

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

П.А. Гринцер

Становление литературной теории

Москва 1996

ББК 83.3(0)3

Г 85

Гринцер П.А.

Становление литературной теории. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996.
56 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 14. Историческая поэтика)

ISBN 5-7281-0088-0

Препринтное издание

Павел Александрович Гринцер

Становление литературной теории

Оригинал-макет подготовлен

в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выд. 25.09.91

Подписано в печать 25.03.96

Формат 60х84/16. Печ. л. 4. Тираж 500 экз.

Заказ № 29

ISBN 5-7281-0088-0

© Гринцер П.А., 1996 г.

© Российский государственный
гуманитарный университет, 1996 г.

История литературы неотделима от истории представлений о литературе. Более того, история литературы в значительной мере определяется воззрениями на ее функции, специфику и назначение. Во всяком случае само вычленение литературы из нелитературы, ее автономизация среди других форм творческой деятельности, по-видимому, предполагали формирование литературного самосознания и на его основе – литературной теории. Так, появление литературной критики, или поэтики в начальных ее формах, позволяет, по мнению С.С. Аверинцева, отделить культуру дорефлективного традиционализма, характеризующего словесность древнего Ближнего Востока и греческой архаики, от культуры рефлексивного традиционализма, представленной классическими литературами античности [Аверинцев 1971, с. 207 и сл.; Аверинцев 1981, с. 3 и сл.].

В Греции V века до н. э. литературная критика, сначала случайная и несистематичная у ранних философов (Гераклита, Ксенофана), лирических поэтов и комедиографов, приобретает характер особой дисциплины (*téchnē*) в сочинениях софистов и риториков о природе риторического/поэтического слова (у Протагора, Продика, Гиппия, Горгия и др.); этот статус закрепляется за нею Платоном, а затем уже и Аристотелем с его «Поэтикой». В первых веках н. э. в разделах о словесном выражении древнейшего наставления по драматургии «Натяшастры» и в первых – известных нам, правда, только по упоминаниям – поэтологических трактатах происходит становление поэтики в Индии. Приблизительно тогда же в сочинениях Бань Гу, Ван Чуна, Цао Пи, Лу Цзи формируется особое учение о литературе – *вэнь* в древнем Китае. И несколько позже, во второй половине VIII–IX в., трудами филологов ал-Асмаи, Ибн Кутайбы, Кудамы ибн Джафара, Ибн ал-Мутазза и др. закладываются основы арабской поэтики.

Каждый раз возникновение поэтики было связано с несколькими факторами. Один из них – утверждение письма как основной формы культурной коммуникации. В архаической культуре устное слово – основа знания, права, веры: «Итак, вера от слышания, а слышание от слова Божия» (Рим. 10, 17). Совокупность священных текстов в Древней Индии именуется *шрути* (букв. «слышание»), своды законов и установлений – *смрити* (букв. «запоминание»). Мать Муз – Мнемозина-«память». Многократно повторенное и услышанное слово поэта (=мудреца, пророка) ему не принадлежит, оно освящено божественной волей, освящено традицией и не подлежит ретушированию, не нуждается в нормировании или оценке. Но такие нормирование и оценка (а иначе – поэтика, критика) становятся необходимыми, когда слово письменно фиксируется, получает зримую форму, отчуждается от коллективного владения. Конечно, даже в рамках письменной культуры литература и наука о литературе долго сохраняют память об устном прошлом. Платон еще не доверяет письменному слову и полагает, что «человек, обладающий знанием справедливого прекрасного, благого», предпочтет выразить себя в устной речи, чем «писать по воде чернилами» (Федр 27ad), но сам уже живет в письменном обществе и по его нормам, так же как и его оппоненты в полемике – риторы, казалось бы, прямые наследники устной традиции.

По мере того, как словесное творчество утрачивает статус безлично-го, инспирированного извне, оно все более понимается как человеческий труд, за который ответственен сам художник. Становление поэтических учений поэтому, как правило, совпадает с началами авторской поэзии (см., например, в арабской поэзии [Куделин, с. 67 и сл.], у исландских скальдов [Стеблин-Каменский, с. 83–85], с осознанием роли автора, который нуждается и в обладании поэтическим мастерством, и в его оценке.

И наконец, еще один, пожалуй, наиболее важный фактор, обусловивший появление поэтики: разрушение идеологического синкретизма архаической словесности, отделение поэзии (а также философии, истории, права) от религии и ритуала, и в этой связи формирование эстетического критерия литературы. Этот процесс особенно явственно обозначен в восточных культурах, где на стадии архаики сложились синкретические религиозные своды. И вот в Китае на рубеже I тысячелетия н. э. от канонического конфуцианского Пятикнижия отделяется в качестве особой сферы приложения творческой активности изящная литература – *вэнь*, в Индии ведийскому канону, дидактическим сочинениям и эпосу противопоставляются поэзия – *кавья* и драма – *натья*, в арабском мире размежевываются религиозная и светская поэзия (по замечанию авторитетного филолога

XI в. Ибн Рашина «поэзией не называют обладающее мерностью в Коране, речениях Пророка <...> или в чем-то ином» (перевод Д.В. Фролова) [цит. по: Брагинский, с. 302]]. В Греции, где подобного восточным религиозного канона не существовало, происходит соответствующая переоценка канонического эпоса (поэм Гомера): перенесение внимания с его нравственной или познавательной ценности на эстетическую.

При том, что становление литературной теории (и вместе с нею собственно литературы) проходило при отталкивании от архаических синкретических текстов, последние на протяжении веков рассматривались как недостижимый образец, верхний предел словесности. Из канона, по убеждению древних, происходили в конечном счете все науки и искусства. Гомер почитался «учителем греков», и к «Илиаде» и «Одиссее» традиционно возводились классические литературные жанры, начиная с трагедии. Китайский теоретик поэзии Лю Се в знаменитом средневековом трактате «Резной дракон литературной мысли» пишет: «Пять канонов – искусные мастера, формирующие человеческую природу и дух, / И великое сокровище дома словесности, / Неизмеримое и блистательное, – / Источник всех литературных форм» [цит. по: Брагинский, с. 58]. Формирование основных категорий и жанров арабской литературы неразрывно связано с учением о «неподражаемости Корана» (и *'джаз ал-Куран*) [Куделин, с. 151–155]. И показательно, что истоки поэтологических учений прослеживаются, как правило, в древних комментариях к каноническим текстам, будь то «Великое введение к “Книге песен”» в Китае, грамматические трактаты Яски и Панини в Индии, кораническая экзегиза в арабских странах или так называемая «критика Гомера» в Греции.

Двойственное восприятие канона (отталкивание и притяжение) последующей литературной традицией вполне естественно. Поскольку канон полифункционален, «религия» и «этика» не отделены в нем от «поэтики» и, более того, «поэтику» себе подчиняют, вычленение эстетического критерия, утверждение его самоценности – первейшая задача литературного самосознания. Но в то же время ощущение, что поэтические тексты мифологического или религиозного канона уже содержат в себе важнейшие поэтические принципы, приемы и формы, весьма близко к реальности. Поэзия «Ригведы», «Авесты», «Ши-цзина», «Старшей Эдды», Корана, не говоря уже об «Илиаде» и «Одиссее», это уже как бы поэтика *in statu nascendi*, и древние теоретики – вольно или невольно – не могли не учитывать ее в своих построениях. Переход от латентной, имплицитной поэтики архаических канонических памятников к эксплицитной поэтике классической поры литературы составляет, по сути, ядро проблемы генезиса поэтологи-

ческих учений. И в дальнейшем мы остановимся на отдельных аспектах и закономерностях этого периода.

Инспирация и умение

В средневековой санскритской поэтике «Кавьямимансе» Раджашекхари имеется легенда о божественном происхождении поэзии. По велению Вишну у богини Сарасвати, олицетворяющей Речь, рождается сын Кавьяпуруша («Дух поэзии») и провозглашает: «Весь этот вещный мир кажимостей творит Слово; и это [Слово] я – Дух поэзии». Тело Кавьяпуруши составляют звук и смысл, лицо, руки и ноги – различные наречия, душу – *раса* (чувство), волосы – поэтические размеры, украшения – поэтические фигуры и т. д. Кавьяпуруша, таким образом, очевидный аналог ведийского Пуруши – первочеловека, из членов которого был создан мир, и вместе с тем олицетворение животворящего божественного напитка Сомы, ибо, славя своего сына, Сарасвати произносит стих в честь Сомы-быка из «Ригведы» (IV.58.3): «Четыре у него рога, три ноги, / две головы, семь у него ног. / Трижды связанный, бык громко ревет. / Великий бог вошел в смертных» (КМ, с. 6).

«Кавьямиманса» – текст сравнительно поздний (X в.), но представление о божественном происхождении поэзии повсеместно господствует в древних индийских памятниках. В той же «Ригведе» изобретателями «блестящей речи», «вдохновенных слов», «поэтических сил», «поэтических мыслей», «гимнов, достойных успеха» и т. д. называются поочередно боги Агни (РВ II.3.4; III.10.5; IV.11.3; V.51.3; VII.2.7; VIII.39.9, 43.1 и др.)¹, Сомы, Индра, Пушан, Ваю, Марути, Варуна, Ашвины, Вишвакарман [см.: Гонда, с. 36, 48, 166 и др.]. В греческой традиции поэзия рождается среди богов и для богов, Музы – дочери Зевса и Мнемозины, Гермес изобретает лиру и дарит ее Аполлону (Гом. гимны, III, 47–55, 418–427, 475–497), Афина – флейту (Пиндар, Пиф XII, 18–20), тоже перешедшую в руки Аполлона после его спора с Марсием, Пан – свирель. От богов искусство поэзии переходит к полубожественным певцам – сыновьям богов Орфею, Лину, Мусею, Фамириду, Эвмолпу и др., а затем в качестве «дара Муз» – простым смертным.

Сакральность, божественность поэзии утверждается не только на конкретном (как дар богов), но и на абстрактном уровне. В «Ригведе» *bráhmán* (bráhman) – высшая реальность, абсолют и одновременно священное слово, *брахман* (brahman) – творец, жрец, а также поэт [Тиме, с. 91–129; Рену,

с. 12; Топоров, с. 20–74], *pṛta* (ṛtá) – космический закон, порядок, истина, но и поэтический закон, который персонифицирует *kavi* (kaví) – поэт (РВ VIII.60.5; IX.62.30). В Китае *вэнь* – словесность, литература трактуется как воплощение *дао* – абсолюта, внешней субстанции, Пути, и трактат «Резной дракон литературной мысли» открывается словами: «Велика сила *дэ* словесности *вэнь* – вместе с Землею и Небом рождена она! Как это понимать? А так, что слились воедино фиолетово-черный цвет [Неба] и желтый цвет [Земли]; пара нефритовых дисков – Солнце и Луна – повисли в небе ради его украшения; сверкающая парча гор и рек легла на землю ради ее устройства – это-то и было узором *дао* – *дао чжи вэнь*» [цит. по: Лисевич, с. 18].

Вера в божественное происхождение поэзии непосредственно ведет к концепции божественной инспирации, восприятию поэта как пророка, вдохновленного извне, помимо собственной его воли. Легенды о чудесном вручении певцу (часто во сне или в состоянии медитации) поэтического дара богом широко известны в архаическом фольклоре и связаны с магической функцией песнопений, с шаманской (в широком смысле этого слова) практикой [см., например: Финеган, с. 170–201]. Описание транса вдохновения в той или иной форме присутствует во всех поэтических традициях. Китайский поэт Лу Цзи (III век н. э.) в «Оде изящному слову» так описывает процесс творчества: «И когда начинается это во мне, я всегда собираю свой взор и вбираю свой слух; погружаюсь в себя, отовсюду ищу. Недрами духа взлетаю за восемь пределов земли; сердцем блуждаю в высотах за тысячи сажен вверх» [цит. по.: Алексеев, с. 260]. «Расправляются мои уши, – восклицает певец Ригведы, – распаивается взор, растекается свет, скрытый в моем сердце. Мой дух устремляется в дальнюю даль. Что же мне сказать? Что помыслить? (РВ VI.9.6). А Платон ссылается на древнее поверье, по которому поэт садится на треножник Муз, не владея рассудком, и поток слов изливается из него, подобно ручью, независимо от его воли (Законы, 717с).

Отсюда трактовка поэтического дара как опьянения, лихорадки безумия. Староисландское *odr* – «поэзия» значит также «безумный», «неистовый», и по легенде «Эдды» в волшебном сосуде богов Одрёрир содержится пьянящий напиток – «мед поэзии» [МЭ, с. 101–105]. Со скандинавским «медом поэзии» сопоставляется индийский священный напиток *сома*, вызывающий экстатическое состояние у ведийских *риши* – мудрецов и поэтов, а само слово *риши* обычно возводится к глагольному корню *arṣ* – «устремляться», «течь», «изливаться», в «Ригведе» по преимуществу относящемуся к *соне* и родственному литовскому *aršūs* – «неистовый» и немецкому *gasen* – «неистовствовать» [Шмитт, с. 303]. О божественном неистовстве

как источнике прекрасного в поэзии в Греции писал Демокрит [ФФ, В18] и Гораций (а также, по-видимому, Цицерон) приписывает ему требование изгнать здравомыслящих поэтов с Геликона [ГП, 295–296; Цицерон. Об ор. II.46.194]. Идея одержимости, безумия поэтов разделяется Гераклитом, Эмпедоклом, воплощается в дионисийском культе [Викер, с. 216], поддерживается Платоном. Вдохновенную одержимость поэтов Платон сравнивает в «Ионе» с божественным озарением жрецов и прорицателей и продолжает: «Поэт – это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка <...> Ведь не от умения они это говорят, а благодаря божественной силе» (Ион 534bc).

В исламских представлениях о божественной инспирации поэта различаются лживые источники такой инспирации (от джина, сатаны), когда «поэты за ними следуют заблудшие» (Коран 26, 224), и истинные, идущие от Бога или архангела Джибрила: «И поистине, это послание Господа миров. Сниззошел к ним [поэтам] дух верный» (Коран 26, 192–193). На безличном уровне, но столь же определенно, как и в других странах, представлена концепция инспирации в Китае. Поэт в древних текстах рассматривается как некий медиум, придающий зримую форму слова или знака току мирового эфира – *ци*, или *фэн*. Сам термин *фэн* – дуновение, ветер вселенной означал и определенный род песен, жанр: «Фэн – это ветер, веяние. И также поучение. Ветер приводит в движение, поучение же меняет к лучшему», – говорится в «Великом введении к “Ши цзину”». Тем самым идея одухотворения поэта и поэзии извне выражена в китайской традиции едва ли не буквально [см.: Лисевич, с. 64–65, 129, 174].

Впрочем, не только в китайской. Латинское название поэта – *vātēs*, древнеириландское *fáith*, старославянское – вѣтия (ср. готс. *wōds*, др.-исл. *ǫðr*, др. англ. *woð*, кимр. *gwand* – «песня», «стихотворение») произведены от индоевропейского корня **u̯et-*, *u̯ot* (др.-инд. *vat*) – «дуть», «вдывать». Ведийский поэт обращается к богу Соме: «Вдуй (*vātaṃ*) в нас благую мысль, умение, силу» (РВ X.25.1), (ср. у Гесиода: [Музы] «вдохнули (*enérpneusan*) в меня божественные голоса» – Теог. 31–32) Сходно по смыслу и другое древнеиндийское именование поэта – *vinpa* (*vípra*) – букв. «трепетный», «вдохновенный», которое равно прилагается и к смертным, и к божественным певцам. Однако наиболее распространенные термины, раскрывающие в «Ригведе» идею божественной инспирации – это *маниша* (*mañīṣā*) – «поэтическая мысль», которую боги (Агни, Сом, Индра и др.) вскрывают, будят, проявляют в сердце певца (РВ IV.5.3, 11.2; IX.95.5; VI.34.1, 73.3 и др.), и в особенности *дхи* (*dhī*). Термин *дхи* Я. Гонда убедил

тельно толкует как «видение» (vision), подчеркивая визуальный характер полученного певцом от богов сакрального знания, которое тот воплощает в звуке и слове [Гонда, с. 68–106]. Для «Ригведы» при этом характерен перевоз абстрактного концепта в эмпирический феномен. Подобно китайскому *фэн*, *дхи*-видение становится обозначением гимна, молитвы. Поэт просит Сарасвати «даровать ему дхи» (dhīyaṃ dhāt – PB VI.49.7), а затем возвращает его богам в виде песнопения, приравненного по его роли к жертве (dhiyā vā yajñair vā – PB X.74.1).

В Греции идея божественной инспирации, боговдохновенности поэта была выражена особенно полно и последовательно. У Гомера постоянный эпитет поэта – «божественный» (thēios aoidós – Од. 1.136: 4.17; 8.43, 87, 539; 16.252; 17.359; 23.133, 144; 24.439 и др.); Демодок «дар песней приял от богов» (Од. 8.43) и начинает петь, «подвигнутый богом» (Од. 8.49). Поэзия понимается как «священный дар» (hierè dōsis) Муз, и Музы передают этот дар Гесиоду (Теог. 22–34; Работы и дни 662). «Слугами Муз» называют себя Архилох [АЛГ. Фр. 1], Солон [АЛГ. Фр. 1.51–52], «служкой и вестником Муз» – Феогнид [АЛГ. Элегия I.769], «пророком Муз» – Пиндар (Пean 6.7). Отсюда бесчисленные обращения к Музам с просьбами даровать вдохновение, награду, славу, воспеть того или иного героя или бога, то или иное событие у Гомера, Алкмана, Стесихора, Феогнида, Солона, Пиндара, Вакхилида и других поэтов. Обращения к Музам и сама идея боговдохновенности поэта сохранялись на всем протяжении развития античной литературы (в частности, у римлян Горация и Вергилия), у неоплатоников, гуманистов Возрождения (в качестве защиты от упреков поэзии в безнравственности и лжи) и далее вплоть до Нового времени. Но уже в границах античной литературы эта идея постепенно из убеждения или, скажем, представления постепенно становится поэтической условностью, топосом.

Это изменение обозначилось в Греции в V веке до н. э., когда софисты и риторы, пренебрегая апелляцией к трансцендентным истокам литературного творчества, занялись изучением его выразительных особенностей и формальных норм, отнесли его к области умения, искусства – *téchnē*. Однако предпосылки для этого имелись уже в архаике. Так, Гомер, наряду с вдохновением, дарованным Музой, предполагает у поэта определенную выучку, способность облекать божественные прозрения в слова песни. Фемий говорит Одиссею: «Пению сам я себя научил; вдохновением боги / Душу согрели мою» (Од. XXII.347–348; перев. В. Жуковского), а Алкиной восхваляет Одиссея, что он «рассказал свою историю искусно (epistaménōs), как аэд» (Од. XI.368). Гесиод обещает повещать легенду о

четыре поколения людей «хорошо и искусно» (εὐ καὶ ἐπιστὰνός – Тр. и дни, 106–107). Музы часто уже рассматриваются не просто как дарительницы песни, но как дарительницы умения петь. И Архилох говорит, что он «обучен Музами приятному дару» [АЛГ. Фр. 1], а Солон уточняет, что «обученный Олимпийскими Музами, он знает меру (métron – иначе «норму») прекрасного искусства [АЛГ. Элегия I.51–52].

Теоретический принцип был сформулирован Ксенофаном, который утверждал, что боги не открыли всех вещей людям изначально, и те познают их лучше благодаря собственному поиску [ФРГФ, с. 172], и уже у Пиндара, при всей той роли, которую он отводит божественному вдохновению в поэзии, что вдохновение непременно должно дополняться усилием поэта. Пиндар именует себя не только по традиции «службой» или «вестником» Муз, но их «добровольным помощником» (hekōn epikouros) (Ол XIII.96–97) и, более того, – Музу своей помощницей: «Муза встала рядом со мною, изобретающим новоблещущий способ приладить светло-праздничный голос к Дорийской поступи» (Ол. III.4–6). Муза оказывается наставительницей в ремесле, которую он просит дать ему «доброе умение» (eumachavía – Пеан 7.12). И он допускает разные, по-видимому, уже зависящие от воли и сноровки поэта средства обретения этого умения: «Есть ближние пути и дальние пути; / Единая забота – не всякому впрок; / Трудно взойти до умения» (Ол. IX.104–108; перев. М. Гаспарова). В этой связи, пожалуй, впервые в греческой традиции Пиндар предлагает некоторые рецепты поэтической искусности, в частности советуя поэту быть кратким, но выразительным: «Малой мерой мерится стих, / А о чем промолчишь, в том больше порой отрады» (Ист. I. 62–63; перев. М. Гаспарова).

Кризис концепции божественной инспирации, ставшей вскоре объектом сатиры у комедиографов и даже у такого традиционалиста, как Аристотель (Лягушки, 357; Всадники, 526–536), явственно ощутим у Платона. С одной стороны, Платон признает инспирацию основным (если не единственным) гарантом подлинной поэзии, безусловно предпочитая ее поэтической выучке и мастерству; в «Федре» он пишет: «Третий (после прорицаний и ритуальных заговоров – П.Г.) вид одержимости и неистовства – от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества <...> Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (Федр, 245a). С другой стороны, для Платона Муза отчасти уже просто метафора вдохновения, и у него

заметны попытки дать последнему рациональное истолкование: поэтическое безумие толкуется им как эмоциональный аспект поэзии [см.: Аткинс, с. 68], овладевает поэтом под воздействием гармонии и ритма (Ион 534a); само понятие «Муза» и его атрибуты получают этимологическое обоснование: «А Музы и вообще мусические искусства названы, видимо, этим именем от страстного стремления (*môsthai*) и поиска философской мудрости (Кратил, 406a), «Придите, Музы звонкоголосые (*lîgeiai*) – то ли по характеру вашей песни, то ли вы получили это имя от музыкального лада лигийцев (*Ligyôn*) (Федр, 273b).

Но главное, что вдохновение, по Платону, как бы ни было оно прекрасно и необходимо в поэзии, будучи неконтролируемым и непредсказуемым, – безответственно, а потому опасно. Хотя однажды Платон пытался разрешить очевидное противоречие в оценке инспирации, различая два его вида: по божественному откровению и по человеческой немощи (Федр, 265a–266b), но в целом у него даже божественное откровение не обязательно соответствует Истине, Логосу, и в подавляющем большинстве его диалогов (от «Апологии» до «Законов») поэты осуждаются за то, что не ведают, что творят, принимают свое невежество за мудрость, говорят двусмысленно и неясно, соблазняют своих слушателей выдуманными сказками. Отсюда необходимость строгой цензуры за поэзией со стороны государства («Законы»). Инспирация, которая в архаике почиталась залогом и глубины смысла, и действительности поэзии, у Платона сохраняет эстетическую значимость, но парадоксальным образом теряет значимость этическую, философскую и даже вступает в противоречие с нею. А поскольку последняя категория для Платона определяющая, то большая часть поэзии оказывается за границами его идеального полиса («Государство»).

Более радикальный, чем Платон, путь преодоления архаических представлений об инспирации выбирает Аристотель. Лишь однажды в «Поэтике» он говорит о роли поэтического экстаза в литературном творчестве, когда утверждает, что «поэзия – удел человека или одаренного (*euphyoû*), или одержимого (*manikoû*)» (Поэт., 1455a). Но на деле «одержимость» растворяется у него в понятии природного дарования. В самом начале трактата он указывает, что подражание в поэзии осуществляется либо благодаря мастерству (*dià téchnēs*), либо по навыку, или практике (*dià synêtheías*), либо по природному дару (*dià phýseōs*)² (Поэт., 1447a), и в дальнейшем именно природный дар, опыт и мастерство рассматриваются им как истоки тех или иных конкретных поэтических достоинств и недостатков (см., например, рассуждение о фабуле «Одиссеи» – Поэт., 1451a). Триада понятий: природный дар *phýsis*, упражнение – *melêtê* и умение, знание – *epistêmê*

(впоследствии у латинских авторов: *natura*, или *ingenium*, *exercitatio*, *studium*) составили впоследствии начальные категории поэтики как особой дисциплины, причем даже не природный дар, сменивший божественную инспирацию, а законы мастерства и выучка выдвинулись в ней на авансцену уже у первых софистов и риториков.

Сходные изменения в представлении об источниках поэзии происходят и в других древних культурах. В Индии понятие *дхи* – поэтического видение, дарованного поэту-риши богом, вытесняется в послеведийское время понятием *пратибха* – вдохновением, идущим от сердца поэта. Существительное *pratiḥbha* восходит к глаголу *prati-bhā* («сиять», «обнаруживаться», «сверкать в уме») и значит «внезапная мысль», «озарение», «воображение». Как интуиция, ведущая к проникновению в трансцендентное, понимается *пратибха* в буддизме, учениях ньяи и йоги [Гонда, с. 319–322], а также в грамматике: согласно грамматике Бхартрихари значение предложения постигается посредством интуиции – *пратибха* (ВП II.119,145). В индийской поэтике, начиная с первых ее трактатов, *пратибха* – интуитивная способность поэта к необычному в языке и описаниях. И объясняется обычно «врожденная» (*sahajā*) *пратибха* впечатлениями поэта от предшествующих его рождений [КМ, с. 12; ср. КАС I.3.16; АБх I, с. 346].

Однако в санскритской поэтике, как и в греческой, *пратибха* – воображение, талант, заменившие понятие инспирации, не единственная «причина» поэзии, но должна дополняться образованием (*шрита*, *вьятанатти*) и упражнением, практикой (*абхьяса*, *абхйюга*). Дандин пишет: «Прирожденный дар воображения, безупречное образование и неустанное упражнение – вот истоки совершенства в поэзии» (КД I.103). И с ним солидарны Бхамаха, Вашана, Анандавардхана, Маммата, Кунтака, Джаганнатха и все другие авторы средневековых поэтологических трактатов. При этом они единодушно подчеркивают, что из трех этих истоков главный – *пратибха*, который составляет «семя поэзии», «без него поэт оказывается беспомощным» (КАС I.3.16).

В китайской традиции аналогом индийского *пратибха* было понятие *шэнь-сы* – одухотворенная мысль или интуитивное мышление, благодаря которому, по словам Лю Се, автора «Дракона резной мысли», «дух [поэта] приходит в соприкосновение с внешними вещами» [цит. по: Лю, с. 33–34]. Однако, согласно китайским представлениям, для того чтобы поэта охватило вдохновение, необходимо предварительно обучиться мастерству и накопить опыт [там же, с. 120–124], и, таким образом, прослеживается та же поэтологическая триада, которая имеется в греческой и индийской поэтиках.

В свою очередь в арабской поэтике залогом успеха в первую очередь считался талант (*tab'*), затем обучение, предполагавшее знакомство с поэзией предшественников, грамматикой, словоупотреблением, метрикой, историческими преданиями, и, наконец, стилистическая выучка, дающаяся благодаря опыту [Хейнрихс, с. 48–52]. Автор одного из самых значительных сочинений в арабской поэтике, «опоры в красотах поэзии», Ибн Рашик (XI в.), ссылаясь на мнение своего предшественника ал-Джурджани (X в.), пишет: «Поэзия – это одна из наук арабов, в которой играют роль природный дар, традиция и ум, а выучка – материя этой науки, придающая силу каждой из этих ее основ» (перев. Д.Л. Фролова) [цит. по: Брагинский, с. 304].

Характерно при всем том, что, хотя во всех традициях вдохновение, гений, талант, занявшие в теории то место, которое в архаике принадлежало божественной инспирации, священному безумию, считалось главным и непременным условием поэтического творчества, в конкретном поэтологическом анализе они как бы выносились за скобки. «Пратибха, – писал Бхартрихари, – никоим образом не может быть истолкована посредством чего-то иного, по принципу: это есть то; ее существование удостоверяется лишь в индивидуальном опыте, и тот, кто ее испытал, не может ее описать» (ВП II, с. 146). Анализу подвергается главным образом поэтический текст, поэтическая практика, которая дает возможность сформулировать поэтическую норму. И потребность в такого рода анализе, в установлении такой нормы или норм как раз и является сигналом становления эксплицитной поэтики, перехода к периоду самостоятельного, осознанного ее бытования.

Сакральное и поэтическое

Известно, что в архаической поэзии в отношении поэтического творчества широко используется так называемая ремесленная терминология и составление стихов прямо или косвенно ассоциируется с искусством кузнечества, плотничества, прядения, ткачества и т. д. Обычно это констатируется в связи с индоевропейской традицией [см., например, Дармстетер, с. 319–321; Дюрант, с. 231–249; Шмитт, с. 296–299 и др.], хотя, заметим попутно, в неменьшей степени ремесленная терминология используется в арабской [Хейнрихс, с. 46–47; Куделин, с. 138, 155–156], китайской [Брагинский, с. 279] поэзии, а также в фольклоре [Снайдер, с. 193].

Индоевропейский глагольный корень **tek's* – «тесать», «плотничать» представлен в авестийском словосочетании *vácas-tašti* – букв. «обтесывание слов», в переносном смысле «стих», «строфа» – и в ведийском *vacas*

taḥṣ – «тесать [т. е. складывать] слова» во множестве разновидностей и вариантов: «Я буду вытесывать ртом слова» (РВ VI.32.1), «священные слова, вытесанные в сердце» (РВ I.67.40), «я выточил для вас гимн, который принесет награду» (РВ I.109.1) (ср. также РВ I.130.66; 171.2; II.9.8; 35.2; III.38.1; 39.1; VII.7.6, 32.1 и др.). «Ригведа» сравнивает поэтов с плотниками и соответственно гимн – с колесницей или повозкой: «Я обкатываю в сердце песню, как плотник – повозку» (X.119.5), «Эту речь приготовили тебе потомки Аю <...> как искусный мастер – колесницу» (I.130.6) (ср. также I.105.9; 112.2; П.31.1, 2, 7 и др.).

Схожие формулы, например, «плотники слов» (epēōn téktones), мы находим у Пиндара: «Нестора и ликийца Сарпедона <...> мы знаем по гремящим словам, которые сложили мудрые плотники» (Пиф. III.112–114); «юноши, плотники сладкозвучных песен» (Нем. III.4–5). Демокрит восхваляет Гомера, что тот «вытесал строй разнообразных слов» (ФФ, В21); Павсаний приводит древний гекзаметр о мифическом поэте Олене: «Первый из древних он вытесал песню из слов» (prōtos d archaïōn epēōn tektánt avidán), а Софокл «первыми из плотников» (tektionarchoi) называет самих Муз [см.: Шмитт, с. 297].

Другие ремесленные глаголы, соотносимые в древней поэзии с сочинением стихов: «ткать», «шить», «плести». Индоевропейский корень **uebh* со значением «ткать» используется по отношению к стихам в «Авесте» и в староанглийской поэзии [Шмитт, с. 300]; у Пиндара: «Начни же ткать (eksýphaine) и не медли, о складная лира моя <...> милую песнь» (Нем. III.44–45), «Я тку (hyphaínō) для Аминтаонидов многоцветный венок [из стихов]» (Фр. 179) и у Вакхилида: «Вытки (hyphaíne) новый гимн (Диф. 19.8–9; ср. Эпин. V.9–10). В «Ригведе» с глаголами vā-/u – «ткать» и taṇ – «натягивать нить» встречается та же метафора: «Это ему, Индре, жены, супруги богов, сами соткали песню про убийство змея» (РВ I.61.8), «Эти, плохо владея Речью, ткут по утку [негодную] тряпку» (РВ X.71.9) (ср. I.159.4; X.106.1; 130.1 и др.).

Наряду с hyphaínō в значении «ткать», «плести» стихи в греческой поэзии употребляются глаголы plékō («плетя (plékōn) многоцветную песнь для мужей» – Пиндар, Ол. VI.86–87; «гимнов новосплетенный (neóplekon) дар» – Вакхилид, Эпин. 13.224) и ráptō («[певцы,] сшивающие (rápsantes) песню» – Гесиод, Фр. 265; «певцы сшитых слов (raptōn epēōn)» – Пиндар, Нем. II.2 и др.). От глагола ráptō образовано и именование поэта – рапсод (rapsōdós), т. е. «сшивающий песнь» [Френкель, с. 3–6]. Представление о поэзии как о «плетении слов», о поэте как о «плетущем стихи» сохраняется в течение длительного времени в самых разных традициях. В част-

ности, Варрон, этимологизируя древнеримское именование поэтов – *va-tes* (vates), обращается к глаголу *viere* – «плести»: «Древних поэтов называли «ватес» по плетеным стихам (a versibus viendis) [VII.36; цит. по: Дальманн, с. 99]. Сравнение поэта с ткачом, поэтических строк с утками и основой, стихотворения с вытканной тканью приняты были в китайской, например, у Лу Цзи [см.: Брагинский, с. 271] и арабской, например у Ибн Табатабы и Ибн Халдуна [см.: Куделин, с. 54] поэзии.

Ремесленная терминология в зрелой поэзии и поэтике обычно связана с формальной стороной стиха, осознанием и подчеркиванием необходимости его искусной (ремесленной) обработки и выделки. Но изначально в архаике она, по-видимому, не столько «технологична», сколь «мифологична», переносит на поэзию кардинальные космологические представления, соотносит творение поэтического слова с процессом творения в принципе и прежде всего с творением мира.

Обращает на себя внимание то, что в «Ригведе» термины плотничества и ткачества в той же мере, что и поэзии, принадлежат космогонии и ритуалу [см.: Гонда, с. 110–111; Елизаренкова, с. 29]. Божественные ремесленники Рибху вытесывают обряд (RV III.54.12), Ушанас – дубину Индры (I.51.10), Вач – Сому (IX.97.22(и т. п. Космогонический и поэтический коды объединяются в фигуре бога Вишвакармана – «Всеобщего ремесленника», ваятеля, кузнеца и плотника, который в то же время выступает как Господин речи (X.81.82). Ведийскому Вишвакарману аналогичен платоновский Демиург (в «Тимее») – плотник, строитель космоса и одновременно «установитель имен» [см.: Иванов, с. 8–9]. Сходны представления об Афине в ее роли ткачихи и с ее эмблемами – прялкой и веретенами, а также о Мойрах / Парках, ткущих нить вселенской жизни. В Китае объединение космологического и поэтического уровней в общем ремесленном термине явственно просвечивает в слове *вэнь*, которое изначально значит «раскраска», «плетение линий», «узор» (в частности ритуальный узор на теле), затем – «небесный узор» (космос), являющий собой воплощение *дао*, и наконец – «словесный узор», «литература» [Лисевич, с. 15–23].

В «Ригведе» в духе космолого-ремесленных соответствий создание поэтического произведения понимается как материальная деятельность, «работа» – *áras*, а поэт как мастер-ремесленник – *arás* [Рену, с. 16]. Сочинение гимна описывается с помощью глагола *kar* – «делать», а поэт именуется *kārū* – «делатель»³. Но позднее термин *крिया* (*kṛiā*) – «то, что сделано», «творение» теряет мифологические реминисценции, его ремесленное происхождение подчеркивает понимание литературной деятельности как формального мастерства, и у ряда авторов (в «Натьяшастре» Бхараты –

НШ, XXII.23, у Ватияяны в «Камасутре» – I.3.16, у Калидасы в «Викрамоуравши» – I.2 и др.) он становится обозначением поэтического произведения и вообще поэзии (*кавья-крия*), а *крия-кальпа* (kṛiyā-kalpa) – букв. «знание делания [поэзии]» – синонимом поэтики [Рагхаван, с. 280–292].

Те же, что и в древней Индии, этимологические корни у греческих именований поэзии – *пойесис* (poiēsis) и поэта – *пойетес* (poiētēs) (от глагола ποιέω – «делаю»), впервые встречающиеся у Геродота, Кратина и Аристофана [Хэрриотт, с. 93–94; Сайкс, с. 74]. И, как в Индии, со временем мифологические коннотации ремесленно-поэтических терминов утрачиваются. «Ремесленность» поэзии понимается как обозначение вложенного в нее человеческого труда, и в поэтическом метаязыке поэт-работник замещает вдохновленного поэта-аэда. Отсюда уже у предшественников Платона поэт помещается в ряд других ремесленников⁴; по отношению к поэзии, как и к другим ремеслам, начинает использоваться слово *технэ* (technē)⁵; и оно же стало названием руководств по искусству риторики, проповедником которого был софист (sophós) – слово, которое во времена Гомера указывало на ремесленника (плотника, кормчего и т. д.), а теперь – на мастера обучения. Появление терминов *пойесис*, *пойетес*, *технэ*, *софос* обозначило кардинальный поворот в отношении к поэтическому творчеству, за которое ответственно уже не божественное наитие, но человеческое мастерство, озаменовало начало поэтики как науки о художественном творчестве.

Смена представлений, естественно, не проходила безболезненно. Пиндар и впоследствии Платон рассматривали мастерство – *технэ* – как нечто дополняющее инспирацию (у Платона в «Федре» поэты-ремесленники (*пойетикой*) идут в конце небесного кортежа душ, который возглавляют любители мудрости (*философой*), красоты (*филокалой*) и поэты, вдохновленные Музами (*мусикой*)). Но, как мы говорили, и у Пиндара, и тем более у Платона (в том же «Федре», в «Протагоре») так или иначе рекомендованы некоторые технические правила для искусства поэзии, которые уже в полной мере составляют содержание первых риторик и «Поэтики» Аристотеля.

В ходе перемен ключевым представляется переосмысление самого понятия слова. В архаических текстах творение часто рассматривается как процесс воплощения Слова (ср. евангельское: «В начале было Слово...» – Иоанн. I.1.). Богиня слова Вач персонифицирует в «Ригведе» космогонический принцип, пронизывающий вселенную: «...Я заполнила [собой] небо и землю. // Я рождаю отца на вершине этого [мира]. / Мое лоно в водах, в океане, / Оттуда расхожусь я ко всем существам. / Я касаюсь теменем

того неба» (Х.125.6–7; перев. Т.Я. Елизаренковой). В «Брихад-араньяна-упанишаде» (Бр-ар. уп. I.2.1–5) из славословий (агс) Творца рождается вода (агса), из воды – земля; затем, соединившись с речью, Творец производит на свет всё существующее: веды, жертвоприношения, людей, скот. Представление о трансцендентном слове, манифестирующем себя в феноменальном мире, получает дальнейшее развитие в концепции *брахмана* (*brāhman*), священного слова, которое приобретает значение высшей духовной субстанции, абсолюта: «Следует знать о двух Брахманах: слове – Брахмане и том, который выше. / Постигнув слово-Брахмана, достигаешь высшего Брахмана» (Уп.: Майтри-упанишада, VI.22). Следуя учению упакишад, индийские грамматики считали Высшее Слово (*paṇā vāc*) источником бытия: «Этот брахман без начала и конца, который составляет сущность слова (*sābda-tattva*), проявляется в виде объектов [чувств]; отсюда существование мира» (ВП I.1). В соответствии с архаическим отождествлением слова и вещи, слова и дела (магия слова дает власть над вещами и событиями; ср. наречение Адамом животных и птиц – Быт., 2.19–20), слово в ведийской литературе уравнивается с жертвой, произнесение гимна столь же важно для мироустройства и богопочитания, как жертвоприношение, как возлияние сомы (РВ I.26.10; IV.58.6; V.4.7; 24.6; VI.38.4; X.24.2; 50.6 и др.).

Убеждение в животворящей силе слова отражено и в греческой традиции: в учении о Логосе как смысле, основе и сущности мира (у Гераклита, в «Тимее» Платона и т. д.); и в китайской, где слово – воплощение и атрибут *дао*, так что Конфуций предлагает «начинать с исправления имен»: «Если имена неправильны, то слова не имеют под собой оснований. Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться. Если дела не могут осуществляться, то ритуал и музыка не процветают» [ДФ, с. 161–162]; и в арабской, особенно у суфиев, для которых Вечное Слово, Коран и Мир – единосущны [Суфизм, с. 70].

Представление о могуществе слова, естественно, перетекает в поэтику. С похвалы слову начинаются многие санскритские трактаты. «Весь этот триединый мир погрузился бы в слепую тьму, – пишет Дандан, – если бы с начала времен не сиял свет, зовущийся словом <...> Мудрые учат, что правильно сказанное слово – корова, исполняющая желания. Но, дурно произнесенное, оно выявляет коровью природу говорящего» (КД I.4,6)⁶. Китаец Лу Цзи в «Оде изящному слову восхваляет прекрасное слово, которое лежит в основании идей, пронизывает все формы жизни, как благодатный дождь, не знает незаполненных собою далей, запечатлевается в бронзе, камне и звуке [Алексеев, с. 265]. Величие слова служит одной из тем энкомия «Елена» Горгия [ОА, с. 206–207] и «Никокла» Исократы:

«[слово] – виновник самого прекрасного, что есть в человеческой природе. Ничем другим мы не превосходим животных <...> Но мы умеем убеждать друг друга и говорить о чем угодно, и благодаря этому мы перестали жить наподобие зверей, но собрались вместе, чтобы построить города, дали себе законы, изобрели ремесла, и почти во всем, что нами устроено, слово было нашим соучастником (перевод Т.А. Миллер) [цит. по: ДЛК, с. 57].

Знаменательно, однако, что в литературной критике, наследующей ар-заический культ слова, слово тем не менее утрачивает свой мифологический ореол, становится словом упорядочивающим, организующим, убеждающим, воздействующим. И уже не сакральная, а практическая, моральная, эстетическая функции слова находят воплощение в литературе, понимаемой прежде всего как искусство слова. По убеждению Раджишекхари и других индийских теоретиков поэзии, творчество состоит в работе над словом и «все достоинства и недостатки поэзии зависят только от слов» (КМ, с. 46).

При этом формирование поэтики как самостоятельной дисциплины повсюду происходило под знаком отделения поэтического слова, поэтической речи от речи обыденной, разговорной. Однако и эта кардинальная поэтологическая оппозиция имела опору в архаических текстах. В них так или иначе было сформулировано важное различие «языка богов» и «языка людей», впервые подмеченное Г. Гюнтертом на материале гомеровских поэм и «Старшей Эдды» [Гюнтерт], а затем исследованное рядом ученых в других индоевропейских традициях. У Гомера даны два имени одной и той же птицы: халкида у богов и киминда у людей (Ил. XIV.290–291), холма: Батиейя у людей и «могила проворной Милинды» у богов (Ил. II.813–814), титана: Бриарей у богов и Эгеон у людей (Ил. I.403), реки: Ксанф у богов и Скамандр у людей (Ил. XX.74), а также по одному – но, как указано, божественному имени – некоего божественного растения «моли» (Од. X. 305) и утесов – Планкты (Од. XII.61). В «Шатапатха-брахмане» указаны четыре имени лошади, одним из которых ее называют люди, а тремя другими разные классы небожителей: «Как *хайя* он возил богов, как *ваджин* – гандхарвов, как *арван* – асуров, как *ашва* – людей» (Шат.-бр. X.4.6.1). В одной из частей «Старшей Эдды» («Речи Альвиса») боги и полубоги делятся на несколько разрядов и также перечисляются имена, которыми они, в отличие от людей, называют тот или иной элемент жизни; например: «Люди называют ее землей (*iqrđ*), асы – «сушей» (*fold*), ваны – «Путем» (*vega*), турсы (гиганты) – «зеленой» (*igroen*), альвы (эльфы) – (*groandi*), боги – «влажной» (*aur*). По тексту «Речей Альвиса» можно заключить, что в то время как язык людей предлагает для того или иного понятия обычное, «первичное» имя,

языки богов – дают его перифразу по какому-либо признаку: земля – сухая, предназначенная для движения, зеленая, плодородная, влажная. То же соотношение в древнеиндийском примере: *ásva* (ашва), название лошади у людей, – общеиндоевропейское слово (ср. лат. *equus*), а *háya* (хайя), *vájín* (ваджин), *arvan* (арван), «стремительный», «резвый», «быстрый», – эпитеты лошади. Наконец, и у Гомера язык использует, по-видимому, обиходное слово, а язык богов – косвенное описание: птица халкида (*chalkís*) – «медная», Бриарей (*Briaréōs*) – «сильный», река Ксанф (*Ksánthos*) – желтая, утес Планкты (*Planktaí*) – «блуждающие», моли (*môly*) – некий магический цветок, – имя вообще негреческое; особенно явственно принцип образной перифразы проступает в именовании на языке богов холма Батиеи «могилой проворной Марины» (*sêma polyskárthmoio Myrínēs*).

Тем самым в древних текстах «язык Богов», т. е. язык сакральный, и «язык людей», т. е. язык профанический, противопоставляются также, как языки стилистически маркированный и немаркированный, или, переводя в более позднюю терминологию, как поэтический и непоэтический. С этой точки зрения, интересен материал средневекового ирландского грамматического трактата «Руководство ученых» (VIII–X вв.), где, по наблюдению К. Уоткинса, оппозиция современного языка и языка божественных предков соседствует с оппозицией языков обычного (немаркированного) и поэтического (маркированного) в нескольких его разновидностях [Уоткинс, с. 12–15]. И, пожалуй, еще более показательно свидетельство санскритского трактата «Кавьямиманса» Раджашепхары», где различаются языки Брахмы и Шивы (и тот и другой божественные – *divya*) и язык Вишну (*vaiṣṇava*), или язык человеческий (*mānuṣa*), поскольку Вишну передал его людям в своих земных воплощениях. При этом божественным языкам приписываются достоинства (*гуны*) и украшения (*аланкары*), которые свойственны, согласно индийской поэтике, именно языку поэзии [КМ, с. 28–31].

Хотя примеры языка богов в древних трактатах не выходят за круг лексики, он, с нашей точки зрения, близок понятию индоевропейского поэтического языка (*Indogermanische Dichtersprache*), для которого тоже характерны определенные фразеологические (употребление формул: «нетленная слава», «слава героев», «податель даров», «отец богов», «дочь неба» и т. п. [см. Шмитт, с. 61–102, 142–194, 221–256 и др.]), грамматические (отсутствие аугмента в глагольных формах прошедшего времени, редкие грамматические формы, необычный порядок слов и т. п. [см. Вакернагель, с. 1–19]), и синтаксические (параллелизм, анафора, повторы и т. п.) особенности.

В санскритской литературе, помимо приведенного нами отрывка из «Шатапатха-брахманы», язык богов упоминается в «Бхагаватгите» (как язык ведийский – *veda*, отличающийся от мирского, человеческого – *lona*), в нескольких буддийских текстах, грамматиках и поэтиках (например, у Маммосты). Но в самой «Ригведе» он упомянут лишь один раз, однако в весьма примечательном контексте. В гимне к жертвенному жиру (*ghṛta*) сказано: «Что есть тайное имя жира: Язык богов, пуп бессмертия [*soṃa*]]» (RV IV.58.1). Жир, таким образом, отождествляется с сакральной речью и сомой, но отождествляется посредством «тайного имени» (*nama gūhyam*), в данном случае – перифраз «язык богов» (*jihvā devānām*), «пуп бессмертия» (*amṛtasya nābhiḥ*), которые, как мы видели, являются характерной приметой имен языка богов. Выражения «тайные слова», «тайные имена» широко используются в «Ригведе» по отношению к языку священных песнопений: «Кто ведает знак [имен], пусть произносит их как тайные, [если этот] вдохновенный хочет служить будущему поколению» (VII.87.4); «Для тебя, знатока, о устроитель [обряда], все эти / Способы вести [гимн], о Агни, тайные слова, / Скрытые выражения, поэтические прозрения» (IV.3.16; перев. Т.Я. Елизаренковой; см. также IV.53; V.3.3; VIII.41.5; IX.87.3; X.53.10 и др.). Тайные слова, или сокровенная речь, противопоставлена в «Ригведе» речи, «на которой говорят люди»: «На четыре четверти размерена речь. / Их знают брахманы, которые мудры. / Три тайно сложенные [четверти] они не пускают в ход. / На четвертой [четверти] говорят люди» (I.164.45; перев. Т.Я. Елизаренковой). И эта сакральная, тайная речь понимается как речь отобранная, отсеянная: «Мудрые мыслью (т. е. риши – П.Г.) создали речь, / просеивая ее, как зерно ситом» (I.72.2). Сакральная речь, таким образом, по существу речь поэтическая: «яркая», «новая», «бессмертная» (I.139.8). Поэт призван умищать (*añj-*), очищать (*rū-*), полировать (*mṛj-*), украшать (*bhūṣ-*, *arām-kṛ-*), расцвечивать (*puṣp-*) свои песнопения; гимн, чтобы выполнить свое предназначение, должен изготавливаться искусно, быть «всячески украшенным» (*viśvā-peśasam* – I.61.16), а язык гимнов сравнивается с «женой в прекрасном наряде» (X.71.4).

Представление о необычности, украшенности сакральной речи ведет в дальнейшем к представлению о необычности, украшенности речи собственно поэтической, ставшим основополагающим в формирующейся литературной теории. Оппозиция языка богов и языка людей, сакрального и несакрального слова перетекает в оппозицию языка поэтического и обыденного (в частном случае – языка прозы). Подобно ведийскому риши, Пиндар говорит о Мнемозине – вдохновительнице поэзии как об одетой

в «прекрасное платье» (eupérlē) и дающей поэту «прекрасное умение» (eumachanía) (Пean 7, ст. 1–2). Необычные слова (архаизмы, неологизмы, метафоры и др.), по Аристотелю, а за ним Феофрасту, служат средством придания речи художественности, способны усладить и поразить читателя [Поэт. 1453ab; Риторика 1404b; АТЯС, с. 190]. В «Языке поэзии» «Младшей Эдды» «замена имен» (перифраза) и кеннинги отличают поэтический язык от обычного [МЭ, с. 105], и, как справедливо замечает М.И. Стеблин-Каменский, отличительной чертой поэзии скальдов, как и любой другой архаической поэзии, является «гипертрофия формы», подчеркнутое внимание к слову [Стеблин-Каменский, с. 79–80].

Словесное мастерство, необычность стиля повсеместно рассматриваются в ранних поэтиках как критерий литературности и коренное свойство самой литературы. В Китае, начиная с ханьского времени, слово *вэнь*-литература становится синонимом изысканного словесного выражения. В древнем этимологическом словаре «Толкование имен» (II век н. э.) литература сопоставляется с яркой разноцветной парчой, с узорчатой вышивкой [Лисович, с. 29; Голыгина 1974, с. 191]. По признаку красоты стиля изящная литература отделяется от конфуцианского канона, философских и исторических сочинений, которые не входят в перечень жанров *вэнь* у Цао Пи (187–226) в «Рассуждении о вэнь» и у Лу Цзи в «Оде изящному слову». А Сяо Тун (501–531) не включает в свой «Литературный изборник» произведения Конфуция, Лао-цзы, Чжуан-цзы, Гуань-цзы и Мэн-цзы, поскольку они, по его словам, «имеют своею главной целью обоснование мысли, а не искусную форму и умелое изложение» [Галыгина, 1971, с. 16].

Необычность, украшенность слова была мерой мастерства в арабской поэтике, в которой с IX в. центральным понятием становится *бади'* – украшенный стиль, и в категориях *бади'* рассматривается вся современная литература и литература предшественников [Куделин, с. 24, 157–158, 196; Грюнсбаум, с. 162]. И, собственно говоря, с разработки понятия стиля ораторской (а с нею вместе поэтической) речи заложили основы литературной теории софисты в Греции. Не в истинности высказывания, а в искусстве выражения видел Горгий секрет воздействия ораторского и литературного слова. Аристотель в «Риторике» полагает заботу о стиле необходимым условием ораторского искусства и тут же констатирует, что поэты «приобретали себе славу своим стилем» (Риторика, 1404a), а в «Поэтике» в отделке, в стилистической раскраске поэтического произведения видит вторую, наряду с подражанием, причину того, что оно доставляет удовольствие (Поэт., 1448b). Начиная с трактата Феофраста «О стиле», где искусно сказанное слово рассматривается как главный выразитель эстетической цен-

ности, стилистический анализ и стилистическое нормирование составляли основные темы эллинистических поэтик и риторик, для которых типично высказывание Андроменида: «Задача поэта состоит не в том, чтобы сказать, чего никто другой не скажет, а в том, чтобы говорить так, как никто другой не умеет» [цит. по: Сайкс, с. 175]. Показательно, что практическая литературная критика в ее первых проявлениях (у Аристофана В «Лягушках» и у других комедиографов, в «Поэтике» Аристотеля и т. п.) была по преимуществу критикой стилистической, и достоинства стиля определяли в ней достоинства поэта.

Проблема стиля была основной и в ранней санскритской поэтике. Необычность языка рассматривалась как важнейшая характеристика поэзии (*кавы*). Поэтический язык в первой дошедшей до нас санскритской поэтике характеризуется как «гнутый» (*вакра*), т. е. отклоняющийся от обыденного, и «гнутое» (необычное) высказывание (*вакроти*) составляет, по мнению Бхамахи, специфику поэзии (КАБ II.85; а также I.30.36; VI.23). Концепцию *вакроти* так или иначе разделяет большинство других индийских теоретиков, и среди них Кунтака, который в трактате «Вакроктидживита» («Жизнь [поэзии] – вакрокти») определяет *вакроти* как «необычный способ выражения, придаваемый [языку] искусством поэта» (ВДж, с. 21). При этом *вакроти* обычно понимается как коллективное именование всех поэтических фигур и тропов – так называемых *аланкар* (*alaṃkāra*) – «украшений», составляющий, по Бхамахе, Дандину, Удбхате, Вашане и Рудраге, – «душу» поэзии.

Хотя самого слова «аланкара» в «Ригведе» нет (оно появляется в значении «украшения» в «Шатапатха-брахмане» – Шат.-бр. XIII.8.7; III.5.1.36 и «Чхандогья-упанишаде» – Чх.-уп. VIII.8.5), именно в связи с языком «Ригведы» началось изучение фигур (и прежде всего сравнения – *упамы*) в работах древних грамматиков (Яски, Панини, Катьяяны, Патанджали и др.). В древнейшем трактате по драматическому искусству «Натьяшасте» выделены четыре основные *аланкары*: сравнение-*упама*, метафора-*рупака*,zeugma-*дипака* и созвучие-*ямака*; у Бхамахи – уже тридцать девять фигур, а у позднейших теоретиков число их доходит до ста. Скрупулезный анализ поэтических фигур, разделенных на звуковые (*шабда*-) и смысловые (*артха*-) аланкары, во многом определяет лицо индийской поэтики, которая соответственно именуется *аланкара-шастрой*, т. е. «учением об украшении» [см. Гринцер, с. 56–140].

В учении о фигурах и тропях наглядно реализуется идея отличия поэтического языка от непоэтического, имплицитно заложенная в архаических представлениях об особом, «тайном», «божественном» языке сакральных

текстов, и не случайно это учение составляет сердцевину не только древнеиндийской, но и любой другой поэтики на первых стадиях ее развития. В Греции выделение фигур речи связано с именем Горгия. О метафорах, по которым распознается талант поэта, пишет Аристотель в «Поэтике» (1459а), а в «Риторике» предлагает уже более дробное членение фигур и тропов. Наконец, в эллинистической риторике устанавливается их подробная классификация, сохранявшаяся в целом на всем протяжении античности и средневековья, классификация, предусматривающая разделение на фигуры слова (*schēmata tês lékseōs*) и фигуры слова (*schēmata tês dianoías*), подобное индийскому. Именно в своем разделе об украшениях (*ornatus*) античная, а затем средневековая риторика выступают в роли практической поэтики.

Учению о поэтических фигурах, «красотах речи», которые в своих характеристиках близки к античным и индийским «украшениям», и их классификации посвящено, начиная с «Книги о бади» «Ибн ал Мутацца (XI в.), большинство трактатов арабской, а затем персидской поэтики. «Язык поэзии» «Младшей Эдды» состоит, по существу, из перечисления и объяснения риторических фигур – *кеннингов* и *хейтти*. В китайском «Великом введении в “Книгу песен”», где указаны шесть основных категорий поэзии, три: *фу*, *би* и *син* – представляют собой поэтические фигуры, а три другие: *фэн*, *я* и *сун*, хотя и служат жанровыми именованиями, по словам танского ученого Кун Инда, восходят в своем генезисе к первым трем [Лисевич, с. 99–100]. Показательно также, что понятие *ли* – «красота», отделяющее в Китае художественную литературу от нехудожественной, фактически значит «орнамент», «украшение», т. е. является всё тем же ключевым термином, характеризующим в ранней поэтике поэтическое слово в его отличии от слова обыденного.

«Путь песни»

Обращение певца к богу / Музе, помимо иных смыслов, включает в себе смысл обращения к традиции, к хранящейся в традиции памяти о былых деяниях богов и героев. Гомер просит Муз поведать ему о «вождях и владыках данаев» (Ил. II.484–493), о поединке Агамемнона и Ифидамаса (Ил. XI.218–220), о распре Ахилла и Агамемнона (Од. VIII.73–75); певцы Гомеровых гимнов – «о делах млатозлатной Киприды» (Гимн. V.1), Пана (XIX.1), Селены (XXXII.1); Гесиод – о сотворении мира и богов (Теог. 108–115). Творцы «Ригведы» постоянно вспоминают о прежних риши, которые

пели такие же, как и они, гимны: «Этого Индру <...> мы хотим позвать сюда <...> подобно тому, как случалось [это] прежним певцам, безупречным, безгрешным, неуязвимым» (VI.19.4). При этом поэты часто указывают, что хотят восхвалить то или иное божество именно так, как восхваляли его их предшественники, в том же «стиле»: например, «как Ангирасы» (aṅgirasvāt – I.31.17), «как Бхригу» (bhṛguvāt – VIII.43.13) и т. п. [см.: Елизаренкова, с. 25–26]. Поэзия в архаическом обществе осознавалась предопределенной традицией, для авторов творчество их предшественников представлялась образцом, которому они должны были следовать. Однако следование, подражание никогда не означало повторения, творческое начало присутствовало, хотя и было регламентировано, и старое, сохраняя свой авторитет, постоянно обновлялось, менялось, варьировалось.

В «Одиссее» Телемак замечает, что «людям меж песен приятней та, которая новой слывет между теми, кто слышит» (Од. I.351). По наблюдению Гаспарова, «новая» здесь значит: о недавних событиях [Пиндар, с. 409]. Однако у того же Гомера имеется формула «пути стихов» (hoīmai erēōn – Од. VIII.479–481; XXXII.347; ср.: Гом. гимны, IV.451), которая, видимо, не просто стертая метафора «песни», но выражение возможности ее тематической и стилистической вариативности. В сочетании с гомеровским «путем стихов» у Пиндара, как нечто достойное хвалы, появляется понятие «новой песни»: «Пробуди для них звонкий путь стихов (erēōn... hoīmon) / Хвали старое вино, но цвет новых песен» (hýmnōn nebtērōn) (Ол. IX.47–49). Тема поиска нового пути для песни особенно ясно развита Вакхилидом: «Тысячи есть путей / Для бессмертных песен, / Если дар у певца – / От пиерийских муз <...> Вытки же новую ткань» (Песнь IX.1–4,9; перев. М. Гаспарова); «Тысячи открыты путей / Петь подвиги» (Песнь V.32–33); «дар новосплетенных песен» (Песнь XIII.224). На новизну своей песни указывает в одном из фрагментов Алкман: «Муза, о сладкозвучная Муза, запой новую, многонапевную песнь для хора дев» [ФГЛ, IV, с. 20; Фр. 7]. О трудности сложить новую песнь и счастливой участи того поэта, кто пел, когда «луг песен был еще нетронут», пишет в конце V в. поэт Херил [ПЭГ. Фр. 2], а Тимофей (450–360) гордится, что «не поет старые (palaiá) песни, но новые (kainá) и лучшие» [см.: Хэрриотт, с. 99].

Понятие «новой», «не бывшей прежде» песни присутствует в «Авесте» [Шмитт, с. 298] и особенно часто используется в «Ригведе» (árṇvya, návya, návyaś – RV I.143.1; VI.32.1; 49.1; VII.66,11; 95,5; X.23.6 и др.). Однако «новая» песня толкуется обычно как переработка «старой», переложение ее на новый лад: «Соткан мой труд, и снова ткется всё он же» (I.110.1); «Та яркая, бессмертная речь, что из поколения в поколение звучит для вас

по-новому» (I.139.8); «Я делаю давно рожденную песнь новой» (*nāvuṃ kṛṇomi... puṛāṇām* – III.31.19). Особенно примечательно, что древний поэт указывает, каким образом становится старая песня новой. Так, риши из рода Канвов на то, чтобы прежние гимны «украсить в стиле Канвы» (*śumbhāmi kaṇvavāt* – VIII.6.11), а другой певец, хотя и возводит свой гимн к «идущей от отцов поэтической мысли» (*pitrūḍ dhīḥ*), но добавляет, что теперь этот гимн «рожден для нас одетым в прекрасные светлые одежды» (III.39.2). Т.Я. Елизаренкова справедливо в этой связи замечает, что «элемент нового, вносимого поэтом в гимн <...> это совершенствование формы. Риши создает новую, изысканную форму, в которую может быть вложено и старое содержание» [Елизаренкова, с. 27].

Если идею выражения старого новым способом, идею вариативности формы, характерную для традиционалистской поэзии, мы лишь косвенно извлекаем из архаических текстов, то в древней и средневековой поэтике она уже теоретически обосновывается и становится определяющей в поэтической практике. Аристотель утверждает, что поэт (у Аристотеля – трагик) не вправе искажать традиционные сюжеты, но должен по-своему их интерпретировать, меняя, в частности, мотивировку событий (Поэт., 1453b). Исократ, по свидетельству Квинтилиана, видит задачу поэта в том, чтобы заново и возможно лучше обработать известную тему (Квинт. X.55). Требование поиска нового слова для традиционной темы, «говорить старое по-новому» господствует в целом в эллинистической и римской поэтике [Грубе, с. 196; Аткинс, с. 80–82 и др.]. Та же ситуация в восточных поэтиках.

Китайская литературная теория, строго ориентированная на канон, возводя к нему все жанры и темы, исповедуя принцип постоянства, тем не менее допускала и даже поощряла определенного рода новшества в поэзии. Однако новшества эти, по мнению Лю Се, прежде всего должны касаться «словесного узора», имеющего безграничное число вариаций. И именно эти вариации и воздействуют на читателя. «Если сравнить с чем-либо изящную словесность, – пишет он в «Резном драконе литературной мысли», – то она подобна деревьям и цветам. Корни их и стволы растущие из земли, сходны по своей природе, но ароматы и неприятные запахи они под лучами солнца источают разные» [цит. по: Лисевич, с. 194]. В арабской поэтике, хотя и утвердилась неизменность жанровых форм (например, *касыды*) и основных поэтических мотивов (*ма'ана*), вместе с тем ценился новый облик, который получает *ма'ана* при украшении тропами или фигурой, и, таким образом, с точки зрения арабских филологов, «выразительные средства создают <...> практически неограниченные возможности

индивидуально-авторского самовыражения в сфере «содержания» классической арабской поэзии и прозы» [Куделин, с. 195].

Влияние обновленной выразительными средствами формы поэтического произведения на его содержание или во всяком случае на восприятие этого содержания признавалось в традиционалистской поэтике безусловным. Анандавардхана в «Дхваньялоне» пишет: «А что такое разнообразие выражения? ведь выражение – это [форма] высказывания, обнаруживающая свойства того, о чем говорится. Как же при его (выражения) разнообразии может не быть разнообразия выражаемого?.. [В свою очередь] характер выражаемого в поэзии воспринимается нераздельно от особенностей реальных объектов познания. И, таким образом, говорящий о разнообразии выражения, должен – пусть и невольно – признать в поэзии разнообразие выражаемого» (ДЛ, с. 589–590). С этой точки зрения, едва ли справедливы упреки в формализме, недооценке содержания и т. п., часто адресуемые древними средневековым теоретикам поэзии, а иногда и самой традиционной поэзии. Действительно, механизм обновления поэзии, в согласии с архаической традицией, основывался, как правило, на ресурсах словесной выразительности, а не на новизне идейной концепции, сюжета или тематики. «Характер темы, – говорит Раджашек – хари в «Кавьямимансе», – для поэта несуществен. Совершенство или несовершенство поэзии зависит от слова» (КМ, с. 46). Однако новое слово, оригинальное словесное выражение или прием и означали, по сути, если не новую тему, то, по крайней мере, новый ее поворот и, следовательно, новые восприятие и оценку.

С обновлением поэзии связано и то значение, которое в древности и средневековье имеет идея состязания, и состязания поэта с предшественниками, у которых он заимствует тему, или с современниками в ее решении. В эти эпохи, как пишет С.С. Аверинцев, «понятие состязания (греч. *dzélōsis*, лат. *asculatio*) – одна из важнейших универсалий литературной жизни» [Аверинцев 1981, с. 5]. В арабском мире поэтические состязания широко практиковались и в доисламскую, и в исламскую эпоху [Фильштинский, с. 200]. Характер состязания носили «обмен» *танками* и совместное составление «стихотворных цепей» (*рэнга*) в Японии. В Индии при царском дворе и при участии и покровительстве царя проходили поэтические собрания (*сабха*), на которых соревновались поэты и которые подробно описаны во многих литературных памятниках («Камасутре» Ватсяяны, «Кавьямимансе» Раджашекхари, «Бходжапрабандхе» Бамлалы и др.).

Но, как и в иных случаях, нами рассмотренных, поэтические состязания в древних и средневековых культурах восходят к архаической модели – модели поединка (не только поэтического, но и атлетического, военного),

который имел культовый характер, воспроизводил мифологему борьбы Космоса и Хаоса и в свою очередь обеспечивал участникам расположение богов и благополучную жизнь [см. Кёйпер, с. 47–100]. О словесных поединках такого рода многократно упоминает «Ригведа». Поэт просит у бога помощи, чтобы победить поэта-соперника: «Да победим мы [своей] молитвой многие [молитвы] соперника» (I.70.1), «Наше слово да одержит верх в состязании» (I.152.7), «С тобою хотим мы выиграть состязание у противника» (IV.20.3; ср. X.166 – «Гимн на поражение соперника»); а победитель в поединке освобождает себя и своих товарищей от греха и обеспечивает им процветание (X.71.10). Примечательно, что в числе других терминов состязание или, точнее, место, где проходило ведийское состязание, называлось так же, как позднее поэтическое собрание – *сабха* (*sabhā*), а участвующие в состязании певцы – *сабхей* (*sabhéya*). Важно и то, что в рамки ритуального состязания, по «Ригведе», словесный поединок включался на таких же правах, как гонки на колесницах или игра в кости (VI.45; I.178.3 и др.) [см.: Кёйпер, с. 93, 98].

Еще более богатый материал предлагает греческая традиция. На «общегреческих» атлетических играх, Олимпийских, Пифийских, Немейских, Истмийских, выступали лирические и эпические поэты, на торжествах Диониса в Афинах ставились (и участвовали в состязании) трагедии и комедии, на празднестве Асклепия и в Эпидавре соревновались рапсоды (Платон. Ион 530a). О состязаниях в пении и музыке как части гимнастического агона свидетельствует Гомер (Од. VIII. 98–101), а в Гомеровом гимне Аполлону упоминается состязание на Делосе, на котором бога ублажают «кулачным боем, пляской и пением» (Гом. Гимны III.147–150). Состязания поэтов и певцов имели в Греции, как и в Индии, ранг культа. Культовую окраску сохранял один из древнейших жанров греческой хоровой лирики – эпинимий, гимн в честь победителя состязаний, представленный в творчестве Симонида и особенно Пиндара, причем Пиндар венец победителя в атлетическом поединке равняет с венком поэта, восславившего победителя (Нем. 7.77–79).

Практика ритуальных состязаний породила представление и о самой поэзии как о состязании, соперничестве. Мифы рассказывают о состязании в пении смертных с богами: Аполлона и Марсия, Фамира и Муз (Ил. II.594–660) и т. п.; Гесиод констатирует, что «певец завидует певцу» (Тр. и дни, 26) и рассказывает, как на состязании в честь Амфидакта в Халкиде одержал победу его гимн (Тр. и дни, 654–657); Аристофан в «Лягушках» описывает воображаемый агон – состязание Эсхила и Эврипида с Дионисом в качестве судьи (ср. легендарное состязание (*certamen*) Гомера И Гесиода).

Взгляд на поэзию на состязание, в котором поэт, подражая древнему образцу, улучшает или ухудшает его, как на соперничество, в котором один поэт превосходит другого или, наоборот, ему уступает, играет важную роль в классической поэтике и литературной критике: сами термины «критик» (*kritikós*), «искусство критики» (*kritikḗ*) восходят к слову, означающему судью на состязаниях (*kritḗs*).

Как свидетельствуют древние тексты, основной темой ритуального состязания певцов было прославление богов. Гимны понимались как дары-славословия, за которые от богов испрашивались различные блага для общины и самих певцов, и, таким образом, выступали как некие регуляторы социальных отношений. Призвание Муз, согласно Гомеру, – славить и услаждать богов (Ил. I.601–104). В «Гимне Аполлону» в чертогах Зевса «прекрасные Музы / Божьи дары воспевают бессмертные голосом чудным» (Гом. Гимны III.11–12; перевод В.В. Вересаева). В «Теогонии» Гесиода Музы по очереди восхваляют Зевса, Геру, Афину, Аполлона, Артемиду, Посейдона, Афродиту и других олимпийских богов (Теог. 10–21, 44–53) и, пробуждая в поэте певческий дар, заповедуют ему следовать им в подобной хвале (Теог. 31–38). Позже само рождение Муз греческая традиция объясняет потребностью богов в прославлении пением и музыкой их деяний [Хэрриотт, с. 12]. Также и в «Ригведе» риши, обращаясь к разным богам, говорят, что желают воспеть их подвиги (I.32.1; X.39.5 и др.), а Брахманаспати, бог священного слова, покровитель молитвы, «приносят хвалебный гимн (*mántram ukthyám*), в котором находят себе усладу боги Индра, Варуна, Митра, Арьяман» (I.40.5). Как одна из форм древней индоевропейской поэзии в этой связи возникает песнь о деяниях бога или богов, так называемая «перечислительная песнь» (*Aufreiehlieder*), которая представлена и гомеровыми гимнами, и некоторыми гимнами «Авесты» и «Ригведы» (I.112; II.15.1–9; IV.30.12–18 и др.), и песней о подвигах Тара в «Старшей Эдде» [Шмитт, с. 53–55].

От прославления богов естественен в архаической поэзии переход к прославлению некоторых разрядов смертных людей (в первую очередь царя, учредителя жертвоприношения, участников жертвоприношения, затем победителей в ритуальном поединке и т. д.). Пенелопа в «Одиссее», обращаясь к Фемию, называет его знатоком многих восхищающих душу песней во славу не только богов, но и героев (Од. I.333–334). У Гомера появляется как обозначение главной темы песнопений формула «слава героев» (*kléa andrôn* – Ил. IX.189; Од. VII.73) (ср. у Гесиода: *kléa protérôn anthrôpôn* – Теог. 100). И та же формула в разных вариантах присутствует в «Ригведе» (*śrávo nṛṇām, nárásāmsa*), в «Авесте», по свидетельству

Цицерона – в поэзии древних римлян (*clarorum virorum laudes*), по словам Тацита – у германцев (*[canebant] omnis viros forbes*) [см.: Шмитт, с. 29–31; 56–57]. Песня во славу героев, как и во славу Богов, была изначально, видимо, обрядовой: Музы оплакивают Ахилла (Од. XXIV.60–61), поют на свадьбах Пелея и Кадма (Пиндар. Пиф. III. 89–93; АЛГ, Феогнид, Эл. I.15–17). Но затем, обеспечивая герою бессмертную славу и память, она выделяется в особый, эпический жанр. Телемах в «Одиссее» предсказывает Оресту славу среди ахейцев в песне, сложенной для будущих поколений (Од. III.203–204). Пиндар говорит, что «Нестора и ликийца Саркедона <...> мы знаем по славящим песням, которые сложили мудрые плотники (поэты)» (Пиф. III.112–114), и что «без песни и великая сила пребывает во мраке» (Нем. VII.13–14; ср. Нем. IX.6–8). По словам Вакхилида, «лучистая доблесть / Не меркнет вслед смертному телу, / Ибо Муза – питательница ее» (Песнь III.90–92; перевод М.Л. Гаспарова; ср. Песнь IX.85–87). Феогнид обещает Кирну, что благодаря Музе слава его не исчезнет, «но вечно среди людей будет бессмертно его имя» (АЛГ, Эл. I.245–246).

Ритуальное словесное состязание, помимо воспевания «своей» стороны в поединке, предполагало поношение, хулу «чужой» стороны. «Во всем мире, – пишет Ф.Б.Я. Кёйпер, – словесным поединкам свойственны две черты – хвастовство и насмешка над противником» (Кёйпер, с. 83). Испрашивая у богов славу и благоденствие, певцы «Ригведы» также просили у них умалить, унижить врага: «Нам отмерь славу! / Всех этих врагов, о Агни, победи в битвах!» (РВ III.54.22; перевод Т.Я. Елизаренковой). О способности песен приносить не только славу, но и бесславие не раз говорит Гомер. Полагая, что «в песнях Камен сохранится / Память о верной, прекрасной, разумной жене Пенелопе», он одновременно предвещает, что, напротив, о Клитемнестре «сохранится / Страшное в песнях потомков; она навсегда посрамила / Пол свой и даже всех жен, поведением своим беспорочных» (Од. XXIV.197–202; перев. В.А. Жуковского). Также Елена предвидит злую участь для себя и Париса, ибо «...даже по смерти / Мы оставаться должны на бесславные песни потомкам» (Ил. VI.357–358; перев. Н. Гнедича). И не случайно, что наряду с жанром хвалы, в древней лирике важную роль играл жанр поношения. Как с хвалой, так и с поношением имело дело эпидейктическое красноречие («Дело эпидейктической речи – хвалить или порицать» – Аристотель. Риторика, 1358b), с которым постоянно ассоциировалась поэзия в греческой поэтике и риторике. В качестве хулительного жанра в греческой поэзии выделился *ямб*, в арабской лирике ведущее место заняли жанры хвалы (*мадх*) и поношения (*хиджа*), а в древнеисландской – хвалебная и хулительная (*нид*) песни.

И еще один аспект темы славы в древнейшей гимнографии развит последующей поэзией и закреплён в поэтике. Гимн призван был обеспечить «бессмертную славу» не только богу или герою, но и его творцу. В начале или конце гимна поэт обычно просил за его исполнение у бога себе дар: счастливую жизнь, богатство, удачу, долгую жизнь и, наконец, славу, иногда славу в её материальном воплощении: «Дай нам, Индра, славу (śrávo), состоящую из коров и наград, широкую, высокую, долговечную, нетленную (ākṣitam) (РВ I.9.7; ср. I.40.4 и просьбы о награде во многих других гимнах «Ригведы», а также Гомеровых гимнах: II.494; VIII.15–17; XI.4 XV.9; XX.8; XXII.7; XXIII.4; XXX.18; XXXII.17). Тема посмертной славы (впоследствии «памятника»), которую заслужил поэт своими творениями, становится традиционной в греческой лирике, начиная с Солона («Дайте мне [Музы] благоденствие от блаженных богов, в среди всех людей навечно иметь добрую славу» [АЛГ, I.3–4] и Ибика («Ты, Поликрат, обретешь нетленную славу, как и я свою славу песней» – ФГЛ, IV, с. 3; Фр. II.47–48). Как основной результат, «плод» поэтического творчества «слава» (kīrti), наряду с удовольствием (prīti), рассматривается в санскритской поэтике (КАБ I.2; КД I105; КАС I.1.1.5; КАР I.21,22 и др.). И если в ряде случаев не ясно, идет ли речь о славе восплаемого героя или самого поэта, то Маммата, провозглашая, что поэзия существует ради славы (yaśas), богатства, знания правильного поведения, устранения зол и неразрывно связанного со всем этим великого удовольствия, соединенного с назиданием» (КП I.2), затем поясняет: «Слава, как у Калидасы и ему подобных» (КП, с. 9), т. е. имеет в виду именно славу поэта⁷.

Удовольствие и польза

Горацианская формула, требующая сочетания полезного (utile) с приятным (dulce), кажется для поэтики самоочевидной. Однако на протяжении всего развития теории литературы слагаемые этой формулы оценивались по-разному, и динамика таких оценок весьма показательна для становления поэтики.

В архаической (а в ее границах культовой) поэзии на первый взгляд представляется доминирующей гедонистическая концепция. Поэзия должна доставлять удовольствие богам: «Насладись этим нашим восхвалением», – обращаются к адресатам своих гимнов певцы «Ригведы» (I.12.12; ср. I.10.5,12; 40.5; II.35.1 и т. д.); пением Муз наслаждаются боги у Гомера (Ил. I.601–604), в Гомеровых гимнах (III.146–150), в «Теогонии» Гесиода

(36–39). И так же поэзия дает усладу смертным слушателям: «Душу свою насладили довольно мы вкуснообильной / Пищей и звуками лиры, подруги пиров сладко – гласной» (Од. VIII.98–99; перевод В. Жуковского; ср. Ил. IX.189; Од. I.347–348; XVII.383–385 и др.). Об удовольствии, которое дает поэзия, говорят Гесиод (Теог. 96–103), Архилох («каждый чаруется (kēleítai) песнями» – АЛГ. Фр. 106) и другие ранние греческие поэты.

Отсюда постоянная характеристика поэтического слова, гимна, певца, Муз и т. д. как «сладких». В «Ригведе» «сладше сладкого слово» (vácaḥ svādhā svādīyo), произносимое во славу Рудры (I.114.6); «сладостной речи» (svādmānam vācāḥ) просят у Индры риши (II.21.6); певцы провозглашают «медовый стих (mādhū chandó – VI.11.3), «пропитанные медом песнопения» (mādhumatamā gīra – VIII.3.15). У Гомера из уст «сладкоречивого Нестора» (Néstōs hēdyepēs) льется «речь сладше меда» (mélitos glykiōn... audē – Ил. I.248–249), «сладкопоющими» именуются певцы Демодок (Од. VIII.87) и Фемий (Од. XXII.346). «Сладкоречивы» Музы и певцы в Гомеровых гимнах (XXI.3; XXXII.2) и у Гесиода (Теог. 965–966; ср. 39–43), о «сладком даре» (dlykydōron ágalma) поэта говорит Вакхилид (Песнь III.2; 5.3), но особенно полно идея сладости поэзии представлена у Пиндара: «строители хоров (песен), сладких, как мед» (Нем. III.4–5), «сладкорунный мед [песен]» (Пean 6.58), «сладкая песнь» (glykyn hūmnon – Нем. IX.7), песнь из смеси «меда и молока» (Нем. III.134–135), «сладкоречивая лира, сладкая флейта» (Ол. X.93–94), «сладкоречивая песнь» (hadyepēs hūmnos – Нем. I.4–5), «сладкие, как мед, песни» (meligáryes hūmnoi – Пиф. III.64), «текущий нектар – дар Муз, сладкий [плод] моего сердца» (Ол. VII.9–10), «сладкая чаша благозвучных песнопений» (Ол. VII.93; ср. также Нем. VI.12–13,21; Ист. 5.20; VI.9 и др.). И у Пиндара, и у Гомера, и у Гесиода (Теог. 83–84) стихи, как мы видим, по сладости сравниваются часто с медом. Известны в этой связи предание о Пиндаре, которому пчелы пролили мед на уста, прежде чем он начал петь свои гимны [Павсаний, IX.23.2], и сохраненное Дионом Хрисостомом высказывание Аристотеля о том, что «уста Софокла вымазаны медом, как если бы он вылизал улей» [Болдуин, с. 239]. Метафора меда, насколько можно судить по легенде о меде Одинеমেде поэзии (МЭ, с. 100–105), восходит, видимо, к глубокой древности.

Тем не менее представление о доминировании гедонистической установки в архаической поэзии едва ли верно и во всяком случае односторонне. Дело в том, что гедонистическая и утилитарная функции стиха в архаике неразрывны, одна предполагает другую, зависит от другой. Удовольствие, которое доставляют богам, например, гимны «Ригведы», обеспечивает их

благосклонность, служит залогом процветания общества. С этой точки зрения, гимн опять-таки равнозначен жертве, насыщающей богов и предполагающей ответный дар жертвователю. Характерно, что исполнение песни часто приурочивается к пиршеству, и эпический певец (например, Демодок или Фемий в «Одиссее» Гомера) рисуется участником праздничного пира (при дворе Алкиноя или женихов на Итаке). Кроме того, удовольствие от поэзии ведет к «очарованию души» (*thélksis, kēlēthmós*, позже – *psychagōgia*), подобное тому, какое пение сирен вызывает у мореплавателей или какое Кирка оказывает на товарищей Одиссея (Од. XII.39–46; 185–192). Такого рода удовольствие-чарование сближает архаическую поэзию с магией. Отсюда концепция цивилизующего назначения поэзии, отраженная в мифах об Орфее, пением приручающем животных и растения, или об Амфионе, звуками своей кифары воздвигшем стены Фив. Отсюда свойство поэзии утишать страсти (Гесиод, Теог. 54–55), даровать забвение от горя (Гес. Теог. 98–103), навевать сон и умягчать сердца (Пиндар. Пиф. I. 5–14; Нем. IV. 1–5; Вакхилид. Песнь XIX. 35–36), укрощать войны [ФГЛ, Стесихор, Фр. 12]. Отсюда метафора: «поэзия – лекарство», очевидно используемая Горгием в «Елене»: «Слово имеет силу так действовать на состояние души, как состав лекарств действует на тело» [ОА, с. 208].

Когда, однако, культовая, а тем более магическая функции поэзии теряют свою актуальность, понятия «удовольствия» и «пользы» размежевываются и даже оказываются друг с другом в оппозиции. Вначале доминирует польза. В арабо-мусульманской традиции, по крайней мере до X–XI вв., преобладал прагматический, нравственный подход к литературе, которая «должна “смягчать нравы”, культивировать в человеке сдержанность, умеренность, развивать ум, иначе говоря, служить моральному совершенствованию» [Фильштинский, с. 222]. В Китае Конфуций и его ближайшие преемники ценят словесность за ее познавательные и дидактические ресурсы; характеризуя «Книгу песен», Конфуций говорит: «Как малый человек может не учиться у «Книги песен»? «Книга песен» может воздействовать [посредством аналогии], может спланировать духовно, может давать представление [о нравах], может увещивать, вблизи [учит] отношению к родителям, вдали – служению государю; многое можно узнать также о травах, деревьях, птицах и животных» [цит. по: Голыгина 1974, с. 9]. В Греции в досократической литературной критике главная задача поэзии тоже рассматривается как задача моральная [КМЛК, с. 3; Аткинс, с. 7]. Это вызвало к жизни известный феномен «критики Гомера». При том что Гомер считался величайшим поэтом Греции, он осуждался Ксенофаном за то, что вместе с Гесиодом «все на богов возвели <...> что только у людей позором

считается или пороком: красть, прелюбы творить и друг друга обманывать [тайно]» [ФРГФ I, с. 171], или за проповедь ложного знания приговаривался Гераклитом «быть выгнанным с состязаний и высеченным» [Диог. Лаэрт., с. 359]⁸.

Моралистический подход доминирует также у Пиндара («Правою вестью и Муза возвеличена» – Пиф. IV.279) и у Аристофана, но у последнего, судя по концовке знаменитого состязания Эсхила и Еврипида в «Лягушках» (ст. 895–1468), моральная оценка уже вступает в противоречие с художественной, и, присуждая победу «моралисту» Эсхилу, Аристофан принужден согласиться с преимуществом Еврипида как «художника».

Особенно показательна позиция Платона. Платон безусловно чувствует и ценит великое «природное очарование» поэзии (Госуд. 600e–601b) и многократно восхищается Гомером, Гесиодом и некоторыми другими поэтами (Апол. 41a; Кратил 391cd; Пир 209d; Госуд. 595c, 607d; Зак. 680c и др.). Вместе с тем он повторяет обвинения порицателей Гомера, что поэты приписывают богам обман, корысть и т. п., и обвиняет их, что тем самым они поощряют среди людей эти пороки (Зак. 941c). Считая, что искусство (игра на флейте и кифаре, хоровое пение, сочинение дифирамбов, трагедий и т. п.) приносит удовольствие, он рассматривает это как угождение перед толпой, отсутствие заботы о благе души и истине (Горгий 501b – 502c). Чем привлекательней стихи, тем более они опасны для общества, «чем более они поэтичны, тем менее следует их слушать и детям и взрослым, раз человеку надо быть свободным и больше смерти страшиться рабства» (Госуд. 387c). Платон предлагает высылать за пределы идеального полиса поэта, чьи творения кажутся «чем-то священным, удивительным и приятным», но не отвечают принципам должного воспитания, и довольствоваться «по соображениям пользы более суровым, хотя бы и менее приятным поэтом», который служил бы этим принципам (Госуд. 398ab); предлагает установить тщательный надзор над поэзией (Зак. 656d–657a).

Платон так или иначе считается с критерием удовольствия и признает его роль в поэзии. Но удовольствие, с точки зрения Платона, не принадлежит благу, благо – это «разумение, мышление, память и то, что сродно с ними: правильное мнение и истинное суждение» (Филеб, 11b). Поэтому поэзия, устремленная на удовольствие, по Платону, должна как бы лишиться своей автономии и подчиниться в значительной мере иному ей критерию пользы или во всяком случае триединству Истины, Добра и Красоты. При всем разнообразии оттенков и акцентов в суждениях Платона о поэзии в разных его диалогах, безусловным для него всегда остается примат этики над эстетикой.

Как можно судить по сочинениям Платона, в его время гедонистическая установка в отношении к литературе постепенно оттесняет утилитарную и вступает с нею в конфликт. Платон пытается разрешить этот конфликт с консервативной, моралистической позиции, жертвуя «поэтичным» в поэзии ради более высоких, по его мнению, ценностей. Иное разрешение предлагает Аристотель.

Еще более подчеркнуто и определено, чем Платон, Аристотель рассматривает удовольствие (наряду с познанием) как важнейший источник и условие существования поэзии: «Породили поэтическое искусство явным образом две причины, и обе естественные. [А именно,] подражать присуще людям с детства: [люди] тем ведь и отличаются от остальных живых существ, что склоннее всех к подражанию и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие» (Поэтика, 1448b). Однако Аристотель, в отличие от Платона, не разрывает связи между знанием/пользой и удовольствием, но устанавливает их зависимость: подражание, доставляющее удовольствие, ведет к познанию. Искусство, по Аристотелю, имеет и эстетическое, и моральное воздействие, которые обеспечиваются его единой подражательной способностью; но главное, что привносит Аристотель в понимание искусства, это то, что именно эстетический эффект, связанный с удовольствием, составляет предмет собственно поэтики, в то время как моральный – при всей его важности – выносится за пределы ее компетенции.

О моральных ценностях поэзии Аристотель в «Поэтике» не дискутирует. Он настаивает, что «правильность в поэзии и политике, в поэзии и любом другом искусстве – вещи разные» (Поэт. 1460b)⁹, и различает ошибки относительно реалий действительности, для оценки поэзии несущественные, и ошибки относительно самих законов поэзии, для нее определяющие. На этом основании Аристотель отводит упреки Гомеру и другим поэтам в нарушениях жизнеподобия, нравственных норм или правил других искусств, ибо такие нарушения оправданы, если поэт «достигает вышеназванной цели искусства, то есть делает разительной (*ekplēktikóteron*) эту или иную часть [произведения]» (Поэт. 1460b). Выдвижение принципа удовольствия, «поразительности» как мерила оценки искусства, обоснование эстетического подхода, разъединенного с дидактическим составило важнейшую веху в развитии поэтической теории, было, собственно говоря, знаменем ее утверждения. И такой подход, вслед за Аристотелем, доминировал в античной поэтике, так или иначе отличая сочинения Андроменида, Филодима, Дионисия, Горация, ПсевдоЛонгина, Квинтилиана и других теоретиков.

Подобного рода установка характерна и для санскритской поэтики. В перечислении целей, или «плодов» поэзии (*kāvyaphala*), в ней постоянно упоминаются и польза, состоящая в постижении четырех принципов жизни, и удовольствие: «Прекрасное поэтическое творение наделяет опытами в *дхарме* (добродетели), *артхе* (практической пользе), *каме* (чувственной жизни), *мокше* (освобождении) и [всех] искусствах, а также приносит удовольствие и славу (КАБ I.2; ср. КД I.3–6; КАС I.1.5; КАР I.5–13; КР I.2 и др.). Но рассмотрение вопроса о пользе поэзии, о характере постижения принципов жизни всеми авторами безусловно выносится за текст трактатов. В них идет речь лишь о том, какие средства (будь то *аланкары* – риторические фигуры, или *дхвани* – суггестивный смысл, или *раса* – эстетическая эмоция) делают поэзию «поразительной» (*vaicitrya*), а потому возбуждают удовольствие (*prīti*) у слушателей и читателей. Так же как Аристотель законами поэтического высказывания оправдывал несообразности у Гомера, Анандавархана поэтическими дарами Калидасы оправдывал чересчур откровенное изображение любовных усад богини Шивы и Парвати в поэме «Кумарасамбхава» и находил, что поэтическое мастерство Калидасы не делает подобное изображение вульгарным (ДЛ, с. 347). Более определенно, чем Аристотель, санскритские теоретики делают пользу непосредственной функцией доставляемого поэзией удовольствия. Говоря о «великом удовольствии», которое приносит поэзия, Маммата указывает, что оно «сочетается с назиданием, подобным тому, какое исходит от любимой», и разъясняет в комментарии, что, подобно любимой, поэзия наставляет, «привлекая своей внутренней прелестью» (КР I.2; с. 9). А Виш – ваткатха в «Сахитьядарпане» полагает, что «обретение четырех целей жизни» посредством поэзии доступно даже для неопытных людей, поскольку оно «порождается нектаром высшего удовольствия» (*paramāṇa*) (СД, с. 6).

Правда и вымысел

В мифологической и ритуальной поэзии древности ее соответствие правде бытия, законам мироздания не вызывает у ее создателей сомнения. Само название ведийских текстов – *веда* (*veda*) буквально означает «знание», а именно священное знание. Священное знание – истинно, и, поскольку «высказыванию истины в древней – дийской культуре, начиная с «Ригведы», приписывалась огромная творческая сила, организующая космос и оказывающая воздействие на богов...», «основной целью гимна является высказывание истины – *ṛta*» [Елизаренкова, с. 20, 21]. Хранителем

истины в ведийской мифологии почитался бог Варуна, и к нему обращается риши в поиске точного слова: «Варуна творит [священную] речь (brāhmā). Мы зываем к нему, ведающему пути. Он отпирает в сердце мысль. Пусть снова рождается истина!» (РВ I.105.15). Выражение истины в гимне благодетельствует общество и самих выразителей истины – певцов-риши: «Придерживающийся Истины обретает эту Истину. Сила Истины неостановима и богата коровами. Ради Истины обширны, глубоки земля [и небо]. Ради Истины доятся эти две превосходные коровы» (IV.23.10). Истина – *рита* в переносном смысле означает и поэтическую истину, поэтический закон (подобно тому как в китайской традиции сближаются *дао* и *вэнь*), и *кави* – поэт выступает в «Ригведе» как персонифицированная истина [Рену, с. 21–22].

Однако даже в рамках канонической религиозной литературы возникает представление, что поэзия при определенных условиях может быть и лживой. Если «свое» слово, ниспосланное богом, всегда истинно, то «чужое» слово, исходящее от противников богов, искажает правду. Коран отличает «добрых» поэтов от «дурных»: «Не сообщить ли Мне вам, на кого нисходят сатаны? Нисходят они на всякого лжеца, грешника. Они извергают подслушанное, но большинство их лжецы. И поэты за ними следуют заблудшие <...> кроме тех, которые уверовали и творили добрые дела и поминали Аллаха много» (Сура 26.221–224,227; перев. И.Ю. Крачковского).

В греческой архаике божественная инспирация, дарованная Музами, обычно почитается залогом истинного знания, недоступного простым смертным. «Вы, божества вездесущи, – обращается к Музам Гомер, – и знаете все в поднебесной; / Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим» (Ил. II.485–486; перев. Н. Гнедича). Демодок, «Музой, дочерью дня, иль Фебом самим наученный», поет о Троянской войне, как если бы сам был ее участником (Од. VIII. 487–492). Гесиод, который «никогда по широкому морю не плавал», может, однако, изложить законы кораблестроения, «ибо обучен <...> Музами петь несравненные гимны» (Тр. и дни, 646–662; перев. В.В. Вересаева). Пиндар утверждает, что только Музам открыто знание всех вещей, и они передают это знание мудрым поэтам, чьи «умы без их повода слепы» (Пean 7.13–14; перев. М. Гаспарова; ср. Пean 6.51–56). Но вместе с тем уже Гомер допускает, что могут быть лживые песни: Алкиной говорит о «многих бродягах», которые обходят землю, «повсюду / Ложь распевая в нелепых рассказах о виденном ими» (Од. IX.365–366; перев. В. Жуковского), а Одиссей, прося Демодока спеть о троянском коне, полагает, что он сможет спеть «по истине» все, как было, лишь в том случае, если одарен дарами пения богами (Од. VIII.492–498). О том, что воз-

вещать иногда правду, а иногда и ложь могут не только люди, но и сами Музы, говорит Гесиод, передавая их признание: «Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду. / Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем!» (Теог. 27–28; перев. В.В. Вересаева).

Вслед Гесиоду Пиндар замечает, что «Харита, / Подательница всего, что нам мило, / Столько уж раз / Представляла нам неверное верным!» (Олимп. I.30–31; перев. М. Гаспарова), но как бы делает шаг вперед: представляет поэту право выбора. Поэтому он не просто заверяет в правдивости своих стихов, но гордится такой правдивостью: «Много прошел я прямых путей, / Не задевши лжи» (Нем. I.18; перев. М. Гаспарова); вызывает отвести от него укор во лжи не к одной Музе, но и к Истине (Alátheia), Зевсовой дочери (Ол. X.4–5); отказывается по собственной воле говорить о богах что-либо дурное (Ол. I.35, 52–53; IX.35–37) не столько потому, что не хочет верить дурному, но и потому, что «не все то благо, что истинно / В нескрытом лике своем; / Молчание – / Порой мудрейший выбор для человека» (Нем. V.16–18; перев. М. Гаспарова). Вместе с правом на молчание Пиндар утверждает и право поэта на вымысел. О самом себе он говорит, что «...поставлен к бессмертному ложу Мелии... / Лестные звуки сплести с вымыслами ума и свистом флейт» (Пеан 9.34–36; перев. М. Гаспарова), а о Гомере, что его «крылатые вымыслы» (potanâ machanâ) обладают неким величием (Нем. VII.22–23). По-видимому, ко времени Пиндара правдивость уже не была безусловной ценностной мерой поэзии (на чем настаивали порицатели Гомера), максима, приписываемая Солону: «многое лгут поэты» (pollá pseúdontai aoidoi – АЛГ, Фр. 21), воспринималась не только как осуждение, и критикам поэзии за обман (в том числе и критикам Гомера) Горгий был вправе противопоставить свое суждение о трагедии: «В ней более правильно заставить поверить в обманн, чем не заставить, и поддавшийся обману более мудр, чем не поддавшийся; обманувший здесь более справедлив, потому что он сделал, что обещал, а обманутый более мудр, потому что пленяться наслаждением речи есть признак чуткости» (перевод Т.А. Миллер) [ОА, с. 221; Фр. 21].

Как и в других случаях, принципиальные для формирующейся поэтики итоги противостояния категорий правды и вымысла подведены в явной или скрытой полемике Аристотеля с Платоном. Платон выступает наследником мифопоэтической концепции, облеченной, однако, уже в философские и моралистические одежды. «Ложь» поэзии воспринимается им как слабость человеческого разума, искажающего божественное послание. И достойны одобрения лишь те поэты, у которых «имеется божественный дар» и которые «с помощью Харит всякий раз воспроизводят действи-

тельные события» (Законы 680c; см. в целом: 669c–700d). Опровержение претензий поэзии на истинность отражения действительности Платон связывает с понятием подражаниями – *mimesis* (*mīmēsis*) и называет поэтов «племенем подражателей» (Тимей, 19d). Между тем в иерархии ценностей, по Платону, модель всегда более истинна, более реальна, чем копия. Идеальная форма – творение бога; эту форму воспроизводит ремесленник, создавая материальное отражение идеальной сущности; а художник (или поэт), подражая изделиям ремесленника, порождает произведения, троекратно удаленные от сущности (Госуд., 595a–602c). «С помощью слов и различных выражений, – пишет Платон, – он [поэт] передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит, а умеет лишь подражать, так что другим людям, таким же несведущим, кажется под впечатлением его слов, что это очень хорошо сказано <...> Но если лишить поэтов всех красок мусического искусства, тогда, думаю я, ты знаешь, как они будут выглядеть сами по себе в таком обнаженном виде». И далее: поэт, будучи подражателем, «не разбирается в подлинном бытии, но знает одну только кажимость» (Госуд., 601ab), и потому его творчество – «просто забава (букв. “ребячество” – *paidiá*), а не серьезное занятие» (Госуд. 602b).

Подлинная ценность искусства слова должна бы была состоять в познании истины, но это едва ли возможно для поэта, занятого видимостями (Федр, 260c). Используя особые приемы, поэт хочет любую вещь – свойственно ей это или нет – заставить казаться красивой, но это всего лишь обман (*apate*) в отношении прекрасного (Гип.Б. 294ab). И это одна из причин того опасного соблазна поэзии, на который указывает Платон в большинстве своих диалогов, той ее ненадежности, двусмысленности, которая сводит на нет усилия комментаторов обнаружить в ней истину и позволяет давать любому месту любые интерпретации, как это иллюстрирует однажды Платон на примере стихов Симонида Кеосского (Протагор, 339b–347a).

Как и Платон, Аристотель признает подражание главным свойством поэзии: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, – все это в целом не что иное, как подражания (*mimeseis*)» (Поэт., 1447a). Но делает из этого совсем иные выводы: подражание в искусстве – не копирование, не искажение реальности, а создание объекта с собственной онтологией и внутренней логикой, объекта эстетического. Поэт «должен подражать одному из трех: или тому, как было или есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» (Поэт., 1460b). Иными словами, он имеет дело не только с фактами прошлого и настоящего, но и с представлениями о фактах, и с нереализованным или даже нереализуемым идеалом. В любом

случае предусматриваются не транскрипция, а трансформация, выявление не эмпирических, а универсальных сущностей. Отсюда утверждение, что «поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия говорит об общем, история – о единичном» (Поэт., 1451b), допущение немыслимого и даже неверного изображения, если только оно поражает читателя, если поэт красотой слога или композиции «делает нелепое незаметным, скрашивая его другими достоинствами» (Поэт., 1460ab). Возможно, прямо возражая Платону, Аристотель настаивает, что неправильное с точки зрения жизненности изображение (например, лошади, поднявшей обе правые ноги) или погрешностей в отношении любого другого искусства (например, врачевания) не являются погрешностями против поэзии. И «ошибки» Гомера, касающиеся правдоподобия или этических норм, Аристотель признает несущественными с эстетической точки зрения (Поэт., 1460b).

В становлении поэтики на Востоке отделение правды искусства от правды жизни играло такую же важную роль, как и на Западе: иначе нельзя было говорить о законах поэзии как о чем-то самодовлеющем. Так, выражая кардинальный принцип арабской поэтики, ал-Аскари писал: «От нее [поэзии] не требуется ничего другого, кроме красоты словесного выражения и благородства мысли; это делает допустимым в ней даже ложь» [цит. по: Хейнрихс, с. 102]. Принципиально различны реальный мир и мир поэтического воображения в классической индийской поэтике. Творения поэта, замечает Маммата, предназначенные для удовольствия знатоков, «свободны от ограничений судьбы», и потому «критерий истинного и ложного (*satyāsatanirūpaṇam*) к ним неприменим» (КП, с. 253). И также Анандавардхана полагает, что «бессмысленно прилагать меру истинного и ложного к восприятию проявляемого смысла в поэзии; здесь проверка с помощью средств правильного познания вызывает только смех» (ДЛ, с. 253). Уже Бгарата в «Натьяшастре» предписывал различать «свойства драмы» (*nātyadharmī*) и «свойства [реального] мира» (*lokadharmī*) (НШ, VI.24; XIX.146), имея в виду под первыми театральные условности, не находящие в жизни прямых соответствий. В последующих трактатах (Раджашекхары, Хемачандры и др.) учение о поэтических условностях (*saṃāya*), противоречащих повседневному опыту, но оправданных всем опытом поэзии, выделяется в особый раздел поэтики. И, ссылаясь на всю поэтическую традицию, ему предшествующую, Раджишекхара пишет: «Поистине, в поэзии нет ничего, [что можно считать] лживым» (КМ, с. 25).

Как мы уже писали, проблема правды и лжи в поэзии у Платона и Аристотеля тесно связана с представлением об искусстве как о подражании, имитации, сыгравшем важную роль в становлении поэтики.

Представление это, конечно, значительно старше, чем текст у Платона и Аристотеля, и в конечном счете восходят к первобытным магическим воззрениям, подменяющим объект его изображением. Древнейшие статуи и колоссы рассматривались как полноправные субституты бога или человека и магическим образом влияли на происходящие события. Со временем изображение теряет свою оперативную силу, но, как подобие, сохраняет свойства и качества модели. Гомер демонстрирует имитационные возможности искусства в рассказе об изготовлении Гефестом щита Ахилла, на котором даже выкованная из золота земля чудесным образом кажется черной (Ил. XVIII.548–549). Создание иллюзии посредством имитации – первоначально, видимо, привилегия художника и скульптора – скоро становится и делом поэта. Для Пиндара поэзия – зеркало, в котором отражаются лучшие дела граждан (Нем., VI.14). Симонид Кеосский называет слово подобием вещей (*tôn pragmatôn eikōn*). При этом предполагается, что подражать можно прежде всего внешнему виду вещи или человека. У Ксенофана художник Паррасий на вопрос, может ли он имитировать душу, отвечает: «Как можно ее имитировать, если она не имеет ни облика, ни цвета и вообще невидима?» [см.: Уэбстер, с. 167]. Эту точку зрения, видимо, разделяет Платон. Подражать – значит для него «уподобиться другому человеку голосом или обликом» (Госуд., 393с). Трагедия и комедия, состоящие из речей персонажей, целиком основаны на подражании; эпос, включающий голос поэта, подражателен в меньшей мере; и только дифирамб, где поэт говорит от своего имени, по преимуществу свободен от подражания (Госуд., 394с). Соответственно Платон, размежевывающий подражание и истину, особенно непримирим к драматическим видам поэзии.

Аристотель, освобождая искусство от упрека в лживости, должен был переосмыслить и характер подражания. Утверждая, что подражать можно не только словом, но и ритмом, и гармонией (Поэт., 1447а), он тем самым предполагает, что подражание не обязательно означает воспроизведение материальных объектов. В этой связи он пишет, что «подражающие подражают лицам действующим» (*práttontes*) (1448а) и определяет трагедию как «подражание действию <...> речью» (1449б). При этом действие рассматривается как душа (*psychê*) трагедии, и подражание действию подразумевает подражание характерам, образу мыслей и в первую очередь чувствам. Не случайно с понятием подражания – *мимесиса* непосредственно связано понятие *катарсиса* – очищения посредством сострадания и страха (*di éléou kai phóbou*) души от этих страстей (1449б)¹⁰.

По-видимому, и в индийской традиции искусство вначале рассматривалось как подражание жизни. В «Натьяшастре» Бхараты рассказана

легенда о создании драмы, в которой бог Брахма провозглашает: «Эта драма будет подражанием (*анукарана*) [миру] с его семьей материками» (НШ, I.120). Но, подобно Аристотелю, Бхарата имеет уже в виду подражание не единичному, но всеобщему: обращаясь к первым зрителям драмы демонам-асурам, Брахма объясняет, что «драма не изображает отдельно друг от друга ни вас, ни богов: драма – это подражание состязаниям [души] (*бхава-анукиртана*) во всех трех мирах» (НШ. I.106–107). В дальнейшем в санскритской поэтике, так же как и в греческой, «подражание состязаниям» понималось в первую очередь как подражание чувствам, и это исключает его интерпретацию как внешнего, поверхностного копирования. И так же как на основе концепции *мимесиса* у Аристотеля возникает понятие *катарсиса*, в санскритской поэтике на основе теории подражания возникает учение о *расе* – эстетической эмоции, доставляющей наслаждение. С точки зрения первых комментаторов «Натяшастры» (Бхатти Лоллаты, Шанкури), *раса* – это имитируемое чувство героя, воспроизведенное на сцене подражающим актером и заражающее зрителя. И только позже Абхинавагупта в трактовке расы отказывается от имитационной теории, заменяет термин «подражание» (*анукарана*, *анукиртана*) терминами «духовное воссоздание» (*анувьявасая*) и понимает расу как эстетический коррелят чувства, пробуждаемый в поэзии и драматургии описанием не внешних примет явления, но их универсальной сущности [см.: Гринцер, с. 160–170].

Так или иначе и в греческой, и в индийской традиции происходит постепенная смена представлений о «правдивости» поэтического слова: тождественное реальности, создающее ее имитацию в архаике, оно затем от нее отчуждается, приобретая по отношению к реальности экспрессивную, генерализующую или символическую функции. Изучение возможностей и механизма действий этих функций и составляет теперь предмет поэтики.

* * *

На примере нескольких категорий и понятий (далеко не исчерпывающих суть дела, но, как нам кажется, достаточно репрезентативных) мы попытались проследить те изменения в представлениях о словесном творчестве, которые привели к появлению поэтики: представлениях о слове – сакральном и поэтическом, образном, о вдохновении – как божественном даре и даре природном, воображении, о поэте – пророке, медиуме и умельце, мастере, о предмете поэзии – славе богов, славе людей, поэтической славе, о поэтических состязаниях – как о части ритуала и как о состяза-

ниях в мастерстве, о путях обновления поэзии, об удовольствии и пользе, о правде и вымысле, о воспроизведении действительности и подражании ей. Мы стремились при этом показать, что более поздние представления (об украшенном слове, воображении и умении поэта, соревновании с образцом, эстетическом удовольствии, не зависящем от пользы, праве на вымысел, подражании состояниям и чувствам) не просто сменили прежние, архаические, но развились на их основе, в результате их демифологизации и переосмысления. В архаических – мифологических, ритуальных, эпических – текстах скрыта своя мета – поэтика, поэтика в латентном виде, включенная в широкую сферу знания (как поэзия была включена в само бытие), и на нее в своем становлении опиралась поэтика в собственном смысле этого слова, эксплицированная в теоретических трактатах, комментариях, суждениях о поэзии ее творцов и критиков.

Вместе с тем возникновение поэтики было связано с формированием иных гуманитарных дисциплин, прежде всего грамматики, риторики, логики, и поэтику часто считают ответвлением какой-либо из них. Скорее, однако, все эти дисциплины вместе с поэтикой выступали в архаических текстах в еще не дифференцированном комплексе, который с равным успехом можно назвать и протопоэтикой и протограмматикой, и протофилологией. Характерно, что начальная каноническая экзегиза, как на Востоке, так и на Западе, интегрировала в себе и реальный, и логический, и грамматический, и поэтологический комментарий. Так было в Индии, где первые толкования вед (так называемые *веданги* – «части вед»), наряду с ритуалом, посвящались фонетике, грамматике, этимологии, метрике; в Китае, где многочисленные введения и комментарии к конфуцианскому Пятикнижию объединяли лексикографические, поэтологические и грамматические изыскания; в арабском мире, в котором будущие филологические дисциплины зарождались в общем комплексе «коранической науки»; в Греции, где появлению поэтики, грамматики и риторики предшествовала экзегиза гомеровских текстов, трактующая смысл слов и их сочетаний, ценность букв и слогов, ритм фразы и т. д.

Связь поэтики с родственными ей дисциплинами сохранялась и в последующее время. В первой дошедшей до нас санскритской поэтике «Кавьяланкаре» Бхамахи, одна из глав была посвящена грамматике, другая – логике. Анандавардхана в «Дхваньялоке», утверждая доктрину *дхвани* – скрытого смысла, ссылается на авторитет грамматиков и добавляет: «Грамматики, поистине, первые среди ученых, ибо грамматика – основа всех наук» (ДЛ, с. 138). Хемачандра рассматривает свою поэтику «Кавьянушасану» как непосредственное продолжение написанного им граммати-

ческого трактата «Шабданушасаны». Столь же близкими были отношения грамматики и поэтики в арабской [Грюнебаум, с. 172] и античной традициях. Так, Квинтилиан пред – писывает грамматике двойное назначение: «обучение правильному языку и толкование поэтов» (Квинт. I.4.2), а Варрон предметом грамматики считает изучение поэтов, историков и ораторов, а ее целями – читать, объяснять, правильно устанавливать текст произведения и давать ему оценку [см.: Грубе, с. 163].

Не менее тесны на Западе связи поэтики с риторикой (на Востоке риторика как отдельной дисциплины, по существу, не было; она не отделялась от философии в качестве интегральной части философских спекуляций и от поэтики как учения о письменном и устном слове). Выделение риторики как особой области знания и умения, ее противостояние философии совпадало по времени – да и по сути рассматриваемых вопросов – с формированием поэтики. Платон рассматривал поэтику как инобытие риторики [Горгий Б., 502c], и так же как поэтика вбирала в себя риторическую проблематику (например, риторические фигуры), риторы в своем анализе законов красноречия больше ссылались на поэтов, чем на ораторов. Протагор у Платона даже утверждает, что Гомер, Гесиод, Симонид, Орфей и Мусей под прикрытием поэзии скрывали свое истинное призвание софистов-риторов (Протагор, 316dc). Все это, однако, несколько не свидетельствует о происхождении поэтики из риторики или риторики из поэтики (так же как поэтики из грамматики или наоборот), а скорее об общем источнике этих дисциплин, определившем их позднейшую взаимозависимость и взаимодействие.

Аристотель объединяет поэтику и риторику как знания творческие, поийетические, и отделяет их от знаний практических (политика, этика) и теоретических (математика, физика, метафизика). Но это уже зрелый этап размежеывания и систематизации наук. Изначально же даже эти науки в смешанном и не вполне дифференцированном виде выделялись из полифункциональных архаических текстов по мере изменения условия их бытования и восприятия. Среди них была и поэтика, появление которой знаменовало начало собственно художественной литературы, обособление эстетической функции слова от функций религиозной, дидактической, этико-философской, познавательной.

Примечания

¹ В иранской «Авесте» аналогична, согласно Ф.Б.Я. Кёйперу, роль божества огня по имени Атар, к которому взывают: «...даруй мне <...> знание, святость, гибкий язык, восприимчивость души, а также силу памяти – великую, всеохватывающую, непреходящую» [Кёйпер, с. 76].

² В рукописном чтении: «благодаря голосу» (*dià tês phonês*); «благодаря природному дару» (*dià phýseōs*) – принятая конъектура, восстанавливающая смысл текста.

³ Возведение слова *kāgú* к корню **kṛ-* «делать» с суффиксом *u(un)* кажется по крайней мере не менее убедительной, чем другая этимология – от корня **kaḡ* – славить [см. Шмитт, с. 57].

⁴ То же в Индии, где *ишльпин* – ремесленник приравнялся к поэту (АП, 357.1), в арабском мире, где занятие поэзией перечисляется в одном ряду с ткачеством, рисованием, вышиванием жемчугом, ювелирным делом и т. д. [Хейнрихс, с. 46–47], в древнеисландской культуре, где «сочинение стихов считалось совершенно таким же умением, как, например, езда верхом, игра в шашки, стрельба из лука, гребля, игра на арфе и т. п.» [Стеблин-Каменский, с. 91].

⁵ Впервые слово *технэ* встречается в Гомеровом гимне Гермесу, где Аполлон, восхищаясь игрой младенца Гермеса на лире, спрашивает: «Что за искусство (*tís téchnē*)? Что за музыка, уносящая печали?» (Гом. Гимны IV.447). Заметим, что здесь слово *технэ* особенно уместно, поскольку Гермес не просто играет на лире, но только что изобрел ее, изготовив из панциря черепахи.

⁶ Сравнение слова с коровой (символом жизни, плодородия) не случайно у Дандина и восходит к «Ригведе»: «Боги породили божественную речь <...> эта речь, корова (*dhenúr*), дающая нам молоко, силу и пищу, да придет к нам, высокохвалимая» (РВ VIII.100.11; ср. также II.2.9; 25.16; III.57.1; IV.41.5; VII.87.4; VIII.101.16; IX.94.2 и др.). Вообще священное слово (*akṣára*) возникло, по «Ригведе», в «следе коровы» (*padé góh*) (III.55.1; ср. IV.5.3). Отсюда *акша́ра* (*ākṣarā*) одновременно означает «корова» и «слово», а *пада́* (*padá*) – «след», «нога» оказывается синонимом «слова» и «стихотворной стопы».

⁷ Концепция «славы поэта» по-своему выражена и в ранней китайской поэтике. Цзао Пи (187–226) в «Рассуждении о вэнь» пишет: «Настанет час, и долголетие иссякнет, а почести и наслаждения прекратятся вместе с твоей жизнью. Обычные сроки, когда наступает предел и тому и другому, не сравнятся с беспредельностью [жизни] изящного слова. По этой причине древние творцы вверяли свое телесное кисти и туши...» [цит. по: Лисевич, с. 50].

⁸ К «порицателям Гомера» принадлежали также Пифагор, а позже Динеарх, Хамелеон, Гераклид Понтийский, Зоил, Эпикур, Дион Хрисостом и др. В качестве оправдания Гомера Феаген из Регия, Анаксагор, Демокрит, а затем стоики предлагали аллегорическое толкование «спорных» мест «Илиады» и «Одиссеи», но исходили при этом из тех же этических критериев.

⁹Об отношении искусства к морали Аристотель рассуждает не в «Поэтике», а в «Политике», где накладывает определенные этические ограничения на использование искусства в образовании (Политика, 1336b).

¹⁰Предписывая подражать в трагедии действиям, вызывающим сострадание и страх (Поэтика, 1452b), Аристотель остается в границах гомеровой или – шире – эпической традиции. Эпический певец рассказывает по преимуществу о страшных и горестных событиях, ибо только «смерть и погибельный жребий» героев становятся «славною песней для потомков» (Од. VIII.579–580). Эпический рассказ всякий раз вызывает слезы и печаль (см. Од. I.325–364; VIII.83–92,531; III.103–110; XXII.306 и др.), причем, как говорит сам Гомер, даже «не печаль, а печали уладу» (Од. I.349). Идея «улады печалью» стала общепринятой (см. у Феогида: «Сюда с флейтистом! Смеясь рядом с плачущим, будет пить, наслаждаясь его печалью! – АЛГ, Эл. I.1041–1042) и получает обоснование у Горгия: «Слушая поэзию, проникаешься дрожью страха (*phrikē periphobos*), многослезным состраданием (*éleos polýdakrys*), ожиданием, полным печали (*póthos philopenthês*) <...> Благодаря слову вдохновенные песни доставляют удовольствие и прогоняют скорбь» [ОА, с. 207]. О жалости и страхе, которые вызывает чтение эпоса, говорит Платон в «Ионе» (5358c), и он же пишет, что скорбь героев, изображенная Гомером и творцами трагедий, вызывает у слушателей или зрителей чувство удовольствия (Госуд., 605d). Повидимому, представление о страхе и жалости как основных эстетических эмоциях, вызываемых поэзией, принадлежит не только греческой традиции. Расы страха (*бхаянана*) и скорби (*каруна*) входят в число восьми эмоций, доставляющих наслаждение, в санскритской поэтике, причем в первую очередь связываются с исполнением эпоса. Анандавардхана пишет: «В самом деле горестная раса (*каруна*) указана [в качестве главной расы «Рамаяны»] самим первым поэтом (Вольмини – творцом «Рамаяны» – П.Г.), который сказал: “Скорбь превратилась в стихи”» (ДЛ, с. 529).

Литература

- АБх. – Abhinavabhāratī of Abhinavagupta // Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta / Ed. M.R. Kane. Vol. 1–3. Boroda, 1926–1954.
- Аверинцев 1971 – *Аверинцев С.С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. М., 1971.
- Аверинцев 1981 – *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
- АЛГ – Anthologia lyrica Graeca / Ed. E. Dichl. Fasc. 1–3. Lipsiae, 1954.
- Алексеев – *Алексеев В.М.* Римлянин Гораций и китаец Лу Цзи о поэтическом мастерстве // *Алексеев В.М.* Китайская литература. Избранные труды. М., 1978.
- АП – Agnipurāṇa / Ed. R. Mitra. Vol. 1–3. Calcutta, 1873–1878.
- Аристотель. Политика – Aristotelis Politica / Ed. W.D. Ross. Oxford, 1957.
- Аристотель. Поэт. – *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература / Перев. М.Л. Гаспарова. М., 1978.
- Аристотель. Риторика – *Аристотель.* Риторика // Античные риторика / Перев. Н. Платоновой. М., 1978.
- Аткинс – *Athkins J.W.H.* Literary criticism in antiquity. Vol. 1: Greek. Gloucester, Mass., 1961.
- АТЯС – Античные теории языка и стиля. Под общей ред. О.М. Фрейденберг. М.; Л., 1936.
- Болдуин – *Baldwin C.S.* Ancient rhetoric and poetics. Interpreted from representative works. Gloucester, Mass., 1959.
- Брагинский – *Брагинский В.И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.
- Бр.-ар. уп. – Брихадараньяна упанишада / Перев. А.Я. Сыркина. М., 1961.
- Вакернагель – *Wackernagel I.* Indogermanische Dichtersprache // *Wackernagel I.* Kleine Schriften. B. 1. Gottingen, 1953.
- Вакхилид – *Bacchylides.* Carmina cum fragmentis. Lipsiae, 1934; *Пиндар. Вакхилид.* Оды. Фрагменты / Перев. М.Л. Гаспарова. М., 1980.
- ВДж. – Vakroktijivita of Kuntaka / Ed. S.K. De. Calcutta, 1923.
- Викер – *Vicaire P.* Platon. Critique litteraire. Paris, 1960.
- ВП – Vākyapadīya of Bhartrihari / Ed. G. Śāstri. Benares, 1984–1887.
- Гесиод. Теог[ония], Тр[уды] и дни – *Hesiod, the Homeric hymns and Homeric.* The Loeb class. libr. № 57. Cambrige, Mass., Lnd., 1982.
- Голыгина 1971 – *Голыгина Л.И.* Теория изящной словесности в Китае. М., 1971.

- Голыгина 1974 – Голыгина К.И. Определение изящной словесности – взън в средневековой китайской теории литературы // Историко-филологические исследования. М., 1974.
- Гом. гимны – *Hesiod, the Homeric hymns and Homerica*. Cambrige, Mass.; Lnd., 1982.
- Гонда – *Gonda J.* The vision of the Vedic poets. The Hague, 1963.
- ГП – *Horatius*. Epistula ad Pisones // *Horatius. Opera* / Hrsg. F. Klinger. Lpz., 1950.
- Гринцер – *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987.
- Грубе – *Grube M.A.* The Greek and Poman critics. Lnd., 1965.
- Грюнебаум – фон Грюнебаум Г.Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М., 1981.
- Гюнтерт – *Güntert H.* Von der Sprache der Götter und Geister. Halle, 1921.
- Дальманн – *Dahlmann H.* Varros Schrift «De poematis» und die hellenistisch-romische Poetik // Abhandlungen der Akad. der Wissenschaften und der Literatur. Wiesbaden, 1953, № 3.
- Дармстетер – *Darmesteter J.* Iranica VI. Une métaphore grammatical de langue indo-européene // Memoires de la Soe. Linguistique de Paris. № 3, 1978.
- Диог. Лаэрт. – *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Перев. М.Л. Гаспарова. М., 1979.
- ДЛ – *The Dhvanyalooka of Ānandavardhana* / Ed. J. Pāthak. Varanasi, 1965.
- ДЛК – Древнегреческая литературная критика. М., 1975.
- ДФ – Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972.
- Дюрант – *Durante M.* Richerche sulla preistoria dello lingua poetica greca // Atti della Acad. Naz. dei Lincei. № 15. 1960.
- Елизаренкова – *Елизаренкова Т.Я.* Язык и стиль ведийских риши. М., 1993.
- Иванов – *Иванов В.В.* Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
- Ил., Од. – *Homeri opera*. Vol. I–IV / Ed. D.B. Monro, T.W. Allen. Oxord, 1901–1906; *Гомер*. Илиада. Одиссея. М., 1967.
- КАБ – *Kāvyaḷamkāra of Bhāmaha* // *Pratāparudrayaśobhūshana of Vidyānatha*. Appendix VIII / Ed. K.P. Trivedi. Bombay, 1909.
- КАР – *Kāvyaḷamkāra of Rudraṭa* / Ed. Durgāprasāda and K.P. Parab. Bombay, 1894.
- КАС – *Kāvyaḷamkārasutrāni of Vāmana*. Bombay, 1953.
- Квинт – *Fabi M. Quintiliani* Institutionis oratoriae libri duodecim. Rec. C. Halm. Lipsiae, 1868.
- КД – *The Kāvyaādarśa of Daṇḍin* / Ed. R.R. Shastri. Poona, 1938.

- Кёйпер – *Kēṇper Ф.Б.Я.* Древний арийский словесный поединок // *Kēṇper Ф.Б.Я.* Труды по ведийской мифологии. М., 1986.
- КМ – *Kavyamimāṃsā of Rājaśekhara* / Ed. C.D. Dalal and R.A. Sastri. Baroda, 1934.
- КМЛК – *Classical and medieval literary criticism. Translations and interpretations.* N. Y., 1974.
- Коран – Коран / Перев. и коммент. И.Ю. Крачковского. М., 1986.
- КП – *Kāvyaṇprakaśa of Mammaṭa.* E. R.D. Karmakar. Poona, 1965.
- Куделин – *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI век). М., 1983.
- Лисевич – *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средневековья. М., 1979.
- Лю – *Liu J.J.Y.* Chinese theories of literature. Chicago, 1975.
- МЭ – Младшая Эдда / Изд. подг. О.А. Смирницкая и М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1970.
- НШ – *Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinagupta* / Ed. M.R. Kane. Vol. 1–3. Boroda, 1926–1954.
- ОА – *Oratores attici. Fragmenta oratorum atticorum.* Vol. 2 / Ref. C. Mullero. P., 1858.
- Павсаний – *Павсаний.* Описание Эллады. Г. 2 / Перев. С.П. Кондратова. М., 1940.
- Пиндар Ол[импийские], Пиф[ийские], Нем[ейские], Ист[мийские] Оды, Пеаны. Фр[агменты] – *Pindari carmina.* P. 1. Epinicia / Ed. H. Maehler. Lpz., 1984; Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Перев. М.Л. Гаспарова. М., 1980.
- Платон Апол[огия], Гип[пий] Б[ольшой], Горгий, Госуд[арство], Законы, Ион, Кратил, Пир, Протагор, Федр, Филеб, Тимей – *Платон.* Сочинения в трех томах / Под ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса. М., 1968–1972.
- ПЭГ – *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta.* P. I / Ed. A. Bernabe. Lpz., 1987.
- Рагхаван – *Raghavan V.* Studies on some concepts of the Alamkāra Śāstra. Madras, 1973.
- РВ – *Die hymnen des Rigveda.* Т. 1–2 / Hrsg. Th. Aufrecht. Berlin, 1955; Ригведа. Мандалы I–IV / Перев. Т.Я. Елизаренковой. М., 1989.
- Рену – *Renou L.* Les pouvoirs de la parole dans le Ṛgveda // *Renou L.* Études védiques et pāṇinéennes. T. I. Paris, 1955.
- Сайкс – *Sikes E.E.* The Greek view of poetry. N.Y.; Lnd., 1969.
- СД – *Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha Kavirāja* / Ed. K. Sastri. Varanasi, 1967.
- Снайдер – *Snyder J.M.* The web of song: weaving imagery in Homer an the lyric poets // *Classical Journal.* 1981. Vol. 76. № 3.
- Стеблин-Каменский – *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия // Поэзия скальдов. Изд. подгот. С.В. Петров, М.И. Стеблин-Каменский. Л., 1979.

- Суфизм – Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989.
- Тиме – *Thieme P. Brahman // Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft.* 1952. Bd. 102.
- Топоров – *Топоров В.Н.* О брахмане. К истокам концепции // Проблемы языков и культуры народов Индии. М., 1974.
- Уоткинс – *Watkins C.* Language of Gods and Language of Men: remarks on some Indo-European metalinguistic traditions // *Myth and Low among the Indo-Europeans. Studies in Indo-European Comparative Mythology.* Berkeley; Los Angeles, Lnd., 1970.
- Уп. – Упанишады / Перев. А.Я. Сыркина. М., 1967.
- Уэбстер – *Webster T.B.L.* Greek theories of art and literature down to 400 BC // *The Classical Quarterly.* 1939. Vol. XXXII. № 3–4.
- ФГЛ – *Frühgriechische Lyriker.* Т. 1–4 / Hrsg. B. Snell. Berlin, 1976–1981.
- Фильштинский – *Фильштинский И.М.* Арабская литература в Средние века. VIII–IX вв. М., 1978.
- Финеган – *Finegan R.* Oral poetry. Its nature, signification and social content. Cambridge Univ. Press, 1977.
- ФРГФ – Фрагменты греческих философов. Ч. 1 / Изд. подгот. А.В. Лебедев. М., 1989.
- Френкель – *Fränkel H.* Dichtung und Philosophie der frühen Griechentums. N.Y., 1951.
- ФФ – *Die Fragmente der Vorsokratiker.* Gr. und deutsch von H. Diels. Bd. I–III / Hrsg. W. Kranz. Berlin, 1959–1961.
- Хейнрихс – *Heinrichs W.* Arabische Dichtung und griechische Poetik. Beirut, 1969.
- Хэрриотт – *Harriott M.* Poetry and criticism before Plato. Lnd., 1969.
- Цицерон – *M. Tullii Ciceronis.* De oratore libri tres / Ed. A.C. Wilkins. Oxford, 1922.
- Чх.уп. – Чхандогья упанишада / Перев. А.Я. Сыркина. М., 1965.
- Шат.-бр. – *The Śatapatha-brāhmaṇa of the Yajurveda* / Ed. A. Weber. Lpz., 1924.
- Шлерат – *Schlerath B.* Gedanke, Wort und Werk im Veda und im Awesta // *Antiquitates Indogermanicae. Gedankenschrift für H. Güntert.* Innsbruck, 1974.
- Шмитт – *Schmitt R.* Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit. Wiesbaden. 1967.
- ЭП – Эллинские поэты. В переводах В.В. Вересаева. М., 1963.