. Анализируя античное восприятие любви, Карсон предлагает определенный ракурс, некий способ смотреть на мир и отношения между людьми — в том числе лежащие далеко за пределами эротической, любовной сферы. И способ этот не столько нов сам по себе, сколько важен и продуктивен именно сегодня, когда взаимное отчуждение — тот самый разделяющий нас «промежуток» — выглядит особенно болезненным, заряженным и непреодолимым.

Галина Юзефович, литературный критик

Оглавление

<i>Галина Юзефович. Эрос как глагол.</i>	5
<i>Список сокращений</i>	11
<i>Издания</i>	13
<i>Условные обозначения</i>	14
<i>Греческий алфавит и транслитерация</i>	15
Введение	16
Горько-сладкий.	18
То, чего нет	28
Хитрость	31
Тактика	39
Недостигаемость	50
Натолкнуться на границы.	55
Логика у границ	58
Теряя границы	68
Архилох и границы	78
Границы алфавита	88
Чего хочет влюбленный от любви?	100
Symbolon	111
Рождение романа.	120
Нечто парадоксальное.	128
И автор с книгой своднею нам стал	133

Письмена и письма	140
Свернутые смыслы	150
Беллерофонт дал маху.	154
Реалист	162
Лед-удовольствие	165
Сейчас Тогда	174
Erotikos Logos	183
Обходной маневр	184
Вред живому	192
Мидас	197
Цикады	203
Садоводство для развлечения и прибыли	206
Чего-то важного недостает	211
Захват	213
Прочти это с начала	218
«Тогда» заканчивается там, где начинается «сейчас»	222
Как много значат крылья	228
О чем этот диалог?	236
Mythoplokos	240
<i>Библиография.</i>	248

Список сокращений

Aesch. Эсхил

Ag. «Агамемнон»

PV «Прометей прикованный»

Sept. «Семеро против Фив»

Supp. «Просительницы»

Ar. Аристофан

Ecc. «Женщины в народном собрании»

Nub. «Облака»

Ran. «Лягушки»

Arist. Аристотель

De An. «О душе»

Metaph. A «Метафизика A»

Ph. «Физика»

Poet. «Поэтика»

Pol. «Политика»

Rh. «Риторика»

Sens. «О чувственном восприятии»

Eur. Еврипид

Hipp. «Ипполит»

IA «Ифигения в Авлиде»

Shen. «Сфенебея»

Hom. Гомер

Il. «Илиада»

Od. «Одиссея»

Pind. Пиндар

Pyth. «Пифийские песни»

Pl. Платон

Ap. «Апология Сократа»

Phdr. «Федр»

Phlb. «Филеб»

Crat. «Кратил»

Soph. «Софист

Symp. «Пир»

Theag. «Феаг»

Tht. «Теэтет»

Soph. Софокл

Ant. «Антигона»

OC «Эдип в Колоне»

Trach. «Трахинянки»

Издания

Anac. *Elegy and Iambus... with the Anacreontea*, ed. J. M. Edmonds (Cambridge, Mass., 1961)

Anth. Pal. The Greek Anthology, ed. W. R. Paton, 5 vols. (London and New York, 1916)

Ap. Rhod. Apollonius Rhodius, *Argonautica*, ed. R. C. Seaton, (Oxford, 1900).

Ath. Athenaios, *Deipnosophistae*, ed. G. Kaibel, 3 vols. (Leipzig, 1887–1890)

CAF *Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. T. Kock, 3 vols. (Leipzig, 1880–1888)

Diels, VS *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, 3 vols. (Berlin, 1959–1960)

FGrH *Fragmenta Graecorum Historicorum*, ed. F. Jacobi, 15 vols. (Berlin and Leiden, 1923–1958)

Hilgard, *Gramm. Gr. Grammatici Graeci*, ed. A. Hilgard, 3 vols. (Leipzig, 1901)

LP *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, ed. E. Lobel and D. Page (Oxford, 1955)

LSJ Liddell and Scott, *Greek-English Lexicon*, 9th ed., rev. Jones (Oxford, 1968)

PMG *Poetae Melici Graeci*, ed. D. Page (Oxford, 1962)

Radt *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*, ed. S. Radt (Göttingen, 1977)

Snell-Maehler *Pindari Carmina cum Fragmentis*, ed. B. Snell and H. Maehler, 2 vols. (Leipzig, 1971)

Stob., *Flor. Ioannis Stobaei Florilegium*, ed. T. Gaisford, 4 vols. (Oxford, 1822)

TGF Tragicorum Graecorum Fragmenta, ed. A. Nauck, 2nd ed. (Leipzig, 1889)

West, *IEG Iambi et Elegi Graeci*, ed. M. L. West, 2 vols. (Oxford, 1971–1972).

Условные обозначения

fr. — фрагмент

ff. — следующие стихи

Греческий алфавит и транслитерация

Α α альфа [a]	Ν ν ню [n]
Β β бета [b]	Ξ ξ кси [ks]
Γ γ гамма [g]	Ο ο омикрон [o]
Δ δ дельта [d]	Π π пи [p]
Ε ε эпсилон [e]	Ρ ρ ро [r]
Ζ ζ дзета [dz]	Σ σ ς сигма [s]
Η η эта [ē]	Τ τ тау [t]
Θ θ тета [th]	Υ υ ипсилон [u]
Ι ι йота [i]	Φ φ фи [ph]
Κ κ каппа [k]	Χ χ хи [h]
Λ λ лямбда [l]	Ψ ψ пси [ps]
Μ μ мю [m]	Ω ω омега [ō]

Введение

Рассказ Кафки «Волчок» повествует о некоем философе, который проводит досуг среди играющих детей, силясь схватить волчок во время вращения. Всякий раз, когда ему это удастся, он переживает мгновение счастья, убежденный, что «достаточно познать любую малость, следовательно и вертящийся волчок, чтобы познать всеобщее». Почти сразу же восторг сменяется отвращением, и он отбрасывает волчок и уходит. Однако надежда познания наполняет его всякий раз, стоит ему увидеть, как дети собираются запускать волчок: «...а если волчок уже вертелся и он, задыхаясь, бежал за ним, надежда превращалась в уверенность, но когда он наконец держал в руках глупую деревянную вертушку, ему становилось тошно»¹.

Этот рассказ — о том восторге, каким наполняет нас метафора. Значение вращается, оставаясь прямым на оси нормального, повинаясь условности ассоциативного значения и понятийного смысла — и тем не менее: вращаться — это ненормально, прятать нормальность и прямоту посредством волшебного вращения — нелепо. Какое

¹ Пер. В. Станевич. — *Прим. пер.*

отношение нелепость имеет к надежде познания?
К восторгу?

Этот рассказ — размышление о причинах того, почему мы любим влюбляться. Красота вращается, приводя в движение рассудок. Если поймать красоту, то удастся понять, как возможна нелепая устойчивость головокружения. Но восторгу нет нужды достигать своей цели. Бежать, задыхаясь, но все еще не догнать — вот что упоительно: застывшее мгновение живой надежды.

Нет, цель влюбленного не в том, чтобы устранить нелепость. И не верю я, что наш философ в самом деле гонится за познанием. Скорее он стал философом (то есть тем, чья профессия — восторг познания), дабы получить благовидный предлог и припустить за волчком.

*Принстон, Нью-Джерси.
Август, 1985 год.*

Горько-сладкий

Первой назвала любовную страсть «горько-сладкой» Сапфо. Всякий, кому случалось влюбляться, с ней согласится. Что же имеется в виду?

Сапфо любовь казалась опытом, приносящим одновременно удовольствие и боль. Здесь есть противоречие и, возможно, парадокс. Для постижения этого эрос рассекает надвое рассудок. Отчего? Составляющие противоречия на первый взгляд очевидны. Как и Сапфо, мы считаем сладость любовного желания чем-то само собой разумеющимся; она улыбается нам обещанием удовольствия. Горечь же не настолько очевидна. Возможны разные причины, почему то, что сладко, непременно должно быть и горьким. Поэты истолковывали это по-разному. Собственная формулировка Сапфо — отличная отправная точка для отслеживания возможных трактовок. Вот тот самый отрывок:

Ἔρος δῆϋτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

Эрос вновь меня мучит истомчивый —
Горько-сладостный, необоримый змей¹.

(LP, fr. 130)

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

Перевести это сложно. Буквальный перевод «сладко-горький» звучит странно, однако стандартная последовательность «горько-сладкий» передает сложное слово *glukupikron*, которое употребила Сапфо, в обратном порядке. Должно ли это нас беспокоить? Если выбранная поэтессой очередность имеет целью описание явления — выходит, эрос поначалу сладок, но постепенно становится горьким: она располагает возможности в хронологическом порядке. Опыт любовных отношений множества людей подтверждает справедливость такой хронологии, особенно в поэзии, где любовь чаще всего ничем хорошим не заканчивается. Но маловероятно, что Сапфо имеет в виду именно это. Начинается стихотворение с драматургической локализации эротической ситуации во времени (*dēute*, вновь) и фиксации эротического действия в настоящем времени и изъяснительном наклонении (*donei*, сотрясает, возбуждает). Сапфо не пишет историю любви — она описывает момент желания. Мгновение, пошатнувшееся под натиском желания; рассудок, расколовшийся надвое. Совмещение удовольствия и боли налицо. Аспект удовольствия идет первым — предположительно оттого, что он очевиден. Акцент сделан на другой, проблемной стороне явления, чьи характерные особенности выступают на первый план, пролившись дождем мягких согласных (строка 2). Эрос пробирается или прокрадывается в жертву откуда-то извне, как змей (*orpeton*). И битва проиграна без боя (*amachanon*). Выходит, желание — не обита-

тель того, кто желает, и не союзник ему. Несвойственное воле Сапфо, оно насильно, непреодолимо проникает извне внутрь нее. Эрос — враг. Эта горечь и есть вкус вражды. Иными словами, ненависти.

«Любить друзей и ненавидеть врагов» — гласит с архаичных времен неписанный моральный закон. Любовь и ненависть и все, что между ними, составляют механику человеческих взаимоотношений. Имеет ли смысл располагать оба полюса такой парадигмы в одном-единственном эмоциональном событии, эросе? Вероятнее всего, да, если друг и враг сходятся в существе, от которого этот эрос исходит. Такое совпадение порождает парадокс, но из числа тех, что в современном литературном воображении давно превратились в клише. «А где кончается любовь, там начинается ненависть...» — шепчет Анна Каренина, собираясь одновременно на Московский вокзал и покончить с дилеммой желания. На самом деле эротический парадокс появился раньше самого Эрота¹. Впервые мы видим, как этот парадокс разыгрывается на троянской стене в сцене между Еленой и Афродитой. Обмен репликами выходит настолько четким, что складывается в парадигму. Гомер показывает нам Елену, воплощение желания, которая, устав от уз эроса, бросает вызов велению Афродиты де-

¹ Автор различает божество Эрота и чувство эрос. — *Прим. ред.*

лить ложе с Парисом. В ответ разгневанная богиня любви размахивает эротическим парадоксом как оружием:

μή μ' ἔρεθε σχετλίη, μή χωσαμένη σε μεθείω,
τὼς δέ σ' ἀλεχθήρῳ ὥς νῦν ἔκπλαγλ' ἐφίλησα.

Смолкни, несчастная! Или, во гневе тебя
я оставив,
Так же могу ненавидеть, как прежде безмерно
любила¹.

(Ил., III, 414–415)

Елена немедленно повинуетя — сочетание любви и ненависти делает противника неодолимым.

Синхронность горького и сладкого, поражающая нас в прилагательном *glukipikron* у Сапфо, в поэме Гомера представлена иначе. Условность эпоса дает внутренним движениям души возможность проявляться и разыгрываться динамически и линейно, так что разделение рассудка надвое угадывается за чередой взаимоисключающих поступков. Однако и Сапфо, и Гомер сходятся в том, что божественная природа желания представлена в двойкой форме — одновременно и друга, и врага, и таким образом эротический опыт оборачивается эмоциональным парадоксом.

Эрос появляется в различных жанрах и у разных поэтов как парадокс любви и ненависти. К примеру,

¹ Здесь и далее цитаты из «Илиады» приведены в пер. Н. Гнедича. — *Прим. пер.*

Аристофан повествует, как соблазнительный молодой повеса Алкивиад оказывается способен внушить греческому *демосу* чувства, схожие с любовной страстью:

ποθεῖ μὲν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται δ' ἔχειν.

Желает, ненавидит,
хочет все ж иметь¹.

(*Ran.*, 1425)

В Эсхиловом «Агамемноне» описывается, как Менелай бродит по дворцу после того, как Елена оставила его. Кажется, в комнатах осталась ее тень; войдя в опочивальню, он восклицает: «И ложе, увы, сирое!» (411). Нет сомнения, он испытывает желание (*pothos*, 414), однако пустоту начинает заполнять ненависть (*echthetai*):

πόθῳ δ' ὑπερποντίας
φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν·
εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν
ἔχθεται χάρις ἀνδρί,
ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις
ἔρρει πᾶς Ἀφροδίτα.

Не ее ль
Все царит в сих чертогах призрак?
Изваяний прекрасных
Ненавистно прельщенье:
Алчут очи живой красы!
Где ты, где, Афродита?²

(*Ag.*, 414–418)

¹ Пер. А. Пиотровского. — *Прим. пер.*

² Пер. В. Иванова. — *Прим. пер.*

Любовь и ненависть снабжают темами и эллинистическую эпиграмму. Типичен призыв Никарха к возлюбленной:

Εἴ με φιλεῖς, μισεῖς με· καὶ εἰ μισεῖς, σὺ φιλεῖς με·
εἰ δέ με μὴ μισεῖς, φίλτατε, μὴ με φίλει.

Если ты любишь меня, ненавижь, ненавидя,
ты любишь.

Коль отвращения нет, милая, нет и любви.

(*Anth. Pal.*, XI, 252)

Должно быть, в самой изысканной, дистиллированной форме это клише подано у Катулла:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Ненависть — и любовь. Как можно
их чувствовать вместе?

Как — не знаю, а сам крестную муку терплю¹.

(Catullus, LXXXV)

Порой поэты греческой лирической традиции осмысливают состояние эротической любви до такой степени концептуально, однако в общем и целом Сапфо и ее последователи предпочитают концепциям физиологические образы. Момент, когда душа, объятая желанием, разделяется надвое, представлен как дилемма тела и рассудка. Сапфо, как мы

¹ Пер. С. Шервинского. — *Прим. пер.*

уже увидели, ощутила на языке «горечь и сладость» момента. В более поздних стихотворениях такая двойственность вкуса превращается в «горький мед» (*Anth. Pal.*, XII, 81), «сладкую рану» (*Anth. Pal.*, XII, 126) и «эрос сладких слез» (*Anth. Pal.*, XII, 167). В стихотворении Анакреонта Эрот сбивает влюбленного с ног, обдав сперва жаром, а потом холодом:

μεγάλῳ δ' ἦν τέ μ' ἔρωσ' ἔκοψεν ὥστε χαλκεύς
πελέκει, χειμερίῃ δ' ἔλουσεν χαράδρῃ.

Как кузнец молотом, вновь Эрот по мне ударил,
А потом бросил меня он в ледяную воду¹.

(*PMG*, 413)

— тогда как Софокл сравнивает это со льдинкой, тающей в теплых ладонях (*Radt*, fr. 149)². Более поздние авторы смешивали ощущения жара и холода с метафорой вкуса; так получился «сладкий огонь» (*Anth. Pal.*, XII, 63), влюбленные, «обожженные медом» (*Anth. Pal.*, XII, 216), стрелы Эрота «закалены в меду» (*Anac.*, 27E). Поэт Ивик помещает эротический парадокс в дихотомию «мокрое-сухое» — «сверкающий молнией ветер фракийский» желания несет ему не дождь, а «жгучее безумие»³ (*PMG*, 286, 8–11). Возможно, эти тропы отчасти основаны на античных представлениях о психологии и физиологии, связывавших приятные, желанные или поло-

¹ Пер. Г. Церетели. — *Прим. пер.*

² См. образ «льда-удовольствия» в обсуждаемом далее фрагменте Софокла. — *Прим. пер.*

³ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

жительные действия с ощущением жара, жидкости и таяния, а неприятные или ненавистные — с холодом, сухостью и застыванием.

Но никто не обещает простой карты эмоций. Желание — вещь непростая. По-гречески акт любви именуется «смешивание» (*mignimi*), а желание расплавляет члены (*lusimelēs*, ср. фрагмент из Сапфо выше). Смешались телесные границы, смешались и ментальные категории. Бог (*pothos*, желание), плавающий члены, сокрушает влюбленного (*damnatai*), точно враг на поле битвы:

ἀλλὰ μὲν ὁ λυσίμελὴς ὄταίρε δάμνεται πόθος.

Плавающий члены бог меня сокрушает.

(Archilochos, West, *IEG* 26)

Очертания любви и ненависти, следовательно, воспринимаются в связи со всевозможными сотрясениями чувственной сферы. Каждое такое сотрясение требует принятия решений и действий, но решение невозможно, а действие — парадокс, когда чувства возбуждены эросом. Даже повседневная жизнь дается с трудом; поэты говорят о последствиях поступков и суждений:

οὐκ οἶδ' ὅττι θεῶν δίχα μοι τὰ νοήματα.

Я не знаю, как быть: у меня два решения¹, —

(*LP*, fr. 51)

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

говорит Сапфо и резко умолкает.

ἐρέω τε δηῦτε κοῦκ ἐρέω
καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι.

Люблю опять и не люблю,
И без ума, и в разуме¹, —
(*PMG*, 428)

воскликает Анакреонт.

ἐξ οὗ δὴ νέον ἔρνος ἐν ἡϊθέοις Διόφαντον
λεῦσσωνοῦτε φυγεῖν οὔτε μένειν δύναμαι.

На Диофанта гляжу, среди отроков новую
отрасль.
Бегством уже не спастись, но и остаться нельзя.
(*Anth. Pal.*, XII, 126, 5–6)

«Желание велит влюбленному действовать и в то же время не действовать», подытоживает Софокл (*Radt*, fr. 149). И не только действие терпит неудачу. Моральная оценка также ломается под действием парадокса, и желание распадается на благо и зло, сосуществующие одновременно. Эрот Еврипида «в колчане соблазнов две стрелы хранит — ту, что блаженным навек человека творит, с той, что и сердце, и жизнь отравит»² (*IA*, 548–549). Более того, Еврипид делает из одного бога любви двух:

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

² Пер. И. Анненского. — *Прим. пер.*

два Эроса появляются во фрагменте утраченной трагедии «Сфенебея». Один из них дарует влюбленному добродетельную жизнь; второй — злейший враг влюбленного (*echthistos*) и ведет его напрямиком в чертог смерти (Page 1932, III, 128, 22–25). Любовь и ненависть раздваивают эрос.

Вернемся к вопросу, с которого начинали: что означает прилагательное *glukupikron*, употребленное Сапфо. После рассмотрения поэтических текстов стали вырисовываться первые очертания. «Сладко-горький эрос» — вот что отпечатывается на неэкспонированной фотопленке рассудка влюбленного. Парадокс — вот что обретает форму на светочувствительной пленке стихотворения, негативное изображение, с которого можно напечатать позитивные. Воспринимается ли эрос как дилемма восприятия, действия или оценки, эрос обретает форму одного и того же противоречия: внутри эротического желания любовь и ненависть сходятся в одной точке.

Почему?

То, чего нет

Возможно, ответов на этот вопрос множество. Греческое слово *эрос* обозначает нужду, потребность, «желание того, чего нет». Влюбленный желает то, чего не имеет. И не может иметь по определению: ведь стоит ему это обрести, он перестает испытывать потребность. И это больше, чем просто игра слов. Это дилемма внутри эроса, которую считали ключевой мыслители от Сапфо до наших дней. К ней множество раз обращается Платон. Четыре его диалога развивают эту мысль: желание может относиться лишь к тому, в чем испытываешь нужду, что тебе не принадлежит и тобой не является: *eros* включает в себя *endeia* (нужду). По словам Диотимы в «Пире», Эрот — незаконнорожденный сын Богатства и Бедности, вечно живет в нужде (203b–203e). Симона Вейль для описания того же парадокса выбрала метафору голода:

Все желания оказываются столь же противоречивыми, как потребность в пище. Я хочу, чтобы тот, кого я люблю, меня любил. Но если он предан мне полностью, он перестает существовать,

и я уже не люблю его. А если он не *полностью* мне предан, то он недостаточно меня любит. Голод и пресыщенность¹.

(«*Тяжесть и благодать*»)

Эмили Дикинсон в стихотворении «Голод» подошла к вопросу куда смелее:

И голодна я не была —
И не сошла с ума —
Но лишь голодной я могла
Заглядывать в дома².

Петрарка решает тот же вопрос в терминах античной физиологии пламени и льда:

Когда, бегом за пламенем гонясь
Вдали горишь; вблизи дрожишь от стужи³.

Сартра же противоречивый идеал желания — «надувательство» — выводит из себя. В эротических отношениях ему видится череда бесконечных отражений, обманчивая игра зеркал, несущая внутри себя лишь разочарование. Для Симоны де Бовуар эта игра оборачивается пыткой: «Дама обижается, когда рыцарь покидает ее и отправляется совершать новые подвиги, но, если он остается у ее ног, она презирает его. Именно в этом заключаются трудности и муки любви»⁴ («Второй пол»). Жак Ла-

¹ Пер. Н. Ликвинцевой. — *Прим. пер.*

² Пер. А. Гаврилова. — *Прим. пер.*

³ Пер. В. Микушевича. — *Прим. пер.*

⁴ Пер. И. Малаховой, А. Сабашниковой, Е. Орловой, под общ. ред. С. Айвазовой. — *Прим. пер.*

кан обходится с темой загадочнее: «Желание... в качестве безусловного требования присутствия или отсутствия... вызывает нехватку бытия, воплощенную в трех фигурах ничто. Именно она, эта нехватка, и лежит в основе требования любви, ненависти, отрицающей бытие другого и невыразимого, не ведающего себя в том, чего само же взыскует»¹.

По-видимому, столь разнообразные голоса озвучивают схожее мнение. Всякое человеческое желание балансирует на оси парадокса, крайние точки которой — Наличие и Отсутствие, а Любовь и Ненависть — кинетические энергии. Вернемся к стихотворению Сапфо, с которого начали. За этим фрагментом (*LP*, fr. 130), сохранившимся в тексте и комментарии Гёфестиона, без перерыва следуют две строчки, написанные в том же размере, что может говорить о том, что они взяты из одного и того же стихотворения:

Ἄττι. σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπὶ χθέτο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πόται,

Ты ж, Аттида, и вспомнить не думаешь
Обо мне. К Андромеде стремишься ты.

(*LP*, fr. 131)

В греческом оригинале прямо сказано: «Тебе наскучила мысль». Какой смысл желать то, что у тебя уже есть? Древние греки осознали этот парадокс. И придумали эрос, чтобы его выразить.

¹ Пер. А. Черноглазова. — *Прим. пер.*

Хитрость

Не знающий геометрии
да не войдет сюда.

*Надпись над входом
в «Академию» Платона*

В самой идее о том, что эрос — это нехватка, отсутствие, есть что-то подлинное и не подлежащее сомнению. Как только эта идея возникает, она начинает оказывать сильное влияние на представления о любви и на ее практики. Лучше всего это покажет пример: рассмотрим одно из самых известных в нашей традиции стихотворений о любви — фрагмент 31 Сапфо:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὦνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε λέπτον
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

†έκαδε μ' ἰδρως ψῦχος κακχέεται† τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
εμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' †αι.

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос

И прелестный смех. У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться:
Лишь тебя увижу, уж я не в силах
Вымолвить слова.

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.

Пóтом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прошусь я.

Но терпи, терпи: чересчур далёко
Все зашло...¹

(LP, fr. 31)

Стихотворение разыгрывается перед нами, точно на сцене. Но программки спектакля нам не дали. Мы не знаем, где происходит действие. Не знаем, что

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

рассмешило девушку, как не знаем и того, что она чувствует к мужчине. В первой строчке он маячит где-то вне света рампы, некто больший, чем смертный (*isos theoisin*, равный богам), тогда как во второй исчезает, превращаясь в местоимение (*ottis*) столь неопределенное, что ученые до сих пор не сойдутся во мнении, что же оно означает. Поэт, постановщик мизансцены, таинственно появляется на крыльях относительного придаточного предложения в пятой строчке (*to*, при этом) и берет действие на себя.

Ни один из троих персонажей не выступает в стихотворении как отдельный человек, скорее здесь говорится о геометрической фигуре, образуемой их восприятием друг друга и пробелами в этом восприятии. Это образ расстояний между людьми. Тонкие потоки электричества соединяют всех троих. По одной линии движется девичий смех — к мужчине, который близко к ней слушает этот смех. Вторая линия соединяет девушку и поэта. Между взглядом поэта и слушающим проходит третий поток. Итак, эта геометрическая фигура — треугольник. Почему?

Наиболее очевидный ответ гласит: речь идет о ревности. Так думали многие комментаторы. Однако едва ли не столько же читателей отрицают, что видят даже намек на ревность¹. Как же стало возможным такое противоречие? Все ли мы, говоря о ревности, говорим об одном и том же?

¹ Недавние комментаторы этого стихотворения (*Burnett*, 1983, 232–43; *Race*, 1983, 92–101) собрали аргументы за и против ревности. — *Прим. авт.*

Английское слово «ревность» (jealousy) происходит от греческого *zēlos* — «рвение» или «ожесточенная погоня». Это сильное и жгучее движение души, возникающее из страха и питаемое возмущением. Ревнивый влюбленный боится, что предмет чувств предпочтет не его, и болезненно воспринимает любые отношения возлюбленного с кем-то еще. Эмоция, которая имеет дело с расположением и замещением. Ревнивый влюбленный желает добиться особого расположения возлюбленной и очень тревожится, что его место займет кто-то еще. Вот пример переменчивого рисунка ревности, более близкий нам по времени. В первой половине XV века в Италии был популярен танец в умеренном темпе, *bassa danza*, бас-данс — отчасти драматизированный и прозрачно намекающий на психологию отношений. «В танце под названием “Ревность” три кавалера и три дамы меняются партнерами, и в определенный момент каждый из кавалеров оказывается сам по себе в отдалении от других» (Baxandall, 1972, 78). Ревность — это танец, где все движется, ведь именно *нестабильность* эмоциональной ситуации сдает разум ревнивого влюбленного.

Сапфо же во фрагменте 31 никакие перемещения не угрожают. В действительности все наоборот. Случись ей занять место мужчины, который «слушает близко-близко», ей грозила бы неминуемая гибель. Нет, она не желает быть там, где он, и не боится, что он займет ее место. Она не держит на него зла. Она просто дивится его отваге. Роль

мужчины в поэтическом построении тождественна роли ревности среди чувств Сапфо: ни тот, ни другое не называется по имени. Чувства Сапфо взволнованы красотой ее возлюбленной, но присутствие мужчины почему-то нужно для обозначения этого эмоционального «события» — остается понять, почему. «А это как раз и происходит в жизни с влюбленными»¹, — пишет Лонгин, античный критик, которому мы обязаны сохранением текста Сапфо («О *возвышенном*», X, 2). Ревность может подспудно присутствовать во всякой влюбленности, но геометрию этого стихотворения она не объясняет.

Другая популярная теория рассматривает фрагмент 31 с точки зрения риторики и объясняет присутствие того, который «близко-близко», поэтической необходимостью. Иными словами, его требуется рассматривать не как реального человека, а как поэтическое допущение, призванное с помощью контраста продемонстрировать, сколь сильно на Сапфо влияет присутствие возлюбленной. В этом качестве он становится клише эротической поэзии, ведь это частый риторический прием — восславить предмет своей любви, восклицая, скажем: «Тот, кто устоит перед тобой, должно быть, сделан из камня!» К примеру, Пиндар в известном фрагменте (Snell-Maehler, fr. 123) противопоставляет свою реакцию на прекрасного юношу (Таю // Как тает под вгрызающимся пламенем // Воск священ-

¹ Пер. Н. Чистяковой. — *Прим. пер.*

ных пчел) бесстрастному наблюдателю (Сердце у того // Черное, из железа или стали // На холодном выкованное огне¹). Риторический вопрос может быть усилен сравнением с божественной бесстрастностью — как в той эллинистической эпиграмме, что гласит: «Если взглянул ты на мою возлюбленную и не воспылал желанием — ты либо бог, либо камень»² (*Anth. Pal.*, XII, 151). Прибегая к противопоставлению, любящий славит предмет любви и мимоходом молит о сочувствии к своим терзаниям, утверждая, что подобная реакция нормальна и предмет его воздыханий не вызвал бы таких чувств лишь у совсем лишенных сердца или наделенных сверхъестественными способностями. Это ли делает Сапфо во фрагменте 31?

Нет. Начнем с того, что в стихотворении отсутствует сам регистр нормального. Это описание эротической эмоции ни на что не похоже, оно уникально. Можно найти в нем сходство с нашим личным опытом, однако сложно поверить, чтобы Сапфо приравнивала себя к обычному влюбленному. Более того, хвала возлюбленной не выходит на первый план как основная цель стихотворения. Голос и смех девушки — существенная провокация, но в пятой строчке девушка исчезает, и далее главной темой однозначно становятся тело и душа самой Сапфо. Хвала и нормальная эротическая реакция принадлежат к числу обычных явлений реального мира, а это стихотворение — нет. Сапфо

¹ Пер. М. Гаспарова. — *Прим. пер.*

² См. Dover, 1978, n. 18; Race, 1983, 93–94. — *Прим. авт.*

дважды сообщает нам, подчеркивая, конкретное «место действия» своего стихотворения: «Кажется мне... как будто». Здесь подробно объясняется, что все это — кажущееся и все происходит лишь перед ее мысленным взором¹.

Ревность здесь ни при чем, как ни при чем нормальный мир эротических реакций, ни при чем и хвала. Это стихотворение о том, что происходит с рассудком влюбленного в момент возникновения желания как такового. Тема Сапфо — эрос в том виде, в каком он *представляется* ей: на большее она не претендует. Нам демонстрируют конкретный рассудок, показывают душевное состояние одного-единственного человека.

Мы четко видим, какую форму принимает желание: перед мысленным взором Сапфо оно предстает как поле притяжения, соединяющее три угла. Тот, что сидит близко-близко, — не сентиментальное клише и не риторический прием. Он — когнитивная, интенциональная необходимость. Сапфо воспринимает желание, определяя его *как* трехчастную структуру. Используя традиционную терминологию теорий эроса, мы можем назвать эту структуру любовным треугольником и можем с постромантической резкостью пренебрежительно отозваться о ней как об известном приеме. Но этот прием — не банальное ухищрение ума. Мы видим в нем коренную структуру желания. Ведь там, где эрос — это отсутствие, можно выделить

¹ О кажущемся в этом стихотворении см. Robbins, 1980, 255–261. — *Прим. авт.*

три составляющих компонента структуры: сам влюбленный, объект любви и затем то, что происходит между ними. Они и есть три точки преобразования в цепи возможных отношений, настолько заряженных желанием, что они соприкасаются, не соприкасаясь. Соединяясь, они разделяются. Третий компонент структуры играет парадоксальную роль: он одновременно соединяет и разделяет, обозначая, что двое — не единое целое, озаряя отсутствие того, чьего присутствия требует эрос. Когда крайние точки цепи соединяются, вспыхивает чувственное восприятие. И, по мере того, как треугольник наполняется напряжением, становится видимым то, что без трехчастной структуры увидеть невозможно. Становится видимой разница между тем, что есть, и что *может быть*. Идеальное проецируется на экран актуального, это своего рода стереоскопия. Человек сидит, точно бог, поэт едва не умирает: два полюса реакции внутри одного и того же рассудка. Треугольная структура делает возможным присутствие обоих благодаря сдвигу, замене эротического действия уловкой сердца и языка. Ибо в этом танце люди не двигаются. Двигается лишь желание. Эрос — это глагол.

Тактика

Хитрость, состоящая в помещении соперника между любящим и возлюбленным, действует мгновенно, что и демонстрирует нам стихотворение Сапфо, но это не единственный способ представления треугольной структуры желания. Не всегда треугольник возникает в самом действии, однако все способы имеют единую цель: представить эрос как нечто задерживаемое, отклоняемое, голодное, существующее вокруг озаряющего отсутствия: эрос как нехватку.

Само пространство имеет силу. *L'amor de lonh* («любовь на расстоянии»), как именовали куртуазную любовь искусные трубадуры. Мы видели, как преследуют Менелая в опустевшем дворце «прекрасные изваяния» («Агамемнон», 411). Пустота, сравнимая с описанной в «Энеиде» Вергилия, где пустое пространство желания эхом отзывается вокруг Дидоны на улицах Карфагена, когда Дидона «видит и слышит» покинувшего ее Энея («Энеида», IV, 83).

С другой стороны, такой любовник, как Феогний, практически приручил боль от отсутствующего присутствия, прямо заявляя своему юноше:

Οὐτε σε κωμάζειν ἀπερύκομεν οὔτε καλοῦμεν·
ἀργαλέος παρεών, καὶ φίλος εὖτ' ἂν ἀπῆς.

Мы не откажем от пира тебе, но и звать мы
не станем,
Ибо, придя, надоешь: мил ты, когда тебя нет¹.
(1207–1208)

Разлучающая сила пространства может быть размечена разными видами деятельности; вот, например, Аталанта преодолевает это расстояние бегом, чтобы оказаться за много миль от своих ухажеров.

...ὥς ποτέ φασιν
Ἰασίον κούρην παρθένον Ἰασίην,
ώραίνην περ ἐοῦσαν, ἀναινομένην γάμον ἀνδρῶν
φεύγειν· ζωσαμένη δ' ἔργ' ἀτέλεστα τέλει
πατρὸς νοσφισθεῖσα δόμων ξανθῇ Αταλάντῃ·
ᾧχετο δ' ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς ὀρέων
φεύγονσ'...

...сказывали:
от Иппомена младого бежала Иасия дева,
Брак отвергала она, зрелость свою не признав,
За невозможным гонясь, препоясалась
и устремилась
По высочайшим горам, мчалась, спасаясь, она.
Дом Аталанта покинула отчий...
(Феогнид, 1287–1293)

¹ Текст взят из Carrière 1962 — этот вариант был предпочтительнее, чем West 1966; блеклый *harpaleos* (тогда как в источнике, по Bergk, *argaleos*) снижает выразительность хиазма. — Прим. авт.

Троянская война и давняя традиция эротических подвигов представляет другую сторону стереотипной деятельности — сторону влюбленного. Погоня и бегство — *топос* греческой эротической поэзии и иконографии, начиная от архаического периода и далее. Стоит отметить, что среди подобных конвенциональных сцен момент идеального желания, на котором сосредоточен как вазописец, так и поэт, это не момент молниеносной «любви с первого взгляда», *coup de foudre*, когда возлюбленные принимают любящих с распростертыми объятиями, не мгновение счастья. Изображается миг, когда возлюбленные поворачиваются и убегают. Глаголы *pheugein*, «убегать», и *diōkein*, «преследовать», прочно поселились в техническом эротическом вокабуляре поэтов; некоторые даже признавались, что погоня нравится им больше, чем собственно поимка. О подобном эротическом напряжении Феогнид говорит: «Есть странная прелесть в колебании весов» (1372). Каллимах сравнивает собственный эрос со своенравной охотницей, которая «преследует обыкновенно то, что бежит от нее, и оставляет без внимания то, что лежит»¹ (*Epigrammata*, 31, 5–6).

Любящие, не желающие бегать, могут стоять и что-то бросать: обычно метательным снарядом для признания служит яблоко (напр.: *Ar.*, *Nub.*, 997). Мяч влюбленного, или *sphaira*, — еще один проверенный инструмент соблазнения, часто бросаемый в знак любви (напр.: *PMG*, Анакреонт, 358;

¹ Пер. В. Алексеева. — *Прим. пер.*

Anth. Pal., V, 214; VI, 280). В более поздней поэзии он даже стал атрибутом самого божества: «Эрот, играющий в мяч» (*Ap. Rhod.*, III, 132–141). Столь же метким снарядом сделался и взгляд. Поэты призывают на помощь целый словарь намеков, варьирующихся от «взгляда искоса» флиртующей фракийской девушки (*PMG*, Анакреонт, 417) до беглого взгляда Астимелузы, «нежнее сна или смерти» (*PMG*, Алкман, 3, 61–62), ср. также вызывающий слабость в членах взор самого Эрота, который «глядит из-под век на меня»¹ (*PMG*, Ивик, 287).

Упоминание век очень важно. Из-под век может блеснуть эротическая эмоция, отчего расстояние между двумя людьми наполняется флюидами.

Aidōs живет под веками у чувствительных натур, у нечутких же *hybris*. Всякому мудрецу это известно.

(*Stob. Flor.*, IV, 230M)

Aidōs (стыдливость, уважительность) — это своего рода электрический заряд приличия, возникающий между двумя людьми при сближении в переломный момент человеческого контакта, инстинктивное и обоюдное ощущение границы. Такое почтение проявляет проситель, пришедший на чужой порог (напр.: *Hom. Od.*, VIII, 544); молодой человек в адрес пожилого (напр.: *Soph.*, *OC*, 247), то же взаимное смущение излучают в адрес друг

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

друга любящий и возлюбленный (напр: Pind., *Pyth.*, 9–9.13). Расхожее мнение помещает *aidōs* под веками, то есть *aidōs* использует силу взгляда, сдерживая его, и нужно быть очень осторожным, чтобы не допустить неверного шага, именуемого *hybris* (гордыня, заносчивость и даже вызов богам и судьбе). В эротическом контексте *aidōs* может служить для обозначения границ точно так же, как и присутствие третьего, как вот в этом фрагменте Сапфо, описывающем заигрывание мужчины с женщиной:

θέλω τί τ' εἶπνν, ἀλλά με κωλύει αἴδως...

...хочу тебе что-то сказать, но стыд (*aidōs*)

мешает...

(*LP*, fr. 137, 1–2)

Статическое электричество эротического «стыда» — способ почти незаметно намекнуть, что двое — не одно. В более общем смысле *aidōs* может проявляться в виде объекта или жеста. И тут на помощь пониманию поэтических тонкостей снова приходят условности греческой вазописи. Эротические сцены, на них изображаемые, ясно дают понять, что именно эрос, которому препятствуют или который сдерживают, а не его триумф, является излюбленным сюжетом. Вазы с гомоэротическим сюжетом часто изображают момент, когда мужчина касается подбородка и гениталий юноши (традиционный жест эротического приглашения),

а юноша отвечает (столь же традиционным) сдерживающим жестом: правой рукой отстраняет руку мужчины от своего подбородка. На одной вазе даже начертан такой диалог: «Позволь! — Прекрати!» Это изображение двух жестов ухаживания и отвержения в момент, когда они сталкиваются, кажется, обобщает эротический опыт вазописцев. «Порою эрос тем слаще, чем труднее», — заявляет некий поэт эллинистической эпохи (*Anth. Pal.*, XII, 153). В гетеросексуальных сценах — как в греческой поэзии, так и в изобразительных искусствах, — значительную роль играет покрывало женщины. Добродетельная жена — Пенелопа в Гомеровой «Одиссее», — «щеки закрывши себе покрывалом блестящим» (XVI, 416; XVIII, 210), отказывала женихам; тогда как Медея, решив расстаться с непорочностью ради Ясона, «украдкой смотрела из-под блестящей фаты»¹ (Ap. Rhod., III, 444–445). Мотив покрывала перенимает и Платон в эротической сцене между Алкивиадом и Сократом в своем «Пире». Алкивиад жалуется, что его любовь постигло разочарование, ибо Сократ упорно игнорирует красоту Алкивиада. Даже когда они спали в одной кровати, ничего не произошло. Между ними лежал плащ:

Ἐγὼ μὲν δὴ ταῦτα ἀκούσας τε καὶ εἰπὼν, καὶ ἀφεῖς ὥσπερ βέλῃ, τετρῶσθαι αὐτὸν ᾧμην· καὶ ἀναστὰς γε, οὐδ' ἐπιτρέψας τούτῳ εἰπεῖν οὐδὲν ἔτι, ἀμφιέσας τὸ ἱμάτιον τὸ ἑαυτοῦ τοῦτον — καὶ γὰρ ἦν χειμῶν —

¹ Пер. Н. Чистяковой, Г. Церетели. — *Прим. пер.*

ὕπὸ τὸν τρίβωνα κατακλινεῖς τὸν τουτουῖ, περιβαλὼν τῷ χεῖρε τούτῳ τῷ δαιμονίῳ ὡς ἀληθῶς καὶ θαυμαστῷ, κατεκείμεν τὴν νύκτα ὅλην. καὶ οὐδὲ ταῦτα αὖ, ὦ Σώκратες, ἐρεῖς ὅτι ψεύδομαι. ποιήσαντος δὲ δὴ ταῦτα ἐμοῦ οὗτος τοσοῦτον περιεγένετό τε καὶ κατεφρόνησεν καὶ κατεγέλασεν τῆς ἐμῆς ὥρας καὶ ὕβρισεν — καὶ περὶ ἐκεῖνό γε ὥμην τί εἶναι, ὦ ἄνδρες δικασταί· δικασταὶ γάρ ἐστε τῆς Σωκράτους ὑπερηφανίας — εἴ γὰρ ἴστε μὰ θεοῦς, μὰ θεάς, οὐδὲν περιττότερον καταδεδαρθηκώς ἀνέστην μετὰ Σωκράτους, ἢ εἰ μετὰ πατρὸς καθηῦδον ἢ ἀδελφοῦ πρεσβυτέρου.

Обменявшись с ним такими речами, я вообразил, что мои слова ранили его не хуже стрел. Я встал и, не дав ему ничего сказать, накинул этот свой гиматий — дело было зимой, — лег под его потертый плащ и, обеими руками обняв этого поистине божественного, удивительного человека, пролежал так всю ночь... он одержал верх, пренебрег цветущей моей красотой, презрительно посмеялся над ней. А я-то думал, что она хоть что-то да стоит... проспав с Сократом всю ночь, я встал точно таким же, как если бы спал с отцом или со старшим братом¹.

(Pl., *Symp.*, 219b-c)

В этой сцене — два предмета одежды, и Алкивиад использует их как символ противоречивости своего желания: он укутывается собственным пла-

¹ Здесь и далее цитаты из «Пира» Платона приведены в пер. С. Апта. — *Прим. пер.*

щом (потому что стоит холодная зимняя ночь), а потом забирается к Сократу под его старый плащ и так спит до утра, отделенный слоями ткани от объекта своего желания. И жест объятия, и жест разделения — оба принадлежат Алкивиаду. Эрос — это нечто недостижимое; Алкивиад воплощает руководящий принцип влюбленного так же осознанно, как и Тристан, положивший обнаженный меч между собой и Изольдой, когда они устраивались на ночлег в лесу.

Этот принцип точно так же воплощается в общественных установках, внутри которых живет влюбленный. Такое общество, как наше нынешнее, к примеру, в котором высоко ценится и целомудрие, и фертильность женщины, отводит возлюбленной роль соблазнительной недоступности. Возникает пикантный любовный треугольник с участием влюбленного, «плохой» девушки, которая его притягивает, и «хорошей», которая оказывает ему честь, отказав. Будучи сами знакомы с такими двойными стандартами, мы можем обратиться в поисках их архетипа к опыту Афин V века. Двойные стандарты становятся темой разговора в платоновском «Пире», когда Павсаний описывает противоречивые этические предписания для гомосексуальных любовных связей в рамках общественных норм Афин (183с–185с). Мораль высших слоев общества поощряла мужчин влюбляться в прекрасных юношей, ухаживать за ними, и в то же самое время одобряла последних, когда те отказывали поклонникам. Ориентироваться в этом непросто,

замечает Павсаний, при этом употребляя любопытное определение *poikilos nomos* (183d). Давайте разберемся, что же он имел в виду.

Словосочетание *poikilos nomos* подытоживает идею двойных стандартов эротического. *Nomos* — «закон», «обычай» или «условность», это слово относится к принятому в аристократических кругах Афин кодексу поведения любовников и их юношей. *Poikilos* — прилагательное, обозначающее нечто пестрое, сложное или постоянно меняющееся, к примеру, «пятнистый» олененок, «пестрое» крылышко, «изысканная» ковка, «запутанный» лабиринт, «хитрый» ум, «искусная» ложь и «ловкий» каламбур. *Nomos* — нечто устоявшееся в поведении и сознании общества; *poikilos* означает то, что блистает переменчивостью и неясностью. То есть выражение в целом — на грани оксюморона; во всяком случае связь между существительным и прилагательным довольно сложна. Афинский *nomos* делается *poikilos* тогда, когда предлагает двойственный кодекс поведения (любящие должны преследовать возлюбленных, возлюбленные не должны поддаваться). Но также и потому, что он относится к феномену, чья суть и прелесть состоит в его двойственности. Эротический кодекс — социальное выражение того раскола, что происходит в сердце влюбленного. Двойные стандарты поведения отражают двойные или противоречивые затруднения внутри самой эротической эмоции.

Наиболее вопиющим примером узаконенной эротической двойственности являлся приня-

тый в критском обществе специфический обычай *harpagmos* — ритуальный гомосексуальный побег отроков и влюбленных в них мужчин. Ритуал начинался с традиционного обмена подарками и заканчивался тем, что похититель скрывался на лошади вместе с возлюбленным, чтобы провести с ним пару месяцев в укромном месте. При виде уносящейся на коне пары родные и друзья мальчика издавали символические горестные крики. «Если похититель равен юноше положением или превосходит его, преследование и сопротивление нужны лишь для того, чтобы угодить закону, однако на самом деле все радуются...», писал в IV веке до н. э. историк Эфор (*FGrH*, F148). Роли в этой традиционной эротической игре расписаны. В отношении законного брака на территории Древней Греции бытовал аналогичный подход и те же ритуалы. Притворное похищение невесты было главной частью спартанской свадебной церемонии, схожие обряды, скорее всего, имелись в Локрах и других греческих городах-государствах, включая Афины (Sirwinou-Inwood, 1973, 12–21). Вазописцы, изображая подобные сцены, при помощи условных деталей, таких как позы, жесты и выражения лиц, давали понять, что в них присутствуют напряжение и сопротивление — это не счастливое и гармоничное бегство влюбленных. Взявшись за брачную колесницу, жених держит невесту наискось поперек своего тела; та делает испуганные жесты левой рукой и ладонью; частенько она закрывает лицо покрывалом — символическое обозначение

женского *aidōs* (Jenkins, 1983, 137–145). Следует подчеркнуть, что эти сцены, хотя и отсылают к мифическим прототипам, к примеру, похищению Персефоны, сами по себе должны быть интерпретированы не как сцены из мифов, но как идеальное представление обычных свадебных обрядов, изобилующих двусмысленностями, как это свойственно брачным ритуалам во многих культурах. Антропологи объясняют этот факт с различных точек зрения, поскольку в разных обществах брак находит аналогии в войне, инициации и смерти — или их сочетании. Однако из-под спуда социальных и религиозных смыслов проявляется фундаментальный эмоциональный факт — эрос — и воздействует на иконографию и обрядовые концепции. Столь сильно в обществе и в эстетике одобрение одновременно погони влюбленных и бегства влюбленных, что это отразилось в вазописи как момент разрыва, концептуальная основа которого лежит в горько-сладкой природе желания. *Odi et amo, ненавижу и люблю*, пересекаются: вот она, суть и символ эроса — в пространстве, через которое простирается желание.

Недосягаемость

Чтоб мог я жить и мог тебе служить,
Любовь моя, люби и ненавидь¹.

Джон Донн, «Предостережение»

Необходимо держаться на расстоянии, иначе желание иссякнет. Сапфо воссоздает пространство желания в стихотворении, которое является маленькой идеальной фотографией эротической дилеммы. Стихотворение считается эпиграммой (или отрывком из эпиграммы), поскольку античный ритор Гимерий упоминал его, обсуждая церемонию свадьбы:

Сапфо сравнила невесту с яблоком...

и уподобила жениха Ахиллесе.

(Orationes, IX, 16)

Мы не можем с точностью утверждать, что Сапфо написала это стихотворение на свадьбу в качестве хвалы невесте, однако основная тема ясна и раскрывается вполне последовательно. Это стихотворение о желании. И форма, и содержание стихотворения передают стремление к желаемому:

¹ Пер. Г. Кружкова. — *Прим. пер.*

οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.

[подобно тому, как]

Сладкое яблоко ярко алеет на ветке высокой,
Очень высоко на ветке; забыли сорвать его люди.
Нет, не забыли сорвать, а достать его не сумели¹.

(LP, fr. 105a)

Стихотворение идеально незавершенное. Одно предложение, в котором нет ни основного сказуемого, ни основного подлежащего, потому что до главного предложения дело так и не доходит. Единственная метафора, точное значение которой неясно, поскольку понятие, требующее пояснения (*comparandum*), так и не появляется. Возможно, это фрагмент эпиграммы, но, поскольку ни о какой свадьбе мы не знаем, утверждать это было бы необдуманно. Если и есть невеста, она остается недоступной. Ее недоступность — вот что мы видим. Как объект сравнения, «подвешенный» в строке 1, эта недостижимость вызывает мощное притяжение — и грамматическое, и эротическое — у всего, что за ним следует, но завершения не происходит, опять же ни грамматического, ни эротического. Протянутые руки в финальном инфинитиве («сорвать») хватают воздух, а объект желания, навечно нетронутый, свисает с ветки двумя строками выше.

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

Действие стихотворения разворачивается в глаголах настоящего времени изъявительного наклонения и с последним словом наступает бесконечное разочарование (инфинитив). К пониманию, что в финале цель не будет достигнута, читателя осторожно и неоднократно подводят. Три строчки стихотворения следуют за разумом поэта по пути от восприятия к суждению, и на этом пути и восприятие (яблока), и суждение (почему оно там, где оно есть) подвергаются автокоррекции. Как только поэт поднимает глаза, чтобы обозначить, где находится яблоко («на ветке высокой»), он тут же придает его местонахождению («очень высоко на ветке») больше точности и удаленности. И как только поэт начинает толковать яблоко («забыли сорвать его люди»), он с ходу поправляется («нет, не забыли сорвать, а достать его не сумели»). Каждая строка включает впечатление, которое тут же меняется и запускается заново. Дополнительные соображения произрастают из изначального заблуждения, и умственное действие отражается в звучании слов, когда анафорические слоги тянутся друг за дружкой от строфы к строфе (*akrō... akron... akrotatō lelathonto... eklelathont'*). Это движение подхватывается самим размером стиха: дактиль (строки 1 и 2) замедляется и удлиняется до спондея (строка 3) по мере того, как яблоко отдаляется дальше и дальше.

Каждая строфа, нужно также заметить, применяет меры к исправлению собственных звуковых единиц. Первая содержит два примера метрическо-

го приема под названием коррепция. Коррепция в дактилическом гекзаметре — допущение, позволяющее сократить долгую гласную или дифтонг, оставляя ее при этом в хиатусе с последующей гласной. Здесь два примера корреппии располагаются близко друг к другу (*-tai akrō ep-*), отчего создается впечатление, что звуки движутся, скользят друг по другу, это похоже на дерево с густыми ветвями, по которым взгляд скользит, пробираясь к самой высокой. Строчки 2 и 3 содержат еще один корректирующий прием: элизию. Она представляет собой куда более бесцеремонный способ борьбы с хиатусом: первая гласная попросту опускается. Элизия возникает единожды во второй строчке (*ep'ak-*) и три раза в третьей (*-thont' all' ouk edumant'ep-*). И коррепция, и элизия могут рассматриваться как приемы удержания звуковой единицы от выхода за пределы точной позиции в ритмической картине. Эти приемы разнятся степенью дозволенного: первый отчасти допускает, второй же полностью отсекает возможность дотянуться. (Иными словами, коррепция — своего рода метрическое декольте, тогда как элизия стремится укрыть соблазнительную гласную от взглядов.) В процессе чтения мы ощущаем, как напряжение постепенно нарастает. Попытки дотянуться до желаемого снова и снова предпринимаются на протяжении разных строк разными же способами, но с каждой последующей строкой становится все яснее их тщетность. Тройная элизия в строке 3 говорит сама за себя. Если в первой и второй строках взор поэта относитель-

но беспрепятственно скользит в сторону яблока на самом верху, то строка 3 перехватывает протянутую руку на лету.

Всего элизий в стихотворении пять; три из них затрагивают предлог *epi*, который заслуживает пристального внимания, поскольку он является ключевым для понимания этимологии и морфологии стихотворения. *Epi* — предлог, обозначающий направление движения: к, в, за (в стремлении к). Действие этого напористого предлога формирует стихотворение на каждом из уровней. В звуках, ритмических эффектах, мыслительных процессах, содержании нарратива (а также во внешнем поводе к написанию, если это и в самом деле фрагмент эпиграммы) этого стихотворения проигрывается эротический опыт. Сложный опыт, в котором содержится и *gluki*, и *pikron*. Сапфо начинает со сладкого яблока, а заканчивает бесконечным голодом. Вот как на практике выглядит «дотянуться до желаемого»: прекрасный (объект), тщетные (попытки), бесконечное (время).

Натолкнуться на границы

Эрос — вопрос границ. Он существует постольку, поскольку существуют определенные границы. Именно в промежутке между «тянуться» и «схватить», между взглядом и ответным взглядом, между «Я люблю тебя» и «Я тоже тебя люблю» и оживает отсутствующее присутствие желания. Но границы времени, взгляда и любовного признания — лишь остаточные следы главной, неизбежной границы, что порождает эрос: границы плоти и собственно-го «я», которые разделяют Я и Ты. И лишь когда — вдруг! — я захочу, чтобы эти границы исчезли, пойму: это невозможно.

Ребенок учится видеть, замечая границы вещей. Как он понимает, что это границы? Страстно желая, чтобы их не было. Опыт эроса как отсутствия заставляет человека осознать собственные границы, границы других и предметов вообще. Это она, граница, отделяет мой язык от вкуса, который он желает познать, — и тем самым учит меня, что такое граница. Подобно прилагательному *glukupikron*, употребленному Сапфо, именно момент желания низвергает границы как таковые, когда противоположности оказываются спрессованы вместе под

давлением. Удовольствие и боль воспринимаются любящим одновременно в той степени, в какой желанность объекта любви проистекает, отчасти, из его, объекта, отсутствия. Отсутствия у кого? У любящего. Если мы отследим траекторию эроса, мы обнаружим ее постоянство: от любящего к любимому, рикошет — и снова к любящему и прорехе в нем, невидимой ранее. Какова истинная тема большинства стихотворений о любви? Не возлюбленный. А эта прореха.

Когда я тебя желаю, то теряю часть себя: мной завладевает потребность в тебе. Так размышляет любящий на границе эроса. Присутствие потребности пробуждает в нем тоску по собственной целостности. Его мысли обращаются к вопросу самоопределения: чтобы снова стать целым, он должен найти и вернуть на место то, чего лишился. *Locus classicus*, классическая цитата, описывающая такой взгляд на желание, — монолог Аристофана из Платонова «Пира», где комедиограф с помощью фантастической антропологии объясняет природу эроса у людей (*Symp.*, 189d–193d). Прежде человеческие существа были округлыми организмами, состоящими из двух людей, соединенных друг с другом в форме идеальной сферы. Они катались повсюду и были очень счастливы. Но сферические люди возжелали чересчур многого, вознамерившись закатиться на Олимп, и Зевс рассек их надвое. В результате каждый должен всю жизнь искать свою вторую половину, чтобы снова стать сферическим. «Итак, каждый из нас — это половинка человека,

рассеченного на две камбалоподобные части, и поэтому каждый ищет всегда соответствующую ему половину» (191b).

Большинству нарисованная Аристофаном картинка — разделенные надвое влюбленные — покажется тревожно знакомой и понятной. Всякое желание — поиск отсутствующей части себя, во всяком случае, так кажется влюбленному. Миф Аристофана находит этому оправдание, свалив все на Зевса, как заведено у греков. Но Аристофан — поэт комический. Мы можем поискать более серьезных влюбленных и выслушать их экзегезу. Одна особенность в их рассуждениях сразу же бросается в глаза, она просто ошеломляет.

Логика у границ

...мы чуть прикоснулись к ней
всем трепетом нашего сердца.
И вздохнули, и оставили там «на-
чатки духа», и вернулись к скрипу
нашего языка, к словам, возникаю-
щим и исчезающим¹.

Августин, «Исповедь»

Когда я желаю тебя, часть меня отсутствует; недостаток тебя — одновременно нехватка во мне. Я не стану испытывать потребность в тебе, пока не отдам тебе часть себя, — рассуждает влюбленный. «В моем нутре проедена дыра», — говорит Сапфо (*LP*, fr. 96.16–17), «ты вырвал легкие из моей груди» (West, *IEG*, 191) «и проткнул насквозь» (193), — говорит Архилох. «Я иссушен тобой» (*PMG*, Алкман, 1.77), «истерт» (Ar., *EccI.* 90), эрос «грызет меня» (Ar., *Ran.*, 66), «высосал мою кровь» (Феокрит, 2.55), «отсек серпом мои гениталии» («Архилох», West, *IEG*, 99.21), «похитил рассудок» (Феогнид, 1271). Эрос отнимает. Забирает у тела члены, естество и целостность, оставляя любящему меньше, чем было у него изначально. Подобный взгляд

¹ Пер. М. Сергеенко. — *Прим. пер.*

греков на любовь уходит корнями в древнейшие мифологические традиции: Гесиод в «Теогонии» повествует, как родилась богиня Афродита из пены вокруг отрезанных гениталий осклопленного Урана (189–200). Любви всегда сопутствует утрата жизненно важных элементов «я». Влюбленный неизбежно теряет. Ну или так рассуждает тот, кто любит.

Но в соображениях влюбленного быстро происходит интересный сдвиг. При попытке дотянуться до объекта, который находится вне и за пределами его самого, любящий вынужден постичь ограниченность собственной личности. С новой точки зрения, которую можно назвать самоосмыслением, смотрит он на себя и видит пустоту. Откуда же она взялась? Из процесса классификации, присущего влюбленным. Желание объекта, *от отсутствия которого он прежде не страдал*, путем пространственного сдвига превращается в желание неотъемлемой части себя. Не нового приобретения, а чего-то, что всегда, в сущности, принадлежало ему. Две нехватки становятся одной.

Изменчивая логика влюбленного естественным образом разворачивается из хитростей и уловок желания. Мы видели, что любящие, подобно Сапфо во фрагменте 31, определяют эрос как сладость, возникающую из боли и отсутствия. Такое определение приводит в действие различные формы триангуляции, различные способы поддерживать пространство желания открытым, наэлектризованным. Осмыслять собственную тактику — дело

непростое. Экзегетика желания выделяет три угла треугольника: влюбленный, возлюбленный и снова влюбленный, заново осознавший себя неполным без возлюбленного. Но такая геометрия скрывает неожиданный фокус: влюбленный ломает треугольник, превращая его в двухстороннюю фигуру и обходясь с обеими сторонами как с единым кругом. Лишь видя свою цель, я постиг утраченную цельность, думает он. И собственный мыслительный процесс оставляет его в подвешенном состоянии, балансирующим между полюсами каламбура.

В разговоре или рассуждениях об эросе как об отсутствии неизбежно приходится пользоваться разного рода иносказаниями. Рассмотрим, скажем, «Лисида» Платона. В этом диалоге Сократ пытается найти определение греческому слову *philos*, означающему одновременно и «любящий», и «возлюбленный», «дружелюбный» и «дорогой сердцу». Он задается вопросом, возможно ли отделить желание любить или дружить от потребности в другом. Он подводит собеседников к мысли, что всякое желание — вожделение того, *что внутренне присуще желающему*, но он его каким-то образом потерял или лишился (каким — неясно) (*Phdr.*, 221c–222a). Чем оживленнее становится обсуждение, тем чаще в ход идет омонимия. Эта часть обсуждения напрямую зависит от искусного манипулирования значением греческого слова *oikeios*, означающего как «подходящий, подобный, схожий со мной», так и «принадлежащий мне, *мой*». И вот Сократ, обращаясь к двум своим молодым собеседникам, говорит:

...Τοῦ οἰκείου δὴ, ὡς ἔοικεν, ὃ τε ἔρωσ καὶ ἡ φιλία καὶ ἡ ἐπιθυμία τυγχάνει οὕσα, ὡς φαίνεται, ὃ Μενέξενέ τε καὶ Λύσι. — Συνεφάτην. — Ὑμεῖς ἄρα εἰ φίλοι ἐστὸν ἀλλήλοις, φύσει πῃ οἰκεῖοι ἐσθ' ὑμῖν αὐτοῖς.

Похоже, что любовь, дружба и вожделение оказываются чем-то внутренне нам присущим [*toi oikeiou*]. Значит, коль скоро вы между собою друзья [*philoι*], вы по своей природе друг другу родственны [*oikeioi esth'*, это же выражение можно понять как «присущи, принадлежите»]¹.

(*Phdr.*, 221e)

Сократ поступает откровенно нечестно, ловко соскальзывая от одного значения *oikeios* на другое, точно найти родственную душу и потребовать ее себе во владение — одно и то же и размывание границ между самим собой и возлюбленным абсолютно приемлемо. Все рассуждения любящего, все его мечты о счастье строятся на этих рассуждениях, этой нечестности, этом требовании, размывании границ. А значит, его мыслительный процесс снова и снова рыщет у границ языка, там, где и водятся омонимы и прочие иносказания. Что же там ищет влюбленный?

Омонимы — явление языка: слова, сходные по звучанию, но различные по значению. Два схожих звука, которые на слух совершенно совпадают друг с другом, но упорно, вызываясь отличаются по смыслу. Мы воспринимаем омофонию, в то

¹ Пер. С. Шейнман-Топштейн. — *Прим. пер.*

же самое время видя семантическое пространство, разделяющее два слова. Сходство стереоскопически проецируется на различие. В этом есть нечто неотразимое. Игры с омонимами присутствуют во всех литературах, они возникли, кажется, тогда же, когда и сам язык, и неизменно вызывают у нас интерес. Почему? Знай мы ответ на этот вопрос, мы знали бы, чего ищет влюбленный, двигаясь и размышляя за границами своего желания.

Но ответа мы пока не знаем. И все же обратим внимание на то, что логика влюбленного полна таких каламбуров: ее структура и неотразимость могут рассказать нечто важное о желании и о том, чего ищет влюбленный. Мы видели, как Сократ использует омонимию, чтобы легко соскользнуть от одного значения слова *oikeios* (родственный, схожий) к другому (мой собственный), когда в «Лисиде» Платона рассуждает о том, что эрос — это отсутствие. Сократ даже не пытается скрыть игру слов; в действительности он привлекает к ней внимание необычным с грамматической точки зрения словопотреблением. Обращаясь к двум *philoï*, Лисиду и Менексену, он нарочно смешивает значения взаимных и возвратных местоимений. Говоря им «вы принадлежите друг другу» (221e), вместо «друг другу» он использует слово, чаще означающее «самим себе» (*hautois*). Играя словами, Сократ затрагивает желания находящихся перед ним молодых влюбленных. Путаница между собой и другим легче достигается в языке, чем в жизни, но точно так же предполагает известную наглость. Подобно эросу, игры

языка стирают границы вещей. Отсюда и происходит их способность прельщать и будоражить. Внутри каламбура можно попробовать уловить *лучшую* истину, более *правильное* значение, нежели доступные смыслы каждого из слов. Но проблеск усовершенствованного каламбуром значения может причинить боль, ведь этому проблеску сопутствует наша убежденность, что такое невозможно. На самом деле у слов есть границы. И у нас тоже.

Каламбурная логика влюбленного — важная часть мыслительного процесса. Словесные игры демонстрируют то, что влюбленный в одно мгновение усвоил, пережив опыт эроса, — наглядный урок о себе самом. Стоит ему вдохнуть эрос, и влюбленный вдруг видит другого себя, возможно, лучшего себя, состоящего из его собственного существа и существа возлюбленного. Пробужденное к жизни эротическим опытом расширение собственного «я» — явление сложное и пугающее. Слишком уж часто доходит до смешного, как мы видим, скажем, в случае, когда Аристофан доводит мечту влюбленного до логического «округления», рассказывая легенду о сферических людях. Но в то же время это видение самого себя окрашено ощущением глубокой истины. Есть нечто исключительно убедительное в том, как воспринимаешь себя, будучи влюблен. Восприятие себя кажется более истинным, чем во всех прочих случаях, и более всего принадлежащим *тебе самому*, не без труда отвоєванным у реальности. Ощущается колоссальная убежденность в том, что возлюбленный —

необходимое условие твоей полноты. Этому способствует сила воображения, рисуя возможности за пределами актуальной действительности. Вдруг появившаяся новая сущность, которой ты прежде не знал, но которая, как ты внезапно понял, и есть настоящая, обретает четкие очертания. Внезапно ты ощущаешь себя подобным богу, и на мгновение многое кажется познаваемым, возможным и присутствующим. Но затем границы заявляют о себе. Ты не бог. И не стал полнее. Напротив, ты сейчас же осознал, что утратил целостность. Новое знание о возможностях также включает и знание того, чего не хватает в твоей нынешней действительности.

В целях сравнения рассмотрим, как понимание этого формируется в мыслях современного влюбленного. В романе «Волны» Вирджиния Вулф изобразила юношу по имени Невил, наблюдавшего, как его возлюбленный Бернард идет к нему через сад:

Что-то вдруг от меня отрывается; что-то от меня уходит навстречу смутной фигуре, которая близится и еще перед тем, как я ее разглядел, меня убеждает в том, что это кто-то знакомый. Как странно меняешься от присутствия друга, даже поодаль. Какую службу сослужает нам друг, когда нас окликнет. Но как больно, когда окликнут, смажут, что-то подмешают к твоему я, сделают тебя частью кого-то еще. Вот он подходит, и я уже не Невил, но Невил, перемешанный с кем-то еще — с кем? — с Бернардом? Да, это Бернард, и Бернарду я задам свой вопрос. Кто я?¹

¹ Пер. Е. Суриц. — *Прим. пер.*

Невила гораздо меньше, чем греческих поэтов, повествующих о том, как они пострадали от эроса, тревожит пустота внутри. И, в отличие от Сократа, он не прибегает к иносказаниям, описывая смятение своих чувств. Он просто наблюдает за тем, каково ему, измеряя под тремя углами: вот желание исходит от Невила, ricochetит от Бернарда и тянется обратно к Невилу; но это уже не тот Невил. «Я уже не Невил, но Невил, перемешанный с кем-то еще». Та часть Невила, которая принадлежит Бернарду, немедленно заставляет узнать Бернарда, «меня убеждает в том, что это кто-то знакомый». Как сказал бы Сократ, Бернард и есть *oikeios*. Несмотря на это, Невилл оценивает опыт как двоякий: друг одновременно «сослужает службу», но «как же больно». Как и у греческих поэтов, боль эта возникает у границы понимания, что твоя сущность смазана, и горечь опасно граничит со сладостью. Влюбленному ничего не остается, как признать, что двоякость ситуации хороша и плоха одновременно, но затем он осаждает себя вопросом: если я с кем-то перемешан, кто я? Желание *меняет* влюбленного. Он ощущает перемену, но не знает, как оценить ее: «как странно», откликается у Вирджинии Вулф Бернард. Эта перемена заставляет его мимолетно столкнуться с таким собой, которого он не знал прежде.

Согласно некоторым теориям, подобное мимолетное столкновение может быть механизмом, формирующим понятие «самости» в каждом из

нас. Фрейдистская теория возводит его к фундаментальному решению «любить или ненавидеть», вроде того самого амбивалентного состояния влюбленного, расщепляющего рассудок и формирующего нашу личность. В самом начале жизни, согласно Фрейду, нет понимания того, что вещи отличны от собственного тела. Различия между собственным «я» и «не-я» проявляются в решении присвоить все, что эго нравится, а то, что не нравится, отвергнуть, как «не мое». Рассеченные, мы видим, где заканчивается наше «я» и начинается остальной мир. Самоучки, мы любим то, что можем сделать своим, и ненавидим то, что упорно остается «другим».

Историки греческой ментальности, в особенности Бруно Снелль, приспособили онтогенетическую картину мира Фрейда для того, чтобы объяснить рост индивидуальной обособленности в греческом обществе в архаический и ранний классический периоды. Согласно Снеллю, впервые формирование личности, обладающей самосознанием и самоконтролем и осознающей себя единым целым, отличным от других личностей и от окружающего мира, в греческом обществе отслеживается в момент эмоциональной амбивалентности, расщепляющей рассудок. О чем и сигнализирует употребленное Сапфо прилагательное *glukupikron*. Именно революцию самосознания Снелль называет «открытием духа». Эрос, которому препятствуют, стал спусковым крючком. А последствием — консолидация личности:

Любовь, которой чинятся препятствия и которая не находит удовлетворения, имеет особую власть над человеческим сердцем. Из искры живого желания разгорается пламя именно в тот момент, когда желание встречает преграду на пути. Именно препятствие и делает глубоко личные переживания осознанными... [сокрушенный влюбленный] ищет причину в собственной личности.

(1953, 53)

Работа Снелля стала сенсацией и породила множество разногласий; ее обсуждают и по сей день. Ответов на вопросы истории и историографии, которые могли привести к подобным выводам, нет до сих пор, однако предположения Снелля о роли горько-сладкой любви в нашей жизни производят впечатление тем более сильное, что оно созвучно совокупному опыту многих влюбленных. Бернард приходит к такому же выводу: «Другой человек тебя сводит к твоему единственному я — как странно».

Теряя границы

Собственное «я» формируется у границ желания, а наука о себе возникает в попытках избавиться от этого «я». Но отреагировать на щемящее осознание собственного «я», которое возникает там, куда дотянулось желание, можно по-разному. Бернард воспринимает это как «сведение», стягивание себя при помощи другого, и находит это «странным». Как странно меняешься от присутствия друга, размышляет он. Перемена не возмущает его, но и не особенно радует. Ницше, напротив, в восторге: «ты сам кажешься себе преображенным, сильнее, богаче, совершеннее, ты и есть совершеннее... И не то чтобы оно изменяло наши ощущения этих данностей, нет — любящий *и вправду* становится другим человеком»¹ («Воля к власти»). Довольно часто любящий куда острее воспринимает себя как личность («Я стал больше собой, чем когда-либо!» — так ощущает себя влюбленный) и ликует от этого, как и утверждает Ницше. Греческие поэты, однако, ликовать не спешат.

¹ Пер. Г. Рачинского, М. Рудницкого и Е. Герцык. — *Прим. пер.*

Для них изменение личности равносильно ее утрате. Их метафоры, повествующие об этом, — метафоры войны, болезни и телесного распада. Описываемые ими взаимоотношения — нападение и сопротивление. Предельное чувственное напряжение между собственным «я» и тем, что его окружает, — вот что оказывается в средоточии поэтического внимания, и один образ при этом преобладает. В греческой поэзии эросу сопутствует метафора таяния. Сам бог желания зовется «растапливающим члены» (*LP, Санфо*, fr. 130; *West, IEG, Архилох*, 6). Взгляд его «[растапливает] нежнее сна или смерти» (*PMG, Алкман*, 3). Влюбленный, жертва Эрота, подобен воску (*Snell-Maehler, Пиндар*, fr. 123), тающему при его прикосновении. Хорошо ли это — таять? Ответ на этот вопрос неоднозначен. Образ подразумевает чувственное наслаждение, однако часто примешивается смятение и беспокойство. Вязкость, по мнению Жан-Поля Сартра, может оттолкнуть сама по себе. Его замечания касательно феномена липкости могут пролить свет на античные взгляды касательно любви:

Именно эта текучесть меня удерживает и компрометирует; я не могу *скользить* по этой липкости, все ее кровесосные банки удерживают меня; она не может скользить по мне, она цепляется как пиявка. Это всасывание липкого, которое я чувствую на своих руках, дает в общих чертах картину непрерывности липкой субстанции для меня самого. Эти длинные и мягкие нити липкой субстанции, которые стекают с меня до

липкой поверхности (когда, например, после того как я опустил в нее руку, я вытаскиваю ее оттуда), символизируют течение меня самого к липкому. Если я погружаюсь в воду, ныряю туда, если я плыву в ней, я не ощущаю никакого беспокойства, так как я ни в какой степени не опасаясь там раствориться; я остаюсь твердым в ее текучести. Если же я погружаюсь в липкое, то чувствую, что начинаю там теряться, то есть растворяться в липком, как раз потому, что липкое находится в состоянии затвердевания. В одном смысле он предстает перед нами в виде высшей покорности овладеваемого объекта, покорности собаки, которая *привязывается*, даже если ее больше не хотят¹.

Эмоциональный («цепляется как пиявка») и едва ли не иррациональный («чувствую, что начинаю там теряться») ужас Сартра перед саморастворением имеет аналоги в изображении эроса в греческой поэзии. Тем не менее, Сартр полагает, что липкость, как и по-собачьи привязчивая любовница, может помочь понять кое-что о свойствах материи и взаимоотношениях собственного «я» с окружающим миром. Испытывая и озвучивая угрозу растаять, которую несет эрос, греческие поэты, вероятно, постигали нечто о своем ограниченном «я», борясь с растворением границ под натиском эротического чувства. Физиология, которую они приписывают эротическому переживанию, предполагает, что на-

¹ Пер. В. Колядко. — *Прим. пер.*

мерения эроса враждебны, а влияние — разрушительно. Помимо таяния в этих метафорах влюбленный оказывается пронзенным, раздавленным, обузданным, обожженным, ужаленным, укушенным, истертым, сжатым, отравленным, опаленным и раздробленным в порошок; все эти образы применяются поэтами к эросу и в совокупности оставляют впечатление серьезного беспокойства за целостность своего тела и владение им. Лишаясь ограниченной цельности, влюбленный начинает ее ценить.

Кризис контакта, подобно детскому опыту с текущим меж пальцев медом у Сартра, вызывает этот опыт познания. Больше нигде в западной традиции этот кризис не описан так ярко, как в греческой лирической поэзии, и историки литературы, к примеру Бруно Снелль, на основе этих доказательств отстаивают первородство эпохи архаики. К сожалению, Снелль не привлекает для рассмотрения еще один аспект античного опыта, хотя этот аспект присутствует в его обширном труде и мог бы послужить убедительным доказательством в пользу основной концепции, а именно опыт алфавитного письма. Умение читать и писать меняет людей и преобразует общество. И не всегда легко проследить едва различимый маршрут причинно-следственной связи между такими изменениями и их контекстом. Но нам нужно попытаться это сделать. Существует важный, не имеющий ответа вопрос: случайно ли поэты, которые изобрели Эрота, сделали его божественным созданием и были одержимы им в творчестве, оказались также первыми

в нашей традиции, кто оставил нам свои стихи в письменном виде? Или даже так, острее: что эротического в алфавитной письменности? Поначалу вопрос может показаться не столько не имеющим ответа, сколько глупым, но давайте посмотрим на личности первых писателей. Личность для писателя чрезвычайно важна.

Справедливо или нет приписывать авторам эпохи архаики «открытие духа» в той форме, в какой это делает Снелль, в сохранившихся фрагментах их творчества остались несомненные свидетельства восприимчивости, тонко настроенной на хрупкость человеческого тела и эмоций или духа внутри него. Такой восприимчивости в поэзии более раннего периода не наблюдается. Возможно, причина в случайности чисто технической. Лирическая поэзия и свойственная ей восприимчивость началась с Архилоха, потому что его стихи первыми были записаны — как и зачем, неизвестно, — приблизительно в VII или VI веке до н. э. Возможно, и прежде множество Архилохов сочиняли устные стихи о пагубе Эрота. Тем не менее, тот факт, что Архилох и его лирические последователи принадлежат письменной традиции, сам по себе является маркером решительного отличия их от всего, что было прежде, — не только потому, что их тексты дошли до нас, но и потому, что это подразумевает определенные, радикально иные, условия жизни и мышления, изнутри которых они действовали. В устных и письменных культурах по-разному думают, воспринимают и влюбляются.

Эпоха архаики была в общем и целом временем перемен, нестабильности и введения новых порядков в обществе. В политике — рост *полисов*, городов-государств; в экономике — изобретение и чеканка металлических денег; в поэзии — изучение лирическими поэтами определенных моментов человеческой жизни; в технологиях коммуникации — внедрение в Греции финикийского алфавита; этот период можно охарактеризовать как пору раздробления и сосредоточенности: раздробления больших образований на мелкие и сосредоточенности на их определении. Феномен перехода к буквенному алфавиту и начало распространения грамотности в греческом обществе стали, вероятно, самыми серьезными новшествами, с которыми грекам пришлось иметь дело в VII–VI веке до н. э. Предполагается, что алфавит прибыл в Эгейский регион торговыми путями во второй половине VIII века до н. э. — к этому времени относятся первые найденные памятники греческой письменности. Распространение было небыстрым, а последствия до сих пор исследуются историками¹. Так что же привнесла письменность?

¹ Фундамент заложил в 1963 Эрик Хэвлок (Eric A. Havelock) в Preface to Plato и продолжил заниматься темой в дальнейшем. Недавний сборник его работ называется *A Literary Revolution in Greece and its Cultural Consequences* (1982). См. тж. Havelock and Hersbell 1978; Cole 1981; Davidson 1962; Finnegan 1977; Goody 1968 and 1977; Graff 1981; Harvey 1978; Innis 1951; Johnston 1983; Knox 1968; Pomeroy 1977; Stolz and Shannon 1976; Swrnbro 1976; Turner 1952. — *Прим. авт.*

Самое очевидное — изобретение письма произвело революцию в технике написания литературных произведений. Деннис Пейдж подытоживает то, как это выразилось на практике:

Основной характеристикой доалфавитной стихотворной эпохи является зависимость от набора удерживаемых в памяти формулировок, которые, какими бы гибкими и подверженными добавлениям и изменениям ни были, в большой степени влияли не только на форму, но и на сущность поэзии. Использование письма позволило поэту сделать единицей сочинения слово, а не фразу; помогло ему выразить идеи и описать события вне традиционного диапазона; дало время приготовить свои сочинения к обнародованию, легче и проще обдумать то, что он собирается написать, и изменить уже написанное.

(Fondation Hardt, 1963, 119)

В то же самое время феномен буквенного алфавита породил еще одну революцию, более частного порядка. По мере того, как аудио-тактильный мир устной культуры превращался в мир слов на бумаге, где зрение — основное средство передачи информации, в человеке началась переориентация способностей к восприятию.

Живущий в устной культурной традиции пользуется органами восприятия иначе, нежели тот, кто живет в письменной; и в условиях иной расстановки приоритетов органов восприятия индивид начинает иначе выстраивать отношения с окружа-

ющей средой, понимать собственное тело и самое себя. Различия группируются вокруг физиологических и психологических аспектов самоконтроля. Самоконтроль наименее востребован в устной среде, где большая часть необходимой для выживания и понимания информации транслируется через открытые каналы органов чувств, главным образом слуха, в непрерывном взаимодействии индивида с окружающим миром. Абсолютная открытость среде — необходимое условие для осведомленности и настороженности, и продолжительный быстрый обмен чувственными впечатлениями и реакциями между самим собой и средой — надлежащее состояние физической и умственной жизни. Перестать воспринимать окружающий мир чувственно — контрпродуктивно для жизни и мышления.

Когда люди начинают читать и писать, складывается иной сценарий. Чтение и письмо требуют сосредоточения на тексте с помощью зрения. По мере того, как индивид осваивает чтение и письмо, он постепенно учится замедлять или отсекаать информацию, поступающую от органов чувств, замедлять или контролировать реакции собственного тела, дабы вложить энергию и мысль в написанное слово. Он сопротивляется внешней среде для того, чтобы определить и взять под контроль ту, что внутри него. Поначалу, говорят нам психологи и социологи, это трудно и болезненно. Прикладывая усилия, индивид постигает внутреннее «я» как нечто целостное и отдельное от окружающей среды и того, что она транслирует, подконтроль-

ное работе его мысли. Осознание того, что такие усилия возможны и, вероятно, необходимы, знаменует важную стадию онтогенетического и филогенетического развития — стадию, на которой личность индивида приобретает целостность и сопротивляется распаду.

Если наличие или отсутствие грамотности влияет на то, как человек рассматривает свое тело, органы чувств и собственное «я», оно не может не влиять на эротическую жизнь. Именно в поэзии тех, кто впервые испытал письменный алфавит и требования грамотности, мы и встречаем впервые осознанные размышления о самом себе, в особенности в контексте эротического желания. Примечательная убежденность, с которой эти поэты уверяют, что эрос — это отсутствие, в определенной степени отражает данный процесс. Обучение грамотности подталкивает к росту осознания личных физических пределов и пониманию их как вместилища собственного «я». Держать эти границы под контролем — значит владеть собой. Внезапный прилив сильного чувства извне не может не тревожить индивидов, для которых владение собой стало чем-то важным, в отличие от устной среды, где подобные посягательства являлись нормальными проводниками большей части важной информации, получаемой извне. Когда индивид ценит то, что он единственный отвечает за собственное спокойствие и целостность, порыв, подобный эросу, определенно представляет личную угрозу. Итак, согласно лирическим поэтам, любовь есть нечто,

что нападает на тело влюбленного или же вселяется в него и желает отобрать контроль над ним, личная борьба воли и физических сил между богом и его жертвой. Поэты описывают эту борьбу, осознавая, пожалуй, первыми в этом мире тело как совокупность членов, чувств и личности, поражаясь собственной уязвимости.

Архилох и границы

Архилох стал первым лирическим поэтом, чье творчество дошло до нас благодаря революции грамотности. Хотя точных дат жизни поэта, как и дат всеобщего овладения алфавитом, мы не знаем, весьма вероятно, что он был воспитан в устной традиции, но в какой-то момент своей деятельности познакомился с письменностью и адаптировался к ней. Во всяком случае некто, возможно сам Архилох, записал первые сведения о том, каково это — пострадать от козней Эрота:

τοῖος γὰρ φιλόπητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς
πολλὴν κατ' ἀγλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλὰς φρένας.

Эта-то страстная жажда любовная, переполнив
сердце,

В глазах великий мрак распространила,
Нежные чувства в груди уничтоживши¹.

(West, *IEG*, 191)

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

Первое же слово задает корреляцию. Слово *toios* — указательное местоимение со значением «тот, такой», обычно за ним следует относительное местоимение *hoios*, означающее «что»: предложение, начинающееся с *toios*, предполагает наличие придаточного, откликающегося этому началу и завершающего мысль. В стихотворении излагается половина мысли, затем оно обрывается. Тем не менее в том виде, в каком оно есть, оно скомпоновано безупречно. Каждое слово, каждый звук и каждое ударение подобраны со смыслом. Первая строка повествует о том, как эрос свернулся (*elustheis*) под сердцем влюбленного. Слова выстроены так, чтобы отразить физиологию момента, а слово *ēros* свернулось колечком прямиком в центре. Последовательность круглых «о» (одна длинная, пять коротких) и съезжившиеся согласные (четыре пары) собирают желание влюбленного в слышимое напряжение внутри него. Кажется, что согласные выбраны наиболее вкрадчивые: плавные, шипящие и глухие смычные. Метрический размер — оригинальное сочетание дактилических и ямбических элементов, чередующихся, как будто имитируя акт желания: начинается все с эпического взрыва дактилей и спондеев, когда эрос обнаруживает себя, а затем стих рассыпается брызгами ямбов в тот момент, когда добирается до сердца (*kardiēn*). Последнее слово стихотворения — это причастие (*elustheis*), известное со времен эпической поэзии. Свернувшись у барана под брюхом, Одиссей спасается из пещеры циклопа (*Od.*, IX, 433); согнувшись в три

погибели у ног Ахилла, молит Приам вернуть тело своего сына (*Il.*, XXIV, 510). В обоих эпических случаях позу униженной уязвимости принимает тот, кто изначально был могущественным, а теперь ухитряется таким образом навязать свою волю врагу. Скрытая сила присуща в стихах и в искусстве также и Эроту — безобидному *pais* (мальчику), чьи стрелы разят без промаха. Архилох аккуратно добавляет оттенок угрозы, помещая причастие в самый конец стиха, как сделано в обоих гомеровских отрывках.

Строка 2 накрывает глаза влюбленного мраком. Согласные смягчаются и густеют вместе с этим туманом: *l*, *m*, *n* и *kh*. Эти звуки удваиваются и сочетаются в повторяющемся паттерне, встречающемся четыре раза там, где слово заканчивается на *-n*, точно четыре струйки тумана (*-lēn*, *-lun*, *-tōn*, *-en*). Туман растворяется перед глазами влюбленного при помощи ямбического ритма стихотворения, в особенности во второй половине строки (*-lun ommatōn*), где между «глазами» и «мраком» падает цезура. Эпические обертона опасности, опять же, чувствуются и в образном ряду, ведь у Гомера мрак или туман заволакивает глаза в момент гибели (ср. *Il.*, XX, 321, 421).

С третьей строчкой Эрот завершает недоброе дело. Быстрым движением он похищает из груди влюбленного легкие (на самом деле в оригинале именно *phrenas*, «легкие», а не «чувства»). После чего, естественно, стихотворение заканчивается: как говорить без органа дыхания? Кража переда-

ется чередой звуков *s* (их пять), и стихотворение прерывается, не завершив метрического паттерна (за дактилическим тетраметром должен следовать ямб, как в строке 1). Вероятнее всего, это произошло не по замыслу поэта, а просто остальное не сохранилось. Очевидно, по той же причине, а именно из-за фрагментарного состояния текста, и не сбывается синтаксическое ожидание, заданное соотносительным местоимением в начале (*toios*). С другой стороны, это очень продуманное стихотворение и в том виде, в каком оно есть.

Phrenes влюбленного — вот куда доходит наш фрагмент. Я перевела это слово как «легкие» и упоминаю его в значении «орган дыхания». А что такое дыхание? Для древних греков это сознание, понимание, чувство. *Phrenes*, по-видимому, отождествляются с «легкими» в античной физиологической теории и содержат в себе душу-дыхание: вдох-выдох (Onians, 1951, 66 ff). Грудная клетка рассматривалась греками какместилище чувственных впечатлений и проводник всех пяти чувств, даже зрения, ведь в зрительном процессе нечто может быть выдохнуто созерцаемым объектом и воспринято посредством глаз созерцающего (напр., Гесиод, *Щит*, 7; Arist., *Sens.*, IV, 437b). Слова, мысли и понимание возникают и транслируются посредством *phrenes*. Так что слова, по Гомеру, «крылаты», когда их произносят, и «бескрылы», оставаясь невысказанными во *phrenes* (ср.: *Od.*, XVII, 57). *Phrenes* — органы мышления. Как говорит Феогнид:

Ὀφθαλμοὶ καὶ γλῶσσα καὶ οὐατα καὶ νόος ἀνδρῶν
ἐν μέσσῳ στηθέων ἐν συνετοῖς φύεται.

Глаза, и язык, и уши, и ум мужской —
у понимающих они в груди¹.

(1163–1164)

Для устной среды такие представления являются вполне обычными (см. Onians, 1951, 68). Дыхание первично в той же мере, в какой произносимое слово. Такое представление имело прочную физиологическую и психологическую основу в повседневном опыте людей. Ведь обитатели устной среды живут в куда более тесной взаимосвязи с окружающим миром, чем мы. Пространство и расстояние между предметами не столь важны; эти аспекты определяются зрением. А вот что жизненно важно в звуковом мире — поддерживать преемственность. В архаической поэзии это преобладающий подход; также он присутствует решительно во всех теориях, которые предлагают античные *physiologoi*, то есть философы, строившие предположения об устройстве мира и человека. Знаменитая доктрина Эмпедокла об эманациях, к примеру, предполагает, что Вселенная беспрестанно вдыхает и выдыхает бесконечным потоком частицы, именуемые *aporrhoeai* (Diels, VS, В 89). Все чувства порождаются этими эманациями, вдыхаемыми живыми существами через кожу (В 100.1). *Аporrhoeai* — медиаторы восприятия, позволяющие

¹ Пер. А. Гаврилова. — Прим. пер.

всему в мире потенциально быть «на связи» со всем остальным (ср.: Arist., *Sens.*, IV, 42a29). Эмпедокл и его современники брали за основу Вселенную, где пространство между предметами не имеет значения, а взаимодействия постоянны. Дыхание везде. Границ не существует.

А Эрот — дыхание желания. Неотвратимый, как сама природа, он приносит и уносит любовь на своих крылышках. Абсолютная уязвимость индивидуума перед эротическим влиянием символизируется этими крылышками, их способностью в любой момент проникать во влюбленного и подчинять себе все его чувства. Крылья и дыхание переносят Эрота точно так же, как крылья и дыхание переносят слово: здесь очевидна древняя аналогия между речью и любовью. Одно и то же необоримое очарование чувств, называемое по-гречески *peithō*, действует как механизм соблазнения в любви и словесного убеждения: богиня Пейто помогает и соблазнителям, и поэтам. В контекст устной поэзии эта аналогия ложится идеально: там Эрот и Музы явным образом используют один и тот же механизм атаки на чувства. Слушатель поэтических чтений, по выражению Германа Френкеля, — «открытое силовое поле» (1953, 524), в которое изо рта поэта бесперебойным потоком выдыхаются слова. Написанное, с другой стороны, не представляет собой всепобедительного чувственного феномена. Письменность деактивирует чувства слов и читателя. Читатель должен отключиться от притока сигналов со стороны органов чувств, от сигналов,

передаваемых носом, ушами, языком и кожей, если желает сконцентрироваться на чтении. Написанный текст отделяет слова друг от друга, отделяет слова от окружающей среды, отделяет слова от читателя (или писателя) и отделяет читателя (или писателя) от среды. Отделение болезненно. Свидетельства, представленные эпиграфикой, показывают, как долго люди учились ставить пробелы между словами, что подтверждает, насколько нова и не проста была эта идея¹. Как разделяемые, контролируемые единицы значения, каждое — со своей зримой границей, со своим собственным, закрепленным за ним и независимым значением, написанные слова отрывают читателя от мира.

Наличие границ у слов открывается во всей наглядности тому, кто эти слова читает или пишет. Слова слышимые скорее всего не имеют границ, или же изменчивых границ; в устных традициях может отсутствовать понятие «слова» как определенной и ограниченной вокабулы, или же это понятие будет очень гибким. Слово, употребляемое Гомером в значении «слово» (*epos*), включает понятия «речь», «рассказ», «песня», «строка стихотворения» или же «эпическая поэзия вообще». Все, что можно выдохнуть. Границы не имеют значения.

Но Архилох прекрасно понимает, что такое граница. Его слова обрываются на полувздохе. «Поэт, подобный Архилоху, — пишет историк Вернер

¹ На тему разделения слов и смежных проблем см. Jeffrey 1961, 43–65; Jensen 1969, 440–60; Kenyon 1899, 26–32. — Прим. авт.

Йегер, — научился выражать в собственной личности весь реальный мир и его законы, представлять их посредством самого себя» (1934–1947; 1:114). Кажется, Архилох понимает закон, разграничивающий его личность и то, что ей не является, в том числе и на уровне плоти, ведь Эрот ранит его именно в то место, где пролегает граница. Познать желание, узнать слова — для Архилоха вопрос осознания границ между одной сущностью и другой. Сейчас стало расхожим утверждение, что таково свойство любого высказывания. «В языке существуют только различия», — пишет де Соссюр (1971, 120), имея в виду то, что фонемы характеризуются не своими позитивными качествами, а тем фактом, что они отличаются друг от друга. Однако индивидуальность слов может особенно ощущаться тем, для кого эти слова в письменном виде — еще в новинку, а границы слов по-новому четки.

В следующей главе мы пристально рассмотрим греческий алфавит и подумаем, как его особый дух связан с обостренной чувствительностью к границам. А сейчас давайте взглянем на феномен архаических авторов под более широким углом. Архилох и другие архаические поэты, как мы видим, обнаружили, что о границах — границах звуков, слов, чувств, событий во времени и личности — можно думать по-новому. Это проявляется не только в мыслях, которые они высказывают, но и в том, как они используют материал поэзии. Стяжение и сфокусированность — механизмы лирической техники письма. Размах эпического нарратива стя-

гивается вокруг чувства; вереница персонажей сокращается до одного-единственного эго, глаз поэта единым взглядом окидывает тему. Слог и метрика этих поэтов, кажется, демонстрирует систематический разрыв с глыбами гомеровской поэтической системы. Эпические формулы и ритмы пронизывают лирическую поэзию, однако они разделены и собраны заново в непривычном виде и с иными швами. Поэт, подобный Архилоху, мастерски владеет подобными комбинациями, будучи прекрасно осведомлен о границе между собственным творчеством и эпическими техниками: мы видим, как ловко он нанизывает дактилические элементы на ямбические в первой строке фрагмента 191 с тем, чтобы Эрот мог поразить сердце влюбленного именно там, где эпический дактиль ломается в ямбическом смятении.

Такие слома прерывают время и изменяют его значение. Записанные тексты Архилоха отламывают куски бегущего звука от времени и используют их по своему усмотрению. Пауза заставляет человека думать. Когда я размышляю о визуальных пространствах, обозначающих слова «Я люблю тебя» в написанном тексте, это может привести меня к размышлениям о других пространствах, скажем, тех, что лежат между «тобой» в тексте и тобой в моей реальной жизни. И то и другое — пространства, порожденные некоторого рода символизацией. Оба требуют от разума оторваться от «здесь и сейчас» ради чего-то, что существует в виде проблесков в нашем воображении. В письмах, как

и в любви, воображать — значит обращаться к тому, чего нет. Чтобы писать слова, я рисую буквы, чтобы заместить ими отсутствующие звуки. Чтобы написать «я люблю тебя» требуется дальнейшее аналогическое замещение, предположительно довольно болезненное. Твое отсутствие в синтаксической структуре моей жизни не заместить написанным словом. Простой факт, но для влюбленного он имеет огромное значение: ты и я — не одно целое. Архилох делает шаг от границ этого самого факта — за край одиночества.

Границы алфавита

Так что же такого особенного в греческом алфавите? В древности существовали другие формы письма, как пиктографического, так и фонетического: например, египетские иероглифы, ассирийская клинопись и разновидности слогового письма на Среднем Востоке. Однако греческий алфавит стал потрясающим новшеством, реформировавшим человеческую способность излагать свои мысли. Как именно?

Греки создали свой алфавит, взяв за основу слоговую знаковую систему финикийцев и где-то к VIII веку до н. э. радикально реформировав ее. Обычно утверждается, что основное изменение заключалось в введении в обиход гласных. В финикийском письме гласные не отображались (хотя, вероятно, некоторые буквы стали приобретать вокализованный характер), но в греческом алфавите даже на начальном этапе постоянно использовались пять гласных (Woodhead, 1981; 15). Это стандартное представление, однако, не отражает концептуальный скачок, выделяющий греческий алфавит в ряду прочих систем письма. Давайте поближе рассмотрим уникальную систему символизации,

ставшую возможной тогда, когда греки наконец изобрели двадцать шесть букв своего алфавита¹.

Подходящий для языка алфавит должен символически изображать его фонемы полностью, недвусмысленно и экономно. Первой системой письма, в которой это получилось, и была греческая. Другие фонетические системы, доступные грекам, к примеру, северно-семитское консонантное (невокализованное) письмо или вокализованная слоговая система, известная как линейное письмо В, применявшаяся греками крито-микенской культуры в доисторическую эпоху, действовали по принципу присвоения знака каждому произносимому звуку языка. В такой системе требовались сотни знаков, каждый для отдельного слога, состоящего из гласного и согласного звука. Эти разновидности письма формировали существенный этап в развитии письменности: отныне в графический символ переводился звук. Однако греческий алфавит сделал еще один важный шаг: разделил эти произносимые единицы звука на отдельные акустические компоненты. Появились гласные. Но появление гласных невозможно без предварительной ошеломляющей инновации, ибо компонентов у любого языкового шума два: (1) звук (создаваемый

¹ В греческом алфавите классической эпохи осталось 24 буквы (почему и поэмы Гомера делились на 24 песни, обозначаемые соответственно заглавными и строчными буквами алфавита). Но первоначальный алфавит содержал еще две (по некоторым версиям, даже три) впоследствии отброшенных буквы. — *Прим. авт.*

вибрацией столба воздуха в гортани или носовой полости, после того как он пройдет через голосовые связки) и (2) начало и остановка звука (при участии языка, зубов, нёба, губ и носа). Действия, которые начинают и заканчивают звуки, которые мы зовем «согласными», сами по себе могут звука и не производить. Это немые звуки, которые Платон называет «безгласными» (*Tht.*, 103b; ср., *Phlb.*, 18b). Важность этих непроизносимых символических единиц, именуемых согласными, один историк выразил следующим образом:

Следует делать упор вот на что: акт создания алфавита — идея, акт интеллекта, который, в той части, что имеет отношение к изобретению символов для независимых согласных, является также актом абстрагирования от всего, что может услышать ухо или произнести голос. Ведь «чистые» согласные (t, d, k и так далее) непроизносимы, если не добавить в них намек на вокалическое дыхание. Финикийский символ означал согласный плюс *любой* гласный звук — какой именно это гласный, читателю подсказывал контекст. Греческий же символ впервые в истории письменности означает абстрактное понятие: изолированный согласный звук.

(Robb, 1978; 31)

Если всмотреться в замечательное изобретение — греческий алфавит — и задуматься над тем, как работает человеческий мозг, когда его использует, напрашивается аналогия с теми удивительны-

ми вещами, которые творит эрос. Мы уже упоминали античное сравнение языка и любви, которое подразумевается в представлении о дыхании как универсальном проводнике и соблазнительных увещеваний, и убеждающих речей. Здесь, на пороге появления письменной речи и литературного мышления, видим мы эту аналогию, вновь обретшую жизнь у архаических авторов, когда они впервые попытались записать свое творчество. Алфавит, которым они пользовались, — инструмент уникальный. Уникальность его проистекает непосредственно из возможности обозначать границы звука, поскольку, как мы видели, греческий алфавит является фонетической системой, уникально приспособленной для репрезентации некоего аспекта речевого акта, а именно — начала и остановки каждого звука. Согласные — вот ключевой фактор. Именно они обозначают границы звуков. Понятно, какое отношение это имеет к эросу — ведь мы видели, насколько важно для него осознание границ и как остро их чувствуют влюбленные. Как эрос утверждает границы человеческих существ и пространства между ними, так и записанный согласный звук фиксирует границы произносимых звуков человеческой речи и настаивает на реальности этих границ, хотя они проходят в воображении читающего и пишущего.

Аналогия между природой эроса и духом греческого алфавита может показаться вычурной современному, с детства грамотному человеку, но

не исключено, что наша восприимчивость в этой области притупилась из-за привычки и безразличия. Мы слишком много читаем, слишком плохо пишем и слишком мало помним о том, какой восторг — учиться всему этому впервые. Подумайте, сколько сил, времени и эмоций затрачивается на попытки научиться: они поглощают не один год и существенно влияют на самооценку, во многом формируя дальнейшую способность к восприятию мира и взаимодействию с ним. Подумайте о том, как красивы буквы, и о том, каково это — познавать их. В автобиографии Юдора Уэлти пишет о собственной восприимчивости к этой красоте:

Моя любовь к алфавиту, которая жива и по сей день, начиналась с чтения его вслух, но прежде — с созерцания букв на странице. В моих детских книжках со сказками даже прежде, чем я могла прочесть их самостоятельно, я влюбилась в причудливо изогнутые, волшебные с виду заглавные буквы, нарисованные сэр Уолтером Крейном в начале каждой страницы. Внутри буквы «О» в слове «однажды», точно в колесе, бежал кролик, ступая по цветам. Когда много лет спустя мне довелось воочию увидеть Келлскую книгу, с тысячекратно умноженной силой меня захлестнула красота заглавных букв, и строчных, и слов, а рисунки и позолота показались частью красоты и святости мира, присущих ему с начала начал.

(1984, 9)

Думаю, восторг Юдоры Уэлти при виде красоты написанных букв — нечто присущее писателю. Говорили, что на Пифагора они оказывали схожее эстетическое воздействие:

Πυθαγόρας αὐτῶν τοῦ κάλλους ἐπεμελήθη, ἐκ τῆς κατὰ γεωμετρίαν γραμμῆς ῥυθμίσας αὐτὰ γωνίαις καὶ περιφερείαις καὶ εὐθείαις.

Он чрезвычайно заботился о красоте букв и каждую выписывал в геометрическом ритме углов, изгибов и прямых линий.

(Схолия к Дионисию Фракийскому, Hilgard, *Gramm. Gr.*, I, 3.183)

Такое усердие при написании букв — опыт, знакомый многим из нас. Заманчивые, хитроумные формы, им учишься, раз за разом выводя их очертания. И в античности дети точно так же обучались письму, выводя очертания каждой буквы, как можно судить по описанию в платоновском «Протагоре»:

ὥσπερ οἱ γραμματισταὶ τοῖς μήπω δεινοῖς γράφειν τῶν παίδων ὑπογράφαντες γραμμὰς τῇ γραφίδι οὕτω τὸ γραμματεῖον διδῶσιν καὶ ἀναγκάζουσι γράφειν κατὰ τὴν ὑφήγησιν τῶν γραμμῶν.

...учители грамоты сперва намечают грифелем буквы и лишь тогда дают писчую дощечку детям, еще не искусным в письме, заставляя их обводить эти буквы...¹

(326d)

¹ Пер. В. Соловьева. — *Прим. пер.*

Для каждого, кто учился писать подобным образом, границы букв — запоминающиеся, вызывающие чувства. Такими и остаются.

Можно только догадываться, сколь сильное впечатление очертания букв греческого алфавита произвели на тех, кто впервые постигал их в Древней Греции. В греческих трагедиях есть сцены, в которых отражается процесс постижения. Самая длинная из них — фрагмент «Тесея» Еврипида. Человек, не умеющий читать, замечает в море корабль с надписью. И «читает»:

ἐγὼ πέφυκα γραμμάτων μὲν οὐκ ἴδρις,
μορφὰς δὲ λέξω καὶ σαφῇ τεκμήρια.
κύκλος τις ὡς τόρνοις ἐκμετρούμενος,
οὗτος δ' ἔχει σημεῖον ἐν μέσῳ σαφές·
τὸ δεύτερον δὲ πρῶτα μὲν γραμμαὶ δύο,
ταύτας διείργει δ' ἐν μέσαις ἄλλη μία·
τρίτον δὲ βόστρυχός τις ὡς εἰλιγμένος·
τὸ δ' αὖ τέταρτον ἢ μὲν εἰς ὀρθὸν μία,
λοχαὶ δ' ἐπ' αὐτῆς τρεῖς κατεστηριγμένοι
εἰσίν· τὸ πέμπτον δ' οὐκ ἐν εὐμαρεῖ φράσαι·
γραμμαὶ γάρ εἰσιν ἐκ διεστώτων δύο,
αὗται δὲ συντρέχουσιν εἰς μίαν βάσιν·
τὸ λοιπὸν δὲ τῷ τρίτῳ προσεμφερές.

Не сведущ в буквах я, но знаки изъясню.
Круг вижу там, в середке будто черточка;
Второй знак — два столба стоят, меж ними
третий лег;
Кудряв как локон третий — завитушечка,
Четвертый — столб, а от него три линии.

Как пятый толком описать? Две линии
Оттуда и отсюда вдруг сошлись внизу;
Ну а шестой — на третий он похож.
(*TGF*, fr. 382)

Этот человек описал шесть букв имени Тесей (ΘΗΣΕΥΣ). Вероятно, с точки зрения драматургии эта сцена вышла эффектной, поскольку ее очень близко к тексту воспроизвели два других драматурга, как показывают сохранившиеся фрагменты (*TGF*, Агафон, fr. 4, и *TGF*, Теодект, fr. 6; ср. *Ath.*, X, 454b). Рассказывают, что Софокл поставил сатировскую драму, в которой актер танцевал буквы алфавита (*TGF*, fr. 6; *Ath.*, 454f). Афинский комический поэт Каллий предположительно поставил нечто под названием «Представление алфавита»: двадцать четыре участника хора изображали буквы, а потом имитировали слоги, танцуя парами гласный + согласный звуки (*Ath.*, 453c). Вероятно, большинство зрителей этих представлений вполне могли разделить и увлеченность, и досаду, с какой изображались буквы алфавита. Вероятно, им самим случалось испытывать подобные чувства, когда они учились писать буквы. Или же сама мысль о таких трудах пугала простых людей, и они так и не учились грамоте. Может, каждый вечер за ужином им жаловались дети на то, как это сложно. Как бы то ни было, подобные представления предназначены для тех, чье воображение могло захватить зрелище *grammata*, возникающих, как живые, прямо из воздуха. Это были люди с очень развитым вооб-

ражением, и им наверняка доставляло удовольствие наблюдать за пластическими образами алфавита.

Если поразмыслить над древнегреческим письмом как физическим процессом, мы увидим схожую работу воображения. Греки явно рассматривали алфавит как набор художественных приемов. На протяжении VI века до н. э. они использовали разнонаправленное письмо *бустрофедон*, названное так из-за разворота в конце строки: словно вол, дойдя до конца борозды, поворачивает назад вместе с плугом (Павсаний, V, 7, 16). Все буквы в нечетных строках направлялись в одну сторону, а в четных — строго в противоположную. Подобная манера письма для грека была не так уж сложна, ведь из двадцати шести изначальных символов двенадцать были симметричными, шесть требовали минимальных изменений при развороте, и лишь восемь выглядели заметно иначе. *Бустрофедон* предполагает, что пишущий рассматривает буквы как набор всякий раз новых, обратимых, двусторонних символов — очень по-гречески. Кажется, греческое общество не заимствовало этот стиль у какой-либо другой письменности. «Его изобретение, — пишет Л. Джеффри, — предполагает простое представление о буквах как об изображаемых символах, могущих по мере надобности быть повернутыми в любую сторону» (1961, 46).

Внимание к контурам у ранних греческих авторов очевидно не только на уровне отдельных букв, но также в подходе к группе слов и строкам текста. Примечательная черта архаических надписей —

они часто отмечают окончание групп слов точками, поставленными одна над другой небольшими колонками по две, три или шесть. В классический период эта традиция отмирает — пишущие и читающие давно утратили интерес к своим способностям как утверждать границы, так и отрицать их. Также в ранних надписях с особым тщанием подходили к разграничению строк текста, и в *бустрофедоне* вовсе не случайно чередование строк подчеркивается направлением письма. Даже после того, как к V веку этот стиль практически полностью уступил место последовательному письму слева направо, пишущие сохраняли приблизительную разметку строк при помощи чернил разного цвета. Строчки вырезанных в камне надписей тоже порой окрашивали попеременно в красный и черный цвета. Специалисты по эпиграфике предполагали, что к таким действиям побуждает «некая эстетическая мотивация» (напр.: Woodhead, 1981, 27). Но это, заметим, особенный тип эстетики: в письменности красота требует границ.

Не следует также забывать о том, как, чем и на чем писали в античности. На камне, дереве, металле, коже, керамике, воощеных табличках и папирусе. К V столетию папирус стал общепринятым материалом для письма (см. Геродот, V, 58; ср.: Aesch., *Supp.*, 947), а слово «книга» греки позаимствовали у названия папируса (*byblos*). Как растение, так и идея использовать его для письма пришли из финикийского Библа или, позднее, из Египта, но греки использовали папирус иначе, нежели египтяне

или финикийцы. Они пересмотрели концепцию письма и по-новому приспособили материал, точно так же, как, взяв финикийскую систему знаков, преобразовали ее в первый в мире алфавит. Они внедрили радикальное новшество: для того, чтобы писать на папирусе, греки придумали перо (Turner, 1952, 10).

Египтяне писали стеблем тростника. Отрезали его наискось и жевали, чтобы превратить в подобие мягкой кисточки. Такой кистью египетский писец скорее рисовал, нежели писал буквы, выводя толстую и часто неровную линию, и, когда поднимал кисть, она оставляла двузубый след. Греки приспособили для письма твердый полый внутри тростник под названием *каламос* (ср. Pl., *Phdr.*, 275). Тростниковое перо затачивалось и слегка расщеплялось. Оно давало тонкую линию, не размазывавшуюся, если поднять перо. «Но стоит руке замереть на мгновение, в начале или в конце строки, собирается круглая клякса», — предупреждает специалист по папирусам Эрик Тернер (1952, 11). Кажется, тростниковое перо — инструмент, нарочно созданный для обозначения границ букв. Тот, кто станет им пользоваться, должен строго следить за тем, откуда начать и где закончить выводить каждую букву. Кляксы портят как качество написанного, так и настроение пишущему. Исследования источников в итоге учат вот чему: пишущий работает на стыке удовольствия, риска и боли.

Судя по тому, как и чем писали в античности, можно предположить, что греческий алфавит вос-

принимался пишущими и читающими как система контуров или границ. Но попытаемся проникнуть по ту сторону физического процесса письма — внутрь умственной деятельности, которая его наполняет. Это поиск символов. Будучи фонетической системой, греческий алфавит подбирает условные знаки не для объектов окружающего мира, но для самого процесса, в ходе которого звуки складываются в речь. Фонетическое письмо имитирует сам речевой процесс. Греческий алфавит произвел революцию в имитационной функции; в нем выявился согласный звук — элемент условности, абстракция. Согласный звук функционирует благодаря акту воображения в разуме того, кто его произносит. Я пишу эту книгу потому, что этот акт до сих пор изумляет меня. В этом акте разум тянется от настоящего и актуального куда-то еще. Тот факт, что эрос действует при помощи схожего усилия воображения, скоро откроется нам как самое в нем удивительное.

Чего хочет влюбленный от любви?

Поразительная победа над Манти не доставила мне удовольствия, равного сотой доле страдания, которое Манти причинила мне, променяв меня на г-на де Бопье¹.

Стендаль, «Жизнь Анри Брюлара»

Ответ, лежащий на поверхности, — влюбленный желает возлюбленного. Но это, разумеется, не так. Если мы пристально всмотримся во влюбленного на пике желания, скажем, у Сапфо во фрагменте 31, то увидим, как трудно ей дается созерцание возлюбленной даже на расстоянии. А воссоединение вообще грозит ее уничтожить. Влюбленной в том стихотворении нужно обрести способность созерцать возлюбленную, не погибая, то есть достичь состояния того, кто «так близко-близко пред тобой сидит». Такая идеальная невозмутимость для нее — проблеск новой, возможной себя. Если б она могла осознать это потенциальное «я», она бы на пике желания стала «равной богам», но в той мере, в какой она не осознает этого, же-

¹ Пер. Б. Реизова. — *Прим. пер.*

ление может ее разрушить. И та и другая возможность отражаются на экране актуальной действительности благодаря избранному поэтессой приему триангуляции. Богоподобная сущность, ранее неведомая, оказывается теперь в центре внимания — и снова исчезает, стоит сместить взгляд. Сдвигаются уровни зрения, и на мгновение реальное и идеальное «я» и разница между ними соединяются в треугольнике. Соединение и есть эрос. Ощутить, как проходит сквозь нее эротическое напряжение, — вот чего на самом деле желает влюбленная.

Неотъемлемые черты эроса уже проступали, когда мы исследовали концепцию горькой сладости. Одновременность удовольствия и боли — его симптом. Отсутствие — вдыхающий в него жизнь основополагающий элемент. С точки зрения синтаксиса, эрос показался нам своего рода обманом зрения: будучи по сути существительным, эрос всюду выступает как глагол. Его действие — стремление, и устремившееся желание вовлекает каждого влюбленного в игру воображения.

Мысль о том, что воображение играет важную роль в человеческом желании, не нова. Гомеровское описание Елены в «Илиаде», возможно, является архетипической демонстрацией этого. От собственно описания Гомер удерживается. Он говорит лишь о том, как старики на троянской стене, стоит ей пройти мимо, начинают шептаться:

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
τοιγῶν ἀμφὶ γυναῖκί πολλὸν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны
и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят¹.
(*Il.*, III, 156–157)

Елена так и остается абсолютно желанной, абсолютно воображаемой, идеальной.

Теоретики эротического потратили много времени на обсуждение воображения влюбленного. Аристотель в «Риторике» дает определение динамике и восторгу воображения: сравнивая желание с тягой (*orexis*) к сладкому, он поясняет, что человек может искать удовольствие и в прошлом, вспоминая, и в будущем, надеясь, и делает это с помощью воображения (*phantasia*, *Rh.*, I, 1370a6). Андрей Капеллан, исследуя тоску влюбленного в трактате «О любви» (XIV), написанном в двенадцатом столетии, настаивает на том, что эта самая *passio* — всецело плод работы разума. «А что любовь есть страсть врожденная, покажу я тебе с несомненностью, ибо по зорком рассмотрении истины мы видим, что ни из какого она не рождается действия, но единственно из помышления, возникающего в душе пред видимым очами, возникает названная страсть»². Стендаль в знаменитом эссе о любви открывает во влюбленном процесс мечтаний, названный после посещения зальцбургских копей «кристаллизацией»:

¹ Пер. Н. Гнедича. — *Прим. пер.*

² Пер. М. Гаспарова. — *Прим. пер.*

Дайте поработать уму влюбленного в течение двадцати четырех часов, и вот что вы увидите: в соляных копиях Зальцбурга в заброшенные глубины этих копей кидают ветку дерева, оголившуюся за зиму; два или три месяца спустя ее извлекают оттуда, покрытую блестящими кристаллами; даже самые маленькие веточки, не больше лапки синицы, украшены бесчисленным множеством подвижных и ослепительных алмазов; прежнюю ветку невозможно узнать. То, что я называю кристаллизацией, есть особая деятельность ума, который из всего, с чем он сталкивается, извлекает открытие, что любимый предмет обладает новыми совершенствами¹.

(1957, 45)

Кьеркегор также посвящает мысли «чувственно идеализирующей силе... [которая] украшает и возвышает предмет желания, который вспыхивает все возрастающей красотой благодаря такому отражению»². Сила, при помощи которой соблазняет Дон Жуан, есть «энергия чувственного желания», с оттенком облегчения заключает Кьеркегор («Или-или. Фрагмент из жизни»). Фрейдистская теория обращает внимание на способность эротического инстинкта человека к проекции, приписывая ей обычную ситуацию в ходе психоаналитических сеансов, называемую «переносом». Перенос возникает почти в каждом психотерапевтических взаимоотношениях, когда пациент или пациентка

¹ Пер. М. Левберг и П. Губера. — *Прим. пер.*

² Пер. Н. Исаевой и С. Исаева. — *Прим. пер.*

упорно влюбляется в доктора, несмотря на намеренную отчужденность, предупреждения и противодействие последнего. Важный урок эротического недоверия доступен всякому психоаналитику, который наблюдает, как из него на пустом месте создают объект желания.

Такого рода выдумки очень занимают авторов Нового времени. Страсть Анны Карениной к Вронскому — это действие ума:

Она положила обе руки на его плечи и долго смотрела на него глубоким, восторженным и вместе испытующим взглядом. Она изучала его лицо за то время, которое она не видала его. Она, как и при всяком свидании, сводила в одно свое воображаемое представление о нем (несравненно лучшее, невозможное в действительности) с ним, каким он был.

(Часть 4, гл. 2)

Любовные письма Эммы Бовари к Леону представляют собой схожий процесс: «Но, набрасывая эти письма, она видела перед собой другого человека — призрак, созданный из самых жарких ее воспоминаний, самых прекрасных книг, самых мощных желаний; понемногу он становился так реален и доступен, что она трепетала в изумлении — и все же не могла отчетливо представить его себе: подобно богу, он терялся под множеством своих атрибутов»¹ (Флобер, «Госпожа Бовари»). Героиня романа

¹ Пер. А. Ромма. — *Прим. пер.*

Итало Кальвино «Несуществующий рыцарь» — блистательная сластолюбивая, осознавшая, что настоящее желание может испытывать лишь к пустому рыцарскому доспеху; всех прочих она либо уже познала, либо может познать, и они не возбуждают ее. И снова, уже не впервые, мы приближаемся к сути явления. То, что можно узнать, получить, чем можно завладеть, не может стать объектом желания. «В любви обладание — ничто, важен лишь восторг», — пишет Стендаль (1957, 112). «Эрос — это отсутствие», — утверждает Сократ. Более тонкие грани этой дилеммы высветил Ясунари Кавабата. В романе «Красота и печаль» рассказывается о первых годах брака Оки и Фумико. Оки — романист, а Фумико — машинистка в телеграфном агентстве. Она печатает все его рукописи, и эта связь и составляет основу восхищения Оки своей молодой женой:

Это была любовная игра, нежная близость молодоженов, но не только. Когда его рассказ впервые вышел в журнале, он был ошеломлен разницей между рукописью и крошечными напечатанными буквами.

(Beauty and Sadness, 34)

По мере того, как разрыв между рукописным и напечатанным становится для Оки привычным, его страсть к Фумико сходит на нет и он заводит любовницу.

Именно в зазоре между рукописными и печатными буквами, между реальным и воображаемым Врон-

ским, между Сапфо и «тем, кто сидит близко-близко», между реальным рыцарем и пустыми доспехами прорывается желание. Через это пространство и проносятся искра эроса в разуме влюбленного, и зажигается восторг. Восторг, согласно определению Аристотеля, — движение (*kinēsis*) души (*Rb.*, I, 1369b19). Нет разницы — нет восторга. И эроса тоже.

Искра, вспыхнувшая в душе влюбленного, пробуждает страсть к познанию. Он оказывается на грани познания того, что было ему ранее неизвестно. У греческих поэтов так проявляется познание себя — того себя, которого они не знали прежде и который дал себя познать через отсутствие, через пустоту, через боль и горечь. Но не все влюбленные столь негативно реагируют на познание эротического. Мы были поражены тем, с какой невозможностью отмечает «что-то от меня уходит» героиня Вирджинии Вулф Невил и какой бурной радостью встречает изменение себя Ницше. Правда, затем Ницше зовет современный мир «ослом, который всему говорит “да”». Но не таковы греческие поэты. Нет, они допускают, что поначалу эротический опыт сладок: *gluki*. И признают идеальные возможности, открывающиеся перед личностью в эротическом опыте; чаще всего персонифицируя этот опыт как бога Эроса. Сапфо, как мы наблюдали во фрагменте 31, проецирует идеал на другого, «того, кто сидит близко-близко». Более нарциссичный влюбленный, а именно Алкивиад из Платонова «Пира», присваивает идеал целиком себе, любезно поясняя, что его побуждает добиваться Сократа:

ἐμοὶ μὲν γὰρ οὐδέν ἐστι πρεσβύτερον τοῦ ὥς ὅτι
βέλτιστον ἐμὲ γενέσθαι.

Для меня нет ничего важнее, чем достичь как
можно большего совершенства.

(*Symp.*, 218d)

Но где же радость при мысли о соединении возможностей личности и ее самосознания? Ее нет. В античных представлениях эрос то и дело предстает в негативном свете. Вероятно, если влюбленному хоть раз удалось бы перевоплотить отсутствие в нового, лучшего себя, эта картина сделалась бы куда позитивнее. Или нет? Неужели именно это ищет влюбленный в любви — позитивный образ?

А вот и ответ из античности. Аристофан вкладывает этот же самый вопрос в уста воображаемых влюбленных в платоновском диалоге «Пир». Воображая пару в объятиях друг друга, он отмечает как абсурдную мысль о том, что лишь соединение влюбленных (*sunousia tōn aphrodisiōn*) — все, чего они желают:

ἀλλ' ἄλλο τι βουλομένη ἐκατέρου ἢ ψυχὴ δῆλῃ ἐστίν,
ὃ οὐ δύναται εἰπεῖν. ἀλλὰ μαντεύεται ὃ βούλεται, καὶ
αἰνίττεται.

Ясно, что душа каждого хочет чего-то другого; чего именно, она не может сказать и лишь догадывается о своих желаниях, лишь туманно намечает на них.

(*Symp.*, 192c-d)

Чего же именно «другого»? Аристофан продолжает:

καὶ εἰ αὐτοῖς ἐν τῷ αὐτῷ κατακειμένοις ἐπιστάς
ὁ Ἥφαιστος, ἔχων τὰ ὄργανα, ἔροιτο· “Τί ἔσθ’
ὃ βούλεσθε, ὦ ἄνθρωποι, ὑμῖν παρ’ ἀλλήλων
γενέσθαι;” καὶ εἰ ἀπορούοντας αὐτούς πάλιν ἔροιτο·
“Ἄρά γε τοῦδε ἐπιθυμεῖτε, ἐν τῷ αὐτῷ γενέσθαι ὅτι
μάλιστα ἀλλήλοις, ὥστε καὶ νύκτα καὶ ἡμέραν μὴ
ἀπολείπεσθαι ἀλλήλων; εἰ γὰρ τούτου ἐπιθυμεῖτε,
θέλω ὑμᾶς συντῆξαι καὶ συμφυσεῖσθαι εἰς τὸ αὐτό, ὥστε
δύ’ ὄντας ἓνα γεγονέναι καὶ ἕως τ’ ἂν ζῆτε, ὡς ἓνα
ὄντα, κοινῇ ἀμφοτέρους ζῆν, καὶ ἐπειδὰν ἀποθάνητε,
ἐκεῖ αὖ ἐν Αἴδου ἀντὶ δυοῖν ἓνα εἶναι κοινῇ τεθνεῶτε·
ἀλλ’ ὁρᾶτε εἰ τούτου ἐρᾶτε καὶ ἐξαρκεῖ ὑμῖν ἂν τούτου
τύχητε.”

И если бы перед ними, когда они лежат вместе, предстал Гефест со своими орудиями и спросил их: «Чего же, люди, вы хотите один от другого?» — а потом, видя, что им трудно ответить, спросил их снова: «Может быть, вы хотите как можно дольше быть вместе и не разлучаться друг с другом ни днем, ни ночью? Если ваше желание именно таково, я готов сплавить вас и срастить воедино, и тогда из двух человек станет один, и, покуда вы живы, вы будете жить одной общей жизнью, а когда вы умрете, в Аиде будет один мертвец вместо двух, ибо умрете вы общей смертью. Подумайте только, этого ли вы жаждете и будете ли вы довольны, если достигнете этого?»

(*Symp.*, 192d-e)

Вечное единство — вот что предлагает Гефест. Ответа влюбленных мы не слышим. Вместо этого вступает сам Аристофан и заявляет, что для влюбленного это «именно то, о чем давно мечтал» (192e). Так вот: можно ли считать Аристофана или использованного им в качестве рупора Гефеста надежным свидетелем в вопросе о том, чего же на самом деле ищет влюбленный? Есть две оговорки на сей счет: Гефест, импотент-рогоносец олимпийского пантеона, может рассматриваться не более чем «информированным авторитетом» в делах любви; суждение же Аристофана («именно то, о чем давно мечтал») противоречит антропологии его собственного мифа. Правда ли придуманные им круглые люди катались по миру, довольные и безвинные, став единым целым? Нет. Они возомнили о себе и покатались на Олимп, чтобы напасть на богов (190 b-c). Вот вам и единое целое.

Нет, пример за примером демонстрирует нам: если разуму влюбленного представляется шанс выразить заветное желание, этим желанием окажется вовсе не «единица». Это желание раскрывается в триангуляции, ибо упоение в том, чтобы стремиться: попытка дотянуться до чего-то совершенного — вот что вызывает совершенный восторг. Сладкое яблоко Сапфо во фрагменте 105a, висящее «высоко-высоко на ветке», как раз и символизирует эту мучительную и сладостную истину. Мы рассмотрели некоторые приемы незавершенности, с помощью которых Сапфо в стихотворении уравновешивает желание и желанность. Проникнув

в логику влюбленного, мы столкнулись со схожей тактикой — принятием неведомого прежде одиночества. Это тактика воображения; временами она выливается в возвеличивание возлюбленных, а порой — в переосмысление влюбленными самих себя, но она всегда направлена на определение одной-единственной границы или различия: границы между двумя образами, неспособными слиться в единое целое, ведь они происходят из разных уровней реальности — актуальной и возможной. Познать обе, не упуская из виду разницы, — вот для чего существует уловка, именуемая эросом.

Symbolon

Пространство тянется к нам
и переводит все.

Рильке, Durch den sich Voegel werfen

Мы начали обсуждение горькой сладости эроса с осмысления неверного перевода *glukupikron* Сапфо, предположив, что *gluki-* она ставит впереди потому, что сладость любви понятна каждому, чего не скажешь о горечи. А потом обратили внимание на «горькую» сторону. Суждения эти, как мы теперь видим, были поверхностными. Сладость эроса неотделима от его горечи, и оба аспекта входят в человеческую страсть познавать — как именно, об этом нам предстоит поговорить. Есть некое сходство между тем, как эрос воздействует на разум влюбленного, и тем, как познание воздействует на разум мыслителя. Задача философов со времен Сократа — постигать природу и пользу этого сходства. Но не только философам это любопытно. Мне и самой хотелось бы понять, отчего именно эти состояния — влюбленности и жажды познания — наполняют меня жизнью. Есть в них что-то сродни электрическому напряжению. Они не похожи ни на что другое, но похожи друг на друга.

Каким образом? Давайте посмотрим, поможет ли прояснить этот вопрос концепция античных поэтов о сладкой горечи, *glukupikrōtes*.

«Все люди от природы охотники до знания»¹, — сообщает нам «Метафизика» Аристотеля (*Metaph. A*, I, 980a21). Если это верно, нам открывается нечто важное о деятельности познания и желания. По сути они причастны схожему восторгу — восторгу стремления, и причиняют ту же боль — оттого, что цель не будет достигнута. Это открытие, возможно, проступает уже в определенном словоупотреблении у Гомера, ибо в языке эпической поэзии одно и то же слово (*μνησται*) означает «помнить, думать о, обращать внимание» и «ухаживать, добиваться, быть поклонником». Расположившись у границ самого себя, или текущего уровня познания, разум мыслителя запускает процесс постижения неизведанного. Точно так же поклонник, дойдя до границ собственной личности, пытается притянуть на границы другого и пространство по ту сторону. И разум, и поклонник, от того, что известно и насущно, тянутся к чему-то принципиально иному, возможно лучшему, желанному. Но к чему-то другому. Подумайте о том, каково испытывать это.

Пытаясь думать о собственном разуме, как и ощутить собственное желание, мы оказываемся в слепой зоне. Там, где, скажем, находится зритель, который смотрит на картину Веласкеса «Менины». Это (авто)портрет Веласкеса, пишущего портрет

¹ Пер. А. Маркова. — *Прим. пер.*

короля и королевы Испании. Однако самих коронованных особ на картине нет. Или они есть? На полотне изображено множество людей, включая самого Веласкеса, но, судя по всему, среди них нет ни короля, ни королевы, однако все пристально смотрят на кого-то, кто остался за рамой картины. На кого же? Встретившись со взглядами этих людей, мы сперва думаем: на нас. Потом замечаем отражения в зеркале в глубине комнаты. Кто там отражается? Мы? Нет. Король и королева Испании. Так где же они, получается, находятся? А именно там, где стоим мы, созерцая картину и видя их отражения в зеркале. А мы тогда где? И, раз уж на то пошло, кто мы?

Неважно, кто мы, раз мы не король и королева и стоим мы как раз в слепой зоне. Мишель Фуко проанализировал картину Веласкеса и ее слепую зону в исследовании об археологии человеческого познания, «Слова и вещи», и назвал ее «убежищем, в котором наш взгляд скрывается от нас самих в тот момент, когда мы смотрим». Мы не видим этого места, точно так же, как не можем подумать мысль или пожелать желание, не прибегая к хитрости. В картине «Менины» эта уловка проступает в зеркале в глубине комнаты. В терминологии Фуко это называется «метатезой видимости», потому что вокруг нее картина нарочно образует пустое пространство. «Линии, не пересекающие глубину картины, неполны, им всем недостает части их траектории. Этот пробел обусловлен отсутствием короля — отсутствием, являющимся приемом художника»¹.

¹ Пер. В. Визгина. — *Прим. пер.*

Уловка Веласкеса осуществляет триангуляцию нашего восприятия: мы словно бы видим самих себя, смотрящих на картину. То есть он скомпоновал картину так, что когда мы ее созерцаем, некое изначальное подозрение постепенно переходит в уверенность, а именно — что пустота, отраженная в зеркале, принадлежит не королю Филипу IV и королеве Марианне, но нам самим. Стоя, точно дублеры, на месте, где должны быть король и королева, мы с легким разочарованием понимаем, что лица, отразившиеся в зеркале, не принадлежат нам, и почти что видим (если, конечно, правильный угол зрения не ускользнет) точку, где мы исчезаем в самих себя, чтобы продолжать смотреть. Точку, расположенную в разрыве между нами и ими. Попытки сфокусироваться на этой точке приводят к головокружению, однако в то же самое время присутствует особенный, острый восторг. Мы ужасно хотим увидеть эту точку, хотя не можем разорваться на части. Но зачем?

В этой точке нет неподвижности. Ее компоненты раздваиваются, расходятся всякий раз, когда мы пытаемся сфокусироваться на них, словно внутренние континенты разума пытаются нагромоздиться вкривь и вкось. Это не та точка, куда можно смотреть, чтобы спокойно стать единым изображением с королем и королевой, единым существительным. Эта точка — глагол. Всякий раз, когда мы на нее смотрим, она действует. Как?

Давайте иметь в виду эти вопросы, рассматривая еще одну точку ландшафта человеческой мыс-

ли, точку, тоже являющуюся глаголом; более того, из тех, кому присуща треугольная структура, которая может преследовать, делиться надвое, искривляться и приводить нас в восторг всякий раз, когда она начинает действовать. Давайте рассмотрим точку вербального действия под названием «метафора».

«На предметы безымянные... переносить [*metaphora*] названия... от предметов родственных или схожих»¹ — вот как Аристотель описывает функции метафоры (*Rh.*, III, 2, 1405a34). В текущей теории этот мыслительный процесс лучше всего рассматривать как взаимодействие субъекта и предиката метафорического предложения. Метафорический смысл производится всем предложением и действует посредством того, что один критик назвал «семантической неуместностью» (Cohen, 1966), а именно нарушением законов уместности и правильности, управляющих атрибуцией предикатов при обычном использовании языка. Нарушение приводит к появлению новой уместности или конгруэнции, то есть метафорического значения, путем разрушения обычного или буквального значения. Как же появляется новое значение? В разуме происходит изменение или смещение дистанции, которое Аристотель назвал *epiphora* (*Poet.*, 21, 1457b7) — сведение вместе двух различных по природе вещей выявляет их сходство. Новаторство метафоры заключается

¹ Пер. О. Цыбенко. — *Прим. пер.*

в изменении дистанции — дальней на ближнюю, и это совершается воображением. Виртуозный акт воображения сводит вещи воедино, видит их инконгруэнтность, а затем также новую конгруэнтность, в то же самое время продолжая распознавать увиденную ранее инконгруэнтность через новую конгруэнтность. Оба — и обычный, буквальный смысл, и новообретенный, — равным образом присутствуют в метафоре; разом и оригинальная, описательная коннотация, и заново обретенная находятся в напряжении — такой у метафоры взгляд на мир.

Таким образом, это умственное действие создается обостренным и не находящим исхода напряжением, которое требует от разума «стереоскопического зрения», как сформулировал Стэнфорд (Stanford, 1960), или же расщепленной референции по Якобсону, а именно способности одновременно держать в равновесии две точки зрения. Поль Рикёр зовет такое состояние умственного напряжения «состоянием войны, при котором разум еще не достиг понятийного мира, но застрял между отдаленностью и приближенностью, между сходством и различием». Как пишет Рикёр:

Мы с Гадамером можем говорить о фундаментальной метафоричности мышления в той степени, в какой фигура речи, называемая «метафора», позволяет нам взглянуть на общую процедуру образования концептов. Все потому, что при метафорическом процессе движение к родовому

понятию останавливается сопротивлением отдаленности и некоторым образом перехватывается риторической фигурой.

(Ricœur, 1978, 149)

Акт остановки и перехвата, расщепляющий разум и погружающий его в состояние конфликта, и есть акт, называемый «метафора». Сравним его с тем, что мы увидели в «Менинах». В самой сути акта, именуемого «метафорой», разум тянется к определению, переносит названия «на предметы безымянные», по Аристотелю (*Rh.*, III, 2, 1405a34). В свою очередь хитрость, примененная Веласкесом, побуждает нас дать имя объекту, на который смотрят глаза всех, кто изображен на картине. На мгновение нам кажется, что все взоры устремлены на нас. А потом мы видим отражения в зеркале. Наше побуждение дать имена этим лицам спотыкается о различие между двумя сущностями (мы сами и король с королевой), притязующими на эти имена. Остановка происходит рывком, из-за которого зрение искажается, наше сознание расщепляется надвое и этот разрыв непреодолим, как бы часто мы ни возвращались к картине: всякий раз, когда мы смотрим на нее, восторженный миг самоузнавания пресекается смутным отражением монарших особ в зеркале. Аристотель улавливает этот момент перехвата, когда разум будто бы говорит себе: «Как это верно! А я ошибался». Он зовет это «чем-то парадоксальным» (*ti paradoxon*), и, по его рассуждению, в этом одна из неотъемлемых прелестей метафоры (*Rh.*, III, 2, 1412a6).

Эрос также содержит нечто парадоксальное в самой сути своей силы, в моменте, когда сладость сменяется горечью. Происходит смещение дистанции, и далее, отсутствующее, иное становится близким. «Изваяний прекрасных ненавистно прельщенье»: Менелаю, который бродит по опустевшему дворцу, в слепой зоне между любовью и ненавистью, пустые глазницы статуй отражают Елену (Aesch., Ag., 414–419). «Желает, ненавидит, хочет все ж иметь», — говорит Аристофан о греческом *демосе* и его любимце Алкивиаде (Ran., 1425). «Люблю опять и не люблю, и без ума, и в разуме», — восклицает Анакреонт (PMG, 412). Нечто парадоксальное останавливает влюбленного. Остановка случается в момент несоответствия реального и возможного, в слепой зоне, когда действительное «мы» исчезает в возможном «мы, которые могли бы быть, если бы были другими, а не такими, как мы есть». Но мы такие, какие есть. Мы — не король и королева Испании; не влюбленные, способные одновременно чувствовать желание и добиваться желаемого; не поэты, которым для того, чтобы донести смысл, не требуется ни метафор, ни символов.

Слово «символ» — греческое *symbolon*, в античном мире означавшее половинку бабки — косточки надкопытного сустава овцы или козы, которую носили в знак сродства с тем, у кого была вторая половинка. Вместе две половинки образуют одно значение. Метафора — разновидность символа. Как и влюбленный. Так говорит Аристофан в платоновском «Пире»:

ἕκαστος οὖν ἡμῶν ἐστὶν ἀνθρώπου σύμβολον, ἅτε
τετμημένος ὥσπερ αἱ ψῆτται, ἐξ ἐνὸς δύο· ζητεῖ δὴ
ἀεὶ τὸ αὐτοῦ ἕκαστος σύμβολον.

Итак, каждый из нас — это [*symbolon*] челове-
ка, рассеченного на две камбалоподобные части,
и поэтому каждый ищет всегда соответствующую
ему половину.

(*Symp.*, 191d)

Каждый жаждущий, рыщущий влюбленный —
половинка такой бабки, поклонник значения, неот-
делимого от собственного отсутствия. Миг, когда
мы понимаем такие вещи, — миг, когда видим себя,
какие мы есть, в проекции на экране того, какими
мы могли быть, — это всегда момент резкой оста-
новки. Мы любим этот миг — и ненавидим его.
Но, если мы хотим поддерживать связь с возмож-
ным, нам придется возвращаться в этот миг снова
и снова. И смириться с тем, что он снова и снова
будет ускользать. Лишь слово бога не имеет нача-
ла и конца. Лишь божественное желание может
достичь желаемого без отсутствия. Лишь парадок-
сальный бог желания, исключение из всех правил,
навечно наполнен самим отсутствием.

Сапфо свела это понятие воедино и назвала эрос
*gliukipikron*¹.

¹ Так сказал Максим Тирский, софист и странствующий ученый, живший во II веке (XVIII, 9; Sappho, *LP*, fr. 172). — *Прим. авт.*

Рождение романа

У Природы нет очертаний;
у Воображения — есть.

*Уильям Блейк,
«Записные книжки»*

Воображение — суть желания. И суть метафоры. Оно необходимо для занятия чтением и письмом. В греческой архаической лирике эти три траектории, возможно случайным образом, пересеклись, и воображение придало человеческому желанию новые очертания, прекраснее которых, как думают многие, не было ни прежде, ни впоследствии. Мы видели, какую форму принимают эти очертания. Архаические поэты, писавшие о желании, выкладывали из своих слов треугольники. Или же, если выразиться не столь категорически, представляли ситуацию, в которую вовлечены два фактора (влюбленный и объект любви), как структуру из трех факторов (влюбленный, объект любви и пространство между ними, понимаемое по-разному). Являются ли эти очертания лишь идеей фикс лирического поэта? Нет. Мы рассматривали трагических и комических поэтов, а также эпиграммистов, затрагивавших горькую сладость желания. Мы нашли корни этого поня-

тия в гомеровской сцене с Афродитой. Мы видели, как Платон подошел к проблеме с другой стороны. Нет, это нечто фундаментально присущее эросу.

Лирические поэты изображают эти очертания с неожиданной отчетливостью, и их открытия сохранились в письменном виде. «Чего хочет влюбленный от любви?» — вот вопрос, к которому нас подводит лирическое наследие. Но теперь следует взглянуть на тему с другой стороны, поскольку природа лирического наследия неотделима от факта его письменного переложения, и этот факт окутан тайной. Я имею в виду вот что: греческие лирические поэты представляют собой пограничный случай — они жили в эпоху первого всплеска литературной деятельности, последовавшей за появлением алфавита, и, получая заказы на произведения для устной декламации или публичных представлений, участвовали также и в письменной фиксации этих текстов. Эти поэты исследуют границу устной и письменной литературы, испытывают на себе, что такое акт письма, акт чтения, какой становится при этом поэзия. Не самое легкое положение. Возможно, оттого эти тексты так хороши. Так или иначе, постепенно, по мере распространения грамотности по всей Греции, положение поэтов становилось легче. Стали появляться новые жанры, отвечающие новым требованиям. Давайте посмотрим на самые влиятельные из них, развивавшиеся уже специально для писательского и читательского удовольствия. Давайте же заменим вопрос «Чего хочет влюбленный от любви?» вопросом «Чего

хочет читатель от чтения? А чего желает автор?». И ответом будут романы.

«Харитон, писец ритора Финагора»¹, — представляется греческий автор в начале своего романа «Повесть о любви Херея и Каллирой», самом раннем из дошедших до нас примеров жанра, который мы зовем любовным романом. Жанр возник при появлении письменной литературы, процветавшей в греко-римском мире начиная с III века до н. э., когда распространение грамотности и оживленная книготорговля создали широкую аудиторию. Наш термин «любовный роман» не отражает античного названия жанра. Свой труд Харитон назвал *erōtica pathēmata*, «эротические страдания», — любовные истории, в которых любовь заведомо должна причинять боль. Рассказывались эти истории в прозе и имели целью развлечь читателя.

Четыре древнегреческих романа сохранились полностью, а еще фрагменты и краткие изложения, датирующиеся периодом начиная с I века до н. э. и заканчивая IV веком н. э., плюс несколько романов на латыни. Сюжеты во многом схожи: истории, в которых влюбленные остаются разлученными и страдают до последней страницы. Один издатель дал вот такую краткую характеристику жанра:

Романтическая история любви — это нить, на которую нанизаны сентиментальные и сенсационные эпизоды; главные герои либо влюбляются друг в друга в самом начале, либо играют свадьбу

¹ Пер. И. Толстого. — *Прим. пер.*

и тут же разлучаются; их раз за разом отдаляют друг от друга самые невероятные злоключения; они оказываются перед лицом верной смерти во всех ее видах; иногда к основной паре прилагаются второстепенные, чья любовь тоже омрачена массой препятствий; и герой, и героиня внушают нечистую и безнадежную любовь другим, которые становятся враждебной силой и грозят окончательно разлучить их, однако это никогда не удастся; порой повествование прерывается описаниями города, интерьера или природных красот, для того лишь, чтобы сразу же с новой силой приступить к рассказу о злоключениях влюбленных; и вот наконец на последних страницах все разрешается, все запутанные нити повествования распутываются с детальными и пространственными объяснениями и влюбленные остаются друг с другом насовсем, с перспективой жить вместе долго и счастливо.

(Gaselee, 1917, 411)

Тактика треугольной структуры — вот что главным образом занимает пространство романа. Знакомая нам по произведениям поэтов эпохи архаики, здесь она применяется в прозе и с большим размахом. Авторы романов в полной мере используют все грани эротических противоречий и сложностей, впервые встречаемых нами в лирической поэзии. Соперничающие влюбленные появляются на каждом повороте сюжета. Поводы для побега и преследования ветвятся от страницы к странице. Препятствия для воссоединения влюбленных обра-

зуются неустанно и в многообразии. И сами влюбленные придумывают препятствия собственному желанию в случае, когда несогласных родителей, жестоких пиратов, криворуких докторов, прожженных грабителей могил, бестолковых рабов, равнодушных божеств и капризов судьбы окажется недостаточно. *Aidōs* — излюбленная уловка. Романтические герои действуют на размытой, приятно щекочущей нервы границе чистоты и чувственности. Всякий раз, когда объект страсти оказывается в пределах досягаемости, *aidōs* окутывает его своим покровом. *Aidōs* унаследован от «стыдливости» античной этики и теперь трактуется в более узком смысле «целомудрия». Его хитроумные механизмы проникают во все главы романтического сюжета, требуют от влюбленных порывов добродетели и таким образом замедляют повествование.

«Афродитино целомудрие» — так некий критик назвал эти сладкие муки, ведь Афродита — божество, отвечающее за несговорчивый *aidōs* в таких историях. Именно она создает и ниспровергает сменяющие друг друга треугольники в романах, она и покровитель, и враг, она вдыхает во влюбленных страсть такой силы, какая помогает противостоять искушениям, которые она же затем на них и навлекает. Чистые влюбленные поклоняются ей — и подвергаются ее нападкам.

Роль Афродиты в любовных романах амбивалентна, если не сказать, парадоксальна, подобно роли Эрота в архаической поэзии. В *Ἐφεσικά* («Эфесских повестях») Ксенофонт Эфесский при-

водит обобщенное изображение амбивалентности Афродиты. Рассказывая об опочивальне новобрачных — героя и героини, — Ксенофонт детально описывает образ, *eikōn*, вышитый на покрывале брачного ложа. Это Афродита — богиня, покровительствующая воссоединению жениха и невесты в опочивальне. Но сцена, вышитая именно на этом покрывале, не сулит браку ничего хорошего. Афродита изображена там не как добродетельная супруга Гефеста, но как любовница Ареса. Бог войны принарядился для свидания, и Эрот ведет его за руку к ней, освещая путь факелом («Эфесские повести», I, 8). Ксенофонтово описание покрывала сразу же узнаваемо для греческого читателя: этот мотив изображался на множестве ваз и, несомненно, встречался в повседневной жизни: невесту ведут в дом жениха за руку, освещая путь факелами. Этот *eikōn* — пародия на свадебный обычай и по замыслу, и по исполнению. Вот тебе и свадьба.

Однако брак остается заявленной целью всяких романтического героя и героини, что ссорит их друг с другом и с Афродитой. И более того, стремление отдаться страсти ссорит их еще и с собственным создателем, ведь если он не помешает им сразу же достигнуть цели, роман тут же и закончится. Есть нечто парадоксальное во взаимоотношениях автора и придуманных им влюбленных. Как писатель, он знает, что их история должна завершиться, и он хочет, чтобы она завершилась. Точно так же и мы, читатели, это знаем и очень этого хотим. «Но не так скоро!» — кричим мы автору. «Но не

так скоро!» — восклицает автор, обращаясь к герою и героине. «Но не так скоро!» — останавливает возлюбленная влюбленного. Так продолжается погоня за желанным. Что есть парадокс? Парадокс — способ мышления, при котором мысль тянется к завершению, но никогда не дотягивается. Всякий раз на полпути к финалу происходит пространственный сдвиг, мешающий ухватить ответ. Вспомним известные парадоксы Зенона. Они как раз и доказывают невозможность достичь цели. Зенонов бегун никогда не достигнет финишной прямой; Ахиллес не догонит черепаху, а стрела не попадет в цель (см. Arist., *Ph.*, 239b5–18; 263 a4–6). Это парадоксы о парадоксе. Каждый из них достигает предела, когда логические рассуждения схлопываются и исчезают; ну или так кажется. Всякий раз, когда логические рассуждения исчезают, они могут появиться снова, и погоня за ответом возобновляется. Если рассуждения приносят вам радость, то всякий раз вы испытываете восторг от того, что все начинается заново. С другой же стороны, удовольствие от рассуждений должно подразумевать некоторое желание прийти к умозаключениям, так что это восторг на грани досады.

В сладкой горечи этих экзерсисов вам видятся очертания эроса. Вы любите Зенона — и ненавидите его. Знаете, что в его парадоксах спрятана хитрость, — но возвращаетесь к ним снова и снова. Возвращаетесь не потому, что охота увидеть, как Ахиллес наконец догонит черепаху, но потому, что вам нравится пытаться разгадать, что же такое парадокс.

Нравится находиться в слепой, но оживленной зоне, где ваш разум виден — или почти виден. Мы обнаружили эту слепую зону ранее, когда рассматривали «Менин» Веласкеса и размышляли о парадоксальности действия внутри метафоры. Любовный роман предоставляет нам другой, более обширный доступ к слепой зоне, ведь парадоксальный опыт растягивается в них на много страниц посредством множества уловок. Давайте же посмотрим, что можно вычитать из уловок романистов и тем самым приблизиться к пониманию слепой зоны и ее желанности.

Нечто парадоксальное

Критики романа называют парадокс принципом этого жанра и отмечают частоту, с которой романы пишут о ситуациях «новых и странных» (*kainos*), «безрассудных» (*paralogos*) или «неслыханных» (*adokētos*) (Heiserman, 1977, 77, 226 п. 4). Парадоксы наполняют эти истории на каждом уровне: сюжет, система образов, игра слов. По-настоящему неотъемлемой частью романа парадокс становится на уровне эмоциональной структуры. Тех, кто знаком с эротической лирикой, это не удивит. «Люблю опять и не люблю, и без ума, и в разуме», — говорил Анакреонт в VI веке до н. э. (*PMG*, 413). «Я не знаю, как быть: у меня два решения...» — говорит Сапфо (*LP*, fr. 51). У героев романов такого рода эмоциональная шизофрения, когда личность расколота на два противоборствующих лагеря, цветет пышным цветом. Романисты растягивают такие моменты до полномасштабных внутренних монологов, с тем чтобы герои могли обсуждать эротические дилеммы с самими собой, обычно пространно и безрезультатно. Но эмоциональный раскол — не привилегия героев и героинь. Все, кто наблюдает за их участием, в тексте и за

его пределами, запрограммированы на подобную реакцию.

Возьмем для примера финал «Эфесских повестей» Ксенофонта. Как только героиня, Антия, заключила в объятия возлюбленного, толпа, стоявшая вокруг, тоже была охвачена «одновременно болью, радостью, печалью, опасениями, воспоминаниями о былом, страхом перед грядущим»¹ («Эфесские повести», V, 13). Так же, как и в конце «Эфиопики» Гелиодора, свидетелями воссоединения влюбленных стали сограждане, и вот что происходило:

...ὁφ' ἧς καὶ τὰ ἐναντιώτατα πρὸς συμφωνίαν ἡρμόζετο, χαρᾶς καὶ λύπης συμπεπλεγμένων, γέλῳτι δακρύων κεραννυμένων, τῶν στυγνοτάτων εἰς ἐορτὴν μεταβαλλομένων...

...привело к созвучию крайние противоположности, сплеталась радость с горем, слезы смешивались со смехом, самые мрачные ужасы сменились празднеством².

(«Эфиопика», X, 38, 4)

Ранее в романе Гелиодора некий персонаж по имени Каласирид демонстрирует свою реакцию на эротические страдания героини:

...ἡδονῆς δὲ ἅμα καὶ λύπης ἐνεπλήσθην, καὶ πάθος τι καινότερον ὑπέστην, ὁμοῦ δακρύων καὶ χαίρων...

¹ Пер. С. Поляковой и И. Феленковской. — *Прим. пер.*

² Пер. А. Егунова. — *Прим. пер.*

...Я преисполнился и радости и печали, и странные чувства [*pathos ti kainoteron*] меня обуревали: одновременно плакал я и веселился.

(«Эфиопика», IV, 9, 1)

Как читатели, мы тоже должны испытывать парадоксальную смесь чувств, если романист достаточно владеет хитростями ремесла. Так и Харитон подспудно ожидает этого, обращаясь к нам в особенно яркий момент своего повествования, вопрошая:

Ποῖος ποιητὴς ἐπὶ σκηνῆς παράδοξον μῦθον οὕτως
εἰσήγαγεν; ἔδοξας ἂν ἐν θεάτρῳ παρεῖναι μυρίων
παλῶν πλήρει. πάντα ἦν ὁμοῦ· δάκρυα, χαρὰ, θάμβος,
ἔλεος, ἀπιστία, εὐχαί.

Какой поэт изображал на сцене столь парадоксальный сценарий [*paradoxon mython*]? Кажется, находишься в театре, полном разнообразнейших чувств, где слилось разом все: слезы и радость, жалость и изумление, сомнения и надежды.

(«Повесть о любви Херея и Каллирои», V, 8, 2)

Разом доставлять радость и причинять боль — вот цель автора романов. На этом моменте стоит остановиться подробнее. Это важно — что нас, читателей, как правило, постоянно втягивают в противоречивые переживания, схожие с теми, которые испытывает душа влюбленного, разделенная

желанием. Само наличие читательской перспективы позволяет соблюдать эстетическую дистанцию и двусмысленность, требуемые для подобной реакции. Чувства читателя проистекают из привилегированной позиции знания. Мы-то знаем, что все закончится хорошо. А герои книги, кажется, еще этого не знают. Так что мы рассматриваем текст под углом, откуда нам видно как действительное положение дел, так и то, что принимается за такое героями: две версии реальности повествования наплывают друг на друга, не совпадая, обеспечивая читателю эмоциональную и когнитивную стереоскопию, схожую с опытом охваченного желанием влюбленного.

Мы наблюдали, как во фрагменте 31 Сапфо воссоздает стереоскопический момент в виде треугольника, соединяя себя самое, возлюбленную и «того, кто сидит близко-близко». Вербальное действие эроса во фрагменте 31 позволяет нашему восприятию перескакивать с одного уровня желания на другой, от реального — к возможному, не теряя из виду разницу между ними. В стихотворении Сапфо миг перехода быстротечен: головокружение и внезапное ощущение близости к центру, где формируются чувства. В романах сдвиг восприятия выбран основной и неизменной техникой, перспективой, с которой читатель рассматривает действие. Романы превратили уловку эроса в нечто обязательное. Благодаря этой уловке в повествовании постоянно присутствует инконгруэнтность, эмоциональная и когнитивная. И это

позволяет читателям находиться внутри треугольной структуры вместе с героями романа и тянуться сквозь текст к объектам их желания, разделяя их тоску и в то же самое время отстраняясь от нее, видя их представления о реальности, но в то же время понимая их ошибочность. Это очень похоже на влюбленность.

И автор с книгой своднею нам стал

Приведем несколько примеров. Романист Лонг (II–III столетие) предваряет свой роман «Дафнис и Хлоя» смелым заявлением о том, что смысл романа и напряжение в нем создает треугольная структура. Побудила его написать роман, по его словам, некая картина, изображающая действие любви: «являлась она искусства дивным творением»¹, краше которого он не видел. Стремленье (*pothos*) овладело им «с картиной соревнуясь, повесть написать». В этом изящном зачине Лонга можно выделить три элемента: вот нарисованная картина, «искусства дивное творение» (*kalliston*), превосходящее красотой реальные леса и воды вокруг. А вот словесное изображение — сам роман, стремящийся превзойти или хотя бы сравняться с идеальной красотой в акте написания. А посередине между идеалом и соперничающим с ним изображением лежит движущая сила желания (*pothos*), принуждающая Лонга совместить разнородные изображения на экране воображения.

¹ Пер. С. Кондратьева. — *Прим. пер.*

Два изображения подобны двум частям метафоры: существующее изображение, или смысл, и обновленное изображение, или обновленный смысл, сведены вместе актом воображения. Вместе они составляют одно значение. Усилия воображения, прилагаемые Лонгом, равно как и вербальная инновация, называемая метафорой, — действия эротические; от того, что известно и реально, они тянутся к новому, другому, желанному. Значение, создаваемое Лонгом, — динамическое, не статичное, и по мере того, как треугольная структура романа сдвигается от одной проекции к другой, оно оживает. В этих сдвигах подспудно присутствует нечто парадоксальное, и нас, читателей, приглашают разделить этот опыт, стоя на границе чужого желания: остановиться, ощутить ухаживания, побывать на каждой из граней треугольника и измениться, и все — посредством значков на листе бумаги. Книга становится сводней.

Страница Лонга добивается читателя, во-первых, и очевиднее всего, втягивая его в переживание горько-сладкого чувства влюбленных из романа. Но нарративный вуайеризм — то, что на поверхности. Куда более привлекательный акт любви происходит на глубине; вот это метафорическое замещение одного изображения другим.

«Дафнис и Хлоя» — история юноши и девушки, познающих эрос. Все, что они говорят и делают, наполнено символами. Все влюбленные думают, что изобретают любовь, но Дафнис и Хлоя *в самом деле* ее изобретают. Они живут в чудесной пасто-

ральной стране, их желание набухает, как почки весной, и, пережив массу препятствий, в финале они в итоге играют свадьбу в пещере Эрота. Они, по выражению одного критика, «символические влюбленные, которые в символических обстоятельствах переживают символическое созревание для познания эроса» (Heisermann, 1977, 143). Вот, к примеру, что происходит, когда Дафнис убеждает отца позволить ему жениться на Хлое и спешит сообщить ей новость. Влюбленные оказываются во фруктовом саду:

μία μηλέα τετρύγητο καὶ οὔτε καρπὸν εἶχεν οὔτε φύλλον· γυμνοὶ πάντες ἦσαν οἱ κλάδοι. καὶ ἐν μῆλον ἐπέτετο ἐν αὐτοῖς ἄκροισι ἀκρότατον, μέγα καὶ καλὸν καὶ τῶν πολλῶν τὴν εὐωδίαν ἐνίκα μόνον. ἔδεισεν ὁ τρυγῶν ἀνελεθεῖν, ἠμέλησε καθελεῖν· τάχα δὲ καὶ ἐφυλάττετο (τὸ) καλὸν μῆλον ἐρωτικῶ ποικίμηνι.

На одной из яблонь все яблоки были уже собраны. Без плодов и без листьев стояла она, голыми были все ветви. Но на самой вершине ее осталось одно только яблоко, большое, прекрасное, чудным цветом своим все другие оно затмевало. Кто плоды собирал, побоялся высоко взобраться и снять его не потрудились; а может быть, чудное яблоко это как раз для влюбленного пастуха уцелело.

(«Дафнис и Хлоя», III, 33.4)

Дафнис тянется за яблоком, чтобы сорвать его; Хлоя запрещает ему. Дафнис срывает плод. И, чтобы смягчить Хлою, поясняет:

Ἦ παρθένε, τοῦτο τὸ μῆλον ἔφυσαν Ἦραι καλαὶ καὶ
φυτὸν καλὸν ἔθρεψε πεπαίνοντος ἡλίου καὶ ἐτήρησε
Τύχη. καὶ οὐκ ἔμελλον αὐτὸ καταλιπεῖν ὀφθαλμοὺς
ἔχων, ἵνα πέση χαμαὶ καὶ ἡ ποίμνιον αὐτὸ πατήσῃ
νεμόμενον ἢ ἐρπετὸν φαρμάξῃ συρόμενον ἢ χρόνος
δαπανήσῃ κείμενον, βλεπόμενον, ἐπαινούμενον. τοῦτο
Ἀφροδίτῃ κάλλους ἔλαβεν ἄθλον, τοῦτο ἐγὼ σοὶ
δίδωμι νικητήριον.

Милая девушка! Яблоко это родили Горы пре-
красные, и прекрасная яблоня воспитала его,
зрелым сделало солнце, и судьба для меня его
сохранила. Ведь глаз я не лишен, и не мог я по-
кинуть его, чтоб на землю упало оно, чтобы
стадо, пасясь, его затоптало, чтоб змея ползучая
ядом своим его напיתה или чтоб со временем
ссохлось оно, теперь такое прекрасное и завид-
ное. Ведь именно яблоко было дано Афродите
в награду за красоту; яблоко и тебе я дарю в знак
победы твоей. Судьи ваши похожи: тот пас овец,
а я пасу коз.

(«*Дафнис и Хлоя*», III, 34.1–34.2)

Дафнис кладет яблоко на колени Хлои, она це-
лует его, и вскоре «Дафнис ничуть не жалел, что
решился залезть так высоко».

Дафнис из тех влюбленных, что буквально вос-
принимают литературные мотивы. Вот он ухажи-
вает за своей возлюбленной при помощи главного
символа ухаживаний, вот тянется за яблоком хре-
стоматийным жестом «дотянуться до желаемого».
Лонг ожидает, что читатель узнает то самое яблоко

высоко-высоко на ветке из стихотворения Сапфо (*LP*, fr. 105a) и увидит символичность поступка Дафниса. В то же самое время яблоко — типичнейший из даров любви, что засвидетельствовано поэтическим и изобразительным искусством: оно часто изображается как дар влюбленного. Традиционная ассоциация яблока с Афродитой и судом Париса — еще одна нить эротической символики — упоминается самим Дафнисом. А само яблоко может означать Хлою-невесту, выросшую на воле и ожидающую, когда ее сорвут — выдадут замуж. Соответственно, поведение влюбленного и возлюбленной также стереотипно: желание, с которым он не в силах совладать, наталкивается на решительное сопротивление. Он настаивает, она уступает — яблоко сорвано. Разнообразные уровни ассоциаций разворачиваются из одного-единственного элемента сюжета: это реальное яблоко, и за него получен реальный поцелуй — ну или мы так прочли.

Повествование Лонга — это непрерывная ткань таких уровней значений, колеблющаяся богатым, но прозрачным полотном над обстоятельствами сюжета, подобно яблоку, раскачивающемуся на ветке. Давайте же пристальнее всмотримся в это яблоко в тексте Лонга. Для того, чтобы «подвесить» яблоко на ветке, автор выбрал довольно любопытный глагол, *epeteto* («Дафнис и Хлоя», III, 33.4) — форма глагола *petomai*, «летать». Обычно так говорится о крылатых созданиях или переполняющих сердце эмоциях. Например, этот особенно часто

употребляемый при описании эротических чувств глагол выбран Сапфо во фрагменте 31. Здесь Лонг употребляет глагол в имперфекте. То есть он «стопорит» действие глагола во времени (имперфект выражает продолженность действия), и таким образом яблоко, подобно Зеноновой стреле, летит, оставаясь неподвижным. Более того — предложение, в котором летит яблоко, находится с предыдущими предложениями в отношениях парадоксальных и паратактических. Паратактических потому, что союз, присоединяющий это предложение, попросту «и» (*kai*). Отношения парадоксальны, потому что утверждение «и осталось одно яблоко» противоречит трем предыдущим: «все яблоки были уже собраны. Без плодов и без листьев стояла она, голыми были все ветви». Переводчики Лонга без исключения меняли «и» на «но», так что наглое яблоко внезапно появлялось в нашем грамматическом круге зрения при помощи противительного союза. Но цель Лонга не столь банальна. Его грамматика врывается в привычный круг и разламывает его надвое. С одной стороны, вы видите голое дерево. С другой — вот оно, яблоко. «И» в том, как они соотносятся друг с другом, есть нечто парадоксальное. Лонгово «и» отправляет вас в слепую зону, в точку, откуда видно больше, чем написано буквами.

Лонг довольно требователен к читателям. Привилегированная позиция знающего, которой наслаждаешься при чтении «Дафниса и Хлои», основывается не просто на убеждении, что все закончится

хорошо. Лонг пользуется наследием эротических топосов и грамматических тонкостей, известных грамотной аудитории, и с успехом их применяет, желая, чтобы вы испытали непрерывный опыт того регистра умственной деятельности — метафоры, — что больше всего приближен к опыту эроса. Подумайте о том, каково это. По мере чтения романа ваш разум перемещается от уровня героев, эпизодов и ключей к уровню идей, решений и толкований. Это приятное и одновременно болезненное занятие. С каждым смещением мы чувствуем, как что-то теряется или уже утеряно. Толкование мешает чистому погружению в нарратив, портит его. Нарратив упорно стремится отвлечь наше внимание от толкований. Однако разум не желает прекращать ни одного мыслительного процесса и задерживается в точке стереоскопии, между обоими. Они и составляют единое значение. Автор, создающий этот момент пересечения умственной и чувственной активности, добивается любви, — и добивается именно нас. «И автор с книгой своднею нам стал!»¹ — восклицает в Дантовом аду Франческа, ну или так мы прочитали у автора.

¹ Здесь авторский вариант перевода. У Данте: «*Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse*» (Галеот — герой рыцарских романов на основе артуровского цикла). В испанском языке слово *galeoto* до сих пор является архаичной формой для обозначения сутенера или сводника. — *Прим. пер.*

Письмена и письма

Слово *grammata* может переводиться как «буквы алфавита», «письмена», но в греческом (как и в английском) означает еще и «письма, письменные послания». Романы содержат как первые, так и вторые, и предлагают две точки зрения на слепую зону желания. Письмена в широком смысле, то есть, текуче-изменчивый элемент написанного текста, обеспечивают эротическое напряжение на уровне читательского опыта. Электрическая цепь треугольной структуры напряжения идет от автора к читателю и героям; когда точки цепи соединяются, трудная радость парадокса бьет током. В узком смысле письма-письма, то есть послания или записки, действуют в рамках сюжета различных романов в качестве эротических ухищрений героев именно с таким эффектом, какого можно ожидать: поддерживающим триангуляцию, парадоксальным, электризирующим. Однако среди многочисленных форм использования писем в античных романах не встречается эпистолярное признание в любви. Письма движутся по касательной к действию романа, образуя треугольные отношения: *A* пишет *C* о *B*, или же *B* читает письмо от *C* в присут-

ствии А, и так далее. Когда в романах читают письма, немедленным последствием становится внедрение парадокса (разом и удовольствие, и боль) в чувства влюбленных и в их действия, с этого момента осложненные отсутствующим присутствием.

Возьмем, скажем, роман Ахилла Татия (III–IV столетие) «Левкиппа и Клитофон», в котором герой, Клитофон, полагая, что его возлюбленной (Левкиппы) нет в живых, собирается жениться на другой, когда вдруг получает письмо от Левкиппы. Он прерывает свадебную церемонию, чтобы прочесть письмо, и «разум, отсылая очи его души к строкам письма» заставляет его «покраснеть, как застигнутый на месте преступления прелюбодей» («Левкиппа и Клитофон», V, 19). Клитофон немедленно садится писать ответ словами, какие «Эрот подскажет», и в первых же строках послания возникает классический треугольник влюбленного, возлюбленной и *grammata*:

Χαῖρέ μοι, ὧ δέσποινα Λευκίππῃ. δυστυχῶ μὲν ἐν οἷς
ἐτυχῶ, ὅτι σὲ παρὼν παροῦσαν ὥς ἀποδημοῦσαν
ὁρῶ διὰ γραμμάτων.

Здравствуй, владычица моя Левкиппа! Я несчастлив в счастье, потому что, хотя я рядом с тобой, увидеть тебя я не могу, а вижу вместо тебя, которая так близко, твое письмо¹.

(«Левкиппа и Клитофон», V, 20)

¹ Пер. В. Чемберджи. — *Прим. пер.*

Далее в письме Клитофон клянется в любви и умоляет Левкиппу блюсти свою невинность до тех пор, пока он не сможет с ней воссоединиться. Написанные послания имеют сущность и полномочия третьего лица — свидетеля, судьи и проводника в эротических спорах. Письма — механизм эротического парадокса, одновременно соединяющего и разделяющего, болезненного и приятного. Письма выстраивают пространство желания, где разжигают противоречивые чувства, заставляя любящего снова и снова осознавать, в каком безвыходном положении он находится. Письма стопорят и усложняют существующую ситуацию из двух участников, волшебным образом призывая третьего, который не присутствует там в буквальном смысле, внезапно делая видимой разницу между действительным (имеющимися и актуальными эротическими отношениями Клитофона с другой женщиной) и тем, что возможно (идеальной любовью Клитофона и Левкиппы). Письма проецируют идеальное на экран актуального. Эрос действует изнутри письма.

Более иератический пример можно найти в романе Гелиодора «Эфиопика». Здесь написанный текст не совсем послание, но действует аналогичным образом. Героиня Гелиодора — белокожая дочь чернокожей эфиопской царицы, которая решает подкинуть дочь после рождения, дабы не вызвать подозрительных расспросов супруга. Хариклею заворачивают в *tainia* (головную повязку), в которой младенца и находят. Но то не простая

tainia — на ней царица вышила надпись, поясняющую, кто эта девочка и почему она белокожая. Так получилось, что ребенка нашли жрецы и воспитали в Дельфах. Проходят годы, и лишь в четвертой книге повествования автор романа дает нам прочесть написанное на повязке. Сцена чтения отодвигается на момент эротического кризиса, когда Хариклея едва жива от страсти к некому Теагену, и надпись на *tainia* читает жрец, желающий спасти ей жизнь. Тут с помощью *tainia* царица Эфиопии размыкает уста:

...ἐπειδὴ δέ σε λευκὴν ἀπέτεκον, ἀπρόσφυλον
Αἰθιοπῶν χροῖαν ἀπαυγάζουσαν, ἐγὼ μὲν τὴν αἰτίαν
ἐγνώριζον, ὅτι μοι παρὰ τὴν ὁμιλίαν τὴν πρὸς
τὸν ἄνδρα προσβλέψαι τὴν Ἀνδρομέδαν ἢ γραφὴ
παρασχοῦσα, καὶ πανταχόθεν ἐπιδείξασα γυμνὴν
(ἄρτι γὰρ αὐτὴν ἀπὸ τῶν πετρῶν ὁ Περσεὺς κατήγγεν),
ὁμοειδὲς ἐκείνῃ τὸ σπαρὲν οὐκ εὐτυχῶς ἐμόρφωσεν.

Но я родила тебя белой, с кожей, блистающей несвойственным эфиопам цветом. Я-то поняла причину: во время моего сочетания с мужем я взглянула на Андромеду: картина явила мне ее отовсюду нагой — ведь Персей только что стал сводить Андромеду со скалы, — так зачался на несчастье плод, подобный ей.

(«Эфиопика», IV, 8, 5)

Получается интересный треугольник. Страсть Хариклеи к Теагену отсылает к событиям прошлого, и выясняется, что ее мать повинна в эстетиче-

ской измене. В момент соития с мужем царица думала не о нем. Ее разум был захвачен другой любовной сценой — идеальным эросом Персея и Андромеды. Царица стала одним из углов треугольника.

И треугольника непростого. Сам Гелиодор не очень-то простой автор. Византийский критик Михаил Пселл сравнил его писания с «клубком змей: хвосты наружу, головы спрятаны» (Michael Psellos, Colonna, 1938, 364). Более того — Гелиодор заранее сообщает нам, что писания царицы туманны, ведь надпись на *tainia* была вышита царицей

...γράμμασιν Αἰθιοπικοῖς, οὐ δημοτικοῖς ἀλλὰ βασιλικοῖς, ἐστιγμένην, ἃ δὲ τοῖς Αἰγυπτίων ἱερατικοῖς καλουμένοις ὁμοίονται.

...эфиопскими письменами, но не народными, а царскими [*grammasin basilikois*], похожими на так называемые священные египетские.

(«Эфиопика», IV, 8, 1)

Иератические письмены, усложненные смыслы. Тем не менее мы узнаем знакомые компоненты треугольника. Вот эфиопский царь желает совокупиться с любимой женой. Но в этот момент возникает наложение, и появляется третий угол. Сдвиг пространства от далекого к близкому, от идеально-го к реальному: Персей и Андромеда перехватывают взгляд царицы и расщепляют ее желание. Вооб-

ражение ее делает скачок. И стоит ее воображению от реальности (мужа) потянуться за идеалом (Персеем и Андромедой), возникает нечто парадоксальное: Хариклея.

Хариклея является парадоксом, во-первых, фактически (белый ребенок чернокожих родителей), но также и на уровне интерференций. Хотя сама она ничем не запятнала свою любовь к Теагену, но ее идеальная чистота (которую могла символизировать белая кожа) оказывается окрашена (белым же цветом) еще до ее рождения мимолетной фривольностью в мыслях ее матери. Белая кожа в ее случае — ключ к ее нечистоте; по мере того, как *tainia* рассказывает свою историю, мы видим, как смысл белизны проецируется на неконгруэнтность белизны же. Вы размышляете над несовмещаемым совмещением, и доводы рассудка опрокидываются. Разве может картина изменить реальный цвет кожи? Может ли метафора убедить реальность? Это чудесная история, но неудовлетворительная в плане толкований, и разум тянется за ответами. Всякий раз, когда это происходит, само зачатие «перехватывается»: черное семя, которым зачата Хариклея, сливается с белой кожей Андромеды и исчезает.

Очутившись в слепой зоне при помощи этой уловки, чувствуешь одновременно восторг и печаль. Читатель внутри романа вторит вам, обуреваемый столь же смешанными чувствами. Жрец (Каласирус) в надежде понять, как спасти Хариклею, пишет о своем опыте:

... когда я это прочел, я удивился промыслу богов;
я преисполнился и радости и печали, и странные
чувства меня обуревали: одновременно плакал
я и веселился.

(«Эфиопика», IV, 9, 1)

Давайте поясним важность, которую придал Гелиодор чтению и письму в ключевой сцене романа. Он организовал свое повествование так, что именно акт чтения остановил и усложнил эротическую ситуацию (между Теагеном и Хариклеей), обнаружив третий угол (историю о зачатии Хариклеи). В этом углу и действует уловка эроса. Порожден парадокс. Эмоции разделились. Изнутри написанного текста эрос действует на Каласириса, приведя его в состояние духа, характерное для читателя романа. Мы погружаемся в текст, написанный иератическим письмом, чтобы постичь значение белой кожи Хариклеи. Это значение сдвигается, изменяется и снова ускользает от нас, но мы продолжаем страстно тянуться к нему, точно это значение и есть сам объект любви.

Можно сравнить упомянутые греческие романы с произведением анонимного автора на латыни, написанным в V–VI столетии и названным «История Аполлония, царя Тира»: в основе сюжета — любовь Аполлония к дочери царя Пентаполя. Чтобы добиться ее расположения, Аполлоний идет на хитрость и становится ее домашним учителем, отвлекая ее внимание от соперников посредством соблазнительной силы самих букв. Когда она

влюбляется — она влюбляется в его ученость, поясняет нам автор («История Аполлония, царя Тира», гл. 17). Соперники требуют их принять, но отец девушки отсылает их прочь:

Rex ait non apto tempore interpellastis. Filia enim mea studio uacat et pro amore studiorum inbecillis iacet.

Не вовремя вы домогаетесь: дочь моя всецело предалась учебе и от любви к занятиям (*pro amore studiorum*) слегла больная¹.

(«История Аполлония, царя Тира», гл. 19)

Затем царь Антиох запускает механизм любовного треугольника при помощи писем. Он велит претендентам на руку дочери написать на табличках имя и размер приданого, а уж он передаст их ей, чтобы она выбрала себе жениха. Аполлоний относит послания царевне, и, когда она начинает их читать, проступают контуры знакомого нам треугольника: влюбленный, возлюбленная и его соперники-претенденты. Но ведь героиня сама не чужда грамотности! Предложенный треугольник ее не устраивает, так что она пишет на табличке имя Аполлония и отправляет отцу со своей печатью («История Аполлония, царя Тира», гл. 20–21). Критики литературных достоинств романа с раздражением относятся к «этому фарсу с письмами»

¹ Перевод немного изменен: приближен к оригиналу и мысли Э. К. — *Прим. пер.*

и задают закономерные вопросы вроде: зачем царю понадобилась утомительная процедура написания записок человеку, находящемуся в нескольких метрах от него? (Perry, 1967, 306–307.) Не потому ли, что при помощи писем можно сказать то, чего не скажешь иным способом?

Письма в этом романе, как и в сочинении Гелиодора, свидетельствуют о собственной силе — силе эротического преобразования действительности. Именно письма зажигают любовь царской дочери к Аполлонию, когда она знакомится с ним. Именно они ставят ее перед дилеммой отсутствующего присутствия для влюбленного и возлюбленной, когда она читает перед Аполлонием имена его соперников. Именно письма позволяют ей перевернуть треугольник эроса с ног на голову, когда она, выйдя за пределы литературных условностей, переписывает любовную сцену в соответствии с собственными желаниями. Героиня понимает силу любовных писем точно так же, как создавший ее автор. Ее страницы также могут играть роль сводни, как и книга в истории Франчески и Паоло.

Здесь письма, *grammata*, выступают в обоих значениях: как письменность, буквы, и как послание; и присутствуют два вида любви (ведь и тебя, читатель, книга тоже добивается!). Одно вписывается в другое, полное взаимопроникновение. Подобно тому, как любовные письма складывается из букв алфавита, соблазнительная сила романа складывается из любовных приключений Аполлония и царской дочки. Но сама героиня обращает эту

силу в свою пользу. Она берет власть над буквами своего письма и сама пишет ту историю любви, которую хочет прочесть в этом романе. Меняя дистанцию, она тянется изнутри сюжета, создавая в этом сюжете собственный треугольник (вписав имя Аполлония в список претендентов) так, точно сама пишет роман о себе, точно сами письма — эротическая форма постижения смысла.

Царевна, поступая таким образом, сдвигает пространство с помощью воображения: от действительного (список предлагаемых отцом претендентов на ее руку) к возможному (тому, чьего имени в списке нет, но чье имя она желает там видеть). Поступая таким образом, она берет *топос* письма в романе в собственные руки, отбирая его у придумавшего ее автора, перемещаясь с одного (буквального) уровня повествования на другой. Этот сдвиг — пример литературной дерзости и не может не вызывать восторга. В то же самое время всю процедуру заполнения табличек иные считают «странной и утомительной». Но, понимая письма как беллетристический *топос*, мы втягиваемся в любовный треугольник: живой, приносящий радость и смущение. Когда царевна пишет на волшебной табличке имя возлюбленного, она добивается этим вас.

Свернутые смыслы

С самого начала своего использования техника чтения и письма ценилась древними как способ сохранения тайны и секретности. В бесписьменных обществах весь процесс коммуникации остается до определенной степени публичным. Конечно же, послание, отправленное с гонцом или выкрикнутое на рыночной площади, — сообщение куда менее частное, чем личное письмо. Те, кто читал и писал на заре изобретения чтения и письма, вероятно, сознавали это особенно остро. Этот подход отражен в древнегреческой загадке, приписываемой Сапфо:

ἔστι φύσις θήλεια βρέφη σῶζουσ' ὑπὸ κόλποις
αὐτῆς, ὄντα δ' ἄφωνα βοῇν ἴστησι γεγωνὸν
καὶ διὰ πόντιον οἶδμα καὶ ἡπείρου διὰ πάσης
οἷς ἐθέλει θνητῶν, τοῖς δ' οὐδὲ παροῦσιν ἀκούειν
ἔξεστιν, κωφὴν δ' ἀκοῆς αἰσθῆσιν ἔχουσιν...

Какое существо [спрашивает Сапфо], женское по своей природе, скрывает в своем чреве не-рожденных детей — которые могут говорить с людьми на большом расстоянии, хотя сами не имеют голоса?

И сама же дает ответ:

θῆλεια μὲν νῦν ἐστὶ φύσις ἐπιστολή, βρέφη δ' ἐν αὐτῇ περιφέρει τὰ γράμματα· ἄφωνα δ' ὄντα ταῦτα τοῖς πόρρῳ λαλεῖ οἷς βούλεθ', ἕτερος δ' ἂν τύχη τις πλησίον ἐστὼς ἀναγινώσκοντος, οὐκ ἀκούεται.

Существо это зовется посланием. Нерожденные дети — буквы алфавита. Они, хотя сами безгласны, говорят с кем угодно на каком угодно расстоянии. Но если кто-то будет стоять рядом с читающим их, то ничего не услышит.

(CAF, Antiphanes, fr. 196; Ath., 450c)

Буквы делают отсутствующее присутствующим, причем «эксклюзивно», словно шифр, внятный лишь пишущему и читающему. Поэт Архилох применяет метафору зашифрованного послания к собственной поэзии: отправляемое кому-то стихотворение он называет *skutalē*. Таким способом спартанцы шифровали свои послания: *skutalē* — посох или жезл, обмотанный куском кожи. Плотнo намотав кусок кожи, послание писали поперек него, а затем разматывали и отсылали этот кусок кожи адресату; тот брал такой же посох или жезл и наматывал на него кожу, чтобы прочесть послание (Jeffrey, 1961, 57). Метафора Архилоха понимает акт коммуникации как тайное соглашение между пишущим его и читающим: вместе они восстановят значение, сложив две половинки текста. И это значение недоступно другим.

Известный отрывок из «Просительниц» Эсхила обращает внимание на криптографические способности письма. В нем царь Пеласг, объявляя о демократическом решении *νῖνα σοσε*, то есть открытым устным голосованием, противопоставляет свое прямое публичное высказывание вкрадчивости написанных текстов:

ψήφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βίαι
στόλον γυναικῶν· τῶνδ' ἐφήλωται τορῶς
γόμφος διαμπὰξ ὥς μένειν ἀραρότως.
ταῦτ' οὐ πίναξίν ἐστιν ἐγγεγραμμένα
οὐδ' ἐν πτυχαῖς βύβλων κατεσφραγισμένα,
σαφῇ δ' ἀκούεις ἐξ ἐλευθεροστόμου
γλώσσης.

Знай, незыблемо
Решенье это, пошатнуть нельзя его.
Не высекали мы на плитах каменных,
Не заносили на листы папируса
Своих постановлений. Нет, свободное
Ты ясно слышишь слово¹...

(«Просительницы», 944–949)

Слово написанное, подразумевает Пеласг, может свернуться и исчезнуть. Лишь слово произнесенное не может быть скреплено печатью, свернуто, оказаться тайным и недемократичным.

К слову, свернутые книги и сложенные таблички в античном мире были обычным делом. Самым распространенным материалом для писем и записок

¹ Пер. С. Апта. — *Прим. пер.*

в архаические и классические времена была *deltos* — табличка с продетыми шнурками или ремешками, деревянная, покрытая воском, которая после нанесения букв складывалась вдвое, чтобы скрыть написанное. Читающий такую табличку ее разворачивал, сталкиваясь с текстом, написанным нарочно для него. Также для письма использовались металлические таблички, особенно когда обращались к оракулам. Скажем, в Додоне, куда с VII века до н. э. стекались желающие получить прорицание у храма Зевса, археологи обнаружили около ста пятидесяти табличек с записанными вопросами. Разнообразие почерков, грамматические и стилистические особенности позволяют предположить, что каждый проситель писал записку сам. Сами таблички сделаны из свинца, это длинные, как лента, полоски с надписью в две-четыре строки во всю длину. Почти каждая записка была аккуратно сложена после написания вдвое или вчетверо, чтобы скрыть текст. Вероятнее всего, потому-то, что их складывали, свинцовые ленточки и приобрели такую форму, а также из-за этого на обороте надписей не делали (Parke, 1967, 114). Слова, написанные на полоске свинца в Додоне, оставались тайной между паломником и оракулом Зевса.

Свернутые тексты и потайные значения для людей в античности являлись буквальным фактом, но также принадлежали и к метафорической реальности. Это древняя метафора, засвидетельствованная еще Гомером, чье переложение мифа о Беллерофонте в шестой песни «Илиады» — самая древняя из греческих историй о буквах, чтении и письме.

Беллерофонт дал маху

Хотя история Беллерофонта вставлена в эпическую генеалогию, она включает в себе любовные треугольники — идеальная тема для романа. Мы не знаем, где Гомер почерпнул сюжет; предположительно, он отражает особенно древний лидийский слой эпической традиции, возникшей значительно раньше того времени, когда жил Гомер (исходя из того, что Гомер жил в VIII веке до н. э). В этот период в Эгейском ареале или, по крайней мере, в Ликий, где разворачивается история Беллерофонта, была известна какая-то форма чтения и письма. Никто не знает, какая именно. Да и сам Гомер не знал. Большинство исследователей сходятся на том, что Гомер был неграмотным; так или иначе, он совершенно не привлекает внимания к феномену чтения и письма, играющему ключевую роль в истории Беллерофонта. Поразительно, но мотив грамотности не производит вообще никакого впечатления.

Беллерофонт — юноша, наделенный богами исключительной красотой (*Il.*, VI, 156). Изгнанный из родного дома за убийство, он оказывается принят при дворе царя Эфиры Прета и нечаянно

становится объектом страсти жены Прета, Антеи. Влюбленная женщина хочет «тайной любви насладиться» (VI, 160), возлюбленный непреклонен: типичный эротический сценарий, и реакция Антеи на него типична для такого сценария. Она создает треугольник. Оболгав Беллерофонта, она вызывает в душе супруга гнев на него, так что тот решает его погубить, но не в открытом бою. Прет устраивает своего рода ловушку: три угла эроса должны захлопнуться, когда смертельное послание, переданное Беллерофонтом, будет прочитано. Затем Беллерофонта отправляют в Ликию, ко двору отца Антеи — доставить ему свой смертный приговор:

πέμπε δέ μιν Λυκίην δέ, πόρεν δ' ὃ γε σήματα λυγρά
γράφας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά,
δεῖξαι δ' ἥνώγειν ᾧ πενθερῷ ὄφρ' ἀπόλοιτο.

В Ликию выслал его и вручил злосоветные знаки,
Много на дщице складной начертав их, ему на
погибель...

(«Илиада», 168–169)

Что же за злой совет содержала «дщица складная»? Совет — лишить Беллерофонта жизни; советовалось это тестю, отцу Антеи. Значит, вероятнее всего, Прет поведал тестю, что его непорочную дочь опозорил злодей и насильник Беллерофонт: треугольник, зародившийся в воображении Антеи, получил статус записанного факта (придуманно-

го; впрочем, любой роман — тоже придуман, это не должно нас отвлекать). На этот факт на экране жизни Беллерофонта спроецирована метафора, едва не стоившая Беллерофонту жизни. Метафора, в которой соединяются то, как добиваются возлюбленного, и то, как читают письмо. Ведь он — дважды невольная жертва и того, и другого. Поначалу его красота, дар богов, соблазняет Антею, о чем он не подозревает. Далее, «складная дщица», порученная ему Претом, содержит приказ лишить его жизни — но он не читает ее. Дщица содержит «злосоветные» знаки, но слово, употребленное автором (*thumorphthora*), двусмысленно. На поверхности злой совет относится к предполагаемому убийству Беллерофонта, но это же прилагательное может носить эмоциональный оттенок «губящий сердце, скорбный» (ср. *Od.*, IV, 716), и на ум приходит скорее губительная красота героя, которая лишила Антею рассудка. С нечаянных ухаживаний началась история Беллерофонта. Непрочитанным письмом закончится. Возможности в подвешенном состоянии. Вот только сам Беллерофонт их не видит.

Беллерофонт — живая метафора слепой зоны эроса: на лице его (красота) и в руках (дощечка) — сообщения, которые он не может расшифровать. Текст остается для него в скрытом, сложенном виде — и буквально, и метафорически. Если табличку раскрыть, обе стороны сложатся в одно значение, абсолютно неконгруэнтное с фактом действительности: Беллерофонт (живой). Это то

самое значение, которое является глаголом и которое будет действовать, чтобы приписать Беллерофонту новый предикат (мертвый). Значение, чей обновленный смысл не заслонит полностью ни старый смысл, ни разницу между ними (ведь в смерти жизнь видна, хоть и отсутствует). Значение — слепая зона, в которой знания Беллерофонта о собственной участи растворяются в самих себе. Если бы Беллерофонт развернул дощечку и прочел сообщение, то, подобно людям, сталкивающимся с загадкой (о них нам повествует Аристотель), мог бы воскликнуть: «Выходит, я дал маху». Он бы испытал мучительную боль. А также спас бы себе жизнь. Если мы хотим оставаться в контакте с возможным, к таким моментам придется возвращаться.

«Не кто иной, как сам Беллерофонт понес письмо, в, если можно так выразиться, трагической манере, пойманный за собственные крылья», — говорит Евстафий, один из античных комментаторов «Илиады». Но он слишком мудрствует. Ведь в гомеровском изложении никто Беллерофонта не «ловил». По прибытии ко двору ликийского царя он вручает проклятое письмо, а потом развенчивает его содержание, совершая несколько подвигов, и получает в награду другую царскую дочь в жены. О сложенной дощечке больше не упоминается. Легко просматривается, к примеру, возможность рассказать историю Беллерофонта с точки зрения Антеи, что стало бы основой для написания трагедии (ср. «Ипполит» Еврипида). Хватило бы ма-

териала и для хитросплетений любовного романа о Беллерофонте и его ликийской невесте. Но таких историй «Илиада» не рассказывает. Герой Гомера — воин и победитель. Любовь занимает его лишь эпизодически. Более того, попытка символической трактовки заканчивается разочарованием. Беллерофонт в итоге побеждает благодаря доблестям, а не разворачивая собственную метафору. Изначально интерес Гомера состоит не в загадках инференции и референции, волнующих умы романистов и поэтов следующих эпох: автор эпоса был занят войной. Да и написание символов на вощенной дощечке Гомера не занимало. Подобно Беллерофонту, он передал послание и забыл о нем. Почему Беллерофонт не прочитал табличку? Он был нелюбопытен? Неграмотен? Не решился взломать печать? Те же вопросы можно задать и Гомеру. Какое он, поэт древней устной традиции, имел отношение к эпизоду с буквами и любовными треугольниками, происходившему в Ликийи? Мог ли он сам истолковать знаки, которыми пользовался?

Не знаю, где взять ответы на эти вопросы. Кажется, внутри истории о Беллерофонте и убийственном послании хранится окаменелый мощный метафорический потенциал, но как его оттуда извлечь — ну разве что с помощью чрезмерной интерпретации. Тем не менее, история дает пищу для размышлений о грамотности и ее влиянии на людей. Миф о Беллерофонте, как уже было сказано, происходил из тех времен, когда ликийское обще-

ство имело некую форму чтения и письма. Миф собрал воедино некоторые черты античных романов, которые мы исследовали выше. К примеру, это история любви, где эрос действует посредством сложенного текста; эротическая ситуация включает двоих, до тех пор, пока влюбленная не усложняет ее, добавляя третью сторону; делает она это при помощи написанного текста; вместе с написанным текстом в сюжет проникают элементы метафоры, инференция, парадокс и акт воображения: эти элементы образуют слепую зону в центре истории и внутри ее героя, Беллерофонта, и в слепой зоне исчезают вопросы, которые мы хотели бы задать и персонажу, и его создателю, Гомеру.

Можно ли сделать какой-то вывод из этого раз за разом повторяемого в разных жанрах слияния таких элементов с феноменом грамотности?

Похоже, когда автор начинает размышлять о чтении и письме и применять их, его воображение направляется по определенным траекториям, а ментальный ландшафт освещается под определенным углом. Роман как жанр развивался, приспособляясь к этой траектории. Глубоко внутри истории Беллерофонта некое до-Гомерово воображение также двигалось под этим углом. Отсюда возникает особое, непреодолимое удовлетворение, когда мы читаем. Сам Гомер не исследует и не использует это удовлетворение так осознанно, как это делают романисты, и все же, читая его версию истории, мы в какой-то степени оказываемся ближе к ключевому вопросу.

То есть к вопросу о взаимоотношениях читателей и того, что они читают. Мы уже вспоминали знаменитые слова Франчески из Дантова «Ада». На ум приходят другие, схожие сценарии — так, у Пушкина в «Евгении Онегине»:

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!

...Вздыхает и, себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвенье шепчет наизусть
Письмо для милого героя...

(Гл. 3)

Как реальные, так и придуманные авторами читатели могут подтвердить притягательность написанных слов. Романистка Юдора Уэлти, вспоминая свою мать, писала: «Она читала Диккенса с таким настроением, что казалось, готова была бежать с ним» (*One Writer's Beginnings*, 1984, 17). Сам Диккенс вряд ли бы стал переживать, если бы узнал, что вызывает у читательниц подобные чувства, о чем можно судить по его письму Марии Биднелл, написанному в 1855 году. В нем он рассказывает о романе «Дэвид Копперфилд» той, что стала прототипом Доры: «Возможно, раз или два, отложивши книгу, вы подумали: “Как, должно быть, сильно любил меня тот мальчишка, и как живо помнит

о любви этот мужчина!»» (Slater, 1983, 66). Через Татьяну, через Франческу, через Марию Биднелл, через мать Юдоры Уэлти электрический ток эроса просачивается с написанной страницы. Вы и сами его ощущали, читая Данте, или Гелиодора, или Сапфо. Сможем ли мы дать более реалистичную оценку этому феномену? Что же такого эротического в чтении и письме?

Реалист

Некому больше со мной спорить — и моя жизнь стала пресной.

*Королева Виктория после смерти
принца Альберта*

Но любит Эрот борьбу и тешится он такими удачами, какие происходят вопреки ожиданиям.

*Харитон, «Повесть о любви Херея
и Каллирои»*

Нет ничего нового в том, что любое высказывание в каком-то смысле эротично, как и в том, что весь язык на определенном уровне отражает структуру желания. Уже Гомер употребляет одно и то же слово (*μνησται*) в значении «помнить, думать о, обращать внимание» и «ухаживать, добиваться, быть поклонником». Уже в древнем греческом мифе одна и та же богиня (Пейто) придает убедительности речам и оратора, и обольстителя. Уже в самой ранней метафоре «крылья» и «дыхание» несут слова от говорящего к слушателю, а эрос — от влюбленных к возлюбленным. Но слова, которые написаны и прочтены, внезапно и остро помещают в центр внимания границы языковых единиц и тех единиц, что зовутся «пишущим» и «читающим».

Туда-обратно через границы проходит символическое взаимодействие. Как гласные и согласные символически взаимодействуют, чтобы создать то или иное слово, так и пишущий и читающий соединяют половинки одного значения, а влюбленные и возлюбленные совпадают, как половинки символа. И возникает тайное соглашение. Созданное значение — личное и подлинное, и имеет вечный и совершенный смысл. В идеале, разумеется.

В реальности же ни читатели, ни влюбленные не достигают ничего подобного. Слова, которые мы читаем и пишем, никогда не говорят всего, что мы хотим сказать. Те, кого мы любим, никогда не бывают ровно такими, какими мы их желаем. Две половинки кости, *symbola*, никогда идеально не совпадут. Между ними втискивается эрос.

И опыт чтения, и опыт желания может кое-что рассказать нам о границах. Мы попытались понять, что именно, сверившись с античной литературой, лирической и романтической: как в ней описан эрос. Рассмотрели композицию античных стихотворений (треугольную структуру) и построение античного романа (последовательное использование парадокса). Наткнулись на схожее содержание даже у Гомера, где в истории Беллерофонта проявляется феномен чтения и письма. Мы размышляли о цели автора (соблазнить читателя?), и это навело нас на подозрение о схожей структуре двух объектов желания: того, что читатель хочет от чтения, и того, что влюбленный хочет от любви. Это всегда треугольная структура, и она отражает тягу к неизведанному.

Страсть к познанию — вот она, метка дьявола. Аристотель говорит: «Все люди от природы охотники до знания» (*Metaph. A*, I, 980a21). Когда в момент желания осознаешь свои границы, когда постигаешь границы слов, листая страницу за страницей (или заполняя их буквами), — тут-то в тебе зашевелится желание потянуться за осязаемые границы, прочь, туда, где есть то, чего еще не касался. Нетронутые яблоки, недостижимые возлюбленные, непостигнутые значения — вот желанные объекты познания. И сделать так, чтобы они таковыми и оставались, — вот промысел эроса. Неизведанное должно оставаться неизведанным — иначе роман сразу же закончится. И как все парадоксы своего рода «парадоксы о парадоксах», так всякий эрос в определенной степени — желание желания.

Отсюда и все уловки. Самое эротическое в чтении (и письме) — игра воображения, возникающая в пространстве между тобой и объектом познания. Поэты и романисты, как и влюбленные, своими метафорами и хитростями пробуждают пространство к жизни. Границы пространства суть границы того, что ты любишь, и его несовершенства заставляют разум работать. А вот и Эрот, нервный реалист в сентиментальном пространстве, который действует из любви к парадоксам, а именно — складывает любимые объекты, пряча из виду, превращая в тайну, помещая в слепую зону, где они застывают между известным и неизвестным, реальным и возможным, близким и далеким, вечно желанные и притягательные.

Лед-удовольствие

Как же мы говорим, что
оно (время) есть, если причи-
на его возникновения в том,
что его не будет!

Августин, «Исповедь»

И в миг, когда целуешь,
[время] Возьмет и кашляет!¹

*Уистен Хью Оден,
«Однажды вечером»*

Слепая зона эроса — парадокс как времени, так и пространства. Желание сделать отсутствующее присутствующим, сомкнуть близкое и далекое — это еще и желание наложить «тогда» на «сейчас». Влюбленный тянется к точке во времени, именуемой «тогда» — когда сможет впиться зубами в вожделенное яблоко. В то же время понимая: как только «тогда» станет «сейчас», горько-сладкий миг, миг желания, закончится. Вы не можете этого хотеть — и все же хотите. Давайте же рассмотрим, каково это.

Ниже приведен фрагмент сатировой драмы Софокла «Любовники Ахилла». Этот фрагмент — описание желания. Тема эроса описывается очень тонко,

¹ Пер. П. Кузнецова. — *Прим. пер.*

высвечивая все его противоречия. В центре — холодное, изначальное удовольствие. Вокруг центра вращается время: различные промежутки, различные дилеммы, которые порождает время. Обратите внимание: этот текст представляет собой аналогию, сравнение. Ни наслаждение, ни различные аспекты времени не отождествляются с эросом, но то, как они взаимодействуют, может восприниматься нами как эрос:

τὸ γὰρ νόσημα τοῦτ' ἐφίμερον κακόν·
 ἔχοιμ' ἂν αὐτὸ μὴ κακῶς ἀπεικάσαι.
 ὅταν πάγου φανέντος αἰθρίου χεροῖν
 κρύσταλλον ἀρπάσωσι παῖδες εὐπαγῇ,
 τὰ πρῶτ' ἔχουσιν ἡδονὰς ποταίνιους·
 τέλος δ' ὁ θυμὸς οὐθ' ὅπως ἀφῇ θέλει
 οὐτ' ἐν χεροῖν τὸ κτῆμα σύμφορον μένειν.
 οὐτῷ δὲ τοὺς ἐρῶντας αὐτὸς ἡμερὸς
 δρᾶν καὶ τὸ μὴ δρᾶν πολλάκις προίεται.

Недуг такой недобрым сделал каждый день.
 Вот с чем удачно я могу сравнить его:
 Как в обе руки льда блестящего кристалл
 Хватают дети жадно — радость так нова
 И вовсе отпускать его не хочет дух —
 И все ж сокровище в руках не удержать.
 Так и желание влюбленного: дерзать
 И не дерзать. Туда-сюда и вновь туда
 Гоняет вечно всех — большое это зло¹.

(Radt, fr. 149)

¹ Первая строка перевода умышленно отступает от исправленного текста Радта (*ephimeron*) в пользу рукописного чтения: *ephēmeron*. Начиная с Арсения Апостола в манускрипте первоначальное *ephēmeron* (то, что живет один

О многом умалчивает это стихотворение, как и любая формулировка желания, и все же нам кажется, что мы точно ощущаем его смысл. К примеру, здесь напрямую не говорится, что желание желанно. Здесь с первой же строчки оно «зло» и «недуг». Внутри сравнения (строки 2–7) желание доставляет удовольствие, но это удовольствие заключается в том, чтобы держать в руках тающую льдинку. Удовольствие, связанное с острой болью, надо сказать, но опять же — о боли, причиняемой льдом, напрямую не говорится. Здесь лед приносит новую разновидность удовольствия. Отсутствие предсказуемых атрибутов что у льда, что у желания удивляет, словно отсутствующая ступенька, но мы все равно карабкаемся через стихотворение. Оно ведет сразу в два места, точно лестница, придуманная Эшером или Пиранези, и кажется, будто стоишь в обеих точках разом. Как так вышло?

Поначалу стихотворение кажется простой закольцованной структурой; все оно, по сути, сравнение, в котором *comparandum* (желание, строки 1–8) аккуратно окружает *comparatio* (схватить пригоршню льда, строки 2–7). Так желание образует кольцо вокруг маленькой вселенной своих жертв: автора, который тщится это передать; детей, зача-

день) меняется на *ephimeron* (прекрасный, желанный) якобы на основании смысла: зачем Софоклу начинать описание желания, связывая его с временным промежутком? Я убеждена и надеюсь наглядно доказать, что смысл в такой привязке есть, и достаточно убедительный. *Ephēmeron* — вот зло, с которого мы должны начать. — Прим. авт.

рованных аналогом желания; и влюбленного, связанного по рукам и ногам непреодолимой тягой. Но вселенная эта не образует внешнего круга стихотворения. Вы продолжаете подниматься по нескончаемой спиральной лестнице. Желание в начале стихотворения обозначено как нечто быстротечное — «зло, живущее день» (*ephēmeron kakon*), угасающее вместе с окончанием дня. Желание в финале — повторяющееся действие — снова и снова (*pollakis*), заставляющее испытывать тягу. Так время образует кольцо вокруг желания. Ну и если вы посмотрите вниз сквозь концентрические круги времени, то увидите в центре стихотворения кусок льда, и он тает. Пугающий образ льда проваливается в ваше сознание, вызывая шок, подобный тому, который ощущают дети, сжимая льдинку в руках. Стихотворение помещает вас на границу между двух разновидностей времени, причем обе, повинаясь каждой своей логике, развиваются по спирали вверх сквозь структуру стихотворения, сквозь психологию желания. Кажется, они прекрасно умещаются друг внутри друга, однако в какой-то момент две перспективы оказываются несовместимы.

Желание схватить лед мимолетно, и это очевидно. Но ему угрожает не только физическое время: здесь удовольствие-лед — это *новизна*. Удовольствие «приятное и новое», сообщает поэт, используя прилагательное (*potainious*), которое другие поэты применяют к изобретениям и новаторству (Вакхилид, XVI, 51), неведомой доселе разно-

видности пытки (Aesch., *PV*, 102), неслыханному прежде звуку (Aesch., *Sept.*, 239). Этот эпитет означает нечто свежее, неизведанное, возможно новомодное. Софокл же соотносит с этим эпитетом чувствительность ко льду и дает понять, что желает описать эрос не просто как трудность, но как парадокс. Лед как материальное вещество не может приносить удовольствие, потому что тает, но если «таяние» само по себе метафора эстетических параметров новизны, тут-то проявляется парадокс. Новое, по определению, очень недолговечно. Если удовольствие-лед в определенной степени состоит из новизны, то лед должен таять для того, чтобы быть желанным.

Так что пока вы наблюдаете за таянием льда, ваш интерес к нему может смениться заботой иного рода. Лед может перестать быть «новым» даже до того, как поменяет свое агрегатное состояние. Удовольствие может перестать быть приятным и новым, а значит и быть, собственно, удовольствием. Внезапно законы физики, управляющие явлениями вроде таяния льда, пересекаются с куда более тонкими психологическими закономерностями, от которых зависит то, как человеческий разум порабощается новизной настроений и мод. Новизна — то, что затрагивает разум и чувства; таяние — физическое явление. Каждое из них измеряется по шкале, которая зовется временной, однако задействованы два типа времени. Где дилемма новизны пересекается с дилеммой льдинки? Что нужно влюбленному от времени? Если бежать по лестни-

це дня в обратном направлении, может ли новизна вновь усиливаться? А желание — вновь замерзнуть?

Давайте присмотримся, как Софокл изловчился втянуть нас в эти вопросы. Сравнение со льдом — механизм искусный и коварный. Оно создает в центре стихотворения тревожную неопределенность, вовлекая в конфликт наш разум и чувства, а также ощущения. Мы опираемся на физический факт таяния льда — в какой-то степени именно лед является главным героем сравнения, и мы наблюдаем, как он гибнет. В то же самое время нас волнуют руки детей. Лед холодный, и чем дольше его держишь в руках, тем сильнее они мерзнут. Но эта тревога напоминает нам и о другом: чем дольше держишь лед в руках, тем сильнее он тает. Так не будет ли рациональнее положить его на землю, чтобы спасти и руки, и сам лед? Но именно льдинка в ладонях вызывает детский восторг новизны. В этом месте наших рассуждений в них вмешивается время и, по Одну, покашливает. Время — условие как восторга, так и гибели. Время приводит природу льда к фатальному столкновению с природой человека, так что в определенный момент кристальная притягательность льда и человеческая восприимчивость к новизне пересекаются. Один момент времени (эстетических событий) пересекается с другим (временем физических явлений) и смещает его.

Есть тут и чувственная сторона. Софокл изображает время в виде тающего льда. Этот образ

выбран не только ради драматургичности и душещипательности, но и в силу своей истории. Как читатели греческой лирики, мы обнаруживаем здесь характерный эротический *топос*, поскольку поэты часто изображали желание как жар, вызывающий таяние. Ведь эрос расплавляет члены (*lusimelēs*). Вот фрагмент из Пиндара, яркий пример традиционного образа:

ἀλλ' ἐγὼ τᾷς ἑκατὶ κηρὸς ὥς δαχθεὶς ἔλα
ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ' ἂν ἴδω
παίδων νεόγυνιον ἐς ἥβαν·

...Таю, как тает под вгрызающимся пламенем
Воск священных пчел:
едва я увижу юную свежесть отроческих тел...

(Snell-Maehler, fr. 123, 10–12)

Обычно, как мы видим по отрывку Пиндара, таяние в определенной степени желанно, причем контекст — жаркий огонь наслаждения. Софокл же ниспровергает этот образ. Наблюдая за его тающим льдом, мы понимаем: конвенциональные реакции на образ таяния неуместны. С точки зрения традиционного влюбленного, таяние доставляет особое, горько-сладкое наслаждение. А у того, кто наблюдает за таянием льда, ощущения иные, сложнее. Их почти удастся спроецировать на экран традиционного образа таяния — почти, но не совсем: между образами втиснулся эрос. Это он связан и с конвенциональным обра-

зом, и с новым, и от этого голова начинает кружиться.

Опрокинув нас в головокружение, Софокл буквально тащит нас обратно к вопросу времени. Начинается его сравнение с парадокса ощущений: мы почти видим непрстой образ горячего льда. И сравнение приводит нас к противоречивому ответу: чтобы спасти лед, нужно заморозить желание. Хотеть этого невозможно — но этого хочется.

Но Софокл тащит нас вновь не только к проблеме времени, но и к проблеме слепой зоны. В его стихотворении время закольцовывает желание, и образ тающей льдинки демонстрирует, как желание вращается внутри времени. Вращается на оси эфемерности: ограниченное длительностью дня (*ephēmeron*), оно растает вместе с его угасанием. Но дни идут за днями, и желание вращается по оси новизны: как влюбленный, вы втягиваетесь в головокружительное «снова и снова». Хотеть этого невозможно — но этого хочется. И это каждый раз нечто абсолютно новое.

Как продемонстрировал физик Гейзенберг, некоторые знания разного рода не могут удерживаться в разуме одновременно (к примеру, положение частицы и ее скорость). Сходство желания со льдом у Софокла втягивает нас в такое знание и тем самым раскалывает мысленный образ так же, как влюбленный расколот парадоксом желания. Миг, когда вы оказываетесь на стереоскопической лестнице, пытаясь понять стихотворение, — довольно удач-

ная имитация эротического разделения. Софокл много раньше Гейзенберга, кажется, осознает, что одновременно мы можем думать или только о времени, или только о желании. И вот точка, где возникают дилеммы, где лестницы словно опрокидываются: эрос.

Сейчас Тогда

Я без конца обращаюсь к отсутствующему с речами о разлуке с ним, ситуация в общем и целом неслыханная; другой отсутствует как референт, присутствует как адресат. Из этого необыкновенного разрыва рождается какое-то невыносимое настоящее время; я зажат между двумя временами, временем референции и временем адресации — ты уехал (о чем я жалею), ты здесь (поскольку я к тебе адресуюсь). Теперь я знаю, что такое настоящее, это трудное время, беспримесный участок тревоги¹.

*Ролан Барт,
«Фрагменты речи влюбленного»*

Переживание эроса — урок двойственности времени. Влюбленные вечно ждут. Они ненавидят ждать; они любят ждать. Зажатые между этими двумя чувствами, влюбленные начинают много размышлять о времени и очень хорошо его понимать — на свой превратный манер.

Влюбленному кажется, что желание, едва появившись, в ту же секунду разрушает время и соби-

¹ Пер. В. Лапицкого. — *Прим. пер.*

рает в себе все остальные моменты в их неважности. Однако одновременно влюбленный как никто другой воспринимает разницу между «сейчас» своего желания и всеми другими моментами, выстраивающимися позади и впереди него и называющимися «тогда». Один из моментов «тогда» содержит предмет любви. Этот момент удерживает его внимание, головокружительно вызывая разом любовь и ненависть: нечто вроде этого испытываешь, читая Софокла про тающий лед. Истинное желание влюбленного, как нам демонстрирует кусочек льда, — избежать законов физики и зависнуть в двойственности времени и пространства, где отсутствие является присутствием, а «сейчас» может включать в себя «тогда», не прекращая при этом быть «сейчас». Влюбленный «зажат между временами», по Барту, и с этой точки зрения глядит на «сейчас» оценивающим взором и с замиранием сердца. Как бы он хотел подчинить себе время! Но на самом деле время господствует над ним.

Или, скорее, Эрот использует время, чтобы управлять влюбленным. Влюбленный в греческой лирике с редкой откровенностью и некоторой долей иронии взирает на собственную зависимость от времени. Он видит: он приколот к невозможной двусмысленности, жертва одновременно новизны и многократного возвращения к одному и тому же. Повсюду в греческой лирической поэзии присутствует явный признак того, что поэты понимали превратности времени. Этот признак заключается в одном-единственном слове, которое

в микрокосме представляет временную дилемму эроса. Это наречие *dēute*. Всякий читатель древнегреческой поэзии заметит частоту и остроту, с которой используется это наречие. Поэты любви предпочитают его любому другому указанию на время. (Ср.: Алкман, fr. 59 (a) 1; Сапфо (*LP*, fr. 1.15, 16, 18; 22.11; 83.4; 99.23; 127; 130.1); Анакреонт (*PMG* 349.1; 356 (a) 6; 356 (b) 1; 358; 371.1; 376,1; 394 (b); 400.1; 401.1; 412; 413.1; 428.1).) Какой же момент времени обозначается наречием *dēute*?

Наречие представляет собой *κрасис*, или слияние двух слов, стянутых вместе ради благозвучия. *Красис* — обычное явление в греческом языке, но именно в этом случае он производит необычный стереоскопический эффект: каждое из двух слов, составляющих наречие *dēute*, дает особую точку зрения на время. Их пересечение образует в некотором роде парадокс.

Dēute сочетает в себе частицу *dē* и наречие *aute*. Частица *dē* ярко и подчеркнуто демонстрирует, что нечто происходит прямо сейчас, в этот самый момент (Denniston, 1954, 203, 219, 250). Наречие *aute* означает «снова, снова и снова» (LSJ). Частица *dē* — живое осознание в текущем моменте: «Смотрите на это вот сейчас!» А наречие *aute* вглядывается в текущий момент и видит паттерн повторяющихся действий, вытянувшихся за ним: «Не в первый раз!» *Dē* помещает вас во время и подчеркивает это: *сейчас*. *Aute* перехватывает *сейчас* и вплетает его во множество *тогда*.

Сложное наречие — а *dēute* именно такое — может создать и сложную интонацию. Тональность сильного, живого чувства задается самой частицей *dē*, способной пробудить широкий спектр обертонов, начиная с пылкой горячности и заканчивая различными оттенками презрения. Часто отмечается оттенок иронии или скепсиса (Denniston, 1954, 203–206). Это слово, после которого глаза широко открываются от внезапного осознания, а потом сужаются от понимания. Наречие *aute* завершает это понимание, точно две руки, сложенные в знак повинования, и низкий поклон: снова и снова.

Когда лирический поэт употребляет в стихах о любви слово *dēute*, какой эффект это производит? Давайте сначала обратимся к уже известному нам фрагменту. Начали мы с фрагмента Сапфо:

Ἔρος δὴντέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

Эрос — опять! [*dēute*] — сделав бессильными
члены, кружит меня,
Горько-сладкий, непобедимый крадется
губитель¹.

(*LP*, fr. 130)

Непереводимое наречие *dēute* появляется в начале стихотворения как глубокий и бурный вздох. точно влюбленная замечает своего преследователя

¹ Подстрочный перевод, уточняющий приведенный в начале книги перевод Вересаева. — *Прим. пер.*

и понимает: поздно (о, нет, опять!), избежать желания не выйдет. В еще одном стихотворении Сапфо, обращаясь к любящему, говорит:

.]. ε. [. ...]. [... κ] έλομαι σ. [
..]. γυλα. [...] ανθι λάβοισα α. [
..] κτιν, ᾗς σε δηῦτε πόθος τ. [
ἀμφιπόταται
τὰν κάλαν· ἃ γὰρ κατὰγωγίς αὔτα [
ἐπτόαις· ἴδοισαν.

Прошу тебя, возьми [лиру] ибо вновь (*dēute*)
вокруг тебя летает желание,
и когда ты видишь ее одеяние,
у тебя замирает дыхание.
(*LP*, fr. 22.9–13)

Спартанский поэт Алкман дает нам такой пример:

Ἔρως με δηῦτε Κύπριδος Φέκατι
γλυκὺς κατεῖβων καρδίαν ἰαίνει.

И сладкий Эрос, милостью Киприды,
Нисходит вновь (*dēute*), мне сердце согревая¹.
(*PMG*, fr. 59 (a))

Каждое из этих стихотворений — подлинное воплощение нынешнего момента, пересекающегося с эхом прошедшего. Влюбленная, способная

¹ Пер. В. Вересаева. — *Прим. пер.*

отстраниться от собственного опыта и оценить его в этих условиях, научилась находить особую точку во времени и проецировать «тогда» на «сейчас». Сапфо прекрасно владеет этой техникой, как и остальные поэты той эпохи. Эта техника придает их стихам необычайную силу: из потока реального времени выступает момент. Как же они создали такую технику?

Эти поэты, столь поглощенные превратностями времени, были, полагаю, среди первых греков, впитавших и применявших навыки чтения и письма при сочинении стихов. Грамотность может наложить отпечаток на восприятие времени. Давайте разберемся, как именно.

Обычно мы описываем время при помощи метафор движения. Время проходит. Время — стремящийся поток, путь, которым мы следуем, дорога, по которой идем. Все наши действия, события и высказывания — часть общего хода времени. Язык в особенности зависим от такого движения: произносимые слова улетают вместе с уходящим временем — «на крыльях», как пишет Гомер. «Язык, воспринимаемый в своей истинной сути, постоянно и ежемоментно быстротечен» (Гумбольдт, 1948, 6:8). Акт речи в таком случае — опыт временного процесса: если вы произносите слово «быстротечный», второй слог появляется только тогда, когда первый перестает существовать (ср. Августин, «Исповедь», XI, 27). С другой стороны, акт чтения и письма — опыт останавливания времени, управления им. Как читающий или пишущий, вы стоите

у границ быстротечности и слышите из тени двусмысленное покашливание. Слово «быстротечный» посмотрит на вас со страницы, словно тающий лед. И слово там и останется. На какое-то время оно вступит с вами в странные отношения, будучи одновременно неизменным и быстротечным. Обучение грамотности включает в себя овладение такими отношениями. Читающий и пишущий получает шанс испытать, каково это — обуздать время.

Когда мы читаем или пишем, мы достигаем такого контроля, о каком страстно желал бы влюбленный: попадаем в удобное положение, откуда можно отстраненно рассматривать «тогда» и «сейчас».

Когда желание становится сюжетом, вы можете открыть текст на любом месте и закончить чтение, когда вам будет угодно. Если Эрот — нечто, написанное на странице, можно закрыть книгу и не выпускать крылатого бога. А можно снова ее открыть и перечитывать эти слова. Здесь льдинка может таять вечность. Все, что записано буквами, остается неподвижным и таким же, как было, пишет оратор V–IV века до н. э. Исократ («Против софистов», 15). Платон в диалоге «Федр» размышляет на тему пишущих и их отношения к тому, что они пишут: «написанные суждения имеют больше значения», говорит он и рассуждает, что люди, которые учатся искусству писания, верят в свою способность оставить после себя нечто «ясное и надежное» на все времена (*Phdr.*, 275c, ср. 277d). Это опасное

убеждение. Поскольку речь идет о небывалой силе.

Что же может изменить для влюбленного подобная сила? Что попросит он у времени, если сможет подчинить его себе? Эти вопросы относятся к нашему изучению эроса, поскольку, в общем и целом, мы пытаемся понять, что может нам поведать о реальности любовная страсть.

А любовь — вопрос контроля. Что значит — контролировать другого? себя? потерять контроль? Античные поэты, описывая желание, дают разные варианты ответов. А философы выходят за рамки описаний. Если мы проследим траекторию этих вопросов от поэтов до Платона, то в его «Федре» наткнемся на инструкцию: что должен влюбленный просить от любви, от времени и даже от самого контроля. Это предписание особенно интересно нам тем, что Платон проецирует эти вопросы на философскую обеспокоенность природой чтения и письма.

И что же беспокоит Платона в чтении и письме? Как раз та самая особая сила. Чтению и письму присущ соблазн настолько сильный, что вызывает беспокойство за душу читателя или писателя, поскольку внедряется в душу читающего или пишущего с помощью механизма, которому никто не может сопротивляться, — властью эроса. Собеседник Сократа в «Федре» — молодой человек, влюбившийся в написанный текст. По мере того, как Федр и Сократ обсуждают любовь, они обнаруживают ту самую слепую зону, в которой пере-

секаются влюбленные и грамотность. Это точка во времени в той же мере, в какой и в пространстве, поскольку Платон формулирует свою обеспокоенность именно в свете отношения ко времени нас, смертных. Если сосредоточиться на той самой слепой зоне, может отчетливо проступить вопрос контроля над временем.

Erotikos Logos

Больше счастливой любви!

Больше, больше счастливой любви!

Джон Китс, «Ода греческой вазе»

Федр влюблен в текст, сочиненный софистом Лисием. Это *erōtikos logos* (Pl., *Phdr.*, 227c) — письменная версия речи Лисия на тему любви. Основной тезис нарочито противоречив. Лисий утверждает, что красивому юноше лучше бы угождать тому, кто *не* является его поклонником, а не тому, кто влюблен, а затем перечисляет доводы, почему не-поклонник — более предпочтительный эротический партнер. Когда Федр смотрит на слова текста, его будоражит желание (*epethumei*, 228b), и видимая радость переполняет его, когда он зачитывает содержимое свитка Сократу вслух (234d). Федр относится к тексту так, точно это его *paidika* — юный возлюбленный, замечает Сократ (236b), и использует его как инструмент соблазна, выманив Сократа за городские стены для оргии чтений на свежем воздухе (230d-e; ср. 234d). Чтение побуждает Сократа к признанию, что и сам он влюблен в *логос* (*andri philologō*, 236e; ср. *tōn logōn erastou*, 228c). В «Федре» эрос и *logos* подходят друг другу так же идеально, как две половинки символа. Так давайте посмотрим, какое значение из этого возникает.

Обходной маневр

Речь Лисия нарочно сочинена так, чтобы сбить с привычного хода мыслей и вытеснить расхожие представления о любви. Ее цель — ввести в заблуждение и ввести в соблазн. Однако сама речь проста: Лисий занимает особую позицию по отношению ко времени, и отсюда проистекает вся шокирующая новизна. Именно с этой временной точки зрения различаются чувства, мысли и действия влюбленного и не-влюбленного, и именно такую точку зрения не может занять ни один влюбленный. Лисий пишет о любовной связи из точки ее завершения.

Кто из влюбленных верит, что чувствам придет конец? Влюбленные барахтаются в «чистой тревоге»: желание для них всегда глагол настоящего времени в изъявительном наклонении. Они потрясены, когда влюбляются, — и так же потрясены, когда влюбленность заканчивается. По мнению Лисия, такой подход попросту бессмыслен и требует исправления кем-нибудь, кто может реалистично оценить эротический опыт. Лисий настаивает на одном-единственном факте: преходящей природе эротического желания, и переходит от этого факта к своей подрывной теории.

Привязанность желания ко времени — вот фундамент теории Лисия. Как только желание влюбленного начнет утихать, предсказывает Лисий, он потеряет интерес к возлюбленному и бросит его, что непременно вызовет боль и душевное смятение. Он отречется от своей любви, погорюет о своих вложениях в нее и отправится навстречу новым увлечениям. Любовь, основанная на сиюминутной физической страсти, обречена ослабнуть, когда пройдет возбуждение (Pl., *Phdr.*, 233a-b). Напротив, не-любовь не-поклонника, особенно не привязанная к сиюминутным наслаждениям, может привести к неизменному, не подверженному влиянию времени отношению к предмету любви и самому роману. Не-любящему одинаково важны «тогда» и «сейчас». Вот что он говорит юноше, за которым ухаживает:

...πρῶτον μὲν οὐ τὴν παροῦσαν ἡδονὴν θεραπεύων συνέσομαί σοι, ἀλλὰ καὶ τὴν μέλλουσαν ὠφελίαν ἔσεσθαι, οὐχ ὑπ' ἔρωτος ἡττώμενος ἀλλ' ἐμαυτοῦ κρατῶν, οὐδὲ διὰ σμικρὰ ἰσχυρὰν ἔχθραν ἀναιρούμενος ἀλλὰ διὰ μέγала βραδέως ὀλίγην ὀργὴν ποιούμενος, τῶν μὲν ἀκουσίων συγγνώμην ἔχων, τὰ δὲ ἐκούσια πειρώμενος ἀποτρέπειν· ταῦτα γάρ ἐστι φιλίας πολὺν χρόνον ἐσομένης τεκμήρια.

Если же ты мне внемлешь, то, прежде всего, я буду в общении с тобой, служа не удовольствию только в данное время, но принимая в соображение и имеющую последовать в будущем пользу: ведь

я не любовью побежден, но самого себя преодолел... Все это ручательства такой дружбы, которая будет длиться долгое время¹.

(*Phdr.*, 233b-c)

Подобное постоянство позволит не-влюбленному привыкнуть к изменениям в возлюбленном, продолжает Лисий. Не-влюбленный не ужаснется, когда внешность его возлюбленного поменяется с годами (234b), не станет препятствовать другим изменениям: скажем, поиску новых друзей и увлеченности новыми идеями и ценностями (232b-d). Он не прекратит отношения, когда страсть утихнет; не лишит возлюбленного радостей своей дружбы, когда его красота минует свой расцвет (234b):

ὥς ἐκείνοις μὲν τότε μεταμέλει ὧν ἂν εὖ ποιήσωσιν,
ἐπειδὴν τῆς ἐπιθυμίας παύσονται· τοῖς δὲ οὐκ ἔστι
χρόνος ἐν ᾧ μεταγνῶναι προσήκει.

Поклонники раскаиваются в своих благодеяниях после того, как страсть их потухла, у непоклонников и времени нет, когда им надлежало бы раскаиваться.

(*Phdr.*, 231a)

Для не-поклонника желание никогда не связано с болью. «Сейчас» и «тогда» для него взаимоза-

¹ Здесь и далее цитируется «Федр» в пер. С. Жебелева, если не указано иное. — *Прим. пер.*

няемы: его роман — цепочка временных событий, в которую можно вклинить в любой момент или поменять их местами безо всякого вреда. Мыслительный процесс Лисия начинается там, где заканчивается эрос, и обращает эрос вспять. Или, как выразился Сократ:

οὐδὲ ἀπ' ἀρχῆς ἀλλ' ἀπὸ τελευτῆς ἐξ ὑπτίας ἀνάπαλιν
διανεῖν ἐπιχειρεῖ τὸν λόγον, καὶ ἄρχεται ἀφ' ὧν
πεπαυμένος ἂν ἦδη ὁ ἐραστὴς λέγοι πρὸς τὰ παιδικά.

Он пытается не с начала, а с конца, головою вниз, плыть вспять в своей речи; он начинает с того, что поклонник мог бы сказать предмету своей любви уже в конце.

(*Phdr.*, 264a)

Ловким маневром Лисий обходит проблему эроса. Маневр этот связан со временем: оратор попросту отказывается входить в тот момент, который влюбленным мыслится как «сейчас», — в момент желания. Вместо этого он безопасно размещается в воображаемом «потом» и взирает на желание с удобной позиции эмоциональной невовлеченности. В оценку эротической ситуации «сейчас» он способен включить все вероятности и последствия эротической ситуации «потом». Лисий не делает стереоскопической картинки, проецируя эти моменты времени один на другой, запутывая нас, как это делает Софокл в стихотворении про тающий лед. Лисиевы «сейчас» и «тогда» не оторваны друг

от друга и не являются несовместимыми, их совпадение не кажется не-поклоннику ни парадоксальным, ни болезненным: желание не вкладывается ни в «тогда», ни в «сейчас». Эрос обычно ставит влюбленного в положение, требующее рассматривать оба момента как один. Эротическая теория Лисия предвосхищает проблему. Не-поклонник у Лисия вообще не рискует оказаться безнадежно взирающим на тающую в руках льдинку. Когда такой человек берет льдинку, он уже знает, что скоро в его руках окажется пригоршня холодной воды. И его вполне устраивает вода. Он не любит лед *особенной* любовью.

Такова суть речи Лисия. Закончив зачитывать ее вслух, Федр спрашивает мнения Сократа, и тот признается, что в некоторой степени недоволен этим *логосом* как риторическим произведением (234e). Он припоминает, что нечто подобное он слышал:

...ἢ που Σαπφοῦς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καὶ συγγραφέων τινῶν.

...либо от Сапфо прекрасной, либо от Анакреонта мудрого, либо от каких писателей...

(*Phdr.*, 235c)

В связи с чем он принимается развивать основную мысль Лисиевой речи. Сократ подтверждает важность фактора времени и переформулирует его. Он соглашается с Лисием в том, что важным

вопросом, который следует задать влюбленному, будет: что нужно влюбленному от времени? Далее он соглашается, что обычный влюбленный желает пребывать в «сейчас» желая любой ценой, даже нанося глубокий вред возлюбленному или калеча его. Такой влюбленный, говорит Сократ, задержит развитие своего возлюбленного во всех направлениях, которые могут увести юношу из-под прямого контроля своего *erastēs*. Он будет препятствовать нормальному физическому развитию отрока на свежем воздухе, держать его в тени и напомаженным, вдали от мужских занятий (239c-d). Схожие препятствия он будет чинить культурному и интеллектуальному развитию юноши — как бы *paidika* не перерос его:

φθονερὸν δὲ ἀνάγκη εἶναι, καὶ πολλῶν μὲν ἄλλων συνουσιῶν ἀπείργοντα καὶ ὠφελίμων ὅθεν ἂν μάλιστα ἄνθρωπος γίγνοιτο, μεγάλης αἰτίων εἶναι βλάβης, μεγίστης δὲ τῆς ὅθεν ἂν φρονιμώτατος εἴη· τοῦτο δὲ ἢ θεία φιλοσοφία τυγχάνει ὄν, ἧς ἐραστὴν παιδικὰ ἀνάγκη πόρρωθεν εἶργειν, περίφοβον ὄντα τοῦ καταφρονηθῆναι· τὰ τε ἄλλα μηχανᾶσθαι ὅπως ἂν ἢ πάντα ἀγνοῶν καὶ πάντα ἀποβλέπων εἰς τὸν ἐραστὴν.

Поклонник обязательно ревнив; он удерживает предмет своей любви от знакомств со многими другими людьми, знакомств полезных — благодаря которым преимущественно и вырабатывается муж — и тем самым наносит предмету своей любви большой ущерб; ущерб становится очень большим, [если предмет любви отстраняется от

таких знакомств], благодаря которым он мог бы развить в себе большую рассудительность. В особенности от божественной любви к мудрости поклонник обязательно держит предмет своей любви вдалеке, опасаясь, как бы тот не стал относиться к нему с презрением. Всякого рода средства изобретает поклонник, лишь бы предмет его любви ничего не знал, а только смотрел в глаза ему, стал для него самым приятным, для себя же самого — самым вредным.

(*Phdr.*, 239b-c)

Наконец, влюбленный станет удерживать своего *paidika* от взрослой жизни в обществе.

ἐτι τοίνυν ἄγαμον, ἄπαιδα, ἄοικον ὅτι πλεῖστον χρόνον παιδικὰ ἐραστῆς εὖξαιτ' ἂν γενέσθαι, τὸ αὐτοῦ γλυκὺ ὥς πλεῖστον χρόνον καρποῦσθαι ἐπιθυμῶν.

Сверх того, поклонник будет стремиться, чтобы предмет его любви возможно долгое время оставался без жены, без детей, без семейного очага, страстно желая, чтобы тем, что сладко для него, он мог пользоваться возможно долгое время.

(*Phdr.*, 240a)

В общем и целом, вредоносный влюбленный не хочет, чтобы его возлюбленный вырос. Он предпочитает остановить время.

Сократ и Лисий сходятся в том, что обычный *erastēs* своей любовью причиняет вред возлюбленному. Как и в том, что источником вреда стано-

вится попытка взять время под контроль. Такой влюбленный хочет от времени силы, способной законсервировать его *paidika* в *aktē* юношества, в бесконечном *статус-кво* зависимости от *erastēs*. Юноша делается желанным, соглашаясь застыть во времени подобным образом. Описание Сократом такого юноши делает его в чем-то схожим с тающей льдинкой из Софокла:

...οἷος ὄν τῷ μὲν ἥδιστος, ἐαυτῷ δὲ βλαβερώτατος
ὄν εἶη.

...стал для него самым приятным, для себя же самого — самым вредным.

(*Phdr.*, 239c)

Вред живому

Тема этого диалога — вред. Платона занимают две разновидности вреда: тот, что наносит влюбленный во имя желания, и тот, что наносят чтение и письмо во имя коммуникации. Отчего он ставит их рядом? Платон полагает, что они имеют схожее воздействие на душу и искажают реальность схожим заблуждением. Действие эроса вредит возлюбленному, когда влюбленный пытается его некоторым способом контролировать — способом, наиболее заметной чертой которого является намерение заставить возлюбленного «застыть» во времени. И схожим образом пишущий или читающий видит в написанном тексте средство зафиксировать слова вне потока времени. Замечание Исократ о том, что записанное буквами остается неизменным («Против софистов», 12), указывает на то, что такой подход античным авторам нравился. Сократ обратился к этому мнению и его ложным посылкам в заключительной части «Федра». Не напрямую он комментирует это мнение на протяжении всего диалога с помощью различных приемов языка и продуманных мизансцен. Сначала давайте рассмотрим прямое высказывание Сократа на тему написанного слова:

Οὐκοῦν, ὅπερ νῦν προυθέμεθα σκέψασθαι, τὸν λόγον, ὅπη καλῶς ἔχει λέγειν τε καὶ γράφειν καὶ ὅπη μή, σκεπτέον.

Итак, следует разобрать поставленный нами теперь на рассмотрение вопрос: при каких условиях можно говорить и писать прекрасно, при каких — нет.

(*Phdr.*, 259e)

Далее следует сравнение сказанного и написанного слова, и письмо рассматривается в основном как мнемоническое средство:

πολλῆς ἂν εὐηθείας γέμοι καὶ τῷ ὄντι τὴν Ἄμμωνος μαντείαν ἀγνοοῖ, πλεόν τι οἰόμενος εἶναι λόγους γεγραμμένους τοῦ τὸν εἰδότα ὑπομνῆσαι περὶ ὧν ἂν ᾗ τὰ γεγραμμένα.

...кто усвоит себе ту мысль, будто из букв он получит для себя нечто ясное и надежное, тот большой простофиля [говорит Сократ].

(*Phdr.*, 275d)

Те, кто владеет техниками чтения и письма, видят в грамотности средство фиксации слов и мудрости раз и навсегда в удобной и допускающей многократное использование форме. Сократ не согласен с тем, что мудрость можно зафиксировать. Когда люди читают книги, они:

...σοφίας δὲ τοῖς μαθηταῖς δόξαν, οὐκ ἀλήθειαν πορίζεις· πολλήκοοι γάρ σοι γενόμενοι ἄνευ διδαχῆς πολυγνώμονες εἶναι δόξουσιν, ἀγνώμονες ὡς ἐπὶ τὸ πλῆθος ὄντες, καὶ χαλεποὶ συνεῖναι, δοξόσοφοι γεγονότες ἀντὶ σοφῶν.

...будут считать себя многоумными, будучи по большей части неумными, а сверх того, тягостными в общении.

(*Phdr.*, 275b)

По разумению Сократа, мудрость — нечто живое, *ton logon zōnta kai empsychon*, «живое дышащее слово» (276a), и она рождается, когда говорят двое. Перемены — ее неотъемлемое свойство; не потому, что меняется мудрость, а потому, что это делают люди, потому что они должны меняться. Напротив, по мнению Сократа, написанное слово особенно статично:

Δεινὸν γάρ που, ὦ Φαῖδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφία. καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρη τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ· ταῦτόν δὲ καὶ οἱ λόγοι· δόξαις μὲν ἂν ὥς τι φρονούντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δέ τι ἔρῃ τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἔν τι σημαίνει μόνον ταῦτόν αἰεί.

Письменность, Федр, заключает в себе одно ужасное свойство и, поистине, подобна живописи. В самом деле: произведения живописные стоят, как живые; но если обратиться к ним с каким вопросом, они хранят торжественное молчание. То же самое и речи: можно подумать, они

мыслят о чем-нибудь и говорят; а если желающий научиться спросит их о том, что в них говорится, они всегда дают только одно и то же указание.

(*Phdr.*, 275d-e)

Подобно живописи, написанное слово заставляет живые существа застывать во времени и пространстве, создавая видимость того, что они одушевлены, но на самом деле они оторваны от жизни и не способны меняться. *Логос* в устной форме — живой, изменчивый, неповторимый мыслительный процесс. Он случается лишь однажды и невозвратно. Речь, написанная мастером своего дела, может приблизиться к этому живому организму посредством надлежащей упорядоченности и взаимосвязанности своих частей:

ὥσπερ ζῶον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτόν αὐτοῦ,
ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα
τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ
γεγραμμένα.

... как составлено живое существо, что она должна иметь как бы свое тело, не быть без головы, без ног, должна иметь туловище и конечности — все это в надлежащем соответствии одно с другим и с целым.

(*Phdr.*, 264c)

Если же автор плох, как, скажем, Лисий, то он даже не попытается придать написанному подобие жизни, он начнет с конца, начисто игнорируя ор-

ганичную последовательность. Можно начать знакомиться с подобного вида *логосом* с любого места и обнаружить, что он говорит одно и то же. Будучи записанной, речь продолжит повторять одно и то же снова и снова внутри себя, вновь и вновь, до бесконечности. В качестве средства коммуникации она не имеет никакой силы.

Мидас

Сократ подкрепляет утверждение о том, что Лисий — плохой автор, аналогией с надписью на могиле. «Это очень похоже на надпись на могиле Мидаса Фригийца», — говорит он о рассуждениях Лисия и тут же цитирует эту надпись:

Χαλκῇ παρθένος εἰμί, Μίδα δ' ἐπὶ σήματι κεῖμαι.
ὄφρ' ἄν ὕδωρ τε νάη καὶ δένδρεα μακρὰ τεθῇλη,
αὐτοῦ τῇδε μένουσα πολυκλαύτου ἐπὶ τύμβου,
ἀγγελέω παριοῦσι Μίδας ὅτι τῇδε τέθαπται.

Медная девушка я, нахожусь на могиле Мидаса.
Здесь я, покамест струится вода, расцветают
деревья.
Буду все это время лежать на могиле печальной,
Путникам всем возвещая прохожим,
что здесь лежит Мидас.

(*Phdr.*, 264d)

Сравнение весьма удачное на нескольких уровнях, поскольку как форма, так и содержание надписи воплощают то, по мнению Сократа, чему не стоило бы доверять в написанном слове; также он не преминул посмеяться над самим Лисием. По сути

надпись представляет собой эпитафию: сообщение о смерти и вызов вечности. Она обещает предъявить вечности один неоспоримый факт в неизменной форме: Мидас умер. Говорит она голосом девушки, вечно юной и гордо отрицающей власть над собою времени, перемен и жизненных процессов. Она отстранилась от Мидаса: он мертв, она — буквы.

Помимо того, продолжает Сократ, у этой эпитафии есть одна примечательная особенность. Каждая ее строка не зависит от остальных ни по содержанию, ни по размеру, так что, в каком бы порядке ни читать эти строки, смысл останется примерно тем же:

ὅτι δ' οὐδὲν διαφέρει αὐτοῦ πρῶτον ἢ ὕστατον τι
λέγεσθαι, ἐννοεῖς που, ὡς ἐγὼμαί.

Ты замечаешь, я думаю, что нет никакой разницы, читать ли в надписи тот или иной стих раньше, или после другого.

(*Phdr.*, 264e)

Именно эта деталь выглядит насмешкой над Ли-сием. Совершенно очевидно, что стихотворение, строки которого взаимозаменяемы, сопоставляется с речью, начинающейся там, где ей бы следовало заканчиваться, и лишенной всякой связности в процессе изложения. Но давайте при сопоставлении текстов сосредоточим внимание на тех реалиях жизни, которые при этом проступают. Эпитафия

Мидаса содержит несколько характерных деталей, сходных с теорией любви, излагаемой Лисием в своей речи.

Подобно не-поклоннику Лисия, слова эпитафии утверждают себя вне времени и объявляют свою непричастность к миру тех, чья жизнь быстротечна. Именно на этой разнице не-поклонник по Лисию основывает свое моральное превосходство над влюбленным. Достигается эта разница уходом от момента, который влюбленный воспринимает как «сейчас»: от момента желания, в котором влюбленный теряет над собой контроль. Не-поклонник, точно так же, как слова на могиле Мидаса, смотрит в будущее. Отстраняясь от момента желания, он тем самым отстраняется и от своих чувств и может рассматривать все моменты любовной связи как равнозначные и взаимозаменяемые. Ни эротическая теория Лисия, ни его речь не признают необходимости какой-либо упорядоченности во времени составляющих ее частей. Так и слова на могиле Мидаса тоже выходят за пределы временного порядка как формой, так и содержанием. Будучи неизменными, они обещают своему читателю то же самое, что Лисий возлюбленному — неизменность и постоянство перед лицом все изменяющего времени.

Теперь поговорим о самом Мидасе. Как мифологический символ Мидас заслуживает некоторого внимания, ведь надпись на его могиле повторяет ключевую, губительную ошибку, совершенную им при жизни.

С античной точки зрения его случай парадоксален. К примеру, Аристотель приводит его как пример абсурдности желания при наличии богатства:

καίτοι ἄτοπον τοιοῦτον εἶναι πλοῦτον οὗ εὐπορῶν
λιμῶ ἀπολείται, καθάπερ καὶ τὸν Μίδαν ἐκεῖνον
μυθολογοῦσι διὰ τὴν ἀπληστίαν τῆς εὐχῆς πάντων
αὐτῷ γιγνομένων τῶν παρατιθεμένων χρυσῶν.

...такого рода богатство может оказаться прямо-таки не имеющим никакого смысла, и человек, обладающий им в преизобилии, может умереть голодной смертью, подобно тому легендарному Мидасу, у которого вследствие ненасытности его желаний все предлагавшиеся ему яства превращались в золото¹.

(*Pol.*, I, 3.11257b)

Мидас — метафора человека, который угодил в ловушку собственного желания, стремящийся коснуться и не касаться одновременно — точно так же, как дети со лединками в руках в стихах Софокла. Идеальное желание — идеальная тупиковая ситуация. Что хочет желающий от желания? Четко и ясно: продолжать его испытывать.

Прикосновение Мидаса, обращающее любые предметы в золото, — вот мощный образ идеального, самоуничтожающего и самоувековечивающего желания. В этом смысле Мидас напоминает того самого дурного влюбленного, которого пори-

¹ Пер. С. Жебелева. — *Прим. пер.*

цают в своих речах и Сократ, и Лисий — ведь своим прикосновением он губит то, что любит. Губит, обращая в золото. Заставляя застыть во времени. Так и злочинный влюбленный желает, чтобы живой организм его *paidika* навечно застыл в золотой поре, в расцвете юношеской красоты, дабы идеально наслаждаться ею как можно дольше. Прикосновение Мидаса останавливает время и для влюбленного — его собственная эмоциональная жизнь застывает в моменте желания.

Платон не проводит прямых параллелей между Мидасом и влюбленным, который хочет остановить время; тем не менее образ Мидаса с большой вероятностью выбран им для того, чтобы сделать прикосновение Мидаса метафорой желания. Это важная метафора, поскольку она помогает выявить основное разногласие между теориями эроса у Сократа и у Лисия. Обе теории сходятся в том, что желание приводит того, кто его испытывает, к парадоксальным отношениям со временем. Обе теории находят, что конвенциональный *erastēs* решает проблему, прибегая к определенной тактике, пытаясь обернуть вспять течение физической и духовной жизни, увлекающее его возлюбленного дальше в жизнь. И Сократ, и Лисий признают пагубность такой тактики; а вот как лучше быть — в этом они не сходятся. Лисий при помощи придуманного им не-поклонника предлагает вообще сделать шаг в сторону от времени. Если проблему создает момент «сейчас», представь себе, что наступило «тогда» — и так ты ее избежешь. Сократ отозвался об

этой тактике как о попытке «плыть вспять» в своей речи (264a) и сравнил ее с *jeu d'esprit* на Мидасовой могиле. Но Сократ возражает не только против риторических приемов, он осуждает Лисия за то, что его взгляды — прегрешение против эроса (242e). Далее по ходу диалога выясняется, что он имеет в виду: Лисиева теория любви нарушает естественный ход физических и умственных перемен, которые свойственны человеку во времени. Что происходит, когда кто-то вздумает самоустраниться от участия в ходе времени? Платон приводит три образа, обозначающие три варианта ответа на этот вопрос.

Первый — сам Мидас. На могиле, как и при жизни, он окружен преходящим, в котором не может участвовать. Его трагедия началась с ненасытной жадности, а жизнь закончилась от нужды — этот парадокс явно отсылает нас к эротическому желанию. Но Платон лишь намекает на жизнь Мидаса и ее перипетии, так что, наверное, и нам не стоит выводить их на первый план. Нам нужно обратиться к еще одной разновидности существ, упомянутых в данном диалоге и разделяющих Мидасову дилемму как в общих чертах, так и в своем отношении к нужде.

Цикады

Цикады также проводят жизнь, моря себя голодом, пока не умрут оттого, что стремились к желаемому. Появляются они в диалоге как бы мимоходом: Сократ, переходя от темы к теме, вдруг слышит, как они поют наверху в ветвях. Он указывает на них Федру:

...καὶ ἅμα μοι δοκοῦσιν ὡς ἐν τῷ πνίγει ὑπὲρ κεφαλῆς
ἡμῶν οἱ τέττιγες ἄδοντες καὶ ἀλλήλοις διαλεγόμενοι
καθορᾶν καὶ ἡμᾶς.

...мне думается, цикады, как это при жаре бывает, над нашей головой поют, ведут беседу между собою, смотрят и на нас.

(*Phdr.*, 258e)

Федр заинтересовался цикадами, и Сократ рассказывает ему известную легенду:

λέγεται δ' ὡς ποτ' ἦσαν οὗτοι ἄνθρωποι τῶν πρὶν
Μούσας γεγονέναι, γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ
φανείσης ᾧδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξεπλάγησαν
ὕφ' ἡδονῆς, ὥστε ἄδοντες ἡμέλησαν σίτων τε καὶ
ποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτούς· ἐξ ὧν τὸ

τεττίγων γένος μετ' ἐκεῖνο φύεται, γέρας τοῦτο παρὰ
Μουσῶν λαβόν, μηδέν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον,
ἀλλ' ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθὺς ἄδειν, ἕως ἂν
τελευτήσῃ...

Есть предание, что цикады, до появления Муз, были некогда людьми. Когда родились Музы и появилось пение, некоторые из тогдашних людей от удовольствия пришли в такое изумление, что все время пели, пренебрегали пищею и питьем и незаметно для самих себя умерли. От этих-то людей и произошли затем цикады. Они получили от Муз такой дар, что, родившись, во все не нуждаются в питании, но без пищи, без питья, тотчас начинают петь и все поют, пока не умрут...

(*Phdr.*, 259b-c)

Подобно Мидасу, цикады тоже могут быть истолкованы как образ основополагающей дилеммы эроса. Они — существа, которых желание заставило бросить вызов времени. Причем это более благородная версия дилеммы, чем вариант Мидаса, ибо их страсть музыкальна, и они предлагают собственное решение парадокса влюбленного «сейчас и тогда». Цикады попросту остаются в «сейчас» собственного желания. Исключив себя из жизненных процессов, не замечая времени, они остаются в настоящем времени изъявительном наклонении собственного удовольствия с момента рождения и до тех пор, пока, по словам Сократа, незаметно для самих себя не умрут (*elathon teleutēsantes*

hautous, 259с). У цикад нет жизни помимо желания, и, когда оно исчерпывается, уходят и они.

Вот альтернатива Лисиевой тактике. Не-поклонник избавляет себя от решения дилеммы «сейчас» и «потом», навечно поместив себя в точку, где желание заканчивается. Он жертвует ярким, мимолетным наслаждением «сейчас» влюбленного в обмен на постоянный «потом» устойчивого чувства и предсказуемого поведения. Жертва, приносимая цикадами, — нечто обратное: они жертвуют собственной жизнью в обмен на упоительный восторг «сейчас». Время и его течение не влияют на них. Они навечно застряли в живой смерти наслаждения.

В отличие от Мидаса, цикады выбором жизни-как-смерти вполне довольны. Однако они цикады. То есть когда-то они были людьми, но предпочли отказаться от человеческого облика, поскольку решили, что он несовместим с их желанием удовольствия. Это существа, единственным занятием которых в течение жизни является преследование собственного желания. Такой возможности нет ни у людей, ни у тех созданий, кто вынужден жить по законам времени. Но, как мы видели, те, кто охвачен желанием, однако, склонны недооценивать эту необходимость. И Платон приводит еще один образ, который описывает, что может из этого выйти.

Садоводство для развлечения и прибыли

Это образ сада (276b–277a). Влюбленные, сочинители и цикады — не единственные, кому придется спорить со временем. Садовники тоже порой мечтали избежать влияния времени, бросить ему вызов, управлять им. Случается это в праздники, и, по словам Сократа, тогда садоводство становится развлечением и не имеет строгих правил. Платон начинает рассуждать на тему садов, чтобы разъяснить свою позицию касательно искусства письма, серьезность которого пытается подвергнуть сомнению. Давайте сначала рассмотрим игру в садоводство, а потом — игру в слова. Платон приводит их к эротическому пересечению в так называемых садах Адониса.

Сады Адониса входили в религиозный ритуал, соблюдавшийся в Афинах в V веке до н. э. Во время ежегодных торжеств в честь Адониса семена пшеницы, ржи и фенхеля высаживались в небольшие горшки и ради увеселения публики во все восемь дней празднеств проращивались не по сезону быстро. Корней у растений не было. Они быстро цвели, почти тут же увядали, и по окончании ми-

стерий их выпалывали. Их короткая буйная жизнь символизировала короткий век самого Адониса, сорванного на пике юности богиней Афродитой, погибшего в расцвете лет (Диоген Лаэртский, I, 14; Gow, 1952, 2:295). Короткая и прекрасная карьера идеального возлюбленного.

Сократ приводит сады Адониса в качестве аналогии написанного слова, соблазнительного и эфемерного по своей сути, симуляции живой беседы. Посреди такой оценки письма он обращается к Федру с вопросом:

τόδε δὴ μοι εἰπέ· ὁ νοῦν ἔχων γεωργός, ὧν σπερμάτων κήδοιτο καὶ ἔγκαρπα βούλοιτο γενέσθαι, πότερα σπονδῇ ἂν θέρουσ εἰς Ἀδώνιδος κήπους ἀρῶν χαίροι θεωρῶν καλοὺς ἐν ἡμέραισιν ὀκτῶ γιγνομένους, ἢ ταῦτα μὲν δὴ παιδιᾶς τε καὶ ἐορτῆς χάριν δρῶν ἄν, ὅτε καὶ ποιοῖ· ἐφ' οἷς δὲ ἐσπούδακεν, τῇ γεωργικῇ χρώμενος ἂν τέχνῃ, σπεύρας εἰς τὸ προσῆκον, ἀγαπῶν ἂν ἐν ὀγδόῳ μηνὶ ὅσα ἔσπειρεν τέλος λαβόντα.

Вот что скажи мне: благоразумный землевладелец те семена, о которых он заботится и желает получить от них плод, стал ли бы он их сеять старательно летом в садах Адониса и радоваться их хорошему всходу в течение восьми дней, или же он стал бы делать это ради забавы и праздника — когда он это и делает? Напротив, при серьезном отношении к делу, пользуясь земледельческим искусством, он посеет их, где надобно, и будет доволен, если посеянное им созреет на восьмом месяце.

(*Phdr.*, 276b)

Ни один садовник, если он заинтересован в выращивании растений, не позволит себе спешно проращивать семена для красоты в садах Адониса — вот на чем сходятся далее Сократ и Федр. Таким же образом ни один мыслитель, если он заинтересован в передаче своих мыслей, не станет их «сеять при помощи тростникового пера» (276с). Сады букв, как и сады Адониса, засеваются забавы ради (276d). Серьезные мысли требуют особенной культивации и времени для роста; высаженные как семена живой речи в подходящую почву, они укоренятся, нальются и принесут плоды в должный срок (276e–277a). На этом месте диалога Сократ подчеркнуто и ясно излагает Федру свои взгляды: серьезные мысли и знания живут реальной жизнью в философских беседах, а не в игре в чтение и письмо.

Подобно аналогии с могилой Мидаса, Платоново сравнение с садами конкретно возражает *logosu* Лисия с его особенно противоестественным риторическим стилем и в целом против культа написанного слова и подмены живой диалектики. Сады еще точнее, чем надпись на Мидасовой могиле, привлекают наше внимание к фактору времени, который, лежит в основе опасений Платона насчет чтения и письма. Записанные тексты создают представление, будто мы *знаем* то, что мы всего лишь *прочитали*. По Платону, такое представление является опасным заблуждением: он верит, что тяга к познанию — процесс, неизбежно проживаемый во времени и пространстве. Попытки ускорить процесс

или же упаковать его для повторного использования, превратив, скажем, в записанный трактат, означают отрицание нашей подчиненности времени и не могут восприниматься всерьез. Растения, что цветут восемь дней и не имеют корня, — образ этой самой *sophia* быстрого доступа. С другой стороны, ускоренная агротехника садов Адониса напоминает нам об эротическом *логосе* Лисия: начало у него там, где должен был бы быть конец, и речь достигает своих риторических и концептуальных целей, насильственно отрезая начальные стадии любви. Следовательно, в этой аналогии Платона садовники и пишушие совпадают в своем желании контролировать время. Но присмотримся к аналогии пристальнее. Есть еще и третий угол: подобно мифу о Мидасе, здесь раскрывается тема вреда, который наносится влюбленными возлюбленным.

Подумайте о травах Адонисовых мистерий, поспешно доведенных до полноты расцвета (*akmē*) и выброшенных на следующий же день: так же и типичный *erastēs* обходится со своим *paidika*. Это аллегория того, как человек контролирует другого человека, пытаясь подчинить себе время его жизни.

ἐτι τοίνυν ἄγαμον, ἄπαιδα, ἄοικον ὅτι πλεῖστον χρόνον
παιδικὰ ἐραστῆς εὖξαιτ' ἂν γενέσθαι, τὸ αὐτοῦ γλυκὺ
ὥς πλεῖστον χρόνον καρποῦσθαι ἐπιθυμῶν.

Сверх того, поклонник будет стремиться, чтобы предмет его любви возможно долгое время оставался без жены, без детей, без семейного

очага, страстно желая, чтобы тем, что сладко для него, он мог пользоваться возможно долгое время.

(*Phdr.*, 240a)

Так Сократ описывает манипулятивные наклонности типичного *erastēs*. Этот влюбленный пытается играть в свои эротические игры с партнером, у которого нет ни корней, ни будущего.

Чего-то важного недостает

Застывшие сады Адониса дают нам ответ на вопрос: «Чего хочет влюбленный от времени?» Ответ этот в формулировке Платона снова приводит нас к тому, что желания влюбленного и читателя очень схожи. И есть нечто парадоксальное в желании каждого. Будучи влюблен, хочешь, чтобы лед был льдом, но не таял в твоих руках. Будучи читателем, хочешь, чтобы знания *были* знаниями, но располагались на написанной странице. Такие желания непременно причинят боль, во всяком случае отчасти — ведь они помещают нас в слепую зону, откуда мы смотрим, как объект желания исчезает в самом себе.

Платону эта боль прекрасно известна. В своей диалектике он воссоздает ее снова и снова, и этот опыт является неотъемлемой частью того, что он желает донести. В «Федре» мы наблюдали этот же опыт в основном на уровне аналогий. А аналогии Платона не одномерные изображения, где одно (скажем, сады) накладывается на другое (например, написанное слово) в точном соответствии. Аналогия создается в трехмерном пространстве. Изобра-

жения парят друг над другом, не сходясь в одной точке: посреди них всегда есть нечто парадоксальное — эрос.

Эрос — та почва, на которой разворачиваются отношения между Афродитой и Адонисом в мифе, представленные теми самыми садами. Эрос — та почва, в которой укореняется *логос* между двумя беседующими, и этот логос может быть воссоздан на написанной странице. Ритуалы и воссоздание разворачиваются вне реального времени людских жизней, в отстраненный момент контроля. Нам нравится такое отстраненное время — по причине его непохожести на обычное течение нашей жизни. Мы любим занятия, которые позволяют отстраниться от времени — праздники, чтение, — из-за присущей им несерьезности. Эта любовь тревожит Платона. Тот, кто прельстится ею, вздумает заменить реальное время на то, какое подобает лишь празднествам или чтению. По мнению Платона, это серьезная, опасная ошибка. Так же, как нет точного соответствия между растениями, лишенными корней, и умирающим Адонисом, между записанными словами и подлинным *логосом* возможно лишь символическое соответствие. Тот, кто примет символ за реальность, останется с мертвым садом, или с историей любви, предписанной Лисием не-поклоннику. Чего-то недостает этой истории точно так же, как засохшему саду не хватает жизни, не хватает чего-то необходимого: эроса.

Захват

К своей жизни он относился как скульптор к своему изваянию или романист к своему роману. Одно из неотъемлемых прав романиста — возможность переработать свой роман. Если его не устраивает начало, он волен переписать его или просто вычеркнуть. Но существование Здены лишало Мирека авторских прав. Здена настаивала на том, что она останется на первых страницах романа и вычеркнуть себя не позволит¹.

*Милан Кундера,
«Книга смеха и забвения»*

Платон представляет Лисия как человека, который считает, что может управлять любым риском, тревогой и опьянением эроса с помощью удивительного эмоционального расчета. Лисиева жизненная и любовная стратегия применяет к реальным эротическим событиям ряд тактик, которые нам уже знакомы. Лисиев не-поклонник делает шаг в сторону от хода жизни своего возлюбленного, помещая себя в точку эстетической отстранен-

¹ Пер. Н. Шульгиной. — *Прим. пер.*

ности. Это выигрышная позиция, позиция писателя. Лисиево понимание эроса — это представления писателя, и проповедуемая им теория любви относится к опыту любви точно к записанному тексту, который можно открыть на любом месте, читать от конца к началу, и смысл не пострадает. Это плохая речь, и не-поклонник оказывается утомительным *erastēs*. Однако его речь как-то соблазнила Федра. Он читал ее снова и снова, точно бы влюбляясь в слова (228b; ср. 236b). В Лисиевом *логосе* таилась ужасная сила. Какова же ее природа?

Лисиев текст предлагает читателю нечто, чего пожелал бы всякий, кому случалось влюбиться: самоконтроль. Каким образом внешние явления проникают в психику и управляют ей? Этот вопрос, особенно в эротическом своем изводе, завладел умами греков. Мы рассмотрели, как обращался с ним Гомер в «Илиаде», в сцене встречи Елены и Афродиты на троянской стене (*Il.*, III, 400 ff). Афродита внезапно материализуется на стене в обычный с виду день и велит Елене испытывать желание. Елена отчаянно сопротивляется, но Афродита утихомирила ее одной-единственной угрозой. Желание — момент безвыходный. Во всем корпусе греческой лирики, как и трагической и комической поэзии, постоянно звучит: эрос — нечто, проникающее во влюбленного извне и захватывающее власть над его телом, разумом и качеством жизни. Крылатый Эрот прилетает внезапно и захватывает влюбленного: лишает его жизненно важных органов и веществ, ослабляет разум, ис-

кажает мысли, подменяет нормальное состояние здоровья ума и тела безумием и болезнью. Поэты представляют эрос как вторжение, как недуг, помешательство, опасного зверя или стихийное бедствие. Он расплавляет, ломает, вгрызается, жжет, пожирает, истощает, кружит, жалит, колет, ранит, душит, измучивает влюбленного или же стирает его в порошок. Для нападения Эрот применяет сети, стрелы, огонь, молот, ураганы, лихорадку, боксерские перчатки или конскую упряжь. Никто не может ему противостоять («Гомеровский гимн Гермесу», 434; *LP*, Сапфо, fr. 130.2; *Soph., Ant.*, 781; *Trach.*, 441; *TGF*, Eur., fr. 433; ср. *Pl., Symp.*, 196d). Лишь немногие замечают его приближение. Он нападает неожиданно откуда-то извне, и сразу же, как только это случилось, ты уже побежден и радикально меняешься. Изменения нельзя сопротивляться, их невозможно контролировать, с ними никак не придешь к компромиссу. Обычно это изменения к худшему и «смешанное благо», если редкостно повезет (тот самый *glukupikron* Сапфо). Таково обычное отношение и убеждение поэтов.

Обращаясь к обществу V века до н. э., воспитанному на этих поэтах, Платон писал для тех, кто полностью разделял такие воззрения. Сам Лисий говорит в пользу поэтической традиции, поскольку его ключевой аргумент, когда он демонстрирует вредоносность эроса, заключается в описании типичного *erastēs* как человека, утратившего над собой контроль:

καὶ γὰρ αὐτοὶ ὁμολογοῦσι νοσεῖν μᾶλλον ἢ
σωφρονεῖν, καὶ εἰδέναι ὅτι κακῶς φρονοῦσαν, ἀλλ’
οὐ δύνασθαι αὐτῶν κρατεῖν·

К тому же любящие сами признаются, что они
скорее больны, чем находятся в здравом уме, что
они знают свои заблуждения, только превозмочь
себя не в силах.

(*Phdr.*, 231d)

Влюбленный, подчинившийся эросу, не может
отвечать за свой разум или за свои действия. Из
этого состояния, звавшегося греками любовным
безумием, или *mania*, и проистекает вредоносность
влюбленных.

Как только эрос входит в его жизнь, влюблен-
ный уже пропал, ведь он становится безумцем. Но
в какой момент это происходит? Когда начинается
желание? Этот момент очень трудно уловить; ча-
сто бывает слишком поздно. Когда вы влюбляетесь,
уже слишком поздно: *dēute*, скажут поэты. Быть
способным выделить момент, в который зарожда-
ется любовь, пресечь его или вообще избежать —
значит, иметь контроль над эросом. Не-поклонник
Лисия утверждает, что он это может. Как именно,
он не поясняет, так что его утверждение остается
психологически недостоверным. Его *логос* попр-
сту игнорирует тот момент, когда начинается эрос;
не-поклонник рассуждает из точки завершения ро-
мана так, точно никогда не был охвачен желанием.
Лисиевы не-поклонники живут, «властвуя над со-
бою» (232a).

Сократ же отрицает, что такой контроль для человека в принципе возможен или даже желателен. Он говорит о нем как о «смертной бережливости»:

...ἢ δὲ ἀπὸ τοῦ μὴ ἐρῶντος οἰκειότης, σωφροσύνη
θνητῇ κεκραμένη, θνητά τε καὶ φειδωλά οἰκονομοῦσα,
ἀνελευθερίαν ὑπὸ πλήθους ἐπαινουμένην ὡς ἀρετὴν
τῇ φίλῃ ψυχῇ ἐντεκοῦσα...

...а близость с человеком, в тебя не влюбленным, разбавленная здравым смыслом смертных [*sōphrosynē thnētē*], руководствующаяся расчетливостью смертных [*thnēta te kai pheidōla oikonomousa*], порождающая в душе милого низменный образ мыслей, восхваляемый большинством как добродетель...

(*Phdr.*, 256e)

Именно «расчетливость смертных» и позволяет нелюбящему избежать желания. Он постоянно пересчитывает чувства, точно скряга свои золотые монеты. Его транзакции с эросом не несут риска потерь — он ведь не вкладывается в единственный момент, когда эмоции подвержены риску, в момент, когда начинается желание: в «сейчас». «Сейчас» — вот момент, когда на человека обрушиваются изменения. Нелюбящий уклоняется от изменений так же успешно, как цикады, прячась в панцирь *sōphrosyne*. Его выбор в жизни и любви — выбор нарратива. Он уже знает, как закончится его роман, и уже вычеркнул его начало.

Прочти это с начала

Прочти мне этот отрывок еще
раз про то что чисто...

Прочти еще про то, на что мы
боимся взглянуть, начинай же.

Джон Холлоуэй, «Шишка»

Но Сократ продолжает настаивать на необходимости начала. После того, как Федр прочел ему речь Лисия, он предлагает ему:

Ἴθι δὴ μοι ἀνάγνωθι τὴν τοῦ Λυσίου λόγου ἀρχήν.

Хочешь, опять прочтем начало ее?

(Phdr., 263e)

Федр вежливо уклончив. Он знает, что в речи не найти начала, и поэтому отвечает:

Εἰ σοί γε δοκεῖ· ὁ μέντοι ζητεῖς οὐκ ἔστ' αὐτόθι.

Если тебе угодно. Однако, там нет того, что ты ищешь.

(Phdr., 263e)

То, что ищет Сократ, — «сейчас» желания. Но первое предложение речи уже отсылает эротические отношения в прошедшее время. Не-поклонник говорит своему юноше:

Περὶ μὲν τῶν ἐμῶν πραγμάτων ἐπίστασαι, καὶ ὥς
νομίζω συμφέρειν ἡμῖν γενομένων τούτων ἀκήκοας·

О моих планах ты осведомлен и, полагаю, понял,
что осуществление их послужит нам на пользу.

(*Phdr.*, 230e, 262e, 263e)

Тот факт, что Сократ не может найти начала ни эроса, ни логоса Лисия, имеет первоочередное значение. Начало — это крайне важно. В самых изысканных выражениях Сократ подчеркивает (245с–246), что у всего сущего есть начало, за одним дишь исключением: начало (*archē*) контролирует собственное начало. Именно этот контроль и захватывает Лисий, беря перо и вычеркивая начало эроса для своего не-поклонника. Но это фикция. В реальности же единственный момент, который нам, как невольным жертвам крылатого Эрота, не подвластен, — это начало. Все то, что он приносит, — доброе и злое, горькое и сладкое, приходит беспричинно и непредсказуемо, — дар богов, как говорят поэты. С этого момента то, как продолжится история, зависит от вас — но не самое начало. В понимании этого и заключается основная разница между концепциями эроса у Сократа и Лисия. Сократ велит Федру отыскать начало в Лисиевом *логосе* —

и когда это не удастся, высказывает свои соображения. Начало — вещь невыдуманная. Контроль над ним нельзя отдать ни пишущему, ни читающему. Следует отметить: греческое слово «читать» звучит как *anagignōskein*, это производная форма от глагола «знать» (*gignōskein*) с приставкой *ana* (означающего «снова»). Когда вы что-то читаете, вы уже не в начале процесса.

По утверждению Сократа, наша история начинается, когда эрос входит в нас. Это вторжение — самый большой риск в нашей жизни. То, как мы с ним справляемся, — показатель качества, мудрости и благопристойности нашего внутреннего содержания. Ведь нам придется внезапным и пугающим образом столкнуться с тем, что в нас поселилось. Мы понимаем, кто мы, чего нам не хватает и какими мы можем стать. Что же особенного в таком режиме восприятия и чем он отличается от нормального восприятия, почему его описывают как безумие? Как получается, что, влюбившись, мы вдруг начинаем видеть мир таким, каков он на самом деле? Дух знания пропитывает нашу жизнь. Внезапно начинает казаться, что мы знаем, что реально, а что нет. Иногда мы поднимаемся до знания столь полного и ясного, что не можем не ликовать. Это знание, полагает Сократ, не заблуждение. Это взгляд на время, на действительность, которую мы некогда знали, — такую же сногшибательно прекрасную, как объект нашей любви (249е–250с).

Точка во времени, которую Лисий удаляет из своего *логоса*, миг *tanía*, когда эрос проникает во

влюбленного, — вот самый важный для Сократа момент, его нужно не упустить и встретить как должное. «Сейчас» — дар богов и пропуск в реальность. Направить все силы на тот миг, когда эрос войдет в твою душу, и понять, что с ней происходит сейчас, — значит начать понимать, как следует жить. Миг, когда эрос захватывает нас, — это миг обучения; многое можно постичь о себе самом. Стоит это узреть — можно попробовать этим стать. Сократ называет это «взирать на бога» (235а).

Следовательно, ответ Сократа на эротическую дилемму того времени будет антитезой ответу Лисия. Лисий выбирает перечеркнуть «сейчас» и строить роман с выигрышной позиции «тогда». По мнению Сократа, такое вычеркивание в реальности невозможно, это писательская дерзость. А если бы и было возможно, то означало бы утрату момента уникальной и невосполнимой ценности. Вместо этого Сократ предлагает сжиться с моментом, с тем, чтобы он длился всю жизнь и даже дольше. Сократ способен сочинить книгу внутри момента желания. Нам стоит пристально взглянуться в литературные амбиции Сократа, поскольку они окажут серьезное воздействие на историю, рассказываемую Платоном в диалоге «Федр». Они заставят ее исчезнуть.

«Тогда» заканчивается там, где начинается «сейчас»

В том, что касается поддающихся наблюдению фактов эротического опыта, Сократ и Лисий более-менее согласны; но трактовки этих фактов различаются принципиально. Факты говорят, что эрос меняет человека настолько радикально, что тот делается совершенно другим. Общепринятое мнение чаще всего называет эти изменения безумием. Как лучше всего поступить с безумцем? Вычеркнуть из своего романа, по мнению Лисия. Его современникам такой совет казался не лишенным смысла, ведь эта версия эроса происходила из абсолютно конвенциональных предпосылок, согласно которым желание, как в давней поэтической традиции, мыслилось как разрушительный захват личности и в общем и целом негативный опыт. При этом тогдашняя этика рассматривала самоконтроль, или *sōphrosynē*, как условие для жизни просвещенных людей. Сократ ниспровергает оба клише. Его воззрения революционны. Он не подвергает сомнению мысль, что нелюбящему удастся достигнуть *sōphrosynē*. Как не отрицает того, что эрос — это захват, форма *mania*. Однако он намерен говорить в защиту *mania*. Послушаем же Сократа.

Изменения личности, согласно традиционным представлениям греков, означают ее утрату. Это безумие и несомненное зло. Сократ с этим не согласен:

λεκτέος δὲ ὧδε, ὅτι Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος ὃς ἂν παρόντος ἐραστοῦ τῷ μὴ ἐρῶντι μᾶλλον φῆ δεῖν χαρίζεσθαι, διότι δὴ ὁ μὲν μαίνεται, ὁ δὲ σωφρονεῖ. εἰ μὲν γὰρ ἦν ἀπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι, καλῶς ἂν ἐλέγετο· νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίνεται διὰ μανίας, θεία· μέντοι δόσει διδομένης.

Неправдива та речь, где утверждается, будто, когда есть поклонник, угождать следует преимущественно не любящему, потому что первый неистовствует, второй здравомыслит. Если бы абсолютным было то положение, что неистовство есть зло, правильно речь звучала бы. Но ведь величайшие из благ от неистовства в нас происходят, по божественному, правда, дарованию даруемого.

(*Phdr.*, 244a)

Основной аргумент Сократа, который он приводит, давая иную оценку безумию: здоровый ум возможно сохранить, лишь отсекая себя от богов. По-настоящему благие и воистину божественные вещи живут и действуют вне нас самих и требуют, чтобы мы впустили их в себя, — и они нас изменяют. Такое вторжение учит нас и обогащает нашу жизнь и жизнь тех, кто нас окружает. Ни один прорицатель, врачеватель или поэт не может практиковать

свое искусство, не впадая в неистовство (244a–245). В их случае безумие — инструмент ремесла. А самое главное, эротическая *mania* — очень важная вещь для самой личности. От нее у души вырастают крылья.

Толкование Сократа, при котором *mania* становится плодотворным индивидуальным опытом, проистекает из теории движения души, тщательно разработанной в ответ на проблему контроля эроса, поднимаемую лирической поэзией. Анализ Сократа включает в себя и переворачивает традиционные метафоры эроса с тем, чтобы переработать их в совершенно новую картину эротического опыта. Там, где поэты видят потери и вред, Сократ указывает на пользу и возможность роста. Там, где они видят тающую льдинку, он видит растущие крылья. Там, где они пытаются закрыться от захвата, Сократ раскидывает руки для полета.

Несмотря на наличие точек соприкосновения в основе, между эротическими воззрениями Сократа с одной стороны и традиционными настроениями греков и взглядами Лисия с другой имеется огромная разница. Платону замечательно удалось передать это отличие одним-единственным образом. При помощи крыльев в традиционной поэзии Эрот атакует ни о чем не подозревающего влюбленного, чтобы отобрать у него контроль над душой и телом. Крылья — инструмент, которым наносится вред, символ силы, которой невозможно сопротивляться. Стоит тебе влюбиться, перемены на крыльях проносятся сквозь тебя, и ты больше

не владеешь величайшей драгоценностью — своей личностью.

Мы уже видели, как Сапфо описывает потерю себя во фрагменте 31. Как только желание подчиняет себе ее тело, рассудок и функции восприятия, она говорит *eptoaisēn* — нечто вроде «оно дает моему сердцу крылья» или «сердце внутри меня парит». Анакреонт описывает схожее ощущение и приписывает его тем же причинам:

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλύμπου πτερύγεσσι κοῦφης
διὰ τὸν Ἑρώτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ < > θέλει συνηβᾶν.

Я лечу высоко в небо к Олимпу на легких
крыльях из-за эроса;
ведь [тот, которого желаю] не хочет делить
со мной свою юность.

(PMG, 378)

В схожих формулировках Алкей описал желание, которое свело с ума Елену:

κάλενας ἐν στήθ [ε] σιν [ἐ] πτ [όαις
θῦμον Ἀργείας Τροίῳ δ [.]αν [
ἐκμάνεισα ξ [ε.] ναπάτα πιπ [
ἔσπετο νᾶϊ

[Эрос] заставил сердце Елены на крыльях порхать в груди,
и она потеряла голову от троянца и поехала с ним за море...

(LP, fr. 283.3.6)

В эллинистические времена значимость крыльев Эрота стала поэтическим *топосом*, примером чему служит такая эпиграмма Архия:

“Φεύγειν δεῖ τὸν Ἔρωτα” κενὸς πόνος· οὐ γὰρ ἀλύξω
πεζὸς ὑπὸ πτηνοῦ πυκνὰ διωκόμενος.

“Надо бежать от Эрота”, но тщетны попытки
бежать:
Он мчит на крыльях, а я еле влачусь пешком!
(*Anth. Pal.*, V, 59)

Платон берет традиционный образ крыльев Эрота и переосмысливает его. В его концепции крылья — не враждебное орудие вторжения. Они естественным образом укоренены в каждой душе, наследие ее бессмертного начала. Наши души некогда порхали на крыльях среди богов, питаясь бесконечным восторгом от созерцания реальности. Ныне же мы изгнаны из тех мест и не знаем той жизни, однако порой вспоминаем ее — когда видим красоту или влюбляемся (246–251). Более того, в нашей власти вернуть ее себе при помощи крыльев души. Сократ описывает, как при надлежащих условиях вырастают крылья — достаточно сильные, чтобы отнести душу обратно, к божественным началам. Когда влюбляешься, испытываешь разные ощущения, приятные и болезненные: это начинают расти крылья (251–252). Это ты начал становиться таким, каким задуман.

Начала жизненно необходимы. Теперь становится понятнее, почему Сократ так стремился их отыскать. Для Сократа момент начала эроса суть проблеск бессмертного «начала», то есть души. «Сейчас» желания — ствол света, который погружен во время, но вздымается во вневременное пространство, в ту реальность, где пируют боги (247d-e). Когда вы оказываетесь в «сейчас», вы вспоминаете подлинную, божественную жизнь. Есть нечто парадоксальное в этом «воспоминании» о времени без времени. В этом парадоксе и заключается основное различие между эротическими теориями Лисия и Сократа. Лисий страшится парадокса желания и вычеркивает его вовсе: для него всякое эротическое «сейчас» — начало конца, не более. Он предпочитает неизменное, нескончаемое «тогда». Сократ же взирает на парадоксальный момент, называемый «сейчас», и замечает в нем любопытное движение. В точке, где начинается сама душа, кажется, раскрывается слепая зона. И в ней исчезает «тогда».

Как много значат крылья

Бог может. Но ответь мне, как же нам
идти за ним? Неполнозвучна лира
В разброде чувств¹.

Р. М. Рильке, «Сонеты к Орфею»

Крылья знаменуют разницу между смертной и бессмертной историями любви. Лисий страшится начала эроса, поскольку считает, что это на самом деле начало конца; Сократ же в начале ликует: ведь, согласно его убеждениям, конца не будет. Таким же образом наличие или отсутствие крыльев в истории любви определяет стратегию влюбленного. Скупая, смертная *sōphrosynē* (256e), какой измеряет Лисий свой эротический опыт, — по сути, тактика защиты от изменений в себе, которые влечет эрос. Перемены — это риск. Что же оправдывает этот риск?

Что касается отрицательных последствий, в «Федре» приводится несколько образов существования без перемен. Мидас, цикады и сады Адониса чуждаются процесса жизни во времени и остаются неизменными. Эти образы безотрадны; в лучшем

¹ Пер. З. Миркиной. — *Прим. пер.*

случае, эти существа «умрут незаметно для самих себя» (259с). Куда оптимистичнее приводимый Сократом миф о крыльях, которые в перспективе получают смертные, впустив в свою жизнь эрос. Но стоит пристальнее всмотреться в то, что мы просто мимолетно обрисовали, и в то, как разворачивает свою мысль Сократ. Он вовсе не наивен и прекрасно понимает условия сделки. Влюбленность открывает нам путь к бесконечному благу. Однако предельно ясно, что, когда Эрот нападет на нас в своем истинном облики, нечто, не подлежащее измерению, будет утрачено.

Стоит влюбиться, и вы оказываетесь выхвачены из обыденной жизни. Единственное, что заботит влюбленных, — быть с возлюбленными. Сократ описывает это так:

...ἀλλὰ μητέρων τε καὶ ἀδελφῶν καὶ εταίρων πάντων
λέλησται, καὶ οὐσίας δι' ἀμέλειαν ἀπολλυμένης παρ'
οὐδὲν τίθεται, νομίμων δὲ καὶ εὐσχημόνων, οἷς πρὸ
τοῦ ἐκαλλωπίζετο, πάντων καταφρόνησασα δουλεύειν
ἐτοίμη καὶ κοιμᾶσθαι ὅπου ἂν ἔῃ τις ἐγγυτάτω τοῦ πόθου·

...от своего красавца не отстаёт она по доброй воле и ставит всех ниже его; о матери, о братьях, о всех приятелях забывает она; хотя имущество её, от нерадения, гибнет, ни во что она это не ставит; презрев все установленные благоприличия, которым ранее следовала, душа готова служить в рабстве, лишь бы покоиться как можно ближе к предмету своего вожделения, где только позволят.

(*Phdr.*, 252a)

Влюбленность, утверждает Сократ, смещает представления о том, что важно. Отсюда неадекватное поведение. Правила приличия оттесняются на обочину. Это — обычное переживание (*pathos*) влюбленности, подытоживает Сократ, и люди дали ему имя Эрот (252b).

Но у бога Эрота есть другое имя, внезапно сообщает Сократ и далее обыгрывает внезапное откровение каламбуром. Поскольку игра слов — несколько натянутая форма аргументации и ее убедительность порой граничит с нечестностью, серьезные авторы, прибегая к ней, чувствуют себя обязанными извиниться; вот и Сократ предупреждает Федра, что выйдет «нечто нахальное» (*hybristikón rani*) (252a) и, возможно, это вообще неправда («всеу этому можно верить, можно и не верить», 252b). Вдобавок ему приходится нарушить законы метрики, поскольку игра слов состоит из двух неподтвержденных строчек Гомера и во второй размер не выдержан. Строки эти обращаются к разнице между языком, на котором говорят боги, и тем, на котором разговаривают люди. Что касается слова, означающего желание, разница состоит лишь в паре букв:

τὸν δ' ἦτοι θνητοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι ποτηνόν,
ἄθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτεροφύτορ' ἀνάγκην.

Смертные все прозвали его Эротом крылатым,
Боги же — Птеротом, за то, что расти заставляет
он крылья¹.

(*Phdr.*, 252c)

¹ Пер. А. Егунова. — *Прим. пер.*

Добавив к имени бога любви буквы *-pt*, боги создали Птерота; игра слов: *pteron* по-гречески — «крыло». А значит, на языке богов желание и звучит как «то, что с крыльями» или «то, что имеет отношение к крыльям». Зачем? У богов есть причины, а именно: желание нужно для того, чтобы вырастить крылья.

То, что у богов имеется свой язык, — довольно старое представление греков. Гомер намекает на божественный язык несколько раз (*Il.*, I, 403–404; II, 813; XIV, 290–291; XX, 74; *Od.*, X, 305; XII, 61), и Платон затрагивает эту тему в своем «Кратиле» (*Crat.*, 391 ff). Современные филологи предполагают, что в данном случае мы столкнулись с остатками различий между греческим и догреческим населением материковой части страны. Древние же греки выдвигали куда более смелую гипотезу. «Ведь совершенно ясно, что уж боги-то называют вещи правильно — теми именами, что определены от природы», — говорит Сократ в «Кратиле» (*Crat.*, 391e). Было бы приятно думать, что божественные названия имеют более точные значения или бóльшую выразительность, чем смертные. К сожалению, в большинстве примеров, дошедших до наших дней, этого не увидишь, но во времена Платона, очевидно, это считалось вполне жизнеспособным предположением, и совершенно точно именно это подразумевается Сократом в «Федре», как и в «Кратиле». «Ясно ведь, что они-то уж называют себя истинными именами», уверяет он в «Кратиле» (*Crat.*, 400e). Птерот истиннее, чем Эрот.

Можно сказать, что имя Птерот истиннее, чем Эрот, поскольку это имя объясняет нам не просто, как должно зваться желание, но и почему оно должно так зваться. Или же, по выражению Сократа, божественное имя включает в себя как *pathos* (опыт, могущий быть описанным), так и *aitia* (определяющую причину или объяснение) желания (252с). С первой же строки Гомерово́й цитаты очевидно, что смертные, даже не зная истинного имени Эрота, оказались достаточно восприимчивыми, чтобы осознать *pathos* опыта, ощутить, как желание захватывает их изнутри. Но они понятия не имеют, почему этот опыт должен иметь именно такой, особенный, характер. Они не понимают *aitia* чувства. Боги знают причину, почему это так. Исходя из этого знания, они и дают имена.

А значит, Птерот — чистая удача на семантическом уровне. Но на поэтическом уровне это ошибка. Сократ предупреждает, что его цитата нарушает метрические законы, оставляя нам самим догадываться, что причиной слома ритмики во второй строке является именно слово Птерот. Это проблема: гомеровский стих — дактилический гекзаметр, и все прекрасно ложится в ритмическую структуру, за исключением слова *de*, предшествующего божественному имени Птерот. *De* по природе своей — один краткий слог и в строке стоит в позиции, где как раз требуется краткий, однако в греческой просодии краткий слог, после которого стоят две согласных разом, по всем правилам читается как долгий. Таким образом, *pt*, которым боги удлини-

ли имя *erōs*, приводит стих к метрической дилемме. Эта конфигурация нам уже знакома: напомним про Софокловых детей, которым одновременно хочется и держать льдинку, и отпустить ее. *De* не может быть разом и долгим, и кратким слогом; во всяком случае, не в той реальности, какая у нас есть.

А вот боги, очевидно, видят иную реальность. Но неудивительно, если их лучшая версия истины сопротивляется снижению до человеческих масштабов. В конце концов, они создания бесконечные, и античная мысль пропитана представлениями о несопоставимости путей божественных и человеческих. Гомеровской цитатой Платон придает этому клише особенный значимый поворот. Птерот подрывает нашу метрику точно так же, как Эрот ломает нашу жизнь. Метрика по сути своей — способ управлять словами во времени. Мы осуществляем этот контроль в интересах красоты. Но когда крылатый Эрот влетает в нашу жизнь, он приносит свои собственные стандарты красоты и попросту отменяет «все установленные благоприличия, которым ранее следовала» наша душа (252a).

Изувеченный Платоном эпический стих воплощает сделку человека и Эрота. Условия жестоки: мы можем существенно расширить смысл, но лишь ценой формальной красоты стихотворной строки. Если изменить условия на противоположные, можно увидеть отражение Лисия — с мастерством и расчетливостью опытного сочинителя он придумывает идеальную историю любви, которая не имеет смысла.

Крылья Эрота знаменуют главное различие между богами и смертными, ведь они бросают вызов человеческому выражению смыслов. Наши слова слишком мелки; стихотворные размеры чересчур ограничены. Но подлинное значение желания не может быть постигнуто человеческим разумом не только на уровне орфографии или метрики, то есть, не только на формальном уровне. Даже когда мы видим проблеск Эрота в его божественной сущности, даже когда стихотворная строка случайно приоткрывает нам подлинные *pathos* и *aitia* желания, мы, вероятнее всего, не до конца постигаем их. К примеру: что эпический поэт хотел сказать строками о крыльях? Любой перевод будет нелеп — ведь переводчик не знает, как Эрот заставляет расти крылья. На первый взгляд нам сообщают божественную *aitia* подлинного имени Эрота. Но чьи это крылья и кому они нужны? Есть ли у самого Эрота крылья? Отращивает ли их он себе? Побуждает ли Эрот других иметь крылья? Заставляет ли он их нуждаться в крыльях и желать их? После прочтения эпической строки в голове роятся самые разные возможности, не то чтобы несовместимые друг с другом. Возможно, конечно, что боги, сколь бы возвышенной ни была их манера, могли понимать разом все значения в имени Птерот. Но знать этого мы не можем. Как говорит собеседнику Сократ в «Кратиле», обсуждая тот самый вопрос о божественном языке и более емких значениях: «Вне сомнения, это имена куда больше, чем ты или я можем себе представить» (382b).

У современного читателя перспективы узнать правду о подлинном имени Эрота даже туманнее, чем виделось Сократу, Платону или слушателям Платона. Мы (современные читатели) жертвы ненадежной текстологической традиции, сохранившей эти строки в «Федре». Манускрипты приводят три различных версии прилагательного, переданного здесь как «заставляющий расти крылья». Поскольку это прилагательное, вероятнее всего — придуманный Платоном неологизм, проблемы в передаче неудивительны и не то чтобы непреодолимы: *ptero-phutor*, «крылья растящий» четко представляется наиболее вероятным прочтением. Однако наши сомнения насчет текста подтверждают и заостряют аргумент Платона — способом, какой мы не могли предугадать, зато совершенно точно сможем оценить по достоинству. Как бы ни развивались технологии вокруг нас, познания об Эроте до сих пор далеки от ясности и точности (ср. *Phdr.*, 275c). Боги могут точно сказать, что значит имя Птерот и выражение «крылья растящий» — мы же все-таки нет. Мы изо всех сил стараемся ухватить *pathos* эротического опыта, когда он вихрем пронесется сквозь нашу жизнь, но его *aitia* складывается, подобно дощечке для письма, и укрывается за написанным Платоном словом.

О чем этот диалог?

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине¹.

Басё, «Старый пруд»

«Федр» — рассуждение о динамике и опасностях контролируемого времени, доступного для читающих, пишущих и влюбленных. По мнению Сократа, у подлинного *логоса* и настоящей любовной истории есть одна общая черта: они проживаются во времени. Развернутый в обратном направлении *логос* или эрос уже не тот, что развивающийся естественным путем: в него нельзя войти в любой момент, нельзя сделать так, чтобы он застыл в своем расцвете, нельзя разорвать его, когда увлечение начинает сходить на нет. Читатель, подобный плохому поклоннику, полагает, что можно раскрыть текст на любом месте и воспользоваться плодами его мудрости. Пишущий, подобный Лисию, может считать, что допустимо изменить порядок повествования своего любимого опуса, не заботясь о его органической жизни во времени.

¹ Пер. В. Марковой. — *Прим. пер.*

Таким образом читающие и пишущие хотят слегка прикоснуться к очарованию *grammata*, не позволяя эросу захватить себя полностью, не желая подвергнуться изменению личности. Подобно Одиссею, привязанному к мачте собственного корабля, читатель может приятно пощекотать себе нервы сладкоголосым пением познания и невредимым проплыть мимо. Это своего рода вуайеризм, в чем мы можем убедиться, наблюдая, как соблазнился Федр написанным текстом Лисия. По мнению Платона, Лисиева речь — философская порнография в сравнении с эротическим *логосом* Сократа. Но доказать это путем простого сопоставления двух неживых текстов он не может. Доказательство должно содержать некую хитрость, чтобы по-настоящему привлечь внимание.

Так что Платон делает так, что один *логос* наплывает на другой: они не сходятся в одной точке, не отменяют один другого. Такие стереоскопические образы нам уже доводилось встречать у других авторов. К примеру, Сапфо во фрагменте 31 накладывает один уровень желания на другой, действительное на возможное таким образом, что восприятие переходит с одного на другой, не упуская из виду разницу между ними. Или, опять же, романист Лонг накладывает образ прекрасного яблока на образ голого дерева, противореча логике и увлекая Дафниса. Или возьмем Зенона, который в своих знаменитых парадоксах делает так, чтобы на движущиеся объекты накладывалась невозможность движения: мы видим, как Ахиллес мчится

во весь опор, но никуда не может попасть. Все вышеперечисленные авторы прибегают к стратегии, чья цель — воссоздать в нас некий мыслительный и эмоциональный процесс, в ходе которого возникает желание дотянуться до прежде неведомого. Но сделать это невозможно; горько-сладкое ощущение. То, как Платон заставил взаимодействовать друг с другом две речи, два *логоса*, воссоздает то же самое желание дотянуться до нового. По мере того, как Федр зачитывает речь Лисия и слушает, что говорит Сократ, нечто начинает приобретать очертания. Вы начинаете понимать, что есть *логос*, а что им не является, и видите разницу между ними. Эрот и есть эта разница. Точно лицо, мелькнувшее в зеркале в глубине комнаты, Эрот движется. Вы тянетесь за ним. Эрот был таков.

«Федр» — записанный диалог, который в финале подвергает сомнению записанные диалоги. Этот факт снова и снова очаровывает его читателей. В самом деле, это основополагающее эротическое свойство этого *erōtikos logos*. Всякий раз во время чтения вас подводят к месту, где происходит нечто парадоксальное: знания об Эроте, слово за слово излагаемые Сократом и Федром в написанном тексте, попросту вступают в слепую зону и исчезают там, утягивая за собой *логос*. Разговор о любви (227а–257с) перетекает в разговор о письме (257с–279с), и больше Эрота не видно и не слышно. Этот акт диалектического перехвата со времен античности приводил в замешательство тех, кто пытался в нескольких словах пересказать,

о чем же этот диалог. Но ничего неуместного здесь нет. Если вы станете перечитывать «Федра», чтобы уловить Эрота, он, естественно, ускользнет от вас. Он никогда не смотрит на вас оттуда, где вы его заметили. Что-то тут же занимает пространство между ним и вами. Это-то и есть самое эротическое в Эроте.

Mythoplokos

Страсть! Можешь сердце ты убить насильно
И сделать невозможное возможным:
Жить в сновиденье (как возможно это?),
Из вымысла действительность творить,
С «ничем» в одно сливаться¹.

Шекспир, «Зимняя сказка»

Представьте себе город, где нет желания. Предположим на миг, что его жители продолжают есть, пить и размножаться, так сказать, механически; тем не менее жизнь в таком городе кажется унылой. Люди не сочиняют теорий, не гоняются за волчком, не говорят метафорами. Мало кто размышляет о том, как избежать боли; никто не дарит подарков. Они хоронят своих мертвых и забывают, где именно. Зенон обнаруживает, что его избрали мэром и дали работу: копировать юридические документы на бронзовых пластинах. Время от времени какие-нибудь мужчина и женщина могут вступить в брак и очень счастливо жить, точно путники, случайно познакомившиеся на постоялом дворе; ночью им может присниться один и тот же сон: они связаны веревкой, и веревка загорается. Но наутро

¹ Пер. Т. Щепкиной-Куперник. — *Прим. пер.*

они о нем и не вспомнят. Искусство рассказывать сказки напрочь забыто.

В общем и целом, город без желания есть город без воображения. Здесь люди думают только о том, что они и так уже знают. Художественная литература — просто подделка. Восторг — нечто, давно утратившее актуальность (концепт, который требует пояснений в исторических терминах). Это город с акинетической, неподвижной душой; Аристотель мог бы пояснить это следующим образом. Всякий раз, когда живое существо тянется за тем, чего желает, говорит Аристотель, это движение начинается как акт воображения, именуемого им *phantasia*. Без нее ни одно животное, ни один человек не выйдет из нынешнего состояния и не станет узнавать ничего помимо того, что ему уже известно. *Phantasia* приводит разум в движение при помощи силы представления; иными словами, воображение подготавливает желание, представляя желанный объект желаемым для разума того, кто желает. *Phantasia* рассказывает разуму историю, которая должна прояснить разницу между тем, что существует/присутствует/известно, и тем, чего нет, разницу между желающим и желаемым (Arist., *De An*, 3.10.433a-b).

Мы видели, какую форму принимает эта история, когда поэты рассказывают ее в лирических произведениях, когда романисты описывают ее в романах, когда философы облачают ее в формулы диалектики. Чтобы передать разницу между тем, что существует/присутствует/известно, и тем, че-

го нет / что возможно / что неизвестно, требуется создание треугольной структуры. Вспомним схему построения сюжета во фрагменте 31 Сапфо: «любовный треугольник», в котором все три компонента желания разом видимы и между ними возникает своего рода напряжение. Поразмыслив по поводу стихотворения, мы предположили, что в этом есть нечто большее, чем изысканная поэтическая прихоть. Желание нельзя воспринимать в отрыве от этих трех углов. Аристотелевская концепция *phantasia* может помочь нам рассмотреть, каким образом это работает. По его разумению, всякий желающий рассудок тянется к объекту в акте воображения. Если это так, ни один влюбленный, ни один поэт, вообще никто не сможет отделить свое желание от выдуманной треугольной конструкции, которую нам продемонстрировала Сапфо во фрагменте 31. «Эрот всякого делает поэтом», — говорит античная мудрость (*TGF, Eur., Sthen.*, fr. 663; *Pl., Symp.*, 196e).

Эрос — всегда история, в которой взаимодействуют влюбленные, возлюбленные и разница между ними. Взаимодействие это — вымысел, устроенный разумом влюбленных. Оно несет эмоциональный заряд, полный одновременно ненависти и восторга, и излучает свет, похожий на свет знания. Никто не представлял предмет нашего разговора так же ясно, как Сапфо. Лишь она сумела найти такие точные прилагательные для описания его свойств. Ранее мы уже имели возможность убедиться в изобразительной силе выбранного ей

прилагательного *glukupikron*. А вот еще одно обозначение эротического опыта, придуманное ею для характеристики эротического опыта, пишет Максим Тирский (XVIII, 9):

τὸν Ἔρωτα Σωκράτης σοφιστὴν λέγει, Σαπφῶ
μυθοπλόκον.

Сократ зовет Эроса софистом; Сапфо же зовет его «тем, кто плетет вымысел» [*mythoplokou*].

(LP, fr. 188)

Прилагательное *mythoplokou*, «плетущий мифы», равно как и контекст, в котором Максим Тирский сохранил его для нас, соединяет несколько важных граней эроса. Для Сапфо желанность желания, кажется, связана с процессом выдумывания, «плетением мифа». Сократ же, с другой стороны, видит в этом процессе некое сходство с софистикой. Как интересно это сопоставление Сократа и Сапфо: с одной стороны — та, кто рассказывает истории, с другой — тот, кто учит мудрости, а объединяет их эрос. Как же так вышло?

При чтении греческих текстов мы прослеживали аналогию между тем, как добиваются расположения возлюбленных, и тем, как добиваются премудрости; наиболее ранний след этого сходства можно найти в виде глагола *τηλοται* у Гомера. Давайте еще раз поразмышляем об этой аналогии, расставив по противоположным полюсам Сократа и Сапфо. Как только мы это сделаем, мы

столкнемся с трудностью. Сократ, по его собственным словам, любил соединить два полюса в один. Этот вопрос, один-единственный, раз за разом поднимался в течение его жизни; снова и снова Сократ исследовал то, что определял как понимание истинно реального и поиск истинно желанного. Дважды в платоновских диалогах он говорит о своей мудрости и уверяет, что все его знания, сколько есть, — *всего лишь* знание эротических вещей (*ta erōtika*; *Symp.*, 177d; *Theag.*, 128b). Что же такое эти *ta erōtika*, «эротические вещи», он не поясняет ни в одном диалоге. Но мы можем вывести их логически, рассматривая историю его жизни.

Он любил задавать вопросы, любил слушать ответы, придумывать аргументы, проверять определения, разгадывать ребусы и наблюдать, как все это разворачивается, подобно извилистой дороге (*Phdr.*, 274a; ср. 272c) или головокружению (*Soph.*, 264c). То есть любил процесс познания. В том, что касается его любви, он откровенен и точен в формулировках. Он говорит о том, где в точности находится эрос в процессе познания или размышления. Эрос лежит на пересечении двух мыслительных процессов, ведь *логос* предполагает два одновременных действия. С одной стороны, размышляющий ум должен воспринять и собрать воедино разрозненные детали с тем, чтобы дать определение тому, что желает объяснить. Это — деятельность, называемая «собираанием» (*synagōgē*: *Phdr.*, 265d-e). С другой — необходимо разделить

все по категориям там, где есть естественные точки сочленения: эта деятельность зовется «разделением» (*diaeresis*, 265e).

Иначе говоря, мы думаем, проецируя подобие на различие, притягивая вещи друг к другу, составляя из них отношения и идеи, но в то же время поддерживая различия между ними. Разум, способный мыслить, не может быть поглощен тем, что он желает знать. Он тянется, чтобы постичь нечто, имеющее отношение к самому себе и к своим текущим познаниям (следовательно, в какой-то мере известное), но в то же самое время отдельное от себя и своих текущих познаний (не тождественное им). При всяком мыслительном акте разум тянется сквозь пространство между известным и неизвестным, соединяя одно с другим, в то же время сохраняя видимым их различие. Тянуться сквозь пространство — дело непростое; требуется некая стереоскопия. Мы уже изучали стереоскопическую деятельность в ином контексте, скажем, при обсуждении фрагмента 31 Сапфо. Та самая уловка, которой мы дали имя «эротическая хитрость» в романах и стихах, у Платона, кажется, составляет саму структуру человеческой мысли. Когда разум тянется за знанием, открывается пространство желания и наружу выходит необходимая доля вымысла.

В это-то пространство, в точку пересечения двух мыслительных принципов, Сократ и помещает эрос. Он описывает «собираение и разделение» как деятельность, которая и дает ему возможность

говорить и думать (*Phdr.*, 266b). И он заявляет, что влюблен в свое дело:

Τούτων δὴ ἔγωγε αὐτός τε ἐραστής, ὦ Φαῖδρε, τῶν
διαίρεσεων καὶ συναγωγῶν...

Я, Федр, сам поклонник [*erastēs*] такого рода разделения на части и сведения в одно целое: и то и другое помогает говорить и мыслить.

(*Phdr.*, 266b; ср. *Phlb.*, 16b)

Поразительное признание. Но он, вероятнее всего, серьезен: он провел жизнь, занимаясь тем, к чему его подталкивал лишь один вопрос. Именно этот вопрос всколыхнуло в нем пророчество Дельфийской Пифии, когда она, согласно известной истории, которую Платон приводит в «Апологии Сократа», объявила Сократа самым мудрым человеком на свете. И это взволновало Сократа. Проведя много времени в изысканиях и размышлениях, однако, он пришел к выводу, что прорицательница имела в виду следующее:

ἔοικα γοῦν τούτου γε σμικρῷ τινὶ αὐτῷ τούτῳ
σοφώτερος εἶναι, ὅτι ἂν μὴ οἶδα οὐδέ οἶμαι εἰδέναι.

Во всяком случае, на кое-какую малость, я, по-видимому, мудрее его, потому что чего не знаю, о том и не думаю, будто знаю¹.

(*Ap.* 21d)

¹ Пер. С. Жебелева. — *Прим. пер.*

В способности видеть разницу между тем, что известно, и тем, что еще нет, и заключается мудрость Сократа; она же побуждает его к дальнейшим изысканиям. Занятие, состоящее в поиске этой разницы, — вот во что, по его же собственным словам, он влюблен.

Из утверждений таких влюбленных, как Сократ и Сапфо, можно воссоздать картину того, каково это — жить в городе, где нет желания. И философ, и поэт описывают эрос в терминах крыльев и метафор — ведь желание суть движение, уносящее тоскующие сердца отсюда туда и побуждающее разум придумывать историю. В городе, где нет желания, такие полеты представить невозможно. Крылья подрезаны. Известное и неизвестное аккуратнo выстраиваются друг за дружкой так, что, выбрав подходящую точку зрения, можно решить, что они суть одно и то же. *Будь* между ними видимая разница, вы бы с трудом смогли об этом заявить, ведь полезное слово *τπαοται* стало бы означать «факты есть факты». Потянуться за чем-то еще означало бы попасть за пределы города и, возможно, если верить Сократу, за пределы нашего мира. Чрезвычайно рискованное предположение, что ясно видел Сократ, — попробовать потянуться за различием между известным и неизвестным. Но он считал, что рискнуть все-таки стоит, ведь он любил добиваться того, что любит. А вы разве нет?

Библиография

Августин. Об истинной религии. Теологический трактат. — Минск: Харвест, 1999.

Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. — М.: Ad Marginem, 1999.

Бовуар С. Второй пол. — М.: Прогресс; СПб.: Алетейя, 1997.

Вулф В. Волны. Флаш. — М.: АСТ, 2021.

Дикинсон Э. Стихотворения. Письма. — М.: Наука, 2007.

Кафка Ф. Романы, новеллы, притчи. — М.: Прогресс, 1965.

Кундера М. Книга смеха и забвения. — М.: Иностранка, 2022.

Кьеркегор С. Или — или. — СПб.: РХГА. Амфора, 2011.

Ницше Ф. В. Воля к власти. — М.: АСТ, 2021.

Онианс Р. На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. — М.: «Прогресс-Традиция», 1999.

Петрарка Ф. Триумфы. — М.: Время, 2000.

Пушкин А. С. Евгений Онегин. — М.: Азбука, 2022

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. — М.: Республика, 2000.

Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики. — М.: Юрайт, 2020.

Стендаль. Жизнь Анри Брюлара / Собр. соч. в 15 т. — Т. 13. — М.: Правда, 1959.

Стендаль. О любви / Собр. соч. в 15 т. — Т. 7. — М.: Правда, 1959.

Толстой Л. Н. Анна Каренина. — М.: Эксмо, 2022.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — СПб.: A-cad, 1994.

Auden, W.H. Collected Poems. Edited by E. Mendelson. New York, 1976.

Basho Matsuo. *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Translated by Nobayuki Yuasa. New York, 1966.

Baxandall, M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford, 1972.

Blass, F., ed. *Isocrates Orationes*. Leipzig, 1898.

Burnet, J. *Platonis Opera*. 6 vols. Oxford, 1902–1906.

Burnett, A. P. *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*. London, 1983.

Busse, A. *Elias in Aristotelis Categorias commentaria*. Berlin, 1900.

Calvino, I. *The Nonexistent Knight*. Translated by A. Colquhoun. New York and London, 1962.

Carrière, J. *Théognis: Poèmes élégiaques*. Paris, 1962.

Cartledge, P. Literacy in the Spartan Oligarchy. *Journal of Hellenic Studies* 98 (1978), 25–37.

Cohen, J. *Structure du langage poétique*. Paris, 1966.

Coldstream, J. N. *Geometric Greece*. London, 1977.

Cole, S. G. Could Greek Women Read and Write? *Women's Studies* 8 (1981), 129–55.

Colonna, A., ed. *Heliodori Aethiopica*. Rome, 1938.

Coulon, V. *Aristophane*. 5 vols. Paris, 1967–1972.

Dalmeyda, G. *Longus: Pastorales*. Paris, 1934.

Davison, J. A. "Literature and Literacy in Ancient Greece." *Phoenix* 16 (1962), 141–233. Reprinted in *From Archilochus to Pindar*, 86–128. London, 1968.

De Beauvoir, S. *The Second Sex*. Translated by H. M. Parshley. New York, 1953.

Denniston, J. D. *The Greek Particles*. 2nd ed. Oxford, 1954.

De Vries, G. J. *A Commentary on the Phaedrus of Plato*. Amsterdam, 1969.

Dickinson, E. *The Complete Poems*. Edited by T. H. Johnson. Boston, 1960.

Diels, H. *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*. 3 vols. Berlin, 1959–1960.

Dodds, E. R. A Fragment of a Greek Novel. In *Studies in Honour of Gilbert Norwood*, ed. M. E. White, 133–53. Toronto, 1952.

- Donne, J. *The Complete English Poems*. Edited by A. J. Smith. Harmondsworth, 1971.
- Dover, K. J. *Greek Homosexuality*. Cambridge, Mass., 1978.
- Dübner, F., ed. *Himerius Orationes*. Paris, 1849.
- Edmonds, J. M., ed. *Elegy and Iambus... with the Anacreontea*. 2 vols. Cambridge, Mass., 1961.
- Erdman, D. V., ed. *The Notebooks of William Blake*. New York, 1977.
- Finnegan, R. *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*. Cambridge, 1977.
- Flaubert, G. *Madame Bovary: Moeurs de province*. 2 vols. Paris, 1857.
- Fondation Hardt. *Entretiens sur l'antiquité classique*, vol. 10: *Archiloque*. Geneva, 1963.
- Fränkel, H. *Early Greek Poetry and Philosophy*. Translated by M. Hadas and J. Willis. New York and London, 1973.
- Gaisford, T., ed. *Ioannis Stobaei Florilegium*. 4 vols. Oxford, 1822.
- Gaselee, S., ed. *Achilles Tatius: Clitophon and Leucippe*. New York, 1917.
- Gelb, I. J. *Study of Writing*. rev. ed. Chicago, 1963.
- Girard, R. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Translated by Y. Freccero. Baltimore and London, 1965.
- Gomme, A. W. Interpretations of Some Poems of Alkaios and Sappho. *Journal of Hellenic Studies* 77 (1957), 259–60.
- Goody, J., ed. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge, 1977.
- Goody, J. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, 1968.
- Gow, A. S. *Theocritus*. 2 vols. Cambridge, 1952.
- Graff, H. J. *Literacy in History: An Interdisciplinary Research Bibliography*. New York, 1981.
- Harvey, D. Greeks and Romans Learn to Write. In *Communication Arts in the Ancient World*, ed. E. A. Havelock and J. P. Hershbell, 63–80. New York, 1978.
- Havelock, E. A. *The Greek Concept of Justice*. Cambridge, Mass., 1978.
- Havelock, E. A. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton, 1982.

- Havelock, E. A. *The Oral Composition of Greek Drama*. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 35 (1980), 61–112.
- Havelock, E. A. *Origins of Western Literacy*. Toronto, 1976.
- Havelock, E. A. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass., 1963.
- Havelock, E. A. *Prologue to Greek Literacy*. Cincinnati, 1971.
- Havelock, E. A., and J. P. Hershbell. *Communication Arts in the Ancient World*. New York, 1978.
- Heiserman, A. *The Novel before the Novel*. Chicago, 1977.
- Heubeck, A. von. *Die homerische Göttersprache*. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 4 (1949–50), 197–218.
- Hilgard, A. *Grammatici Graeci*. 3 vols. Leipzig, 1901.
- Hodge, A. T. *The Mystery of Apollo's E at Delphi*. *American Journal of Archaeology* 85 (1981), 83–84.
- Holloway, J. Cone. *The Times Literary Supplement*, 24 October 1975, 1262.
- Humboldt, W. von. *Gesammelte Werke*. 6 vols. Berlin, 1848.
- Innis, H. A. *The Bias of Communication*. Toronto, 1951.
- Jacoby, F. *Die Fragmente der griechischen Historiker*. 15 vols. Berlin, 1923–1930; Leiden, 1943–1958.
- Jaeger, W., ed. *Aristoteles Metaphysica*. Oxford, 1957.
- Jaeger, W. *Paideia*. 3 vols. Berlin and Leipzig, 1934–1947.
- Jebb, R. C. *Sophocles*. 7 vols. 1883–1896. Reprint. Amsterdam, 1962.
- Jeffrey, L. H. *The Local Scripts of Archaic Greece*. Oxford, 1961.
- Jenkins, I. *Is There Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony*. *Bulletin of the Institute for Classical Studies* 30 (1983), 137–45.
- Jenkyns, R. *Three Classical Poets: Sappho, Catullus, and Juvenal*. Cambridge, Mass., 1982.
- Jensen, H. *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin, 1969.
- Johnston, A. *The Extent and Use of Literacy: The Archaeological Evidence*. In *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C.: Tradition and Innovation*, ed. R. Hägg, 63–68. Stockholm, 1983.

Kaibel, G., ed. *Athenaei Naucraticae Dipnosopistarum*. 3 vols. Leipzig, 1887–1890.

Kawabata, Y. *Beauty and Sadness*. Translated by H. Hibbet. New York, 1975.

Keats, J. *Poems*. London, 1817.

Kenyon, F.G. *The Palaeography of Greek Papyri*. Oxford, 1899.

Kierkegaard, S. *Either/Or: A Fragment of Life*. Translated by D. F.

Swenson and L.M. Swenson. Princeton and London, 1944.

Knox, B.M.W. *Silent Reading in Antiquity*. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 9 (1968), 421–35.

Kock, T., ed. *Comicorum Atticorum Fragmenta*. 3 vols. Leipzig, 1880–1888.

Labarrière, J.-L. *Imagination humaine et imagination animale chez Aristote*. *Phoenix* 29 (1984), 17–49. Lacan, J. *Ecrits*. Paris, 1966.

Lang, M. *The Athenian Agora XXI*. Princeton, 1976.

Lobel, E., and D. Page, eds. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford, 1955.

Lucas, D. W., ed. *Aristotle: Poetics*. Oxford, 1968.

Massa, E. *Andreas Capellanus: Il libro amore nel Medioevo*. 2 vols. Rome, 1976.

Monro, D. B., and T.W. Allen. *Homeri Opera*. 5 vols. Oxford, 1920.

Montaigne, M. de. *The Essays*. Translated by J. Florio. London, 1603.

Murray, G. *Aeschylus Septem Quae Supersunt Tragoediae*. Oxford, 1937.

Murray, G. *Euripidis Fabulae*. 3 vols. Oxford, 1913–1915.

Musso, O. Michele Psello: *Nozioni paradossali*. Naples, 1977.

Mylonas, G.E. *Prehistoric Greek Scripts*. *Archaeology* 4 (1948), 210–19.

Nauck, A. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. 2nd ed. Leipzig, 1889.

Nussbaum, M. *Fictions of the Soul*. *Philosophy and Literature* 7 (1983), 145–61.

Page, D. L., ed. *Poetae Melici Graeci*. Oxford, 1962.

- Page, D.L. *Select Papyri*. London and Cambridge, Mass., 1932.
- Parke, H.W. *The Delphic Oracle*. 2 vols. Oxford, 1956.
- Parke, H.W. *The Oracles of Zeus*. Oxford, 1967.
- Paton, W.R. *The Greek Anthology*. 5 vols. London and New York, 1916–1926.
- Perry, B.E. *The Ancient Romances*. Berkeley and Los Angeles, 1967.
- Pfeiffer, R., ed. *Callimachus*. 2 vols. Oxford, 1965.
- Pomeroy, S.B. *Technikai kai Mousikai*. *American Journal of Ancient History* 2 (1977), 15–28.
- Pushkin, A. *Eugene Onegin*. Translated by V. Nabokov. 4 vols. Princeton, 1964.
- Quinn, K., ed. *Catullus: The Poems*. London, 1970.
- Race, W.H. 'That Man' in Sappho fr. 31 LP. *Classical Antiquity* 2 (1983), 92–102.
- Radt, S., ed. *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles*. Gottingen, 1977.
- Ricœur, P. *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*. *Critical Inquiry* 5 (1978), 143–58.
- Rilke, R.M. *Selected Poetry*. Edited by S. Mitchell. New York, 1984.
- Robb, K. *Poetic Sources of the Greek Alphabet*. *Communication Arts in the Ancient World*, ed. E.A. Havelock and J.P. Hershbell, 23–36. New York, 1978.
- Robbins, E. *Everytime I Look at You... Sappho Thirty-One*. *Transactions of the American Philological Association* 110 (1980), 255–61.
- Rocha-Pereira, M.H. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. 3 vols. Leipzig, 1973.
- Ross, W.D. *Aristotelis Ars Rhetorica*. Oxford, 1959.
- Ross, W.D. *Aristotelis De Anima*. Oxford, 1956.
- Ross, W.D. *Aristotelis Parva Naturalia*. Oxford, 1955.
- Ross, W.D. *Aristotelis Physica*. Oxford, 1950.
- Ross, W.D. *Aristotelis Politica*. Oxford, 1957.
- Ross, W.D. *Aristotle's Metaphysics*. 2 vols. Oxford, 1924.
- Russell, D.A. *Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus*. Oxford, 1968.

Sartre, J.-P. *Being and Nothingness*. Translated by M. E. Barnes. New York, 1956.

Sartre, J.-P. *Sketch for a Theory of the Emotions*. Translated by P. Mairet. London, 1962.

Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris, 1971.

Searle, J. R. *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*. *Critical Inquiry* 6 (1980), 477–88.

Seaton, R. C., ed. *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford, 1900.

Sirvinou-Inwood, C. *The Young Abductor of the Lokrian Pinakes*. *Bulletin of the Institute for Classical Studies* 20 (1973), 12–21.

Slater, M. *Dickens and Women*. London, 1983.

Snell, B. *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*. Translated by T. G. Rosenmeyer. New Haven, 1953.

Snell, B., and H. Maehler, eds. *Pindari Carmina cum Fragmentis*. 2 vols. Leipzig, 1975–1980.

Snodgrass, A. M. *Archaic Greece: The Age of Experiment*. London, 1980.

Solmsen, F. *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*. Oxford, 1970.

Staiger, E. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich, 1946.

Stanford, W. B. *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*. Oxford, 1936.

Stendahl (M. H. Beyle). *The Life of Henri Brulard*. Translated by J. Stewart and B. Knight. Middlesex, 1973.

Stendahl (M. H. Beyle). *Love*. Translated by G. Sale and S. Sale. New York, 1957.

Stolz, B. A., and R. S. Shannon III, eds. *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor, 1976.

Svenbro, J. *La Parole et le marbre: Aux origines de la poétique grecque*. Lund, 1976.

Tanizaki, J. *The Secret History of the Lord of Musashi and Arrowroot*. Translated by A. H. Chambers. New York, 1982.

Tolstoy, L. N. *Anna Karenina*. Translated by R. Edmonds. New York, 1978.

Turner, E. G. *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B. C.* London, 1952.

Waiblinger, F. P. *Historia Apollonii regis Tyri*. Munich, 1978.

- Weil, S. *The Simone Weil Reader*. Edited by G. A. Panichas. New York, 1977.
- Welty, E. *One Writer's Beginnings*. Cambridge, Mass., 1984.
- West, M. L. *Burning Sappho*. *Maia* 22 (1970), 307–30.
- West, M. L. *Hesiod: Theogony*. Oxford, 1966.
- West, M. L. *Iambi et Elegi Graeci*. 2 vols. Oxford, 1971–1972.
- Woodhead, A. G. *The Study of Greek Inscriptions*. 2nd ed. Cambridge, 1981.
- Woolf, V. *The Waves*. New York, 1931.

Научно-популярное издание
Слово современной философии

Энн Карсон
ГОРЬКО-СЛАДКИЙ ЭРОС

Перевод с английского *Анны Логиновой*
Заведующая редакцией *Юлия Данник*
Шеф-редактор *Павел Костюк*
Ответственный редактор *Алина Климкина*
Редактор *Любовь Сумм*
Дизайн обложки *Нatalьи Васильевой*
Технический редактор *Надежда Духанина*
Корректоры *Екатерина Абемян, Ольга Башкирова*
Компьютерная верстка *Елены Кумшаевой*
PR-менеджер *Анна Юджел*

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Произведено в Российской Федерации
Изготовлено в 2024 г.

Изготовитель: ООО «Издательство АСТ»
ООО «Издательство АСТ»

129085, г. Москва, Звёздный бульвар, дом 21, строение 1, комната 705, пом. I, 7 этаж.

Наш электронный адрес: **www.ast.ru**

E-mail: ask@ast.ru

«Баспа Аста» деген ООО
129085, Мәскеу қ., Звёздный бульвары, 21-үй, 1-құрылыс, 705-бөлме, I жай, 7-қабат.
Біздің электрондық мекенжайымыз: **www.ast.ru**
E-mail: ask@ast.ru

Интернет-магазин: **www.book24.kz**

Интернет-дүкен: **www.book24.kz**

Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию в Республике Казахстан:
ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибьютор
және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3-а., литер Б, офис 1.
Тел.: 8(727) 2 51 59 89, 90, 91, 92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107;

E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Өндірген мемлекет: Ресей
Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 16.01.2024. Формат 84x108^{1/32}.
Гарнитура «OriginalGaramond BT». Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,44.
Тираж экз. Заказ

